

# Pepe Romero Guitar Style & Technique

A comprehensive study of technique  
for the classical guitar

## *Стиль и техника Пеппе Ромеро*



*На примере упражнений*

*Мауро Джулиани и Селидоньо Ромеро*

Перевод Г. Иваницкого

## Содержание

Предисловие .....	4
-------------------	---

### ПРАВАЯ РУКА

Упражнение «Осознанность».....	5
Тирандо.....	6
Полная подготовка.....	11
Последовательная подготовка.....	11
Большой палец.....	12
Тирандо большим пальцем.....	13
Ногти и звукоизвлечение.....	14
Упражнения для правой руки Мауро Джулиани.....	16
Апояндо.....	32
Перебрасывание.....	33
Игра без ногтей.....	34
Скольжение пальца <i>i</i> в нисходящем пассаже.....	34
Пиццикато.....	34

### ЛЕВАЯ РУКА

Техника перебрасывания в левой руке и синхронизация обеих рук.....	36
Распределение силы левой руки.....	37
Смена позиции.....	38
Легато.....	38
Вибрато.....	38
Барре.....	39
Флажолеты.....	40
Упражнения Мауро Джулиани для левой руки.....	41
Разминка перед концертом.....	60
Этюды Селидонио Ромеро.....	68
Фламенко.....	99
Упражнения расгеадо.....	100

*Muchas gracias por haberme  
mis libros*  
Автограф Пепе Ромеро на переводе первого издания книги

*que el destino lo colma  
de felicidad*



Celedonio Romero

Учитесь относиться к занятиям проще, как ребенок, концентрируясь только на проблемах сегодняшнего дня, не беспокоясь о том, что нужно будет сделать завтра. Это поможет с радостью и уверенностью решать любую проблему, и каждый день вы будете ближе к цели.

Одно из наиболее серьезных препятствий в развитии гитариста — это отсутствие знаний и ощущений, связанных с анатомией обеих рук, в частности, предплечья и кисти. Это является основной причиной напряженности, от которой страдают так много гитаристов.

Чтобы избавиться от этого напряжения, есть простое, но очень эффективное упражнение, его можно назвать **"Осознанность"**. Оно состоит из двух частей:

**1. Определение основных моментов в анатомии движения пальца (в то время, как предплечье и кисть расслаблены) и мышц, задействованных в движении пальца.**

**2. Активация движения пальцев, оставляя предплечье и кисть расслабленными, не нарушая их положения.**

Легко положите пальцы **i**, **m**, **a** на 3-ю, 2-ю и 1-ю струны, а палец **p** поместите на 5-ю струну. Закройте глаза и вообразите картинку, как рука касается струн. Сконцентрируйтесь на том, как ощущается каждая струна, когда мы легко касаемся её [одновременно] кончиком пальца и левой стороной ногтя. Запомните толщину и упругость каждой струны. Приучайтесь к ощущению 4-й струны между пальцами **i** — **p**; осознавайте и 6-ю струну над пальцем **p**.

Теперь, не меняя формы руки, просто отведем кисть от струн движением предплечья (напоминает тонарм с иглой в граммофоне) и вспомним как пальцы, находясь на струнах, составляли с ними одно целое. Вспомнив этот опыт, вернем руку на струны и проверим нашу память. Это следует повторять регулярно, несколько раз в день, пока идеально не запомнится.

**Точка, где соприкасаются палец, ноготь и струна, должна быть постоянной.**

## Правая рука



Celedonio Romero



Celin Romero



Pepe Romero



Angel Romero

## ОСОЗНАННОСТЬ



Рисунок 1

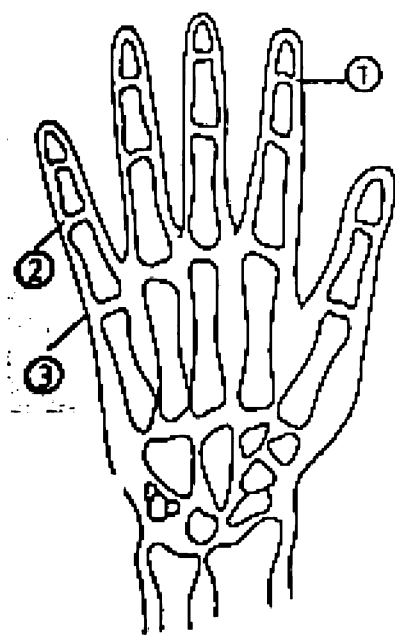


Рисунок 2

1 дистальный  
межфаланговый сустав

2 проксимальный  
межфаланговый сустав

3 Пястный сустав

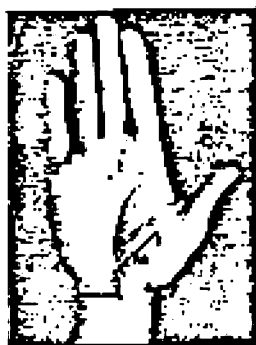


Рисунок 2а

Второй этап «осознанности» использует первый палец левой руки, который легко касается пястной фаланги пальца **i**. Для того, чтобы описать точно и просто некоторые из движений, я буду использовать научные термины, как показано на рисунке 2.

Это позволит привлечь внимание к той точке, с которой палец начинает движение (пястная фаланга). Затем вы должны вспомнить звук третьей струны; желание услышать эту ноту должно быть подобно пороху, выстреливающему указательный палец со **ско-ро-стью**, **весом** и расслаблением, в направлении, отмеченном на рисунке.

Как только палец выстрелил и произвел звук, он должен продолжать движение, насколько позволяет сила выстрела, *но не достигая ладони*. То же самое должно быть и с пальцами **i**, **m**, **p**.

После достаточного объема практики не обязательно будет касаться левой рукой пястной фаланги правой руки; последний этап – это отработка движения с вниманием только к этой точке. Уделите особое внимание тому, чтобы направление движения пальцев было всегда постоянным (рисунок 2а).

Это развивает независимость между пальцами и устраняет напряжение, поскольку *напряжение обычно является результатом того, что исполнитель не чувствует мышцы*, задействованные в работе пальцев.

Поскольку напряженность может полностью дезориентировать исполнителя, добавлю по этому поводу еще несколько слов.

Ни один мускул не должен сокращаться сам по себе, без необходимых сигналов мозга, сознательных или подсознательных. *Попытка убрать зажим в мышцах - неправильный и неэффективный подход к проблеме*. Нужно остановить зажим в сознании, прежде чем он станет мыслью.

*Это производится через абсолютную и спокойную концентрацию на желаемом звуке и на участках тела, участвующих в производстве звука*. Любые другие мысли, направленные на игровой аппарат во время игры, вызывают зажимы.

Попытка остановить зажим ведет к лишним сигналам от мозга к мышцам, что может привести к еще большему напряжению, в конечном счете, это отвлекает от самой музыки. Правильная процедура устранения зажима: **остановитесь, соберитесь мыслями и попробуйте снова**, концентрируясь только на частях тела, необходимых для получения звука, как - будто других частей тела не существует.

Представьте себе треугольник:

**вершина** содержит представление о нужном звуке,  
**правая нижняя точка** - ощущения в правой руке и пальцах,  
**нижняя левая точка** ощущения в левом предплечье и кисти.

Разделите вашу энергию поровну между тремя точками, не допуская никаких других мыслей. Тогда желание звука будет служить электричеством для освещения центра треугольника, а в центре образуется окружность, в которой создается звук.

Гаспар Санз пишет в своей книге по поводу правой руки:

***“Пальцы не должны царапать струны, что многие музыканты и делают, вместо этого нужно следить, чтобы мы не превышали необходимой силы для нужного звука.”***

***“Следите за тем, чтобы пальцы удобно располагались на струнах.”***

Если мы проанализируем эти идеи и будем им следовать, то большинство проблем, связанных с правой рукой, автоматически исчезают.

Итак, «не царапать струны»... Санз имеет в виду, что контакт со струной должен быть подготовлен еще до щипка струны. Так без особого труда развивается одно из важнейших положений в технике – *связь между ушами и руками. В итоге представление желаемого звука должно мотивировать, активизировать и направлять каждое движение рук.*

Для удобного взаимодействия пальцев со струнами необходимо планировать и координировать каждое движение, сохраняя полную независимость между пальцами и использовать их наиболее эффективно

Фернандо Сор пишет в своей книге :

***“...все струны, находятся в одной плоскости. ...Из этого я делаю вывод о необходимости, чтобы кончики пальцев правой руки располагались по прямой линии и параллельно плоскости, в которой находятся струны.”***

*Звукоизвлечение – как бы сжатие кисти без полного её закрытия. Большой палец никогда не должен быть направлен вперед от себя, он должен составлять крест с указательным пальцем.*



Из слов Сора мы ясно понимаем значение игры со струны (с подготовкой), в отличие от игры с воздуха. Если мы предварительно касаемся струны перед звукоизвлечением, мы останавливаем звучание предыдущей ноты, таким образом, мы слышим начало и конец каждой ноты очень четко. Только тогда можно иметь контроль над звучанием струны. Также, контролируя, как далеко струна отошла от линии покоя, мы определяем количество звука; направление, в котором оттягивается струна, определяет окраску и качество звука. *Для получения мощного звука пальцы должны выпустить струну за счет скорости и веса (а не напряжения и силы).*

Очень важно разобраться, как на самом деле происходит звукоизвлечение. Нужно обеспечить пальцу свободное движение после импульса из предплечья и кисти. *Предплечье - это место, где подразумеваемый звук трансформируется в энергию.* Далее из кисти сигнал посылается на палец, который выступает в качестве чувствительного приемника. Энергия выходит через кончики пальцев.

При постановке на струны пальцы должны быть спокойными и расслабленными. Контакт со струнами должен сразу генерировать импульс к пальцам. Для этого палец не должен быть напряженным; *обязательное условие – его эластичность.*

Идеальная постановка правой руки, конечно, очень индивидуальна и зависит от анатомических особенностей каждого отдельного музыканта. Но стандартные принципы поиска постановки всё-таки есть. Если мы играем тирандо, то палец **m** служит опорно – поворотной точкой, на которой кисть может наклоняться влево и вправо по направлению к деке.

- \* Если ваш палец **a** короче пальца **i**, то нужно наклонить правую сторону кисти к деке;
- \* Если **i** короче, чем **a**, наклоняем кисть влево,
- \* Если же эти пальцы одинаковой длины, то кисть параллельна деке.

Высота запястья определяется длиной большого пальца относительно остальных пальцев.

Наклон кисти должен быть достигнут путем поворота предплечья от локтя, а не за счет изменения формы запястья, что приводит обычно к непроходимости импульсов от предплечья к пальцам.

Степень округлости (подгиба) пальцев у каждого своя. Чтобы понять, как нужно именно вам, положите кончики пальцев на плоскую поверхность и подогните к ладони пальцы. Кончики пальцев должны быть на одной линии. Затем, оставляя кончики на плоскости, начните разгибать пальцы. И как только указательный палец станет прямее, чем средний, значит кисть слишком открыта.

**Все пальцы должны быть одинаково круглыми, а кончики находятся на одной линии.**

Есть еще один способ определения округлости пальцев во время тирандо. Крепко сожмите руку в кулак на несколько секунд. Теперь полностью расслабьте, и пальцы примут нужную нам форму.

Округлость каждого пальца должна оставаться неизменной в течение всего момента звукоизвлечения. (Маленькое замечание: каждый раз, когда палец играет по струне, то есть давит и отпускает, появляется маленькое сотрясение в суставе. Этот шок *нужно гасить за счет гибкости дистальной фаланги*. Если фаланга останется жесткой, это приведет к плохому звуку). *Если пальцы слишком далеко от струн, то им приходится тянуться*, делая неловкие движения и, опять же, добиваясь желаемого звука. А если кисть будет слишком открыта (что способствует прямым пальцам), импульс будет проходить с трудом, много энергии уйдет впустую.

Движения пальцев не должны передаваться руке. *Правая рука не должна подпрыгивать при игре*. Иначе пальцы постоянно будут удаляться от струн из-за хода предплечья и постоянных сгибаний в запястье.

Теперь, когда мы нашли идеальную округлость пальцев, нам нужен правильный угол расположения пальцев относительно струн. Здесь очень важна форма подушечек. Основные моменты таковы: подушечка и ноготь держат контакт со струной в течение всего звукоизвлечения. Игра на басовых и верхних струнах должна производиться пальцами под неизменным углом, а *пальцы перемещаются от верхов к басам за счет движения предплечья*, оставляя кисть в правильном положении.

Соприкосновение со струной должно начинаться с левой стороны кончика пальца (Хотя я встречаю студентов, которые играют с правой стороны, в силу индивидуальных особенностей. В большинстве случаев это вызывает слишком сильный изгиб в запястье, заставляя указательный и безымянный пальцы играть с разной округлостью, что добавляет напряжения и снижает скорость).

Ноготь должен начать движение со струны в точке, где он изгибается к верхней части подушечки (рисунок 3).



**Рисунок 3**



При воспроизведении арпеджио или аккордов мы должны обеспечить движение пальцев по определенной орбите (или траектории), которая всегда постоянна (меняем размер орбиты только для решения динамических и тембровых задач). Когда я говорю про орбиту или траекторию, в которой находятся пальцы, это исходит из идеи, что *импульс, приводящий в движение струну - это тот же импульс, уводящий палец в состояние отдыха*, и он не может быть противостоестествен. Таким образом, если рука расслаблена, то после тирандо палец за счет импульса вернется обратно по круговой орбите самостоятельно, без лишней помощи.

Я не боюсь переоценить следующее предостережение: *не преувеличивайте движение пальца к ладони*. Палец должен лететь к ладони не более, чем это позволяет естественный импульс. Это едва ли не самое опасное для гитариста. Естественный же импульс выключает и возвращает палец в начало орбиты сразу же после звукоизвлечения. *Обозначьте орбиту, начинающуюся не более, чем за полсантиметра от нужной струны*.

*При воспроизведении аккордов воспринимайте пальцы как единое целое, как будто они являются одним пальцем*. Один импульс энергии должен распределяться поровну между пальцами, оставляя неиспользуемые пальцы в покое. После того, как мы сыграли аккорд, пальцы должны остаться в начальной форме относительно друг друга (как на струнах перед звукоизвлечением), они не должны опережать друг друга. Кроме того, *пальцы должны быть ближе к струнам, которые нужно сыграть далее, поэтому они не должны быть отброшены слишком далеко при возвращении импульсом*. Кисть не должна двигаться, так как это будет мешать пальцам оставаться в позиции.

Предполагаемая цель и неизбежный результат всего этого - абсолютная независимость пальцев друг от друга. Как при движении во внутренней части орбиты (удар и дальнейший ход), так и во внешней ее части (возвращение пальца к изначальной точке - полсантиметра перед струной), движение каждого пальца должны осуществляться совсем без помех или влияния остальных.

Если вы проанализируете арпеджио (палец за пальцем) и обратите внимание, сколько пройдет времени, пока палец будет играть опять (после того, как остальные сделают свое дело), *вы поймете, что у вас много времени, чтобы сыграть, расслабить палец, вернуть к струне и играть снова*. Если пальцы полностью независимы друг от друга, они будут использовать как можно больше времени (т.е., время между двумя нотами, которые играет тот же палец), чтобы вернуться к струне. Таким образом, максимальная скорость достигается за счет минимальных усилий.

При игре тремоло или арпеджио самый важный принцип таков: все пальцы находятся в разных точках орбиты относительно друг друга, - иными словами, пока один палец находится в полете к ладони после удара, другой палец в это время касается следующей ноты. Если вы включите видеозапись, где играют правильное арпеджио, то при замедлении увидите, как работает этот принцип.

Очень простой и практичный способ для достижения этой независимости - практиковать без гитары круговые движения (как педали на велосипеде) между пальцами **i - m**, **m - a**, **i - a**.

«**Полная подготовка**» - это техника, при которой два или более пальцев заранее стоят на струнах, которые должны будут сыграть (как при игре аккордов), но играют их каждый в свое время. Например, арпеджио Джулиани №2 (**p-i-m**, **p-i-m** и т.д.): играем пальцем **p**, пока **i** и **m** ждут на струнах своей очереди... в то время, когда будут играть **i** и **m**, палец **p** небольшим круговым движением возвращается на струну, которую должен будет играть, и все повторяется снова. Такая техника очень рекомендуется для восходящих арпеджио, начинающихся с пальца **p** (№2, №4, №7 и т. д.)

[Но!!!] Когда большой палец начинает арпеджио вместе с **i**, **m** или **a**, полная подготовка не работает, даже если арпеджио будет восходящее (**pi-m-a**, **pi-m-a** и т. д.), так как пальцам не будет хватать времени на подготовку. (пример: арпеджио № 11.)

Рассмотрим другой вариант: арпеджио начинается большим пальцем, далее несколько восходящих нот, и заканчивается все группой нисходящих нот. В этом случае можно использовать полную подготовку *только в восходящей части* арпеджио. Пример: №31 (**p-i-m-a-m-i**)... **p** играет свою ноту, пока **i**, **m**, **a** уже ждут на струнах... затем играет **i**, после него идет **m**, потом **a**, и далее (без полной подготовки!) играют **m**, **i**. И все повторяется снова.

«**Последовательная подготовка**» — это техника, при которой палец касается нужной струны и лежит там одно мгновение перед тем, как сыграть. Это великолепная тренировка игры со струны. Я очень рекомендую эту технику для отработки всех видов арпеджио, как восходящих, так и нисходящих. *Со временем последовательная подготовка должна быть в подсознании у исполнителя во время выступлений.*

Пример: арпеджио №3 (**p-m-i**):  
играет **p**, /**m** ждет на струне;  
играет **m**, / **i** ждет на струне;  
играет **i**, /**p** ждет на струне.  
Далее цикл повторяется

## Полная подготовка

### Full Plant

## Последовательная подготовка

### Sequential Plant

## Большой Палец

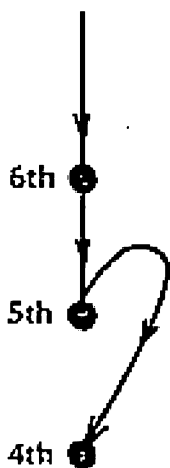


Рисунок 4

Большой палец играет очень важную роль и несет серьезную нагрузку. Он должен работать независимо от всей кисти.

- Большой палец, как и остальные, играет, одновременно касаясь ногтем и подушкой. Но, так как он играет под углом примерно  $45^\circ$ , есть возможность играть только подушкой или ногтем для решения тембровых задач (для этого нужна подходящая форма ногтя).

В отличие от остальных пальцев (которые должны пройти тщательную подготовку на приеме тирандо, прежде чем освоить апояндо), я советую, чтобы большой палец с самого начала освоил апояндо. Тогда он будет служить опорой стальным пальцам и обеспечит стабильность всей руки.

*Вы всегда должны чувствовать противовес остальных пальцев по отношению к большому пальцу, это будет способствовать стабилизации руки и гарантирует, что вы играете, цепляя струны пальцами, а не за счет смещения руки. Это очевидно при использовании техники полной подготовки.*

При игре апояндо большой палец движется целиком, а не только первая фаланга. Хотя он и останавливается на нижней струне, мы должны осознавать более длинную траекторию. Не думайте, как о движении из одной точки в другую, в вашем уме траектория должна продолжаться немного дальше.

Теперь обсудим основные проблемы при игре апояндо большим пальцем.

### Остановка на следующей струне:

Когда большой палец падает на следующую струну (например, апояндо с шестой струны), он касается её подушкой, и слишком большая площадь подушки, задействованная в ударе, будет мешать хорошему тону следующего звукоизвлечения. Чтобы исправить это, вы должны расслабить большой палец и позволить встречной силе струны как бы сбросить палец (как батут), подвинув ноготь ближе к струне. Тем самым вы получите правильное исходное положение для дальнейшей игры.

### Игра через струну

Предположим, что большой палец играет по шестой струне и должен перейти на четвертую. В этом случае мы снова используем эффект батута, но в большей степени. Большой палец играет шестую струну и встречается с пятой, ее сопротивление изменяет направление силы пальца и инерцию, отбрасывая палец в обратном направлении. Ощувив это, нужно задействовать небольшое круговое движение для перехода к четвертой струне (см. рисунок 4).

### Возвращение к предыдущей струне:

Предположим, что мы только что сыграли пятую струну и большой палец должен вернуться на шестую струну. Мы опять должны применить эффект батута, отражаясь от *четвертой струны* и, сделав круговое движение, вернуться на шестую струну. (рисунок 5).

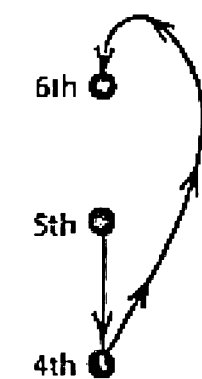


рисунок 5

### Тирандо большим пальцем

Тирандо большого пальца очень похоже на тирандо остальных пальцев. Последовательный ход после удара и круговое возвратное движение (вспомним апояндо) не менее важны при ударе в начале группы нот и при движении к следующим нотам. Давайте рассмотрим возможные комбинации струн, которые могут нам встретиться:

#### 1. Последовательно (рисунок 6)

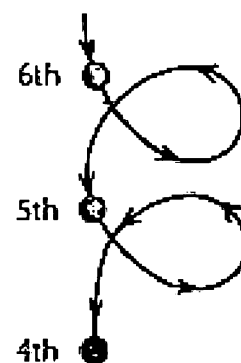


рисунок 6

#### 2. Через струну (рисунок 7)

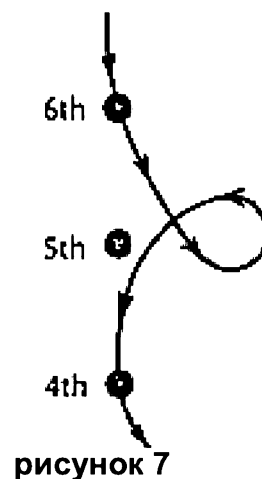


рисунок 7

#### 3. Возврат к струне (рисунок 8)

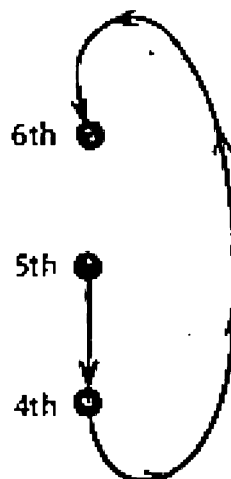


рисунок 8

## Ногти и звукоизвлечение

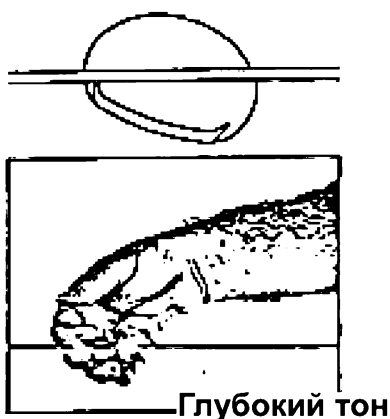
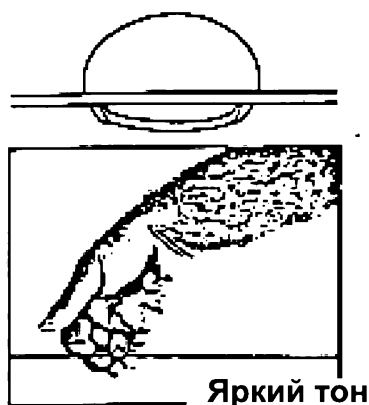


Рисунок 9

Различные способы взаимодействия ногтя и подушечки со струной должны быть главным фактором в контроле над тембром и окраской звука.

Слишком часто гитаристы варьируют тембр путем игры на разных участках струны. Это нужно припасти для особо характерных изменений в звуке; это не работает при голосоведении. Но если гитарист будет иметь опыт более тонкого использования ногтей, он сможет варьировать тембровые качества, не перемещая руку.

**Изменяя рабочую площадь подушки, мы можем варьировать качество звука. (рисунок 9)**

Кроме того, чем глубже (в сторону деки) вы оттягиваете струну перед тем, как отпустить, тем насыщенней и глубже будет звук. Напротив, чем более параллельно деке колеблется струна, тем тоньше будет звук. И это всего лишь несколько примеров. Экспериментируйте.

Заточка (форма) ногтей тоже очень индивидуальное дело, не найдется и двух гитаристов с одинаковой формой ногтей, пальцев, рук и предплечий. Любое изменение в игровом аппарате компенсируется формой ногтя. Есть основные принципы заточки ногтей. Ноготь будет играть струну, которая является совершенно прямой, и он будет касаться струны под углом. Таким образом, при заточке ногтей мы должны дублировать угол (между ногтем и струной), составляя его из ногтя и поверхности пилки (имитирующей струну). Таким образом, ноготь будет идеально соответствовать струне.

В точке, где начинается контакт со струной, край ногтя должен быть острым (для формирования захвата), а в точке, где ноготь покидает струну, край должен быть округлым (для облегчения соскальзывания) (рисунок 10).

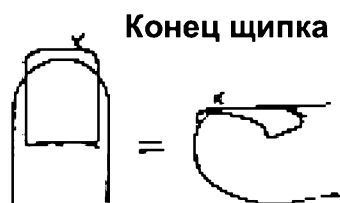


Рисунок 10

Если ноготь в поперечном сечении более округлый, то заточка нужна более тупая (рисунок 11).



Рисунок 11

Если ноготь скорее плоский в поперечном сечении, то нужна более округлая форма (рисунок 12).



Рисунок 12

Если у вас острый кончик пальца, делайте ноготь покороче (рисунок 13)



Рисунок 13

**На одной руке могут запросто сочетаться оба эти варианта**

Более мясистая подушечка требует более длинного ногтя (рисунок 14)



Рисунок 14

## Мауро джулиани. Упражнения для правой руки

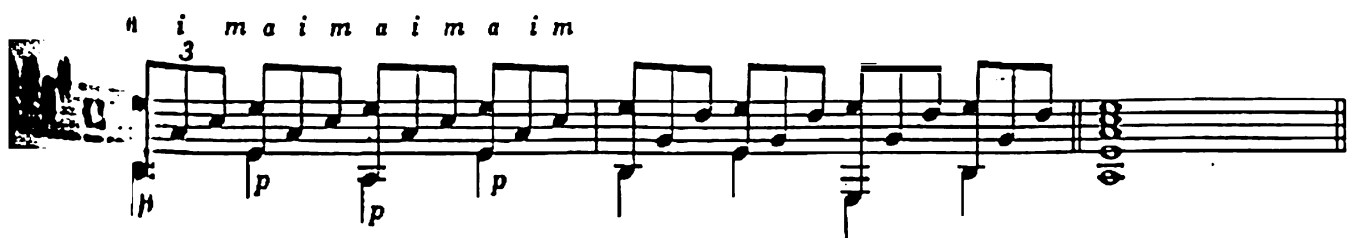
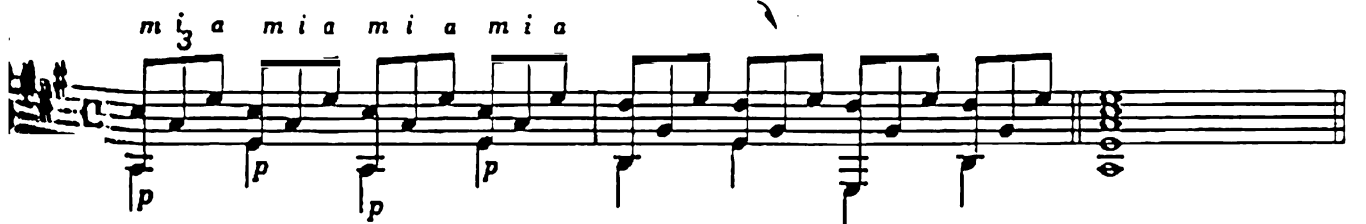
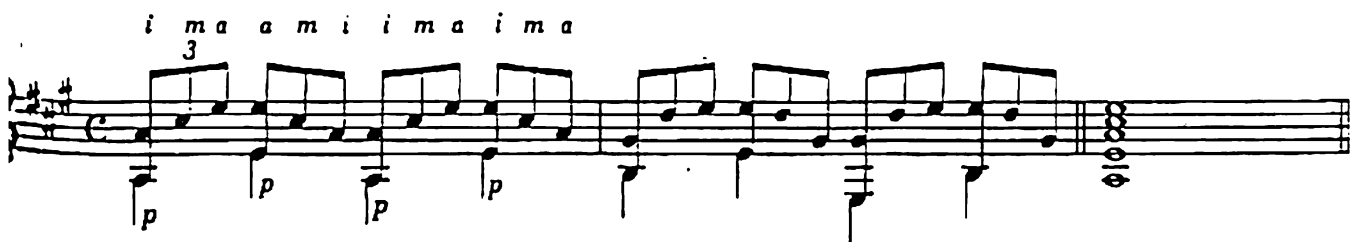
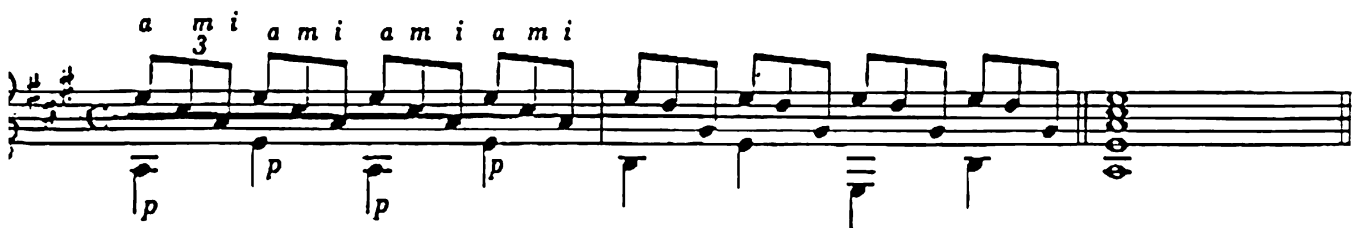
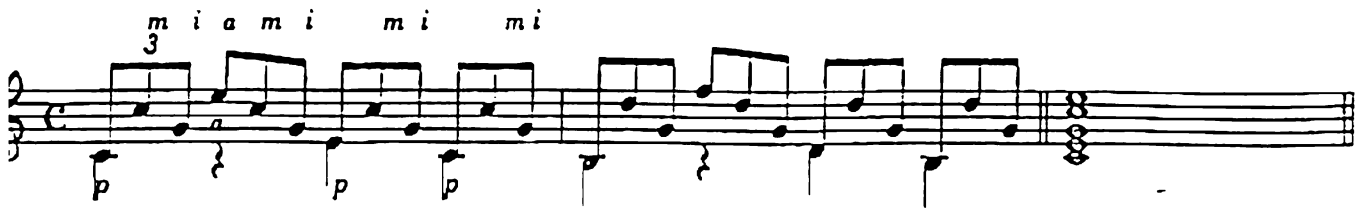
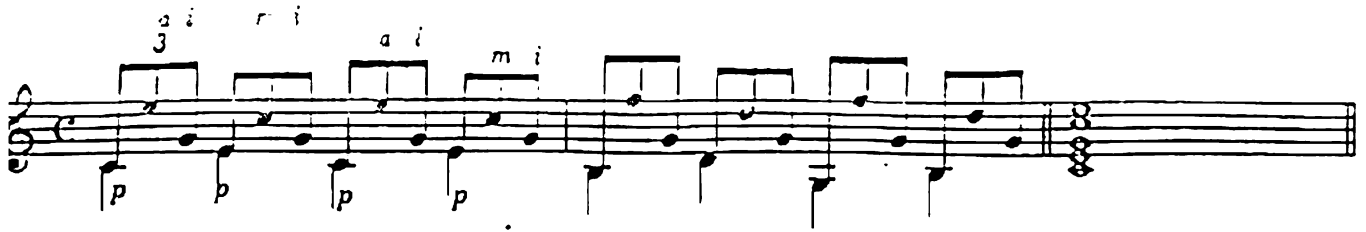
С глубочайшим уважением и восхищением я представляю 120 ежедневных упражнений для правой руки одного из величайших мастеров гитары М. Джулиани. Кроме невероятного богатства музыки это гений оставил нам "формулы", по которым ее нужно исполнять. Это составляет неотъемлемую часть обучения. Упражнения чередуются между двумя тональностями, чтобы разгрузить левую руку, но вы можете играть в любой тональности.

Когда вы концентрируетесь на определенной группе нот, это не должно мешать восприятию этой группы в качестве единого целого с остальным нотным материалом. При воспроизведении групп все ноты в группе освобождаются от вашего ума, отправляясь в тело как единая мысль, позволяя телу воспроизводить их в надлежащем ритме. В то время как тело воспроизводит группу нот, ваш ум готовит следующую группу.

The image displays seven numbered guitar exercises for the right hand, arranged vertically. Each exercise is written on a single staff in C major or C minor, with a common time signature (C). The exercises are as follows:

- Exercise 1:** A sequence of four eighth notes (G4, A4, B4, C5) followed by a quarter rest, then a sequence of four eighth notes (B4, A4, G4, F4) followed by a quarter rest. The piece ends with a double bar line and a C-clef on the first line.
- Exercise 2:** A sequence of four eighth notes (G4, A4, B4, C5) followed by a quarter rest, then a sequence of four eighth notes (B4, A4, G4, F4) followed by a quarter rest. The piece ends with a double bar line and a C-clef on the first line.
- Exercise 3:** A sequence of four eighth notes (G4, A4, B4, C5) followed by a quarter rest, then a sequence of four eighth notes (B4, A4, G4, F4) followed by a quarter rest. The piece ends with a double bar line and a C-clef on the first line.
- Exercise 4:** A sequence of four eighth notes (G4, A4, B4, C5) followed by a quarter rest, then a sequence of four eighth notes (B4, A4, G4, F4) followed by a quarter rest. The piece ends with a double bar line and a C-clef on the first line.
- Exercise 5:** A sequence of four eighth notes (G4, A4, B4, C5) followed by a quarter rest, then a sequence of four eighth notes (B4, A4, G4, F4) followed by a quarter rest. The piece ends with a double bar line and a C-clef on the first line.
- Exercise 6:** A sequence of four eighth notes (G4, A4, B4, C5) followed by a quarter rest, then a sequence of four eighth notes (B4, A4, G4, F4) followed by a quarter rest. The piece ends with a double bar line and a C-clef on the first line.
- Exercise 7:** A sequence of four eighth notes (G4, A4, B4, C5) followed by a quarter rest, then a sequence of four eighth notes (B4, A4, G4, F4) followed by a quarter rest. The piece ends with a double bar line and a C-clef on the first line.





16 *m i a m i m i a m i*

17 *i<sub>3</sub> m a m i m*

18 *a m i a m i a m i a m i*

19 *a m i a m i a m i a m i*

20 *a m i a m i a m i a m i*

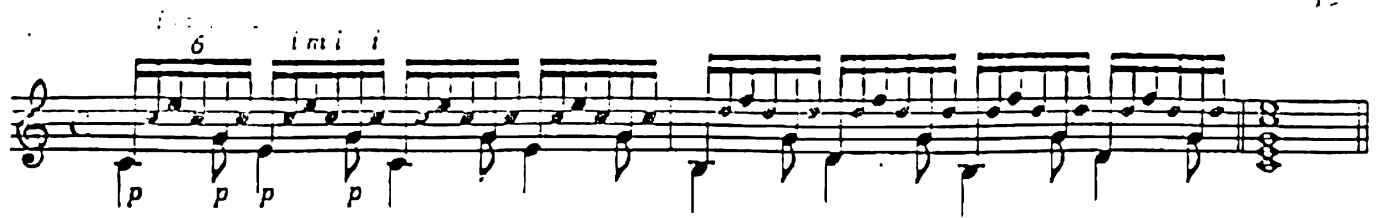
21 *a m i a m i a m i a m i*

22 *a m i a m i a m i a m i*

23 *a m i a m i a m i a m i*

24 *a m i a m i a m i a m i*

The musical score consists of nine staves, numbered 16 to 24. Each staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The music is written in a single system. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. The chords are labeled with letters (m, i, a) and subscripts (3, i, m). The melodic lines are marked with 'p' for piano. The score ends with a double bar line and a repeat sign.



33 *i i m i i m*

34 *i i m a i i m a*

35 *a m a m i a m a m i*

36 *m i i m i i*

37 *m i m i m i m i*

38 *i m i i m i*

39 *i m i m i m i m i m i*

40 *m m i m m i*

The musical score consists of eight staves, numbered 33 to 40. Each staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The melody is written in the upper voice, and the accompaniment is in the lower voice. The melody features eighth-note runs, often with slurs. The accompaniment is a steady eighth-note bass line. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf). The piece ends with a double bar line and repeat signs.

This page contains eight staves of musical notation, likely for a piano exercise. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation features a series of eighth-note patterns, often grouped in pairs or fours, with dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte). The patterns are labeled with letters *i*, *m*, and *mi*, indicating fingerings or specific melodic lines. The first staff begins with a *f* marking and a *mi* label. The second staff begins with a *p* marking and an *i* label. The third staff begins with a *p* marking and an *m* label. The fourth staff begins with a *p* marking and an *m* label. The fifth staff begins with a *p* marking and an *m* label. The sixth staff begins with a *p* marking and an *m* label. The seventh staff begins with a *p* marking and an *m* label. The eighth staff begins with a *p* marking and an *m* label. The notation is consistent across all staves, with the same eighth-note patterns and dynamic markings.

49

*m i m i m i m i*

*p p*

50

*m m m i m i m i*

*p p p*

51

*m m m m m m m m*

*p p*

52

*m m m m m m m m*

*p p*

53

*m m m m m m m m*

*p p*

54

*m m m m m m m m*

*p p*

55

*m m m m m m m m*

*p p p p*

56

*m m m m m m m m*

*p p p p*





65

*m m m m m m m m*  
*i i i i i i i i*  
*p p p p p p p p*

66

*a m*  
*i*  
*p*  
*p p p p p p p p*

67

*a m*  
*i*  
*p*  
*p p p p p p p p*

68

*a m*  
*i*  
*p*  
*p p p p p p p p*

69

*i*  
*a m*  
*p*  
*p p p p p p p p*

70

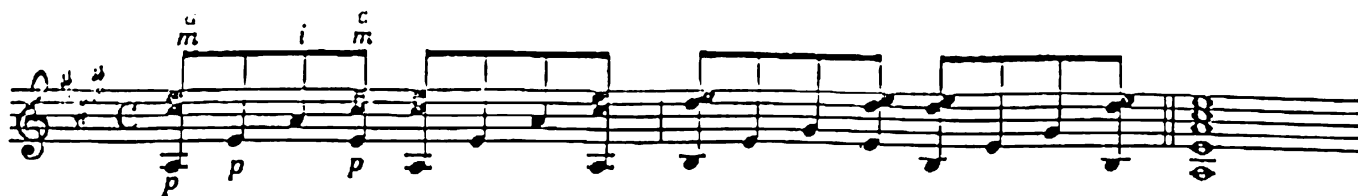
*a m*  
*i*  
*p*  
*p p p p p p p p*

71

*a m*  
*i*  
*p*  
*p p p p p p p p*

72

*a m*  
*i*  
*p*  
*p p p p p p p p*



81 *i mi i mi*

82 *mi m mi m*

83 *i mi a i mi*

84 *mi m a mi m*

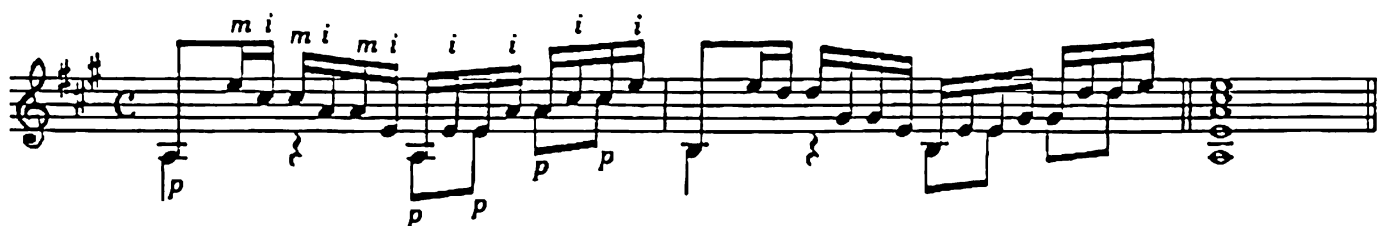
85 *i a i i mi*

86 *a i m a i m*

87 *i m a i m a*

88 *a mi a mi*

*Alternate fingering*



97

*i i*  
*p p*

98

*i m i i m i i m i i m i*  
*p p p p*

99

*m i i m i i m i i m i i*  
*p p p p*

100

*a m i i m a a m i i m a*  
*p p p p*

101

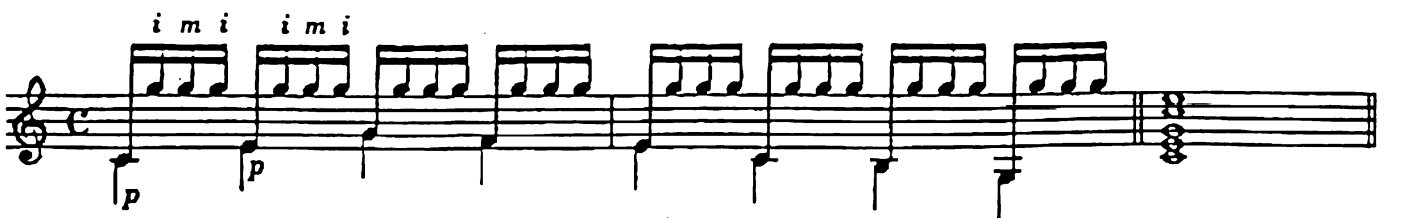
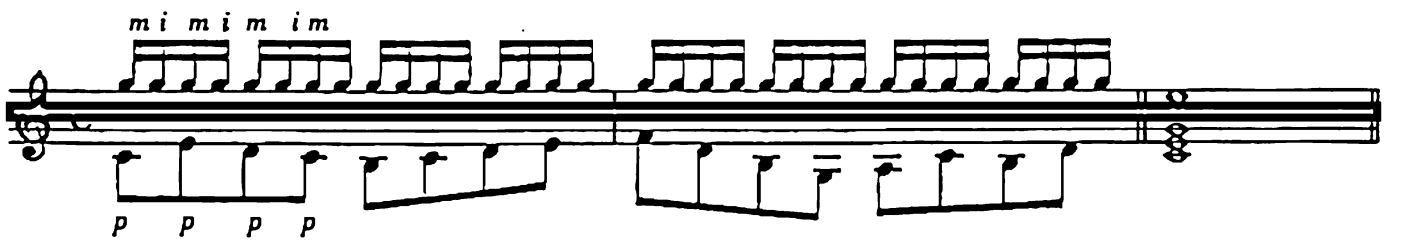
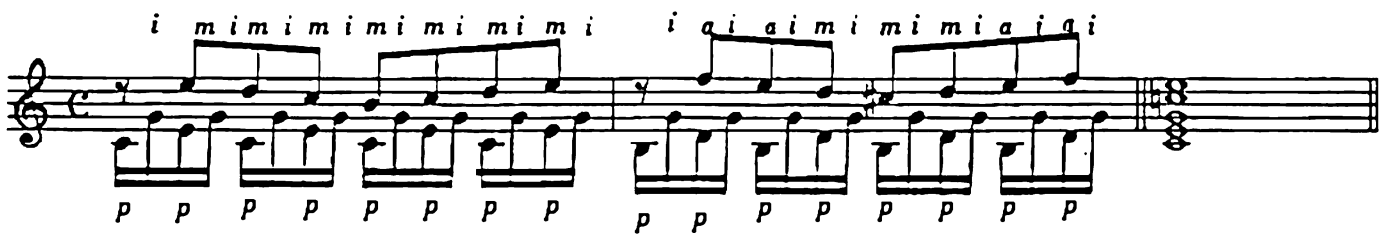
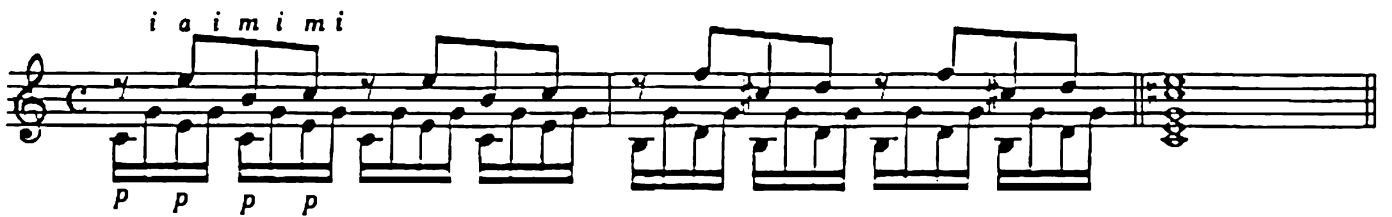
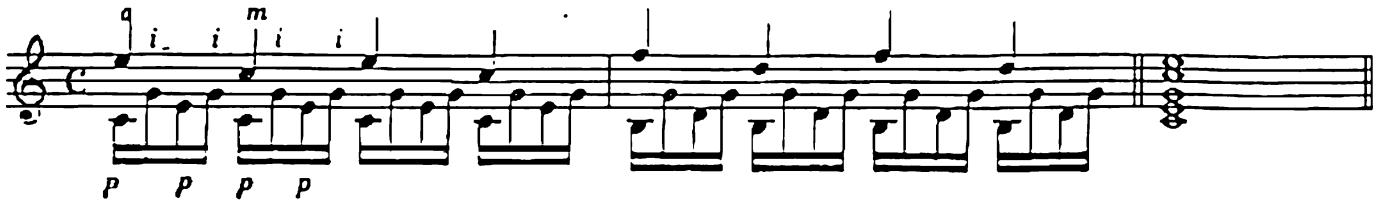
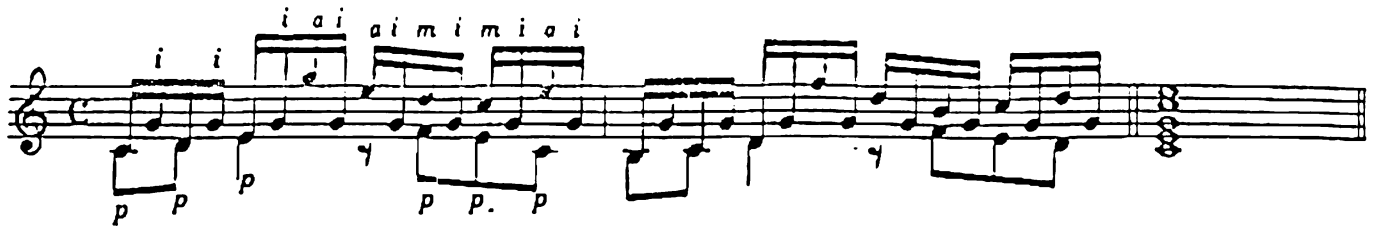
*i a i a i a i*  
*p p p p*

102

*i m i a i m i*  
*p p p p*

103

*i m i a i m i m i i*  
*p p p p*



111

*p p p p p p p p p p p p*

112

*p p p p p p p p p p p p p p p p*

113

*p p p p p p p p*

114

*p p p p p p p p*

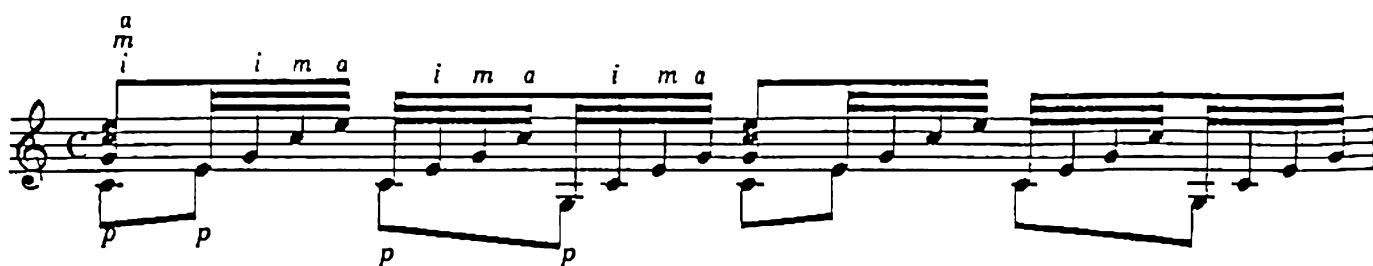
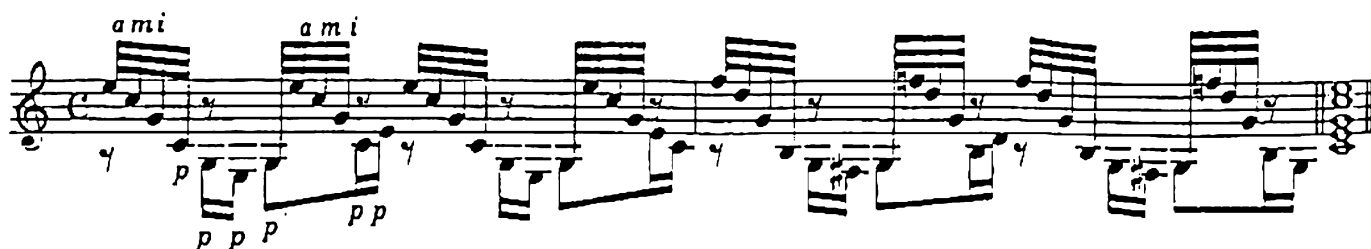
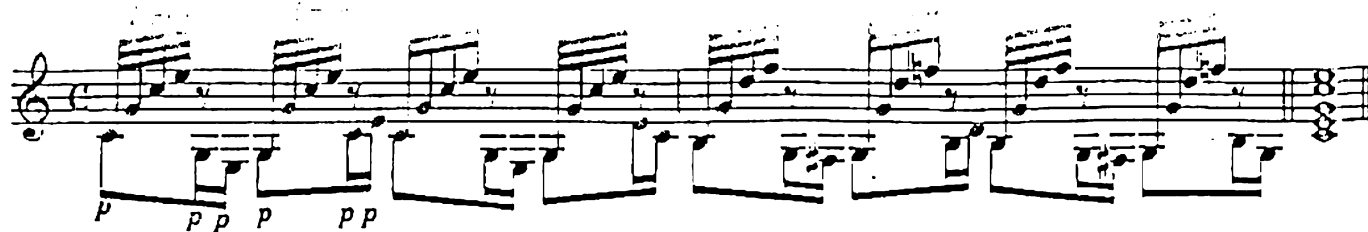
115

*p p*

116

*p p p p*





## АПОЯНДО



Рисунок 15

Апояндо пальцев **i**, **m**, **a** имеет очень незначительное отличие в положении руки. *Гитарист должен иметь возможность переходить с тирандо на апояндо с очень небольшим изменением в положении кисти*, иначе становится трудно и неудобно пользоваться апояндо для выделения нот в тирандовом пассаже.

Апояндо и тирандо не должны отличаться по качеству тона. Гитарист должен уметь переходить с приема на прием без звуковых отличий.

В пассаже на апояндо запястье должно быть чуть поднято по сравнению с тирандо.

Основное же отличие состоит в расслаблении дистального межфалангового сустава. Следите за тем, в какой момент и в какой степени вы его расслабляете. Расслабление должно служить амортизатором. Если расслабить во время удара, то струна слишком долго будет соскальзывать с ногтя, и звук получится слишком слабый, не сфокусированный.

Вот правильный способ: когда вы начинаете давление на струну, сустав чуть прогибается, но когда вы покидаете струну, сустав должен восстановить упругость. При чередовании **i** – **m** нужно помнить, что **m** должен прогибаться больше, чтобы компенсировать разницу в длине. Также помните, что прогиб пальца **m** при апояндо больше, чем при исполнении тирандо.

Когда палец расслаблен и ждет очереди возле своей струны, то он должен быть примерно в 3 мм от нее, но не на самой струне. Когда палец касается струны, он должен ощутить ту небольшую амортизацию в суставе.

Если мы чередуем **m** - **a**, то палец **a** работает подобно пальцу **i**. Если работают **i** - **a**, то их движения практически одинаковы.

Что же делать с пальцами, не используемыми во время пассажа? Это очень важный момент.

При пассаже на **i-m** (самая распространенная комбинация), я убираю палец **a** внутрь (примерно 1 см над пальцем **m**).

Если я играю **i-a**, то выношу палец **m** на 1,5 см от рабочих пальцев наружу.

Когда я играю **m-a**, то палец **i** остается практически рядом с пальцем **m**.

Оставляя незанятые пальцы в соответствующих позициях, мы сохраняем баланс руки, таким образом, давая рабочим пальцам больше уверенности и точности.

Важно также, чтобы большой палец иногда отдыхал на басовой струне, когда это возможно, чтобы почувствовать противовес, о котором я говорил ранее (на странице 12). Но на этот раз мы прежде всего чувствуем противовес в остальных пальцах.

При апояндовых пассажах на басовых струнах большой палец может аккуратно упереться на деку, чтобы пальцы **i-m**, чередуясь на шестой струне, могли сталкиваться с большим пальцем, как с воображаемой седьмой струной.

Я уже говорил ранее при обсуждении апояндо, что пальцы должны играть *со струны, а не хлопковым движением*. Если говорить подробнее, правильное звукоизвлечение состоит из действий:

**касание**

**давление**

**освобождение струны**

Эта практика имеет важное значение в координации между руками, на чем я еще остановлюсь в главе про левую руку.

Между чередующимися пальцами должно происходить как бы перебрасывание веса друг другу. Когда палец играет апояндо, он останавливается на другой струне. Теперь палец поддерживает тот вес, с которым он приземлился на струну и, когда приходит другой палец, расслабляется, давая струне вытолкнуть себя в позицию, из которой будет потом играть. Назовем это **Перебрасыванием**. Они должны быть идеально синхронизированы - пальцы как бы подкидывают друг с друга на струне, по которой играют.

Позаботьтесь, чтобы движения пальцев были постоянными, чтобы каждый палец возвращался к следующей позиции, оказавшись не более, чем в 5 мм от струны, которую будет играть.

Приучитесь приходить в исходное положение перед контактом со струной. Это поможет пальцам *“подружиться со струнами”*.

**Перебрасывание**

## ИГРА БЕЗ НОГТЕЙ

Скольжение пальца *i* со струны на струну в нисходящем пассаже

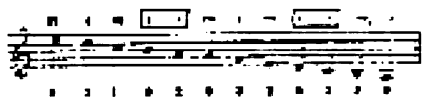


Рисунок 16

## Пиццикато

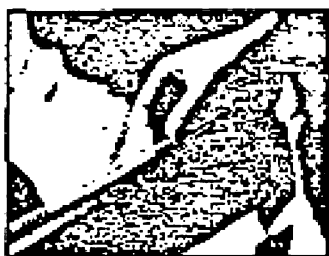


Рисунок 17

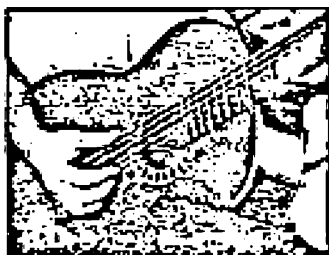


Рисунок 18

Для развития чувствительности и взаимодействия пальцев со струнами я рекомендую *в течение года играть без ногтей*.

Мой отец, братья и я – все играли без ногтей в раннем возрасте. Спустя несколько месяцев я спросил отца: «Ну когда уже можно отрастить ногти?» И он отвечал: «Когда твои пальцы и струны станут единым целым». Меня расстраивал этот ответ, но сегодня я благодарен за это отцу.

Этот прием при игре апояндо не является обязательным, но я использую его с большим удовольствием и успехом. Он заключается в том, что палец *i*, остановившись на встречной струне, сам же ее и играет (рисунок 16).

Сыграв «си» на второй струне, указательный палец оказывается не в идеальном положении, чтобы играть «соль» на третьей струне, потому что приземлится прямо на подушечку. *Не ослабляйте давление на струну, сдвигая палец, пока не почувствуете край ногтя*. Теперь вы оттягиваете струну и с удобством извлекаете звук. Этот прием в итоге должен быть непрерывным, как одно движение, тогда это будет легко и приятно.

Есть два основных способа играть пиццикато. Наиболее распространенный: Ребро правой ладони ставится на подставку за косточкой, так что можно варьировать количество мякоти, которая переходит за косточку, изменяя звук (рисунки 17 и 18).

Другой способ заключается в постановке пальцев левой руки *непосредственно на металлические лады*. Этот способ очень эффективен при игре в высоких позициях дискантных струн.

Гаспар Санз пишет про левую руку:

**«Левая рука должна действовать на грифе грациозно, аристократично и элегантно, но также очень уверенно, держа большой палец как румпель этого звучащего корабля».**

Я всегда ассоциировал пальцы левой руки с пятью артистами балета, танцующими на сцене (грифе), и я не могу избавиться от ощущения, что Гаспар Санз имел очень похожий образ левой руки. И нет лучшего способа описать гитару, кроме как сравнением с кораблем, переправляющим артиста и слушателя ближе к счастью. Если мы будем продолжать развивать идею, что пальцы – это артисты балета, мы должны обучать их как таковых. Каждый из них должен знать свою работу независимо друг от друга. Хореограф (гитарист, который определяет аппликатуру) должен полностью выстроить хореографию пьесы, чтобы избежать беспорядка; один палец не должен мешать другому. Пальцы должны быть в плавном, приятном потоке движений.

Фернандо Сор пишет:

**«Почему - то многие думают, что большой палец, имеющий огромное значение при игре правой рукой, должен бездействовать на левой. Будучи короче остальных пальцев и имея больше силы, большой палец может помочь прижатию, а также служит опорной точкой».**

Эти слова совпадают с мнением Санза по использованию большого пальца. Он должен уметь постоянно направлять и распределять свою энергию на все установленные пальцы *поровну*, а пальцы, в свою очередь, должны направить свою энергию на него. Этот баланс очень похож на то, как танцор поднимает и поддерживает танцовщицу.

*Левая рука всегда должна находиться на грифе в положении, которое обеспечит пальцам равный доступ к любой струне. Это означает, что линия костяшек пальцев будет параллельна линии струн. В этом положении, каждый палец будет в состоянии двигаться, например, от первой струны к шестой, не двигая кистью или предплечьем (рисунок 19).*

Пальцы должны прижимать струны ближе к ладам, не заходя на сам лад, иначе испортится звук. Если вы, играя, слышите плохой звук, остановите движение и посмотрите на левую руку: если окажется, что вы плохо зажали, исправьте это. Убедитесь, что вы всегда нажимаете струну одной и той же частью вашего пальца. Запоминайте ощущение, как струна должна находиться под пальцем. *Пальцы должны весь свой вес распределить по грифу.* Если силы между большим пальцем и пальцами на ладах не будут сбалансированы, центр тяжести будет неправильным, и пальцы не смогут использовать все свои возможности.

## ЛЕВАЯ РУКА



Celedonio Romero



Celin Romero



Pepe Romero



Angel Romero



Рисунок 19

Еще один очень важный принцип, который нужно помнить: **не делайте внезапных движений левой рукой!** Используйте то время, которое всегда есть между нотами; все ваши движения должны быть изящным. Мы должны думать только о пальцах, которые в данный момент играют, удаляя мысли о незадействованных пальцах и не расходуя энергию на них. Но в то же время, даже свободные пальцы должны оставаться в положении легкого доступа к любой струне.

Пальцы работают во многом так же, как и ноги при ходьбе. Лишь одна нога в определенный момент переносит ваш вес, а другая, готовясь сделать шаг, полностью расслаблена. Представьте себе, как трудно было бы ходить, если бы обе ноги были одинаково напряжены. Пальцы должны работать точно так же. Эта релаксация свободных пальцев обладает разгрузочным эффектом и вносит большой вклад в развитие выносливости.

### Техника **ПЕРЕБРАСЫВАНИЯ** в левой руке и синхронизация обеих рук

Левая рука      Правая рука



Рисунок 20

Левая рука      Правая рука



Рисунок 21

Левая рука



Правая рука

Рисунок 22

Принцип **перебрасывания** является столь же важным для левой руки, как и для правой. Когда палец удален с прижатой им струны, его энергия передается следующему пальцу, который будет играть. Например, при воспроизведении хроматической гаммы: когда первый палец играет, второй должен быть непосредственно над следующим ладом, подготовленный к игре. Следующая операция одновременно выпускает первый палец, играет вторым и готовит третий палец над своим ладом. Следующая операция высвобождает второй палец, играет третьим и готовит четвертый, и так далее.

Эти операции должны быть скоординированы и привязаны именно к правой руке в следующем порядке:

1. Касание струны одновременно обеими руками (рисунок 20).
2. Момент давления синхронизирован у обеих рук и происходит одновременно (рисунок 21)
3. Левая рука держит струну в то время как правая рука извлекает звук (рисунок 22).

Эти три шага, конечно, должны быть результатом одной мысли, т.е. быть одним движением. Движения подъема пальца левой руки от струны и размещения следующего пальца должны быть согласованы по своей скорости и времени.

Нужно отрабатывать это медленно, но с инерцией в движениях (время между нотами может быть большим, но каждая нота должна быть сыграна быстро, единым уверенным движением). **Во время медленной практики** у вас есть возможность правильно командовать пальцами и проверять их постоянно.

Принцип, с помощью которого оказывается давление на струны, является наиболее важным. Чтобы добавить силы пальцам левой руки, когда они держат аккорд, нужно вес расслабленной руки распределить на пальцы (в том числе и на большой). *Рука должна быть в таком состоянии, что если кто-то неожиданно выхватит гитару, предплечье упадет.* Когда пальцы меняют позицию на грифе, то предплечье, естественно, поддерживает само себя (своей же силой). Такое переменное использование силы дает руке возможность регулярно отдыхать.

Подключение веса руки также приводит пальцы к тому, что они автоматически начинают играть перпендикулярно струнам.

При перемещении зажимающих пальцев, большой палец не изменяет положение кардинально; изменяется только направление силы большого пальца, и это зависит от изменения в конфигурации зажимающих пальцев.

Снятие пальцев левой руки со струн осуществляется таким же образом, как в правой руке - с движением, возникающим в пястной фаланге, никогда не позволяя проксимальному межфаланговому суставу (середина пальца) сильно открываться. Тогда вы будете всегда готовы играть, поддерживая оптимальную округлость пальцев.

Движение в проксимальном межфаланговом суставе используется, чтобы наметить нужную струну для зажатия, а движение в пястном суставе уже опускает палец к самой струне. Это второе движение должно выполняться со свободной инерцией (ускорение расслабленного пальца), позволяя струне затормозить палец. Движения пальцев должны напоминать перелет акробата с одной трапеции на другую. Идеально, уверенно и изящно.

**Пальцы левой руки всегда должны работать так, будто играют восходящее легато. Например, если вы поиграете без правой руки, то должны услышать ноты, бьющиеся левой рукой.**

Здесь применим тот же принцип последовательного хода, как в апояндо правой руки: гриф останавливает движение пальца левой руки, как струна останавливает палец во время апояндо. Убедитесь, что сила прижатия струны направлена перпендикулярно грифу, а не вверх или вниз, чтобы струны были на одинаковом расстоянии друг от друга.

### Смена позиции

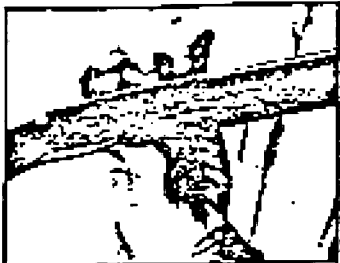


Рисунок 22

### Легато

### Вибрато

При переходе от четвертого пальца к первому в восходящей хроматической гамме (по одной струне!) , ладонь должна сжаться, в результате чего, когда играете четвертым, первый палец уже оказывается возле него (за счет сжатия). В момент смены первый палец занимает свое место на следующей ноте, а рука расслабляется и восстанавливает свою форму и размещение.

При воспроизведении нисходящей хроматической гаммы процесс сокращения и расслабления руки тот же, разница лишь в том, что четвертый палец приближается к первому, а затем совершает прыжок.

Для того, чтобы избежать шума струны, вызванного скольжением пальца при смене позиции, данный палец должен двигаться подобно кисточке. Нащупайте мягкую часть подушечки для скольжения. Не скользите мозолью! (рисунок 23).

При смене аккордов есть важный момент: нужно найти общий палец для двух аккордов, который остается на струне и используется как ориентир при смене. Сначала зрительно представьте аккорд, чтобы он всплыл в уме, и позвольте руке реализовать то, что уже существует в вашем воображении. Не всегда возможно подготовить пальцы левой руки к следующей ноте, тем не менее, аккорд должен быть подготовлен в уме.

Ваши глаза и ум должны быть направлены только на начало и конец смены, производя ее мгновенно. Они не должны быть сознательно осведомлены о движении, только о результате. Подсознание, руководящее сменой, скажет, чтобы каждый палец перешел по кратчайшему маршруту.

**Восходящее легато** играется пальцем (пальцами) левой руки, в принципе, таким же образом, как они играют без легато, разве что с немного большей силой. Разница лишь в том, что правая рука не дергает струну, струна приводится в движение силой левой руки, ударом. Сильный, громкий звук достигается не за счет напряжения и давления, а за счет скорости (инерции) и точности.

**Нисходящее легато** немного сложнее, так как пальцы левой руки должны заставить струну звучать за счет движений, похожих на правую руку. Палец, играющий нисходящее легато, должен двигаться в плоскости, параллельной струнам. Здесь также применяется принцип тирандо (это быстрее по скорости, чем апояндо) и апояндо (исполнение замедленно, зато с более насыщенным звуком). Все, что я сказал о тирандо и апояндо правой руки, применимо и к нисходящему легато.

### Есть два основных вида вибрато.

Одним из них является перемещение звучащей струны вверх-вниз (**вертикальное вибрато**).

Другой заключается в покачивании пальца из стороны в сторону (**горизонтальное вибрато**).



**Горизонтальное вибрато** является наиболее распространенным и, безусловно, предпочтительным для отдельных нот с четвертого лада и выше. Это вибрато нужно играть, перемещая весь вес на вибрирующий палец, исключая давление, вес и опору большого пальца. В большинстве случаев, когда я использую этот тип вибрато, мой большой палец перестает прикасаться к грифу. Вибрирующая энергия исходит от пальцев, кисти и предплечья.

**Вертикальное вибрато** настоятельно рекомендуется в позициях ниже четвертого лада в аккордах, где гитарист пожелает сделать вибрато на одной ноте, не затрагивая остальных.

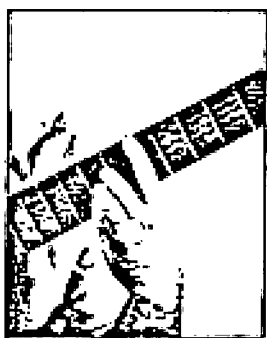
Движение происходит в проксимальном межфаланговом суставе. Большой палец здесь играет очень важную роль, обеспечивая свою поддержку, руководство и силу, особенно к вибрирующему пальцу.

Большой палец-это, пожалуй, наиболее важная опорная точка в барре. Давление на гриф с обеих сторон должно быть поровну разделено между большим пальцем, указательным, зажимающим барре (на уровне его средней фаланги находится большой палец) , и остальными пальцами.

Чтобы усилить барре, не создавая напряжения, перекатите немного указательный палец в сторону розетки, только не нужно скользить по ладу. Это также расслабляет другие пальцы левой руки.

Когда вы играете барре без участия других пальцев на ладах, давление большого пальца должно быть направлено прямо напротив указательного. А если в барре задействованы и другие пальцы, нужно найти центр тяжести и распределить силу поровну на все пальцы

Очень важно ставить барре так, чтобы другие пальцы при этом совершенно спокойно могли двигаться в любом направлении, в то время как вы держите барре ( рисунки 24, 25)



Барре

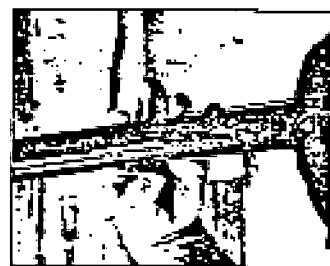


Рисунок 24

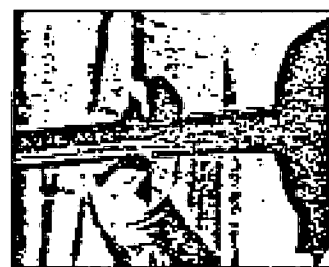


Рисунок 25

Усиление барре



## Флажолеты



Рисунок 26



Рисунок 27



Рисунок 28

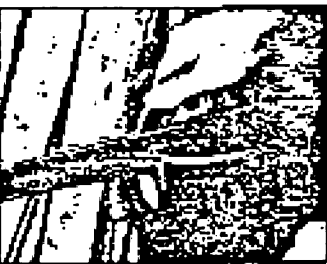


Рисунок 29



Рисунок 30

## Натуральные

Натуральные флажолеты производятся легким прикосновением к струне прямо над ладом (левой рукой), в то время как правая рука щипывает струну. Игра флажолетов включает основные моменты:

- 1) Подушка каждого пальца имеет точку, где палец сужается к более тонкому контуру; эта точка, как правило, в центре рисунка отпечатка пальцев. Именно эта часть пальца должна касаться струны. Цель использования этой точки – минимальная площадь контакта со струной (рисунок 26).
- 2) Как только струна зазвучала, палец нужно убрать (см. рисунок 27)
- 3) Правая рука должна играть мягче, используя больше ногтя и меньше подушечки.
- 4) Надлежащее место щипка струны - в точке около  $2/3$  длины струны от точки прижатия до подставки (рисунок 28).

## Искусственные

Искусственный флажолет производится путем нахождения октавы от зажатой ноты и используя правую руку, чтобы коснуться этой точки указательным пальцем (центром отпечатка, как при натуральном флажолете) и щипнуть безымянным либо большим пальцем, в зависимости от желаемого звука;

Между указательным и щипающим пальцем должно быть как можно большее расстояние(рисунки 29, 30).

• —

Я убрал из этих упражнений всю аппликатуру, чтобы вы могли разнообразить занятия.

Эти упражнения нужно играть ежедневно

Handwritten musical notation on ten staves, featuring rhythmic patterns and fingerings. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The patterns are organized into measures, with some measures containing multiple notes and others containing rests. The notation is written in a cursive, handwritten style.



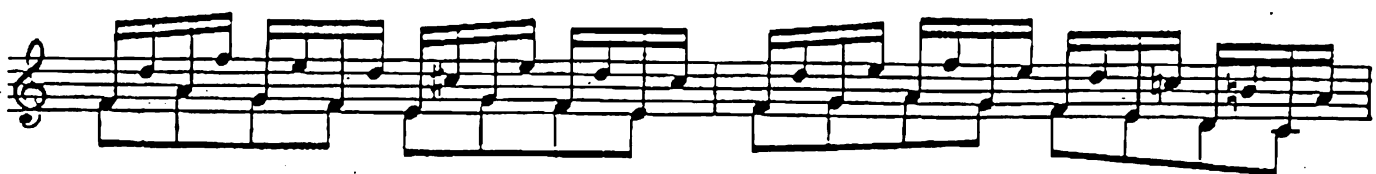
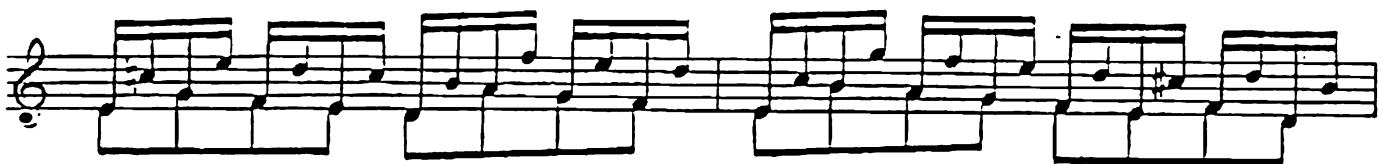
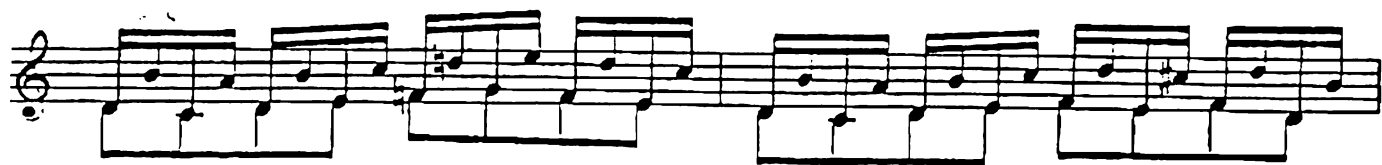
di dm pi dm di dm pi dm pi dm di dm pi dm



pi dm di dm di dm pi dm

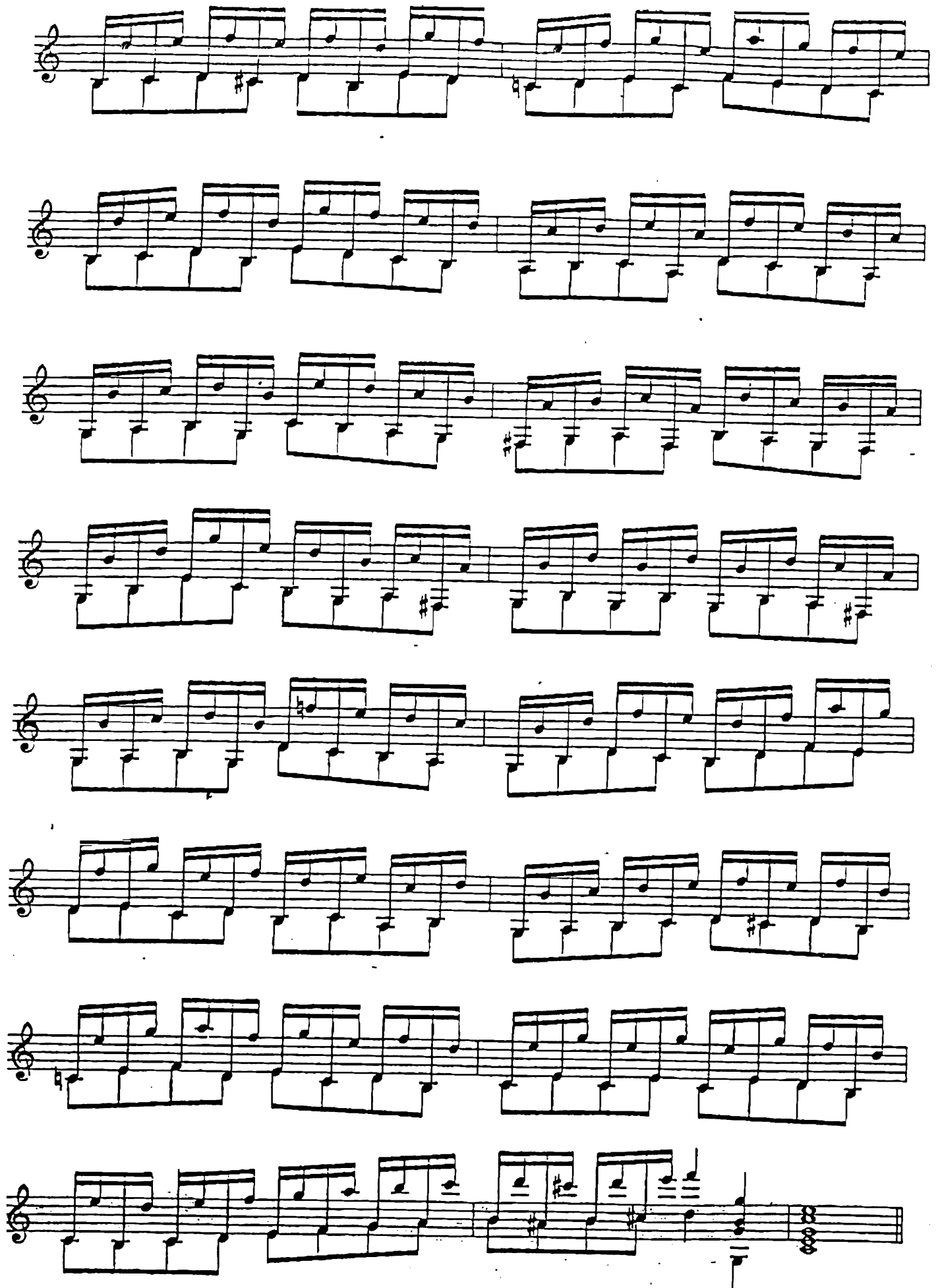


2



This page contains eight staves of musical notation. The first five staves are grouped together, followed by a measure rest (a '3' in a circle) on the sixth staff, and then the final two staves. The notation is written on a single system with a common time signature (C) and a treble clef. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several accidentals, including sharps and flats, scattered throughout the piece. The overall style is that of a complex, possibly chromatic, musical composition.

This page contains eight staves of musical notation. The first seven staves are organized into four systems, each consisting of two staves. The eighth staff is a single staff at the bottom. The notation is written in a style that includes treble and bass clefs, a common time signature (C), and various musical notes and rests. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The second staff begins with a bass clef and a common time signature. The third staff begins with a treble clef and a common time signature. The fourth staff begins with a bass clef and a common time signature. The fifth staff begins with a treble clef and a common time signature. The sixth staff begins with a bass clef and a common time signature. The seventh staff begins with a treble clef and a common time signature. The eighth staff begins with a bass clef and a common time signature. The notation includes various musical notes and rests, including eighth notes, sixteenth notes, and quarter notes. The page is numbered 4 in the top left corner.



5

5

5

5

5

5

5

5

5

5

5

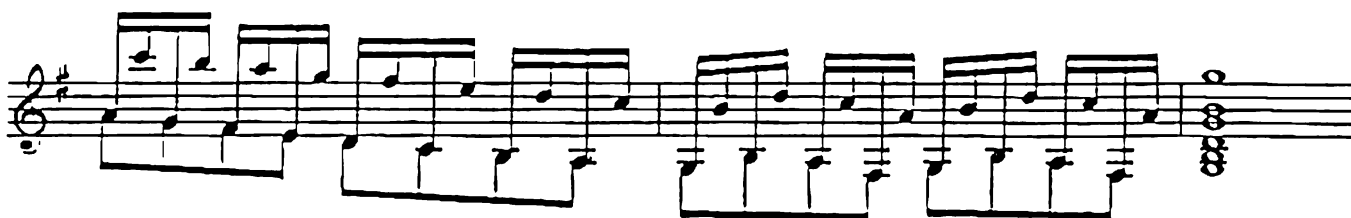
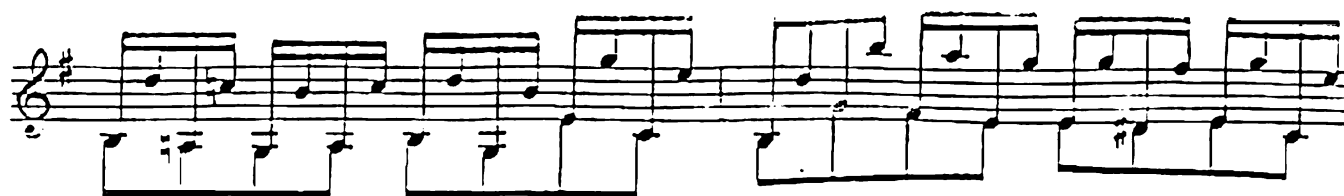


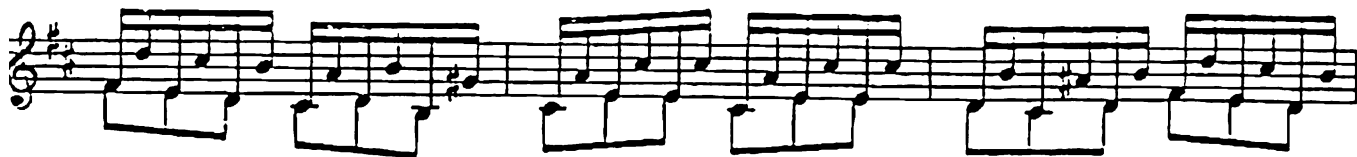
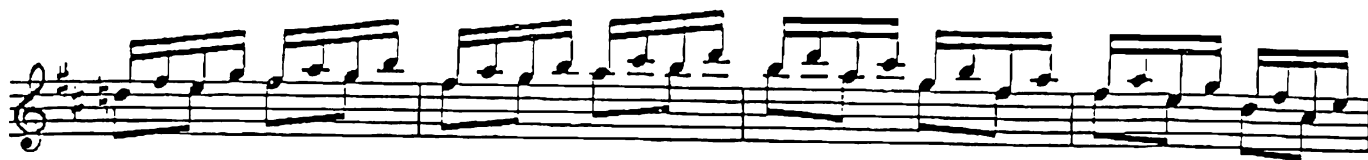
This musical score is written for a single melodic line in treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is organized into ten staves. Each staff contains a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups, creating a rhythmic pattern. The melody is continuous across the staves, with some measures containing multiple beamed notes. The final staff ends with a double bar line and a repeat sign.

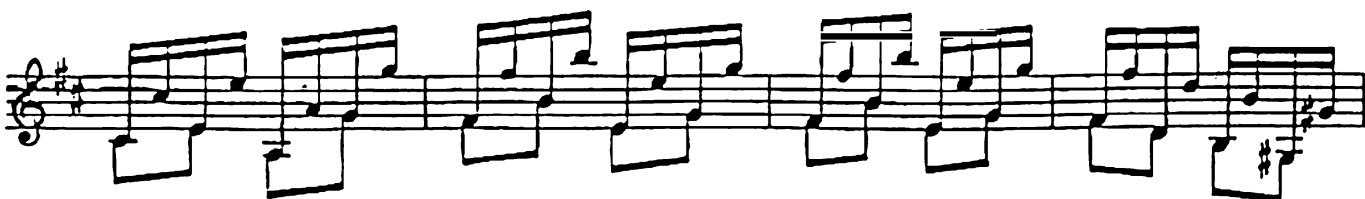
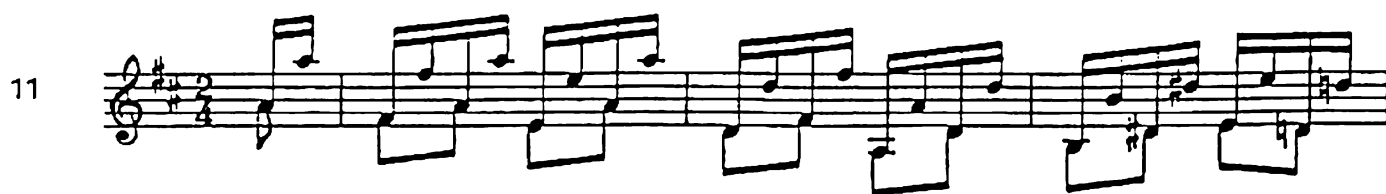
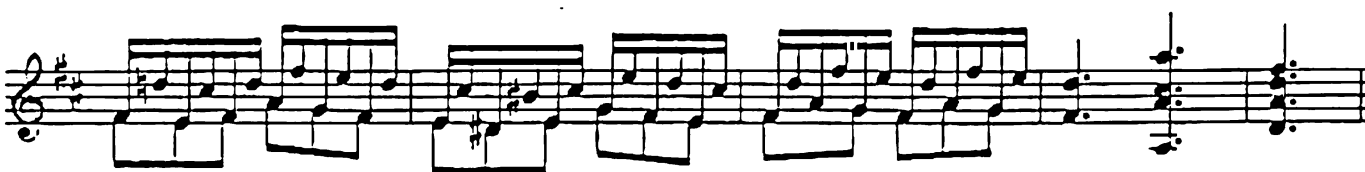
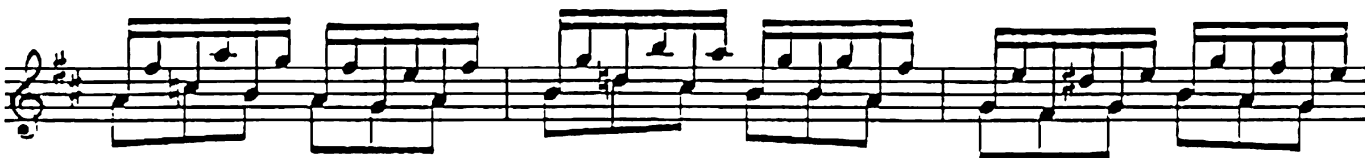
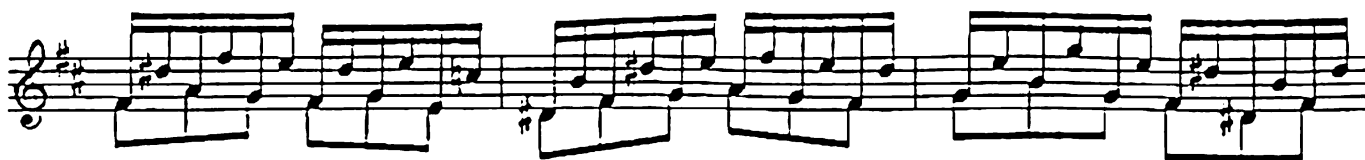
7

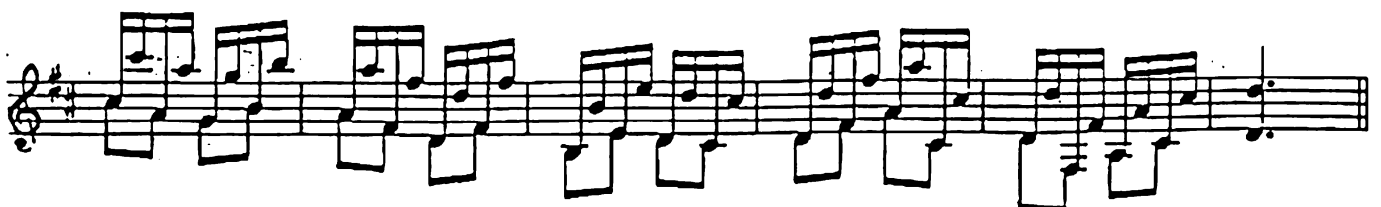
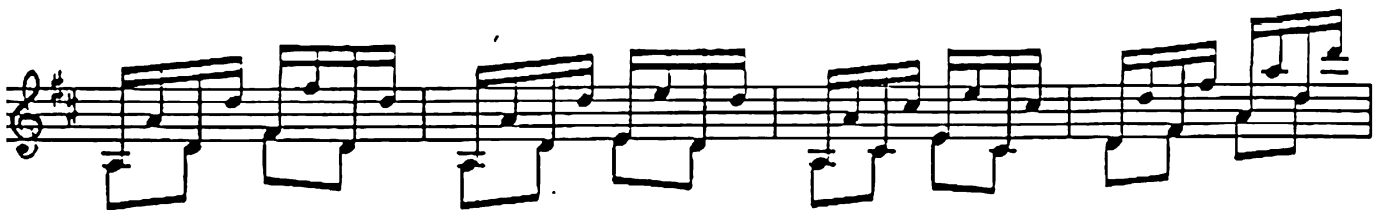
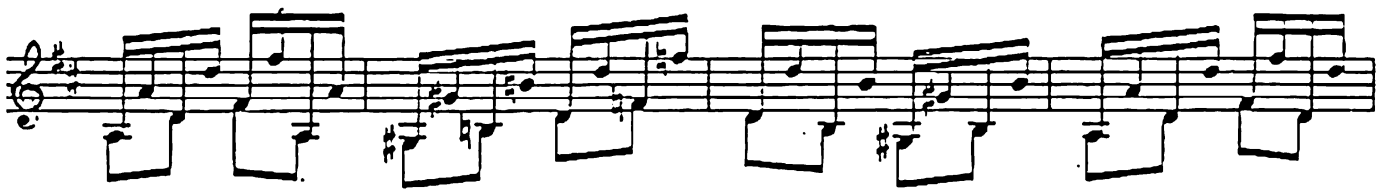
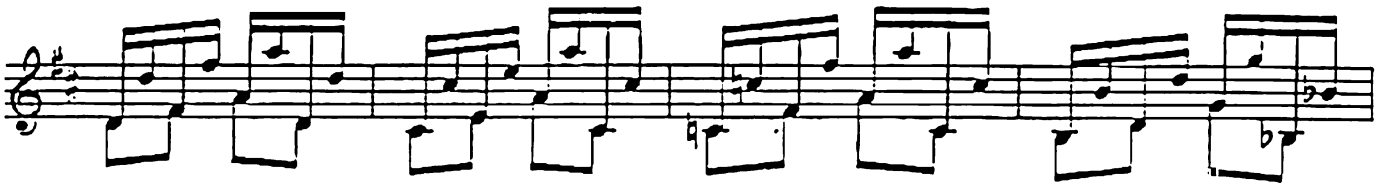
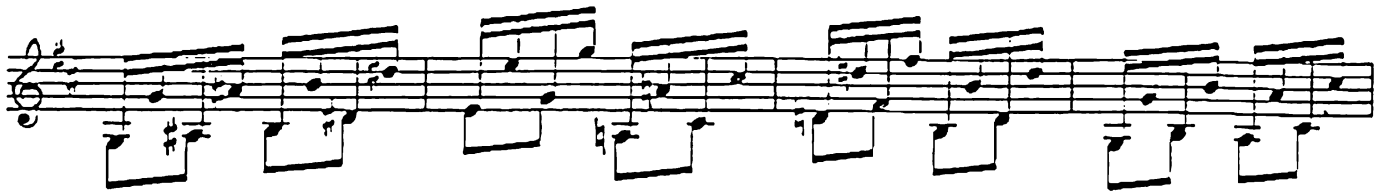
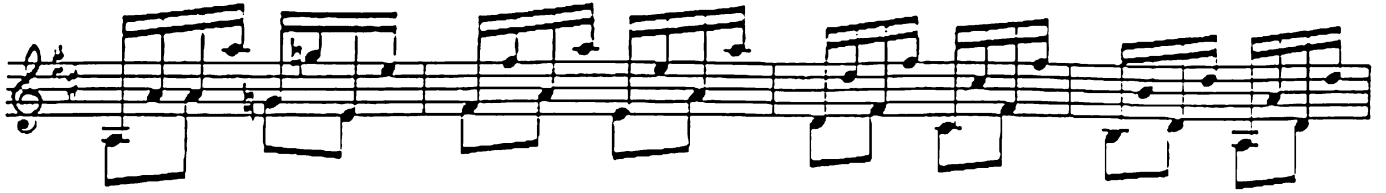
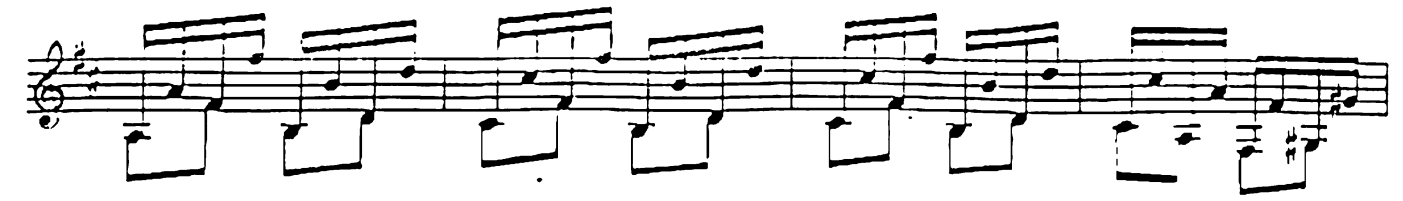
The musical score is written on eight staves, each containing a continuous eighth-note melody. The melody is characterized by a series of eighth-note pairs beamed together, creating a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The notes are primarily eighth notes, with some quarter notes interspersed. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is numbered 7 in the top left corner.

This page contains a handwritten musical score, page 43. It consists of nine staves of music, arranged in three groups of three staves each. The first staff is in treble clef, and the subsequent two staves in each group are in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music is written in a style that appears to be a piano or organ accompaniment, featuring a steady eighth-note or sixteenth-note pattern in the right hand and a more complex, often chordal or arpeggiated, pattern in the left hand. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings such as *f* (forte) and *z* (possibly *z* for *z* or *z* for *z*). The paper shows signs of age, with some staining and a slightly uneven texture.









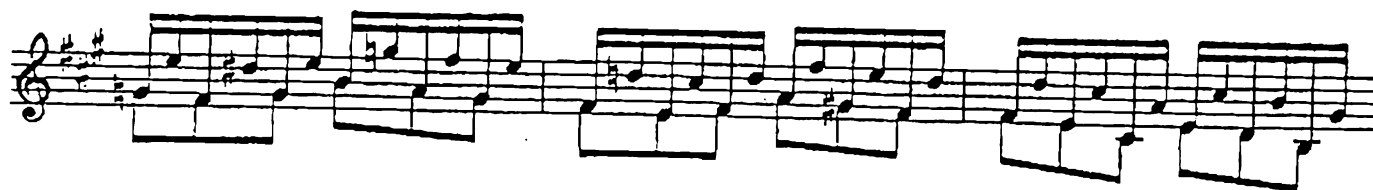
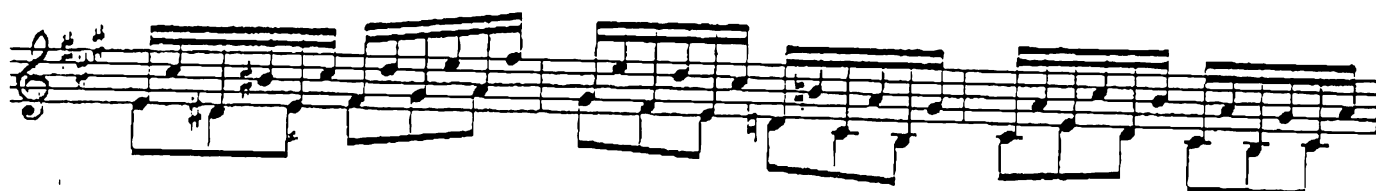
12

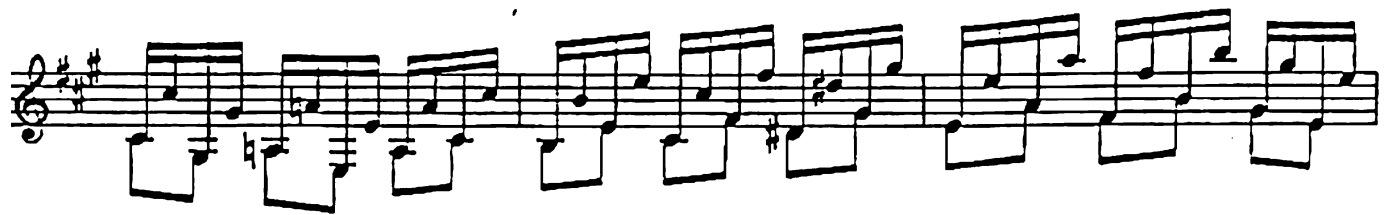
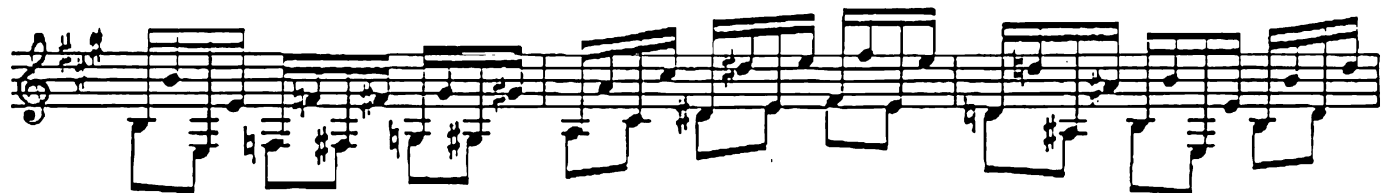
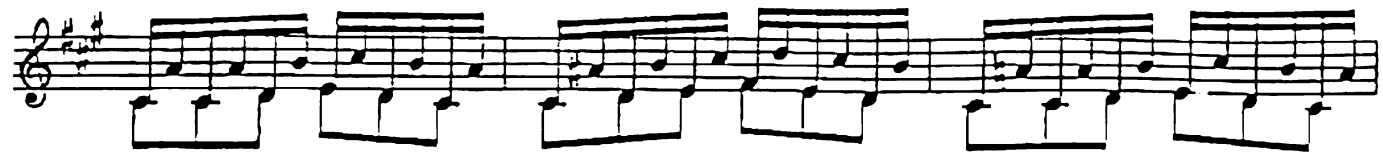
The musical score on page 54 features ten staves of music. The first staff is marked with a '12' in the left margin. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The melody is a continuous, flowing line with a steady eighth-note accompaniment. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures, time signatures, and note values.

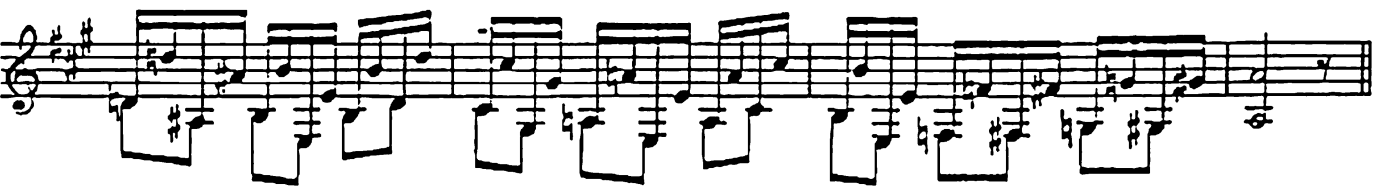
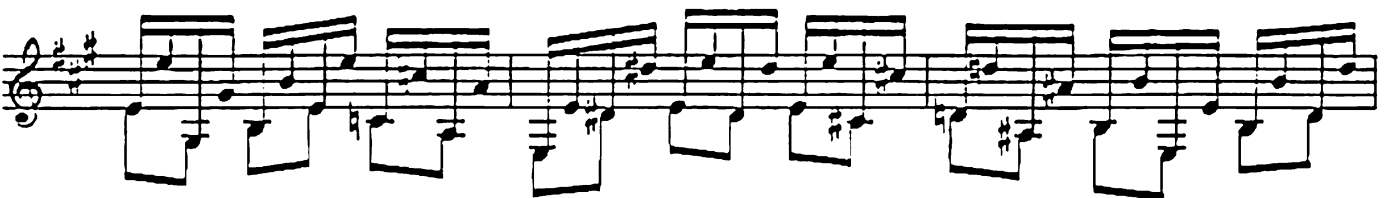
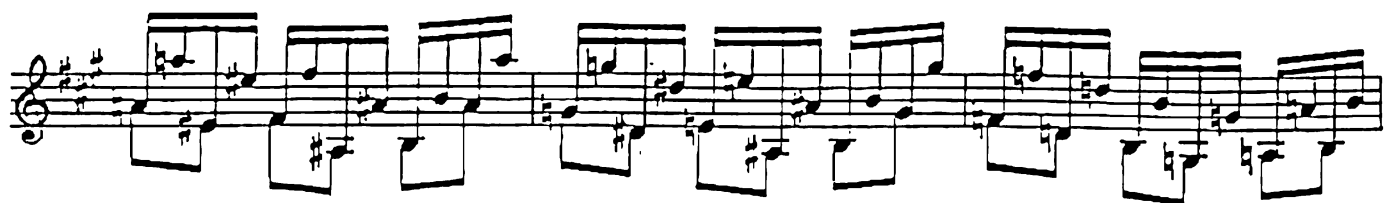


13









A handwritten musical score consisting of eight staves. Each staff begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation is written in black ink on white paper. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. There are also rests and some accidentals (sharps and naturals). The staves are connected by a single vertical line on the left. The final staff ends with a double bar line and a repeat sign.

## Разминка

Эти упражнения разработал Франсиско Таррега. Их показал моему отцу Даниель Фортеа, выдающийся ученик Таррега. По сей день мы играем их перед каждым концертом.

The image displays six staves of musical notation for guitar exercises. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The exercises are composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5, and some exercises include a circled '6' at the beginning. The exercises progress from simple patterns to more complex, flowing lines. The first staff has a circled '6' above the first measure. The second staff has a circled '6' above the first measure. The third staff has a circled '6' above the first measure. The fourth staff has a circled '6' above the first measure. The fifth staff has a circled '6' above the first measure. The sixth staff has a circled '6' above the first measure.

Продолжайте до 12 лада и обратно, на каждой струне





Continue to the 9th fret and return to the 1st fret on each string.



Continue to the 9th fret and return to the 1st fret on each string.



Continue to the 9th fret and return to the 1st fret on each string.

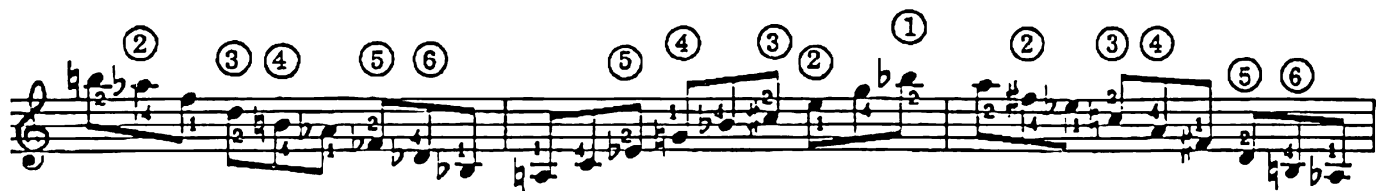
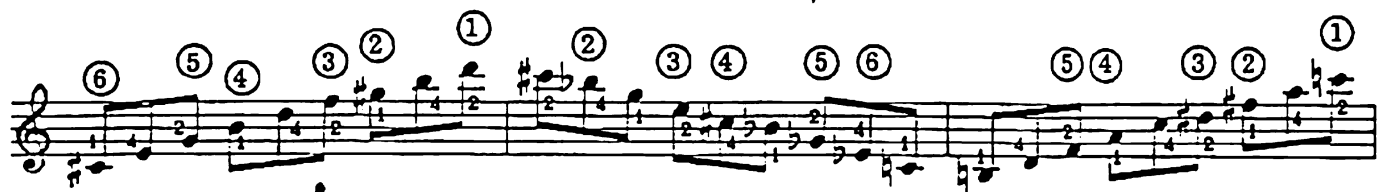
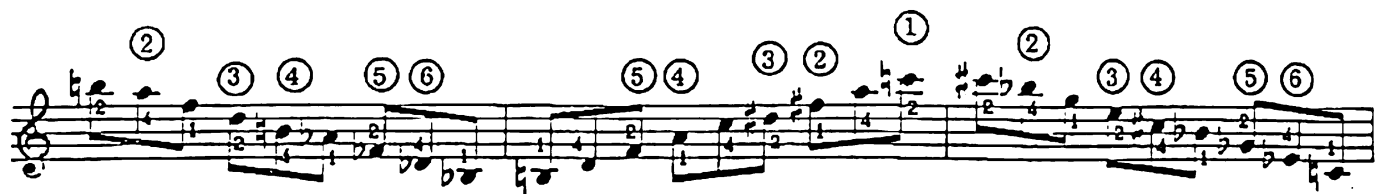


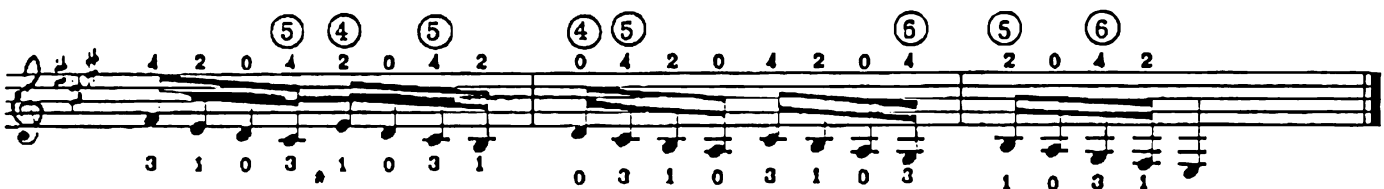
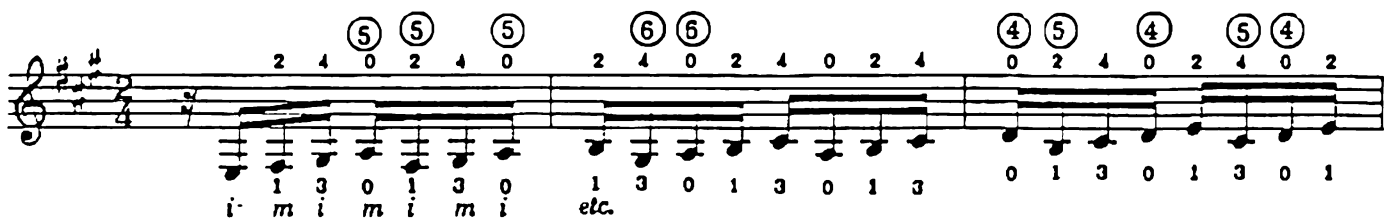
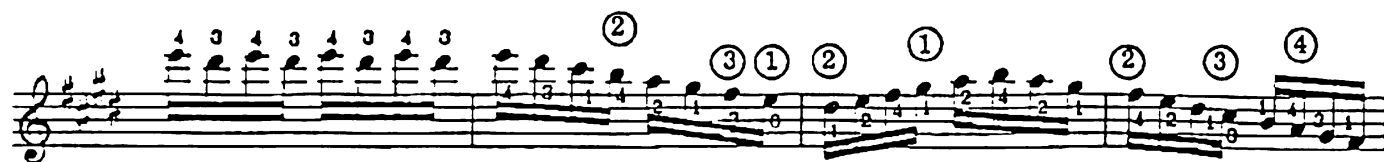
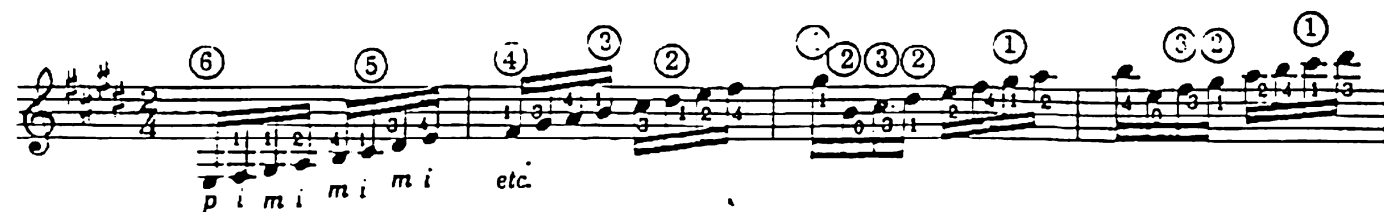
Continue to the 10th fret and return to the 2nd fret on each string.



Continue to the 10th fret and return to the 2nd fret on each string.







Repeat, alternating left hand fingerings.



Repeat the same fingerings on all other strings. On the 1st string, one may go up to the 19th fret.

*i m i m i m i m i etc.*

1 2 3 4 4 3 2 1 1 4 3 4 2 4 3 4 1 2 3 4 4 3 2 1 1 4 3 4 2 4 3 4

1 2 3 4 4 3 2 1 1 4 3 4 2 4 3 4 1 2 3 4 4 3 2 1 1 4 3 4 2 4 3 4

1 2 3 4 4 3 2 1 1 4 3 4 2 4 3 4 1 2 3 4 4 3 2 1 1 4 3 4 2 4 3 4

1 2 3 4 4 3 2 1 1 4 3 4 2 4 3 4 1 2 3 4 4 3 2 1 1 4 3 4 2 4 3 4

1 2 3 4 4 3 2 1 1 4 3 4 2 4 3 4 1 2 3 4 4 3 2 1 1 4 3 4 2 4 3 4

1 2 3 4 4 3 2 1 1 4 3 4 2 4 3 4 1 2 3 4 4 3 2 1 1 4 3 4 2 4 3 4

1 2 3 4 4 3 2 1 1 4 3 4 2 4 3 4 1 2 3 4 4 3 2 1 1 4 3 4 2 4 3 4

1 2 3 4 4 3 2 1 1 4 3 4 2 4 3 4 1 2 3 4 4 3 2 1 1 4 3 4 2 4 3 4

1 2 3 4 4 3 2 1 1 4 3 4 2 4 3 4 1

Continue to the 13th fret on all strings; advanced players continue to the 19th fret on the first string.



② 2 1 2 3 2 3 4 3 4 2 1 2 3 2 3 4 3 4

⑤ *m* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* etc.

2 1 2 3 2 3 4 3 4 2 1 2 3 2 3 4 3 4 2 1 2 3 2 3 4 3 4

2 1 2 3 2 3 4 3 4 2 1 2 3 2 3 4 3 4 2 1 2 3 2 3 4 3 4

2 1 2 3 2 3 4 3 4 2 1 2 3 2 3 4 3 4 2 1 2 3 2 3 4 3 4

2 1 2 3 2 3 4 3 4 2 1 2 3 2 3 4 3 4 2 1 2 3 2 3 4 3 4

2 1 2 3 2 3 4 3 4 2 1 2 3 2 3 4 3 4 2 1 2 3 2 3 4 3 4

### Ритмические формулы для отработки гамм

3 3 3

6 6 6

## **Этюды Селидонио Ромеро**

Следующие пьесы написаны моим отцом для меня и моих братьев, чтобы развить нашу технику. Эти этюды хороши не только для развития, но и для поддержания формы.

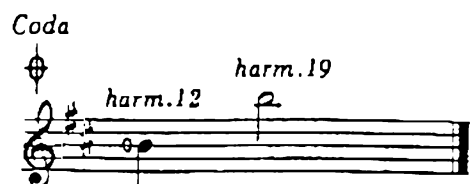
## Estudio No. 1

Celedonio Romero

Allegro

The musical score for "Estudio No. 1" by Celedonio Romero is written for guitar and consists of six staves. The tempo is marked "Allegro". The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various technical markings and fingerings:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a series of eighth-note patterns. Above the staff, the text "i m a m i" is written twice, with a "6" above the first "i". The word "VII" appears above the staff. The piece begins with a piano (*p*) dynamic marking.
- Staff 2:** Continues the eighth-note patterns. The word "VII" appears above the staff, followed by "V". Fingerings like "4", "2", "3", and "2" are indicated. At the end of the staff, the numbers 4, 3, and 2 are circled.
- Staff 3:** Features a series of eighth-note patterns. The Roman numeral "II" is written above the staff.
- Staff 4:** Continues the eighth-note patterns. Fingerings like "1", "3", "1", "1", "1", and "1" are indicated.
- Staff 5:** Continues the eighth-note patterns. Fingerings like "2", "1", "4", "4", "1", "4", and "3" are indicated. At the end of the staff, the number 4 is circled.
- Staff 6:** Continues the eighth-note patterns. Fingerings like "3", "2", "3", "2", "3", "2", and "3" are indicated. At the end of the staff, the numbers 3 and 2 are circled.



## Estudio No. 2

Celedonio Romero





The third system of the exercise continues with a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music, including a triplet of eighth notes marked with a circled '3'. The bass staff begins with a bass clef and contains a circled '4' below the first measure, indicating a fourth finger. The system concludes with a double bar line.

[illegible]

The second system of the musical score for 'The Little Boat' continues the melody and accompaniment. The melody, in treble clef, begins with a second ending bracket marked '2.'. It features fingerings 6, 6, 6, 6, 5, 5, and 4. The accompaniment, in bass clef, continues with chords and single notes, including dynamic markings like *p* and *pp*.

Musical notation for the song "The Rose Tree". The melody is written on a single staff in G major (one sharp) and 2/4 time. The notation includes fingerings (circled numbers 1-4) and articulation marks (accents). The piece is divided into two parts: a first ending (1.) and a second ending (2.). The first ending concludes with a double bar line and a repeat sign, leading back to the beginning. The second ending concludes with a double bar line.

Musical score for "The Song of the Lark" by Maurice Strakosky. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece is marked "Moderato".

The score begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 4/4. The tempo is marked "Moderato". The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together.

The score includes several measures with fingerings indicated by numbers in circles: 2, 3, 4, 6, 6, and 6. There are also measures with slurs and ties. The piece concludes with a final measure marked "harm. 19" and "harm. 15".

## Estudio No. 3

Celedonio Romero

Allegro

The musical score for "Estudio No. 3" by Celedonio Romero is written in G major (one sharp) and common time. It is marked "Allegro". The piece consists of six staves of music. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, while the left hand provides a bass line. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo), as well as accents (>) and fingering numbers (0, 2, 3, 1, 6). A repeat sign (II) is placed at the beginning of the fifth staff, and a section marked "IV-" begins at the start of the sixth staff.

IV-

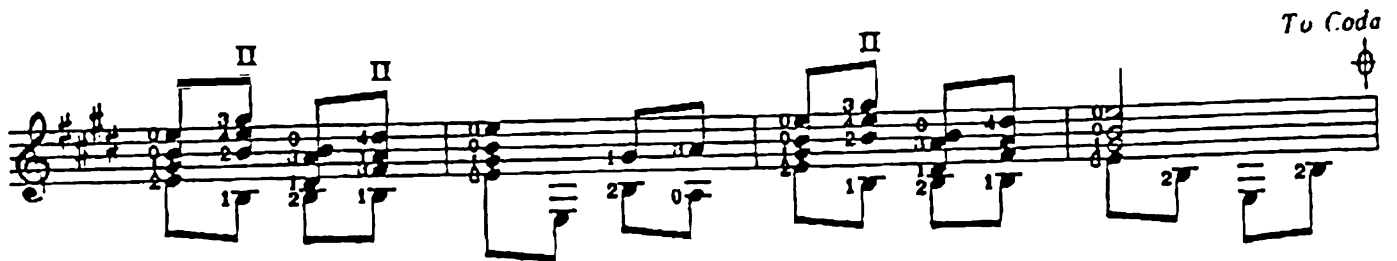
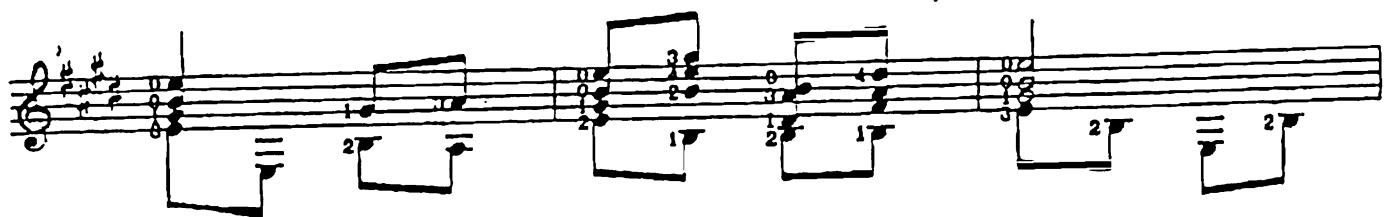
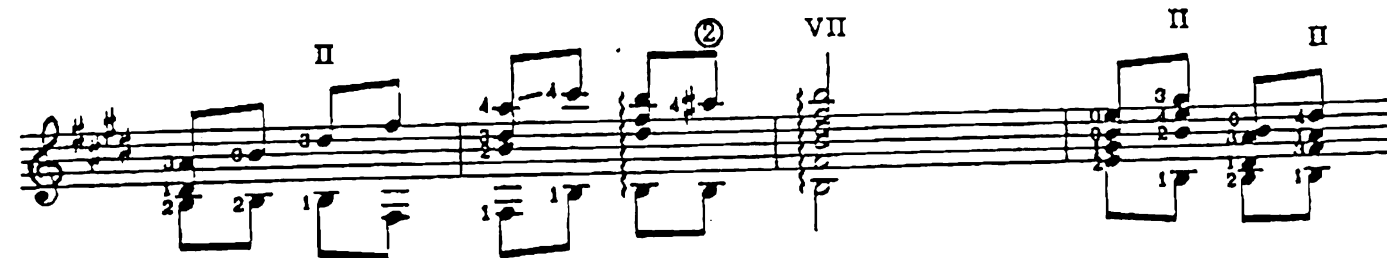
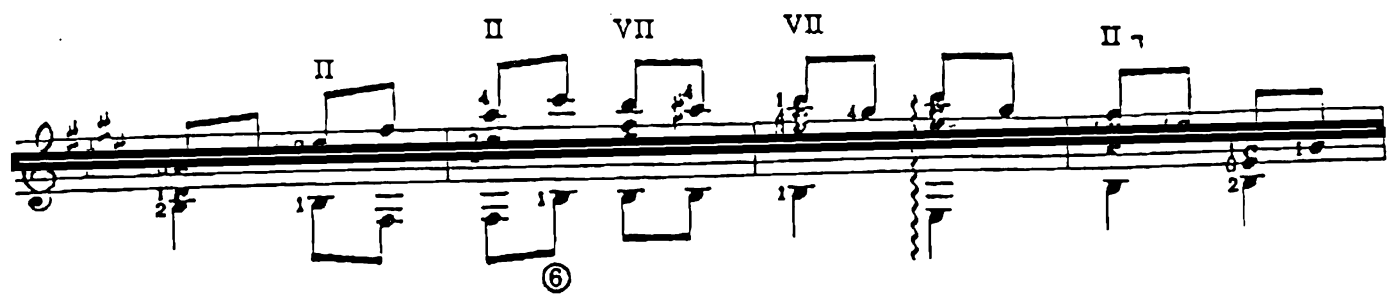
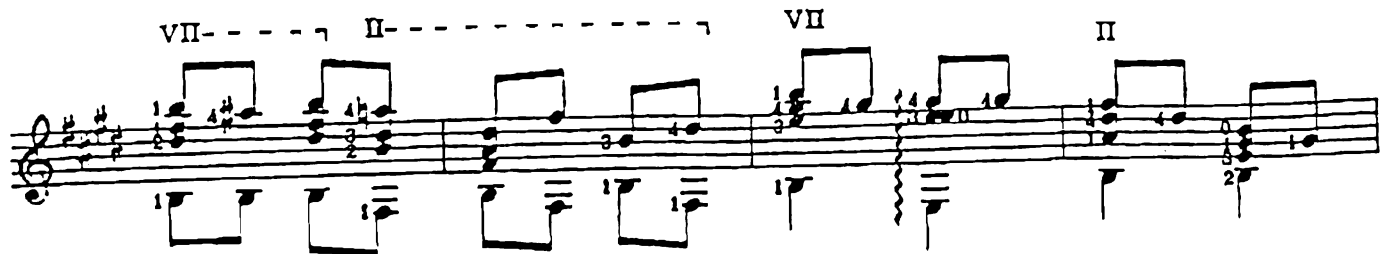
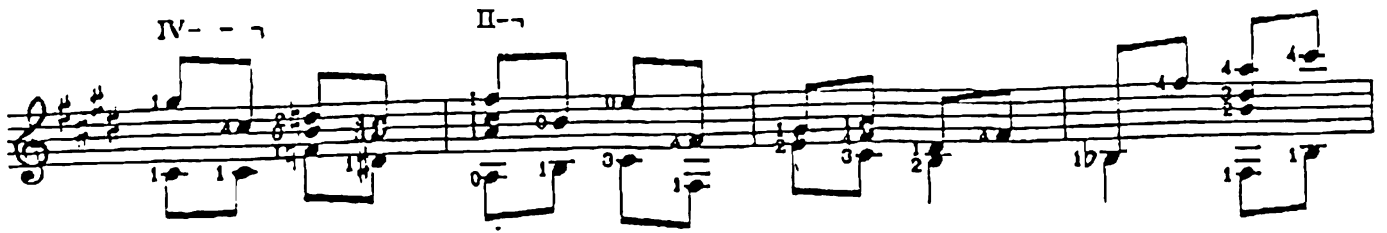


Three staves of musical notation for a guitar exercise. The first staff features a continuous eighth-note pattern with triplets marked by a '3' in a circle. The second staff shows a sequence of eighth-note chords with fingerings 4, 1, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 2, 4. The third staff continues the eighth-note pattern with fingerings 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, and ends with a 'harm.12' instruction and a double bar line.

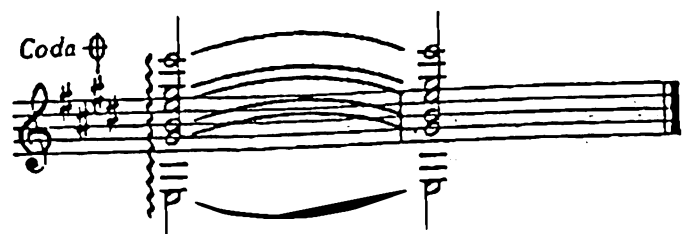
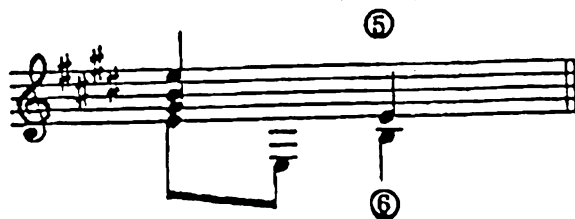
## Estudio No. 4

Celedonio Romero

Three staves of musical notation for 'Estudio No. 4'. The first staff shows a sequence of chords with fingerings 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5. The second staff features a sequence of chords with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, and includes Roman numerals II, IV, II, IX, II, IV. The third staff continues the sequence with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5.



*D.C. al Coda* ⊕ without repetitions  
harm.7



## Estudio No. 5

## Preludio

**Celedonio Romero**

# Andante Allegro

Tune ⑥ to D V

Tune ⑥ to D V

A musical score for guitar on a single staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece begins with a treble clef and a key signature change from C major to F# major. The melody consists of eighth notes and quarter notes, often beamed together. There are several triplets indicated by a '3' over the notes. Fingerings are shown as numbers 1-4 above or below notes. A double bar line appears after the first measure containing a triplet.

The first system of the musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a tempo marking of *Allegretto* and a time signature of 2/4. The music starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes: B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, and B3. A fermata is placed over the final B3. The system concludes with a double bar line.

[illegible]

II III V-----

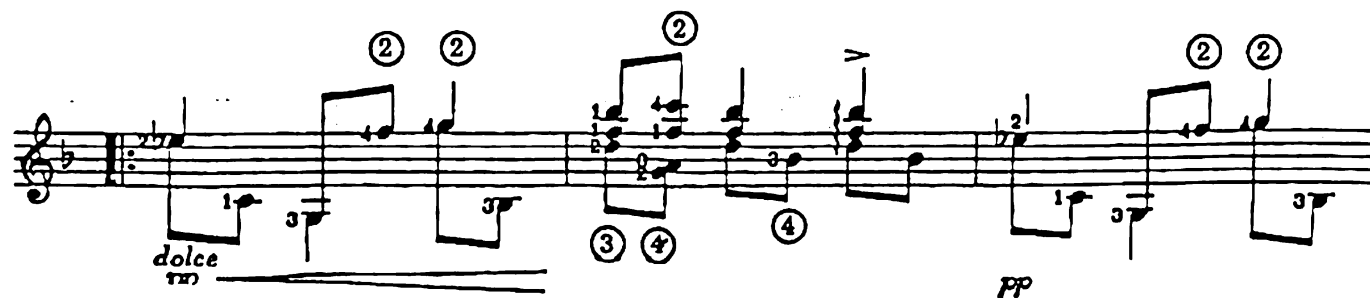
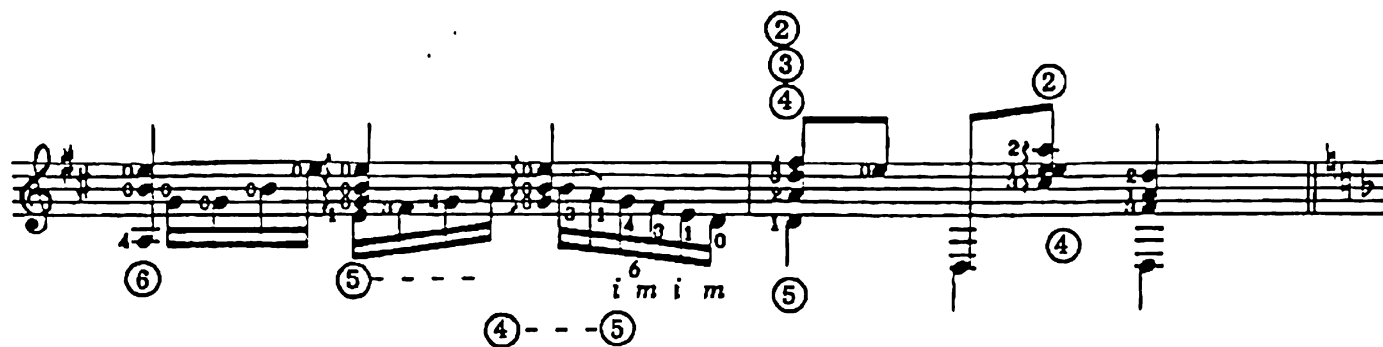
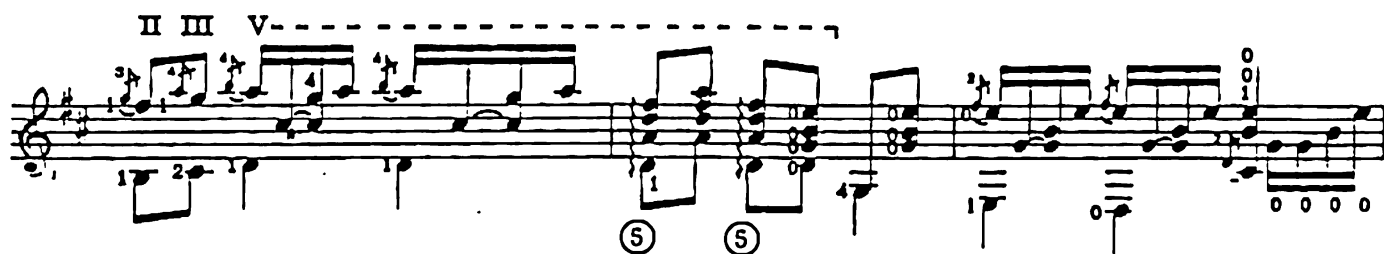
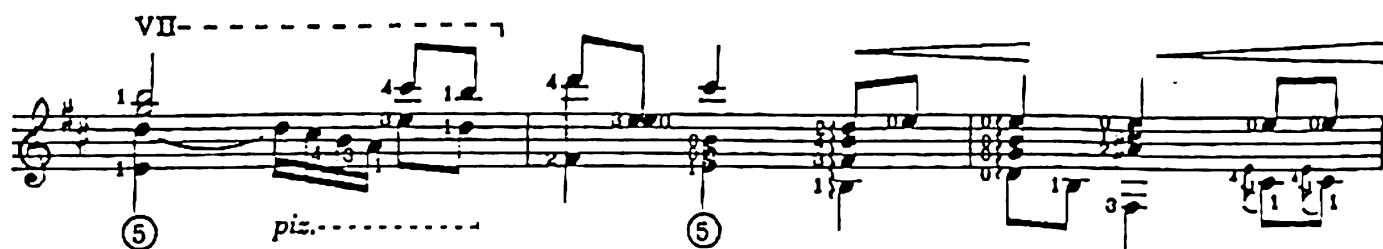
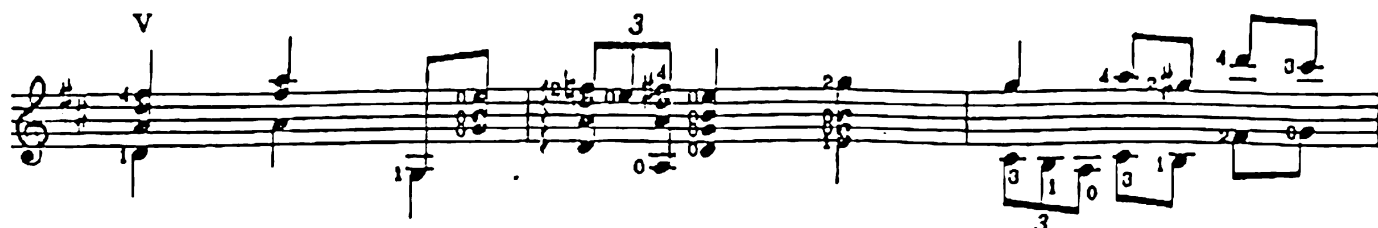
1 2 1 1

5 5

4 1 0

0 0 0 0

Musical score for "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked "Allegretto". The score includes a key signature change to one flat (Bb) for the final section. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles. A "rit." (ritardando) marking is present at the end.



1. 2.

a m i p

Con Moto III

m i p a m i p a m i p a m i p a m i p a m i p a

IV VI

m i p a m i p a m i p a m i p a

III VI

m i p a m i p a m i p a m i p a m i p a m i p a

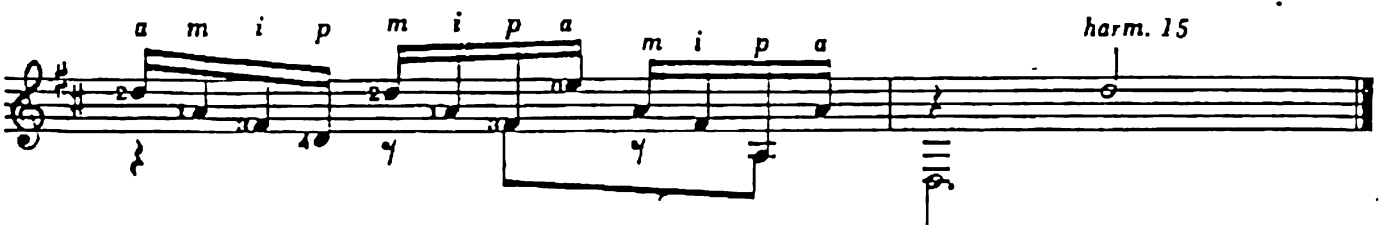
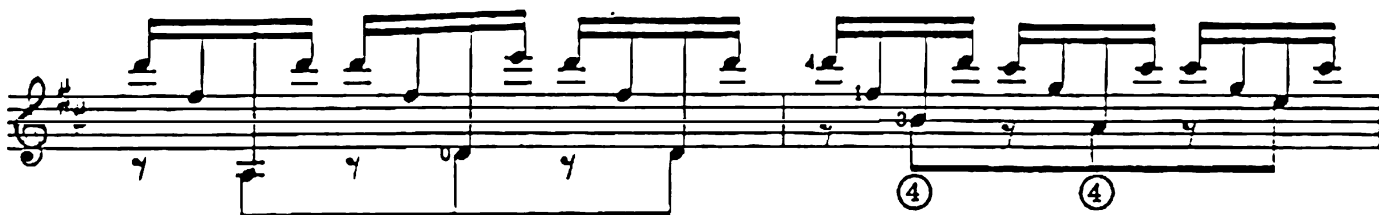
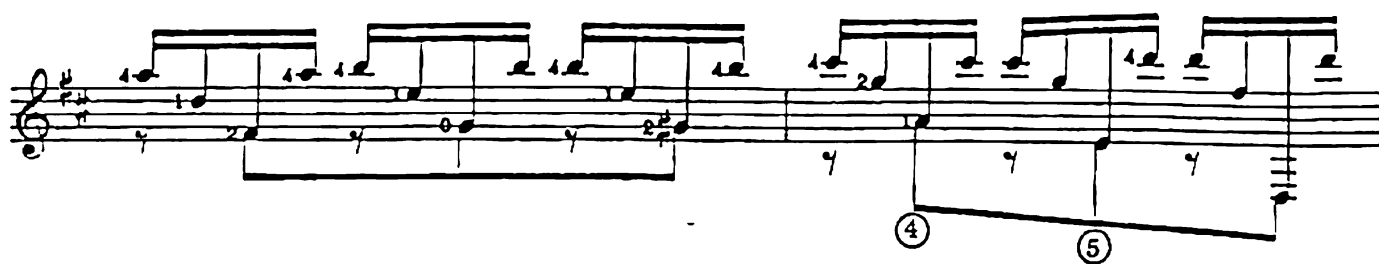
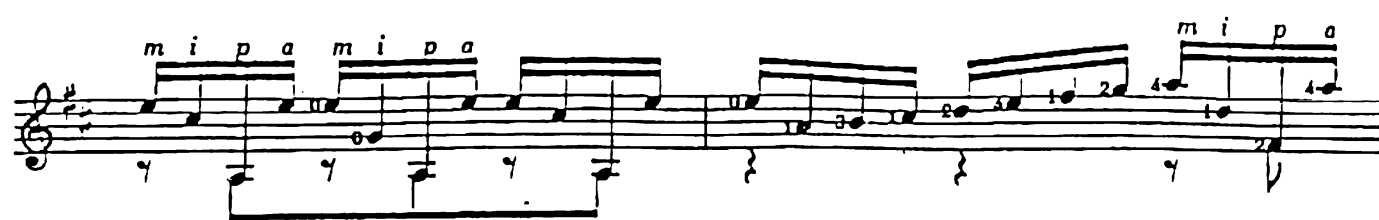
III VI

m i p a m i p a m i p a m i p a m i p a m i p a

III VI

m i p a m i p a m i p a m i p a m i p a m i p a





## Estudio No. 6 El Gaditano

## Preludio

Celedonio Romero

## Allegro Riposato



This page of musical notation consists of seven staves of music, likely for a piano. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1 through 4, and some notes are circled. Dynamics include *p* (piano), *m* (mezzo-forte), and *i* (pianissimo). Articulations like accents (*a*) and slurs are present. The piece is divided into sections, with the Roman numeral *IX* appearing on the fourth and sixth staves. The notation is written in a single system, with each staff containing a line of music.

Staff 1: *a*, *i*, *i*, *m*, *p*, *p*, ②

Staff 2: ②, ②, ③, ③, ③, ③, ③

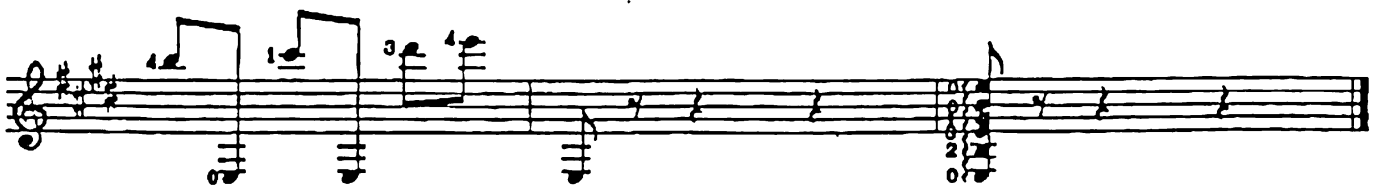
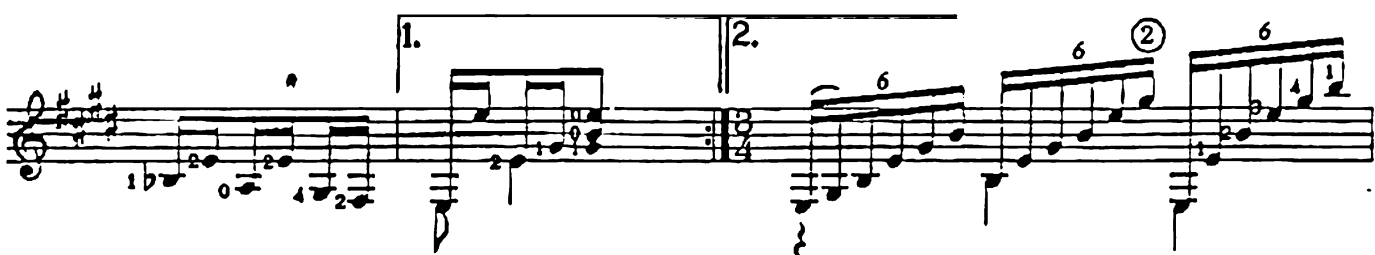
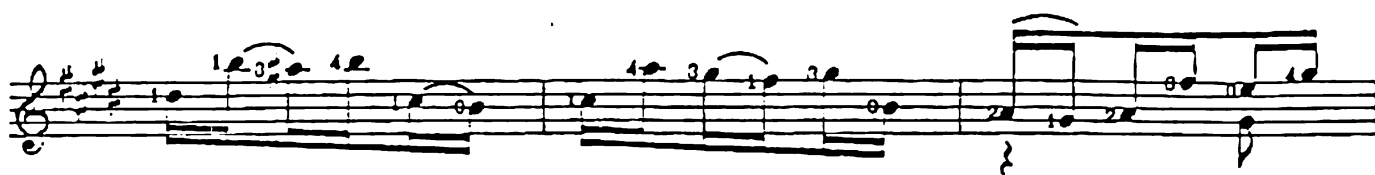
Staff 3: ③, ②, ②, ②, ②, ②, ②

Staff 4: *IX*, ②

Staff 5: ②, *IX*, ③, ③

Staff 6: *p*, *m*, *p*, *i*, ④

Staff 7: ②, ④, ④, ④



## Estudio No. 7

## Estudio de Concerto

**Celedonio Romero**

Allegro con grazia

[illegible]

VII - - - - - *p i m a i*  
 ④ ⑤ *p*  
 XIV 5 5 IX  
 ④ 5 5  
 VII V - - - - -  
 VII 1. *m a m* D.C. 2. *m a m*  
*p i m p i m*  
 V - - - - - *p p i m a i* 6 *p p i m a i* 6 *p p i*  
*i m i m i* II - - - - -  
 ③

## Cancion al Alba

(No. 1)

Celedonio Romero

Allegro, tranquillo

IV IX *tr* ② 3 ② *tr* ②

IV IX *tr* ② 3 ② *tr* ②

II VII ③ ② IV ④

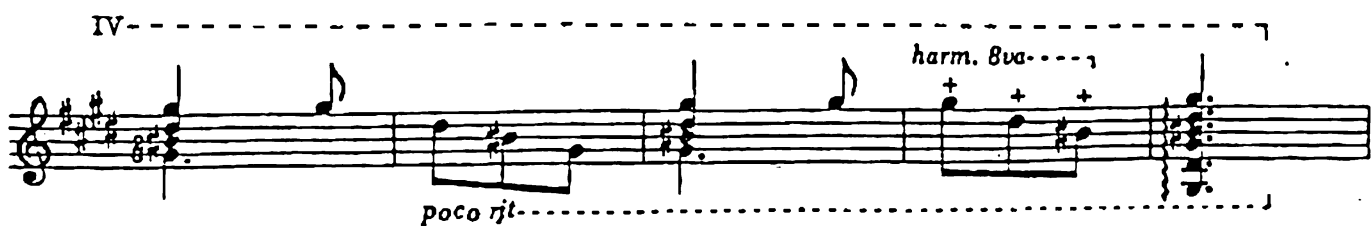
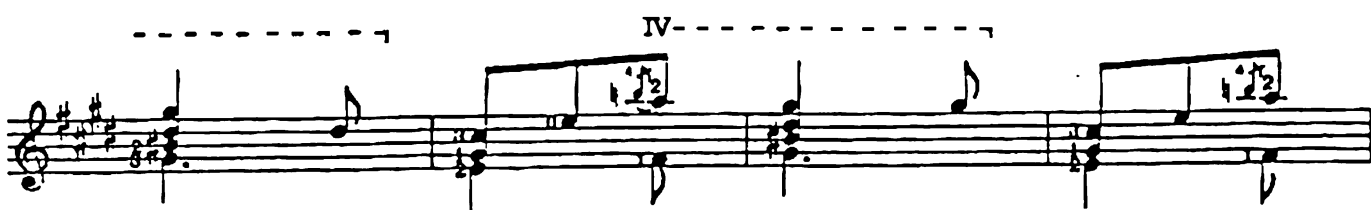
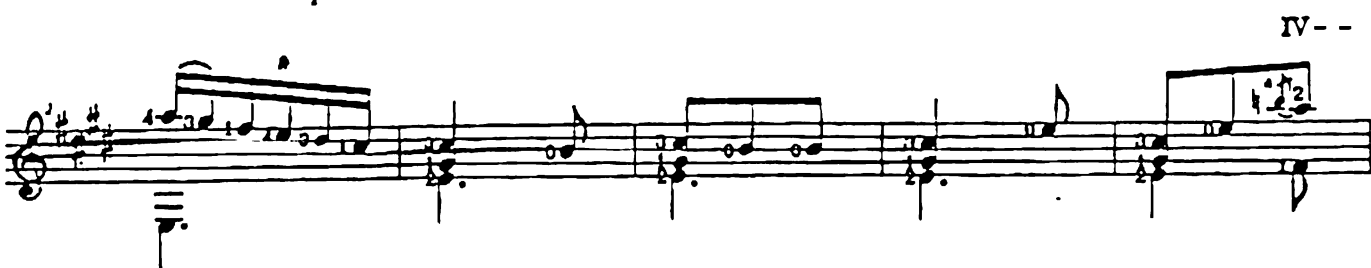
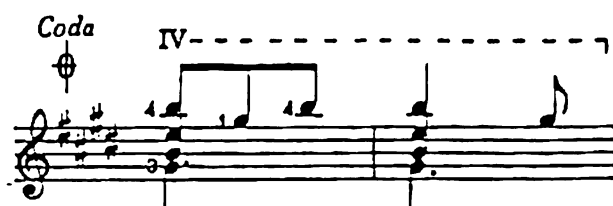
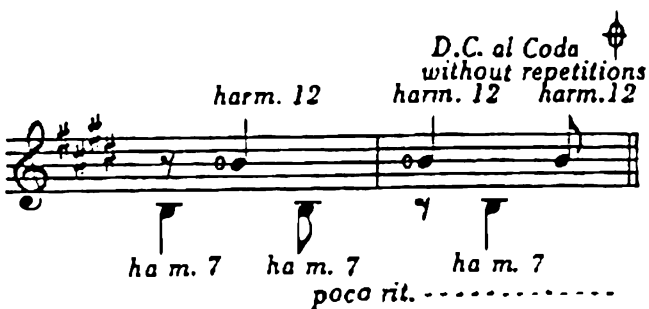
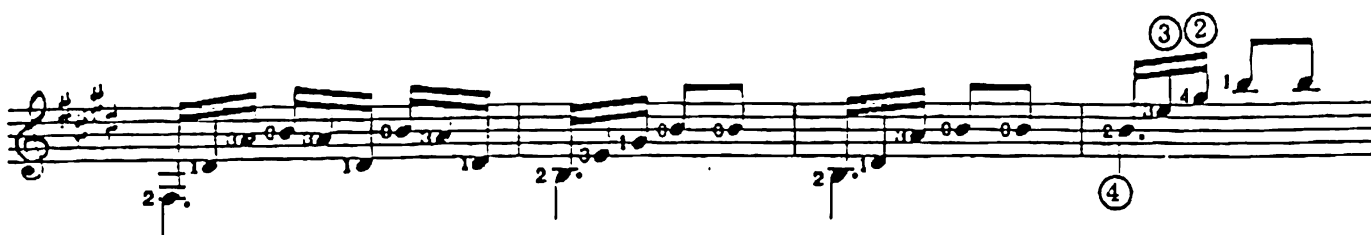
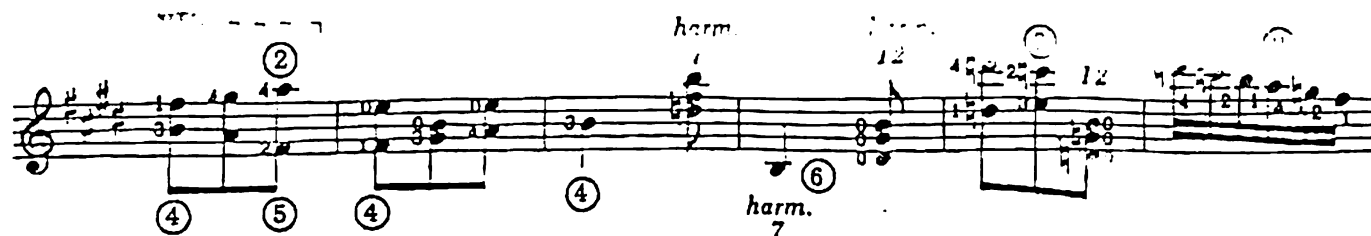
VII- - - - - To Coda

*am i p i m a m i* *ppp* *harm.* 7 12 7 *harm.* 12 7 12 *poco rit.*

② *Dolce* ② ②

② *Cristal* ② ②





Tempo grazioso

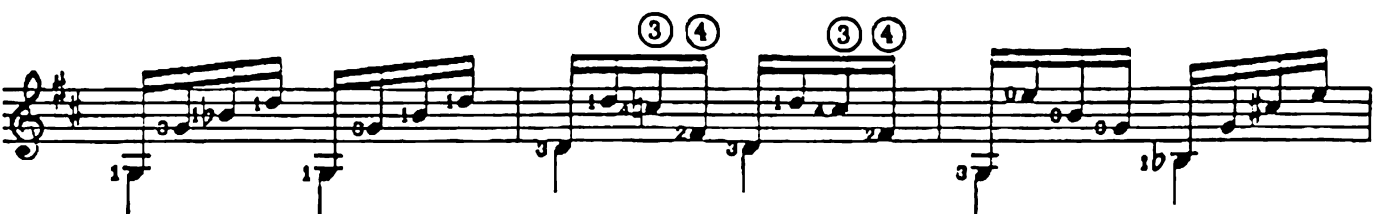
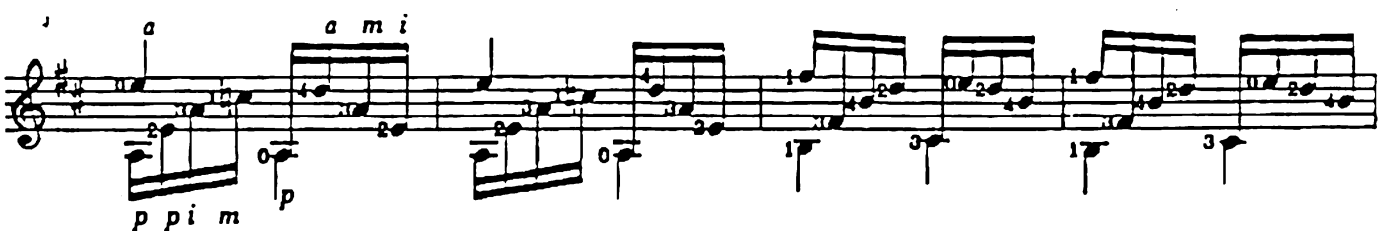
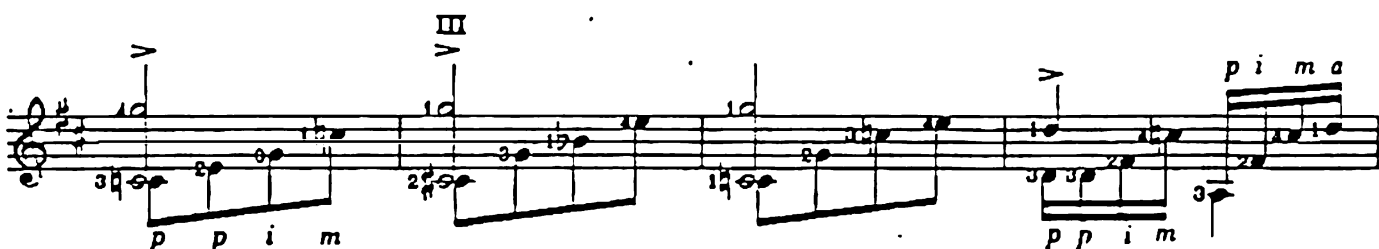
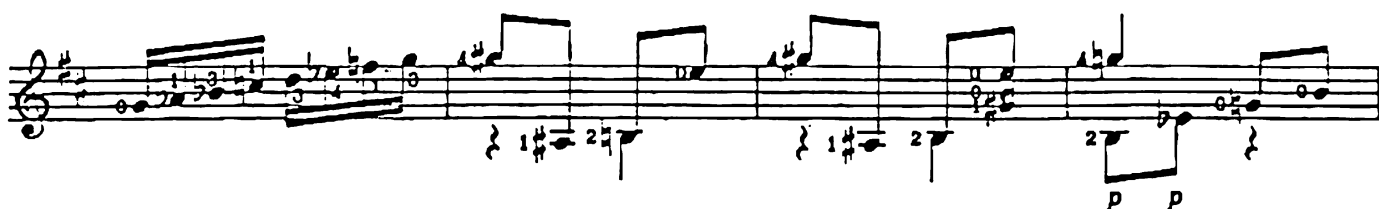
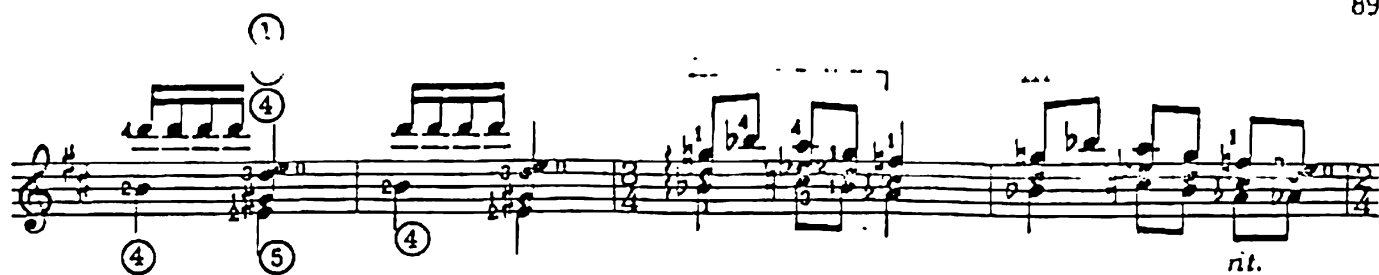
Three staves of musical notation in treble clef, key of D major (two sharps), and 4/4 time. The first two staves feature complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, marked with circled numbers 1, 2, and 3. The third staff continues the melody and includes harmonic markings: *harm. 12* and *harm. 7*. The piece concludes with a double bar line and the instruction *D.C. Repeat complete form*.

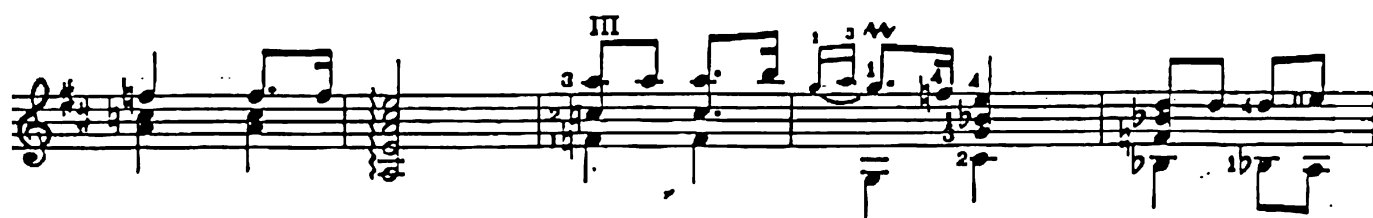
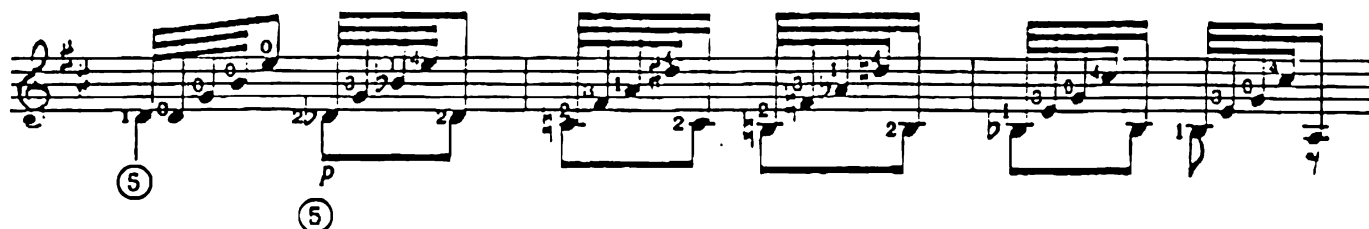
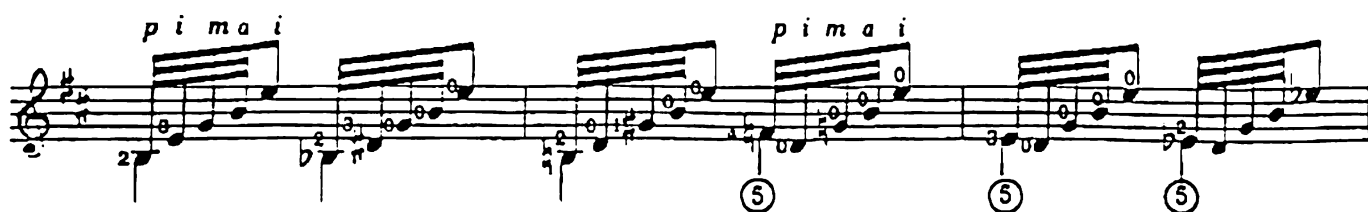
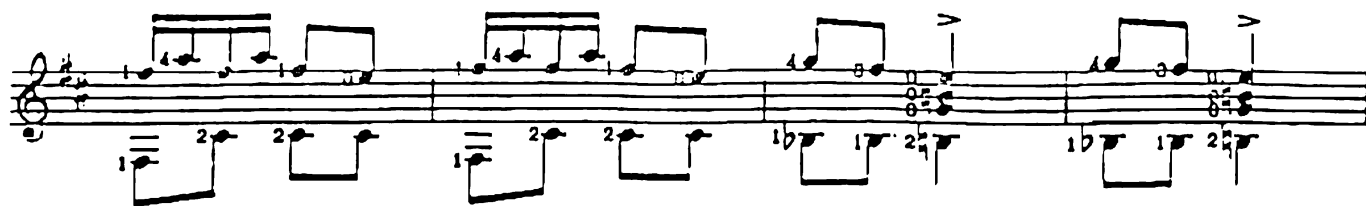
## Cancion al Alba

(No. 2)

Con Allegria

Three staves of musical notation in treble clef, key of D major (two sharps), and 4/4 time. The first staff includes circled numbers 1, 2, and 3 above the notes. The second staff features a section marked *VII* with a dashed line. The third staff includes the lyrics *a m i m a m i a* and a section marked *VII*. The piece concludes with a double bar line.





II  
 3  
 rit.  
 a tempo  
 m  
 ④  
 VII  
 harm.  
 7 7  
 To  
 a m i m a m i m  
 Coda ② ③  
 a m i p  
 ④ ④ ⑥ ⑤  
 ②  
 ④ ④  
 ②  
 II- - - -  
 D.C. al Coda  
 rit.  
 Coda  
 ③ ③ ③ ③  
 harm.12  
 VII  
 ④ ③ ②  
 harm.19 harm.19 harm.19 harm.19 harm.19 harm.19 harm.19

# Nana

(This lullaby was written for me when I was born.—P.R.)

Celedonio Romero

Andante cantando

II - - - - -

harm. 14

harm. 14 ③

④

(2nd time a tempo)

II - - - - -

VII ②

⑤ ④

② ②

harm. 19

harm. 12

harm. 14

harm. 12

harm. 16

④ harm. 7

harm. 12

rit. - - - - -

a tempo

④

VII

II - - - - -

piz. - - - - -

④

Musical score for "The Song of the Lark" by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The score is written for a single melodic line on a five-line staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several triplets indicated by a '3' over the notes. The score includes a repeat sign with first and second endings. The first ending is marked with a '1' and the second with a '2'. The piece concludes with a final cadence. The word "piz." is written below the first few notes, and "pizz." is written below the notes in the second ending.

II-----

*harm. 7*

②

*rit.*-----

*harm. 12*

*harm. 12*

⑥

*piz.*-----

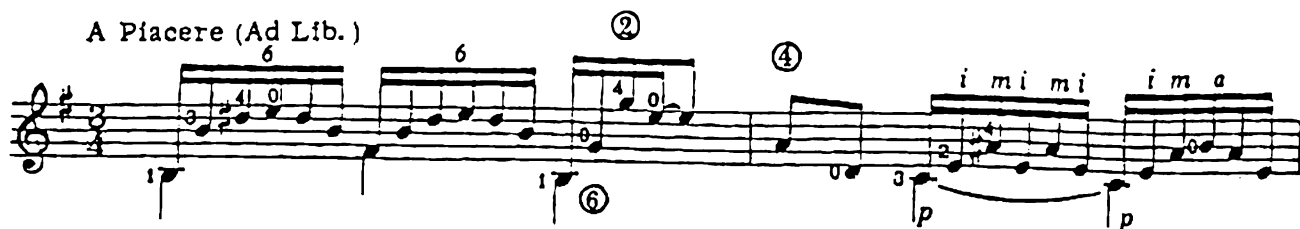
The musical score for "The Song of the Lark" is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is D major (two sharps: F# and C#). The time signature is 4/4. The piece begins with a piano (p) dynamic and a tempo marking of "Allegretto". The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, creating a light, airy feel. There are several trills and grace notes throughout. The score includes performance instructions such as "pizz." (pizzicato) and "pp" (pianissimo). The piece concludes with a "Coda" section marked with a double bar line and a Coda symbol.

# Preludio Granadino

(Variaciones)

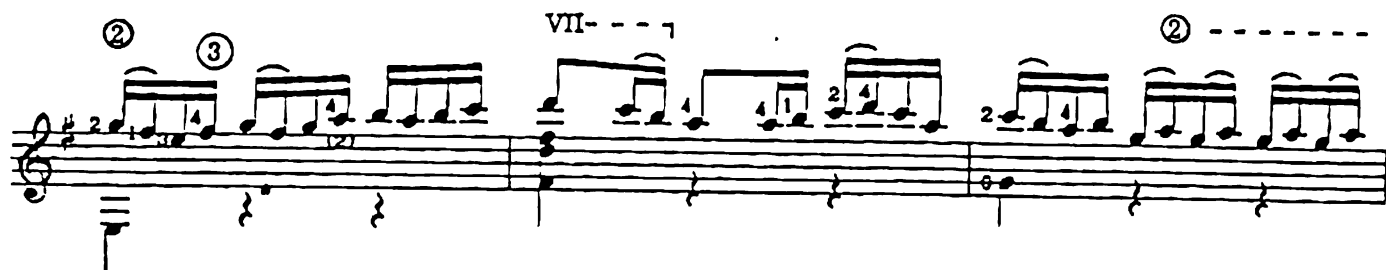
Celedonio Romero

A Piacere (Ad Lib.)

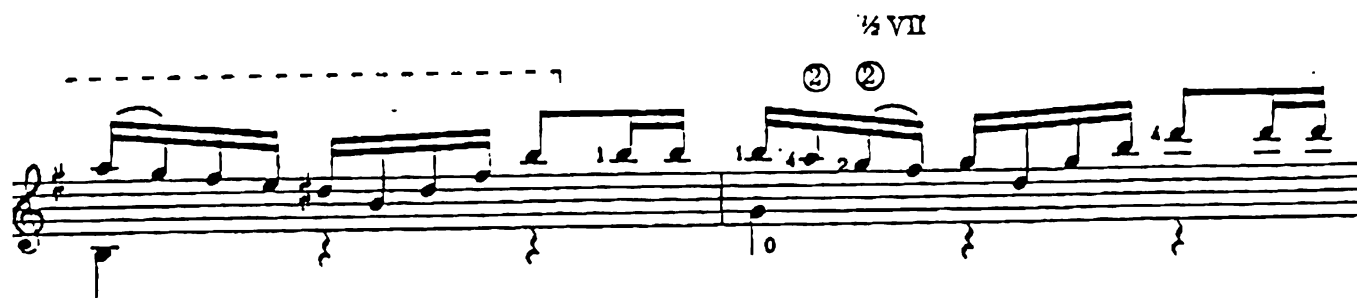
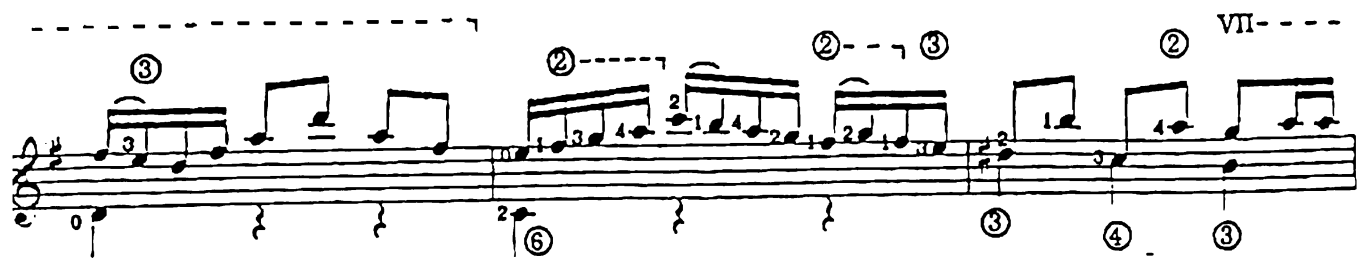
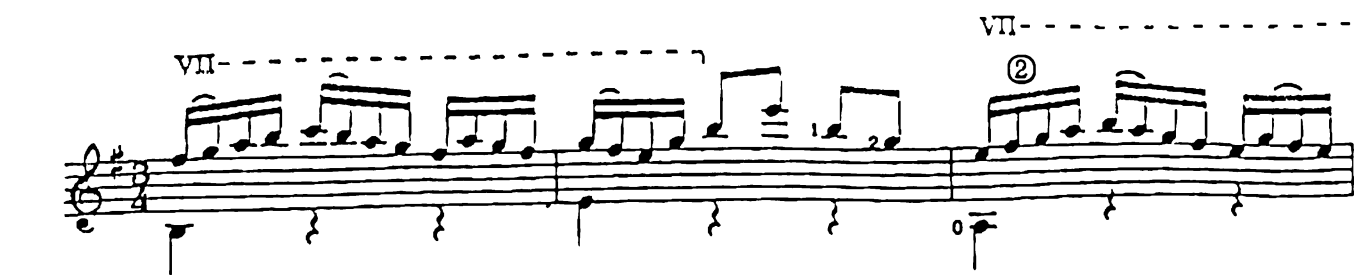


Allegro

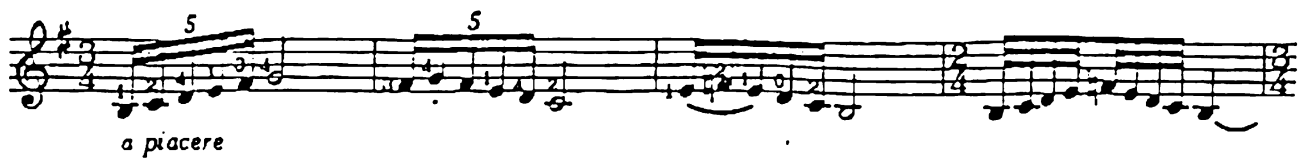
VII - - - -





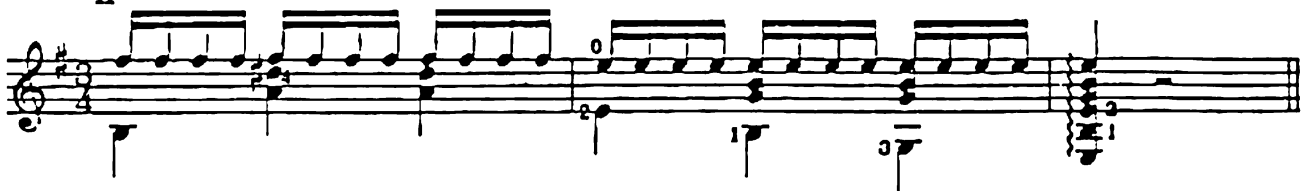


## Cadenza

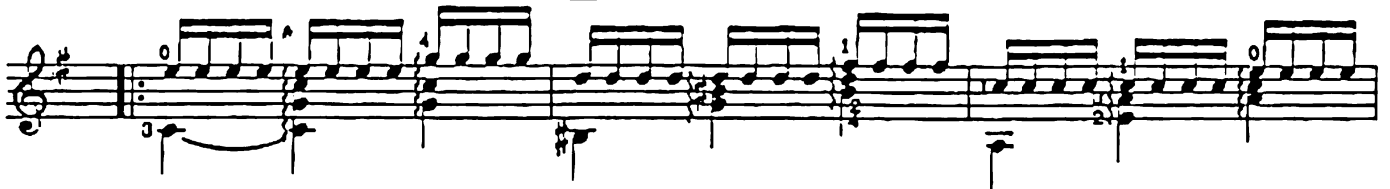


## Allegro andante

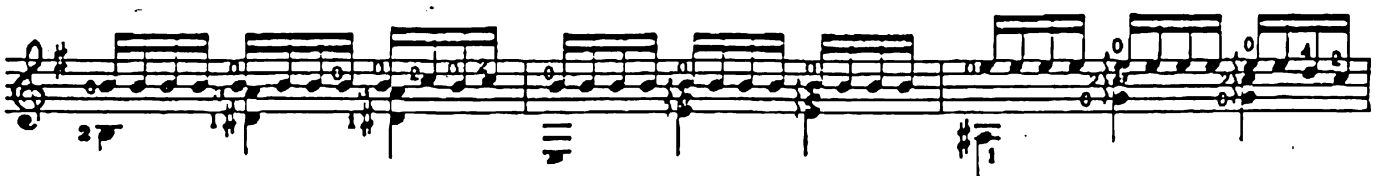
II

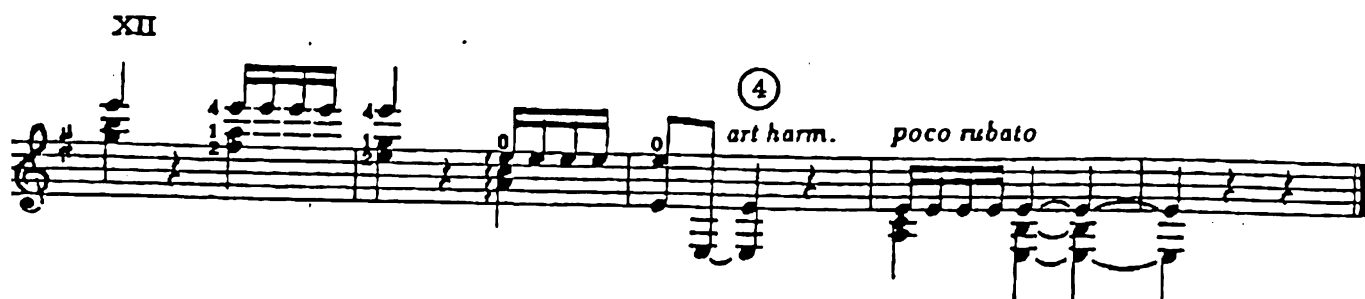
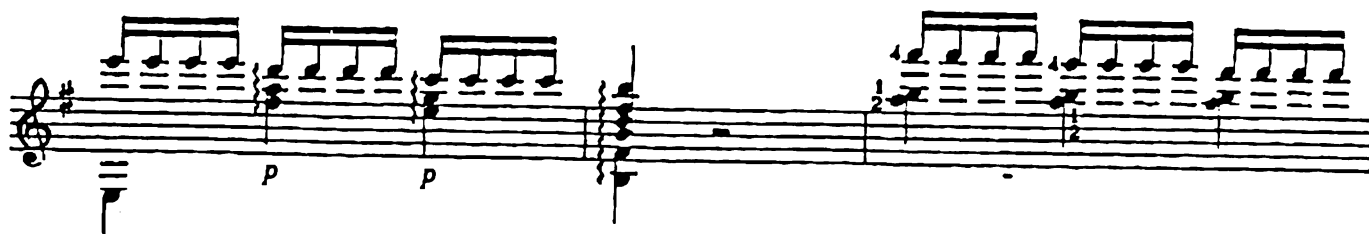
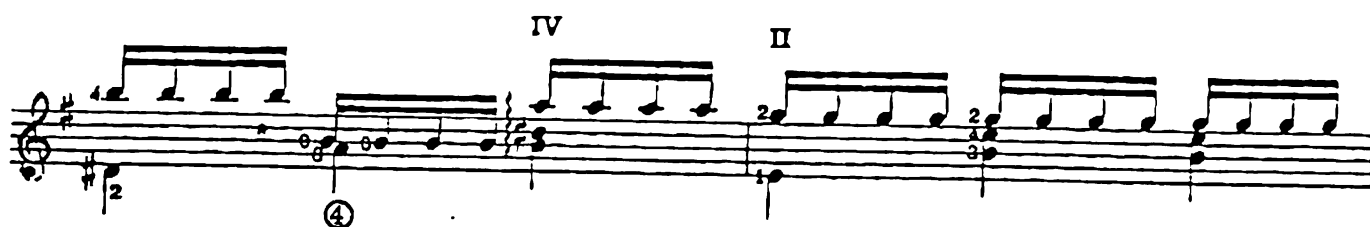
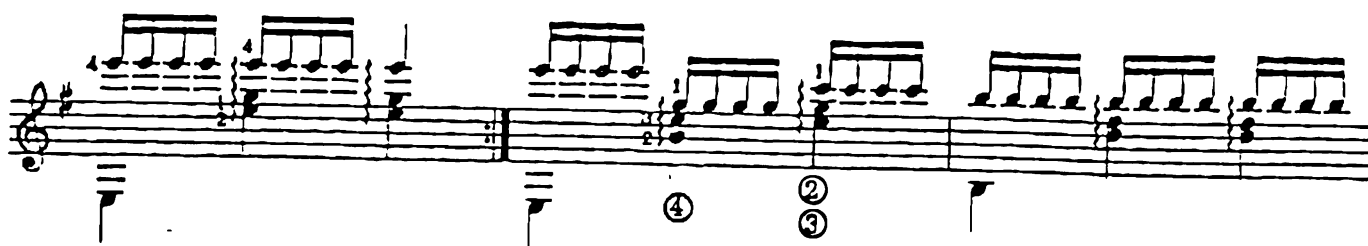
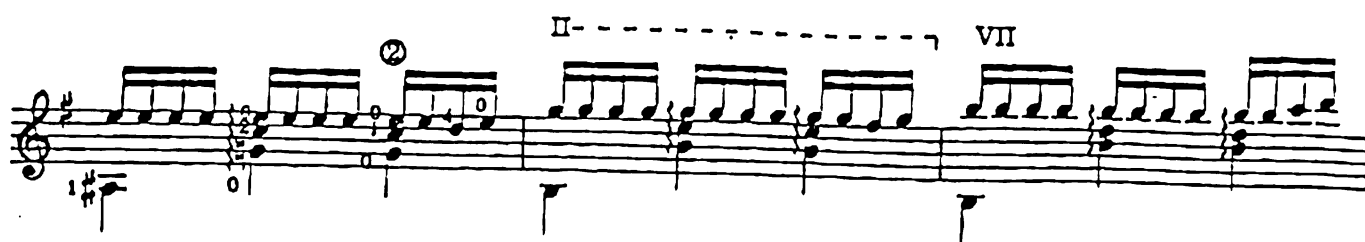
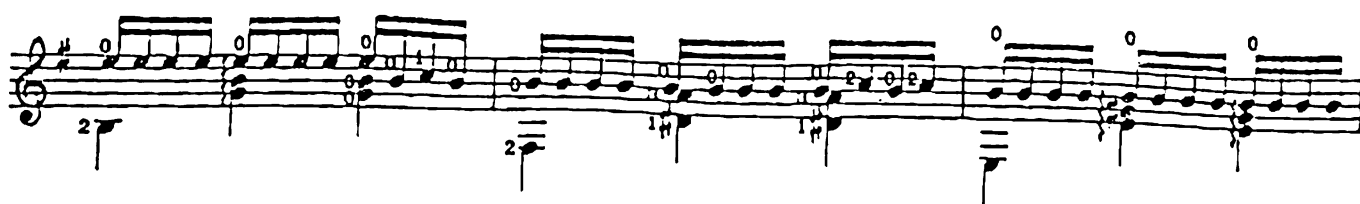


III



III





## Oracion

To the memory of my dear friend, Dr. Bearl Ginsburg

Celedonio Romero

## Riposato e Malinconico

Rípósito e Malinconico

harm.5

pp

harm.5

harm.12

Misterioso

pp

rit. 3

VII- V

Цель данной книги – поделиться с учениками принципами моих занятий и техническими наработками. Техника фламенко – неотъемлемая часть моих занятий.

Фламенко вдохновило многих испанских композиторов сочинять музыку для гитары. Также оно оказало влияние на развитие испанской гитарной школы.

Я выбрал традиционную форму Alegrias (которая является одним из самых популярных танцев в фламенко) за её ритмический драйв. Это хорошая практика для правой руки.

Основа Alegrias – это фраза из двенадцати долей, с акцентами на третьей, шестой, восьмой, десятой и двенадцатой долях. Как правило, это записано четырьмя трехдольными тактами (рисунок 31), я решил, однако, записать аллегрию переменным размером, чтобы акцент приходился на первую долю такта (рисунок 32).

Из фламенко мы будем использовать прием расгеадо - удар тыльной частью ногтей.

Ежедневная практика этого приема резко увеличивает скорость гамм, арпеджио и тремоло.

Я использовал обозначения:

▢ Удар в сторону первой струны

V Удар по направлению к басу

Когда есть знак в начале группы или серии ударов, направление не изменится, пока новый знак не укажет на это. Мизинец правой руки я обозначил цифрой 5. [!]

## Фламенко



Рисунок 31



Рисунок 32

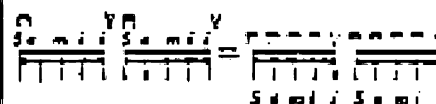


Рисунок 33

## Расгеадо



Рисунок 34

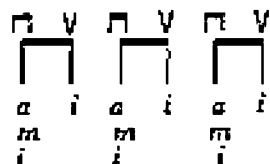


Рисунок 35



Рисунок 36



Рисунок 37



Рисунок 38

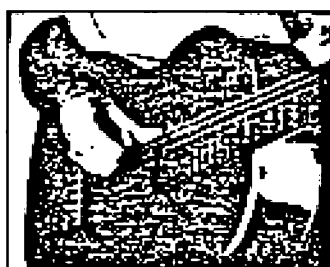
**Рисунок 34.** Держите пальцы **a, m** и **5** в стороне от пальца **i**, который будет совершать удары.

**Рисунок 35.** Исполните удар в сторону первой струны пальцами **i-m-a**, обратный удар исполните пальцем **i**, затем вернете пальцы **m-a** вместе, не задев струн, в позицию для удара. Эта формула используется для акцентов.

**Рисунок 36.** Соберите кисть в кулак и играйте по очереди всеми пальцами к первой струне с максимальной скоростью, а во время обратного удара пальца **i** нужно вернуть остальные пальцы, не задев струн.

**Рисунок 37.** Запястье прямое, вращение руки происходит от локтя. Исходная форма кисти - кулак. Когда пальцы играют вниз, кисть раскрывается, но при игре большого пальца вверх пальцы закрывают кисть.

**Рисунок 38.** Запястье прямое, вращение руки происходит от локтя. Исходная форма кисти - кулак. Принцип - как в предыдущей формуле, но с добавлением **5** пальца, и каждый палец играет отдельно.



1



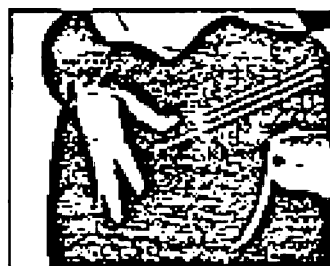
2



3



4



5



6

## Alegrías

Pepe Romero.-

5 1A Pepe Romero

5 a m i i 5 a m i i a i i i i i a i 5 a m i i a i 5 a m i i

a i i i i i i 5 a m i i 5 a m i i a i i i i i a i 5 a m i i

a m i i 5 a m i i a m i i i i i i i i i i i i i i i i i

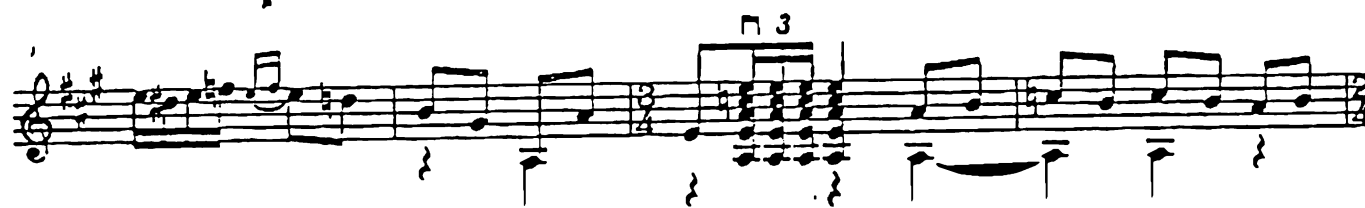
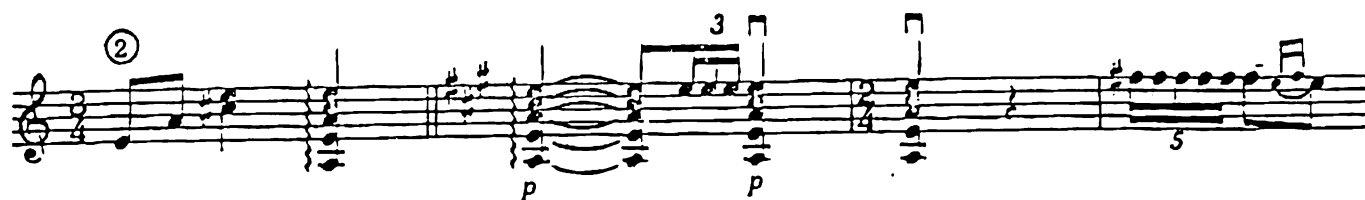
a m i i i 5 a m i i 5 a m i i 5 a m i i i i i i i i i i

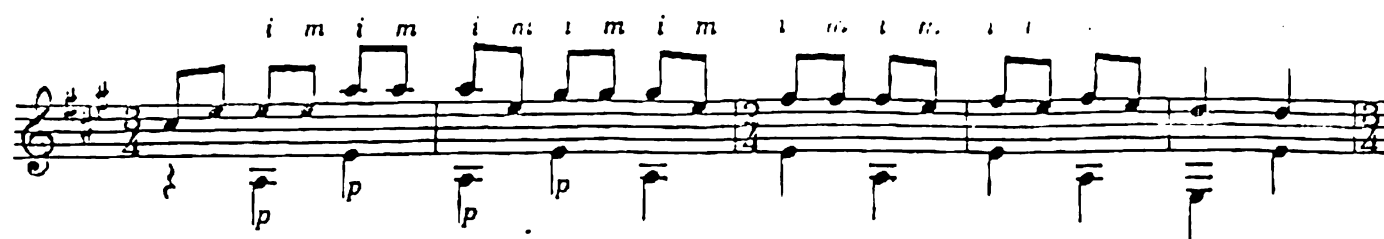
a m i

a m i



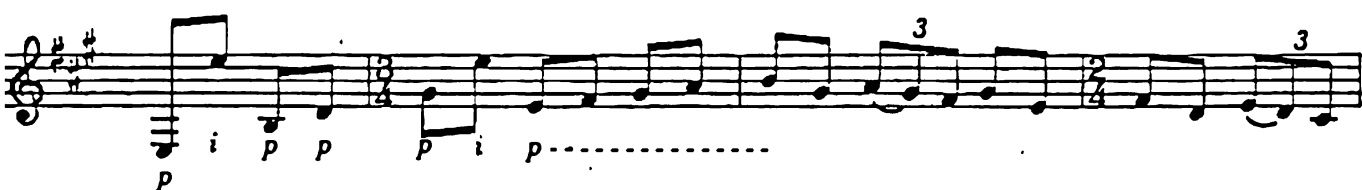
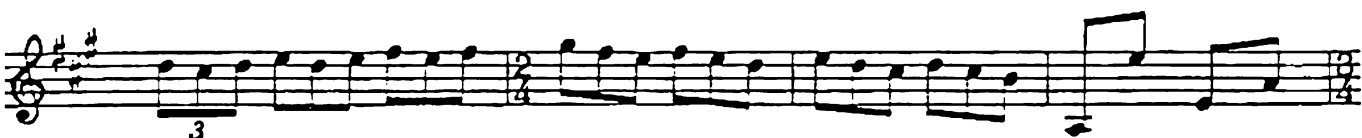
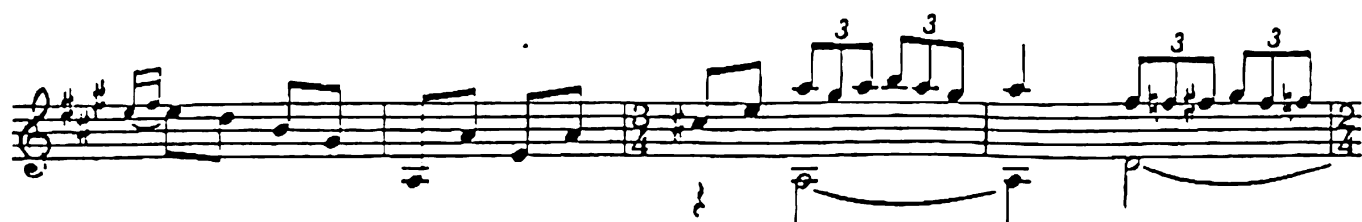


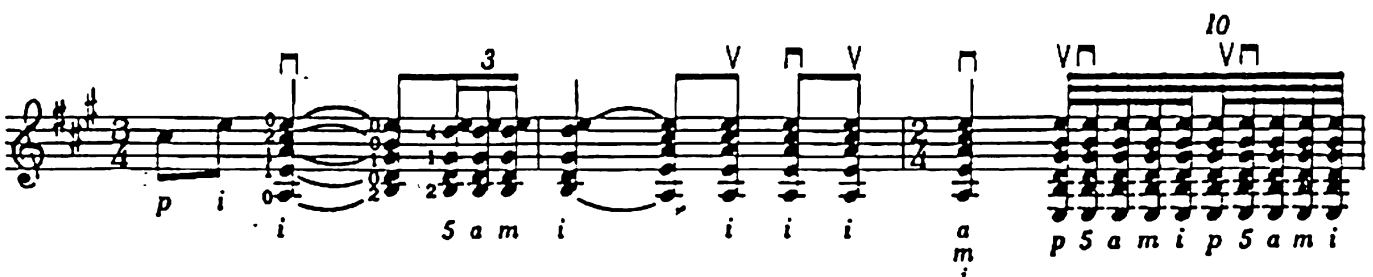
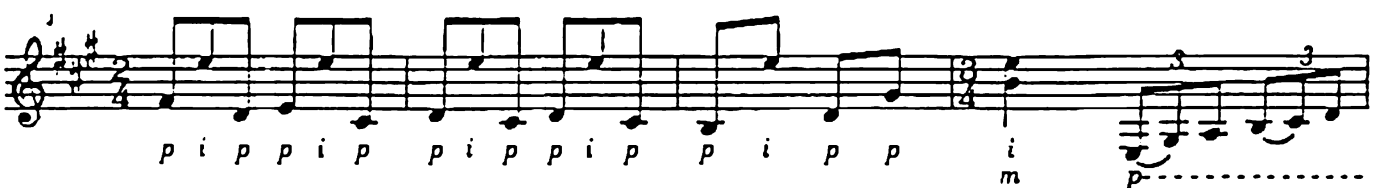




Tempo primo







V V V V V V 5 V 10 V

*p* 5 a m i *p* 5 a m i *p* 5 a m i *p* 5 a m i *p* *p* 5 a m i *p* 5 a m i *p* 5 a m i

meno mosso

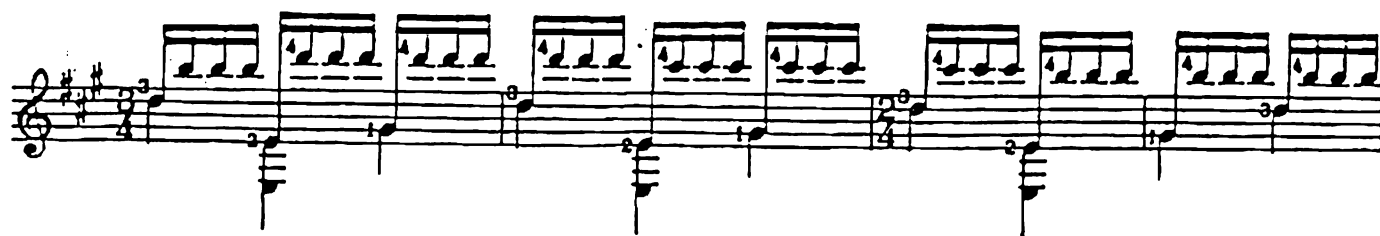
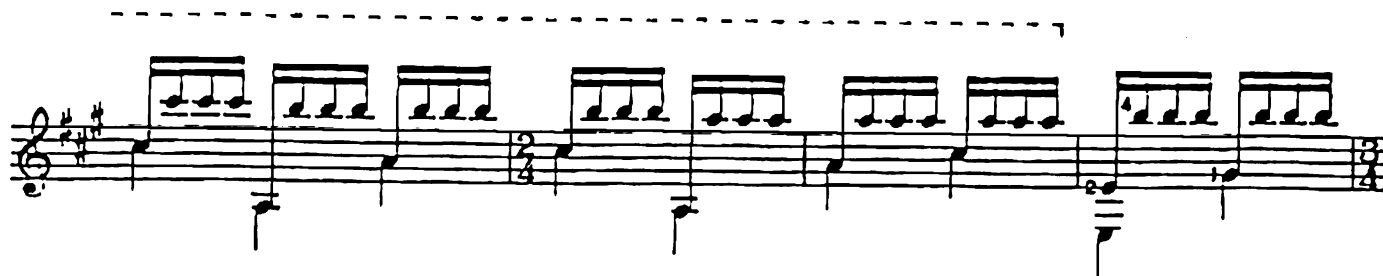
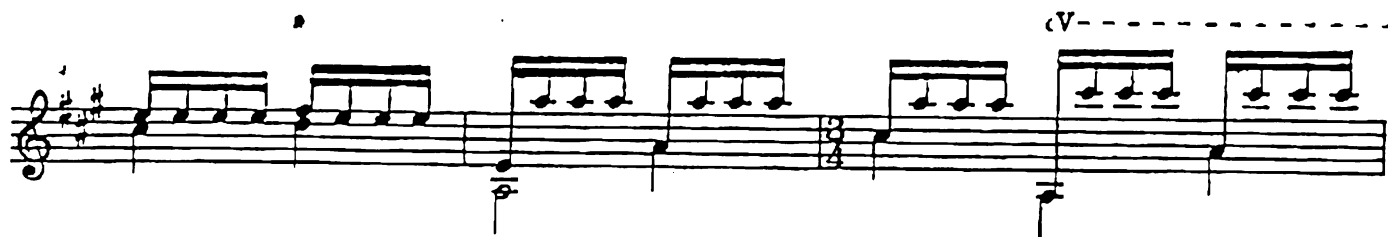
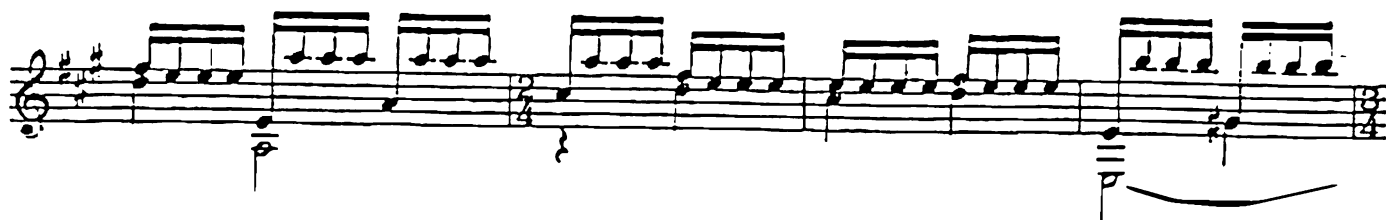
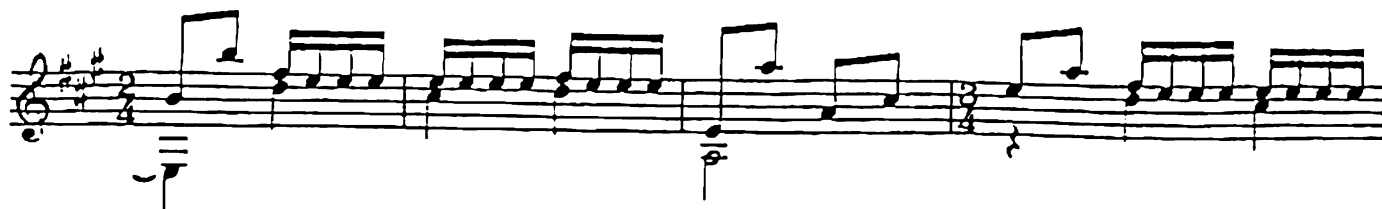
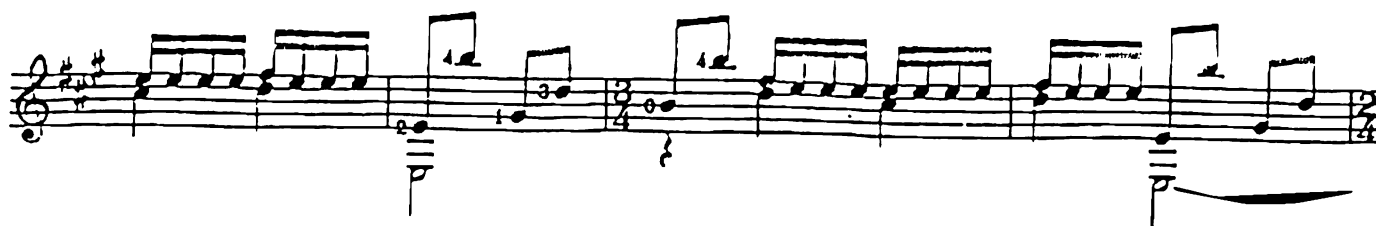
*p* a m i *p* m i *p* m i *p* a m i *p* m i *p* m i *p* a m i

*p* m i *p* m i

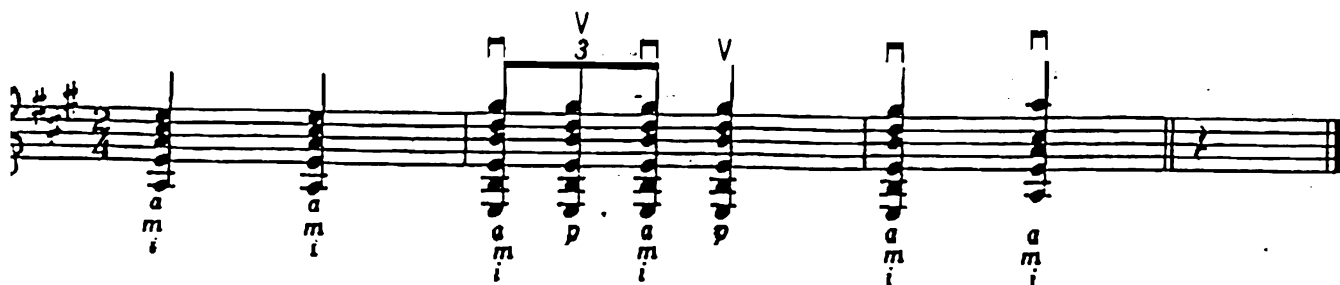
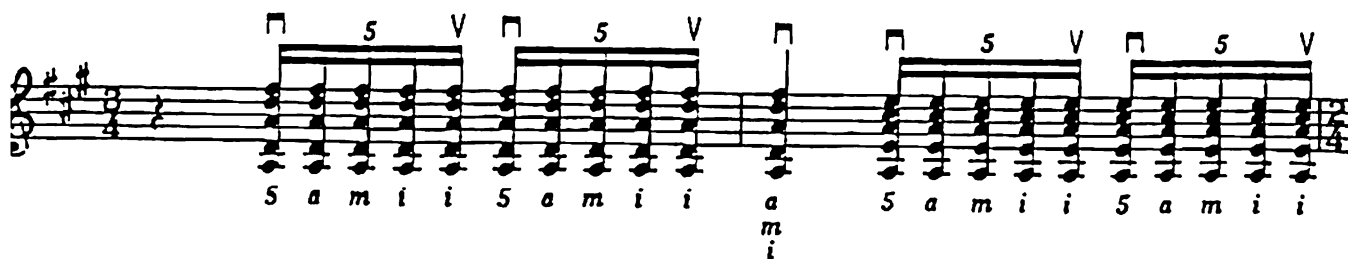
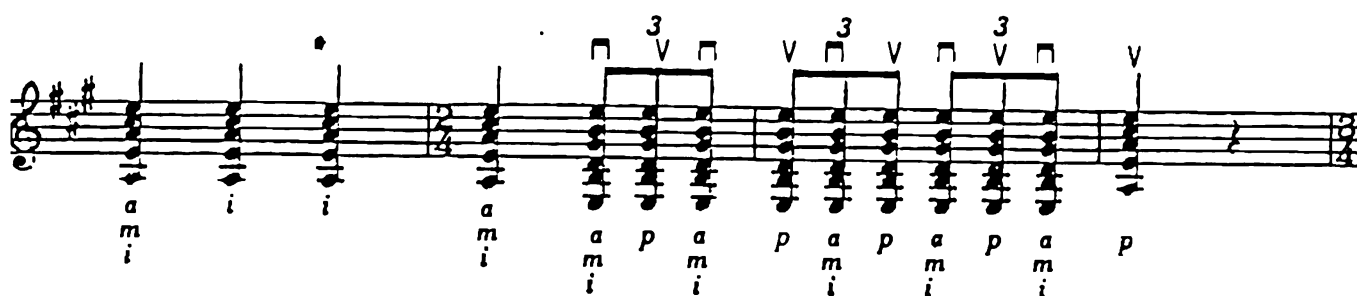
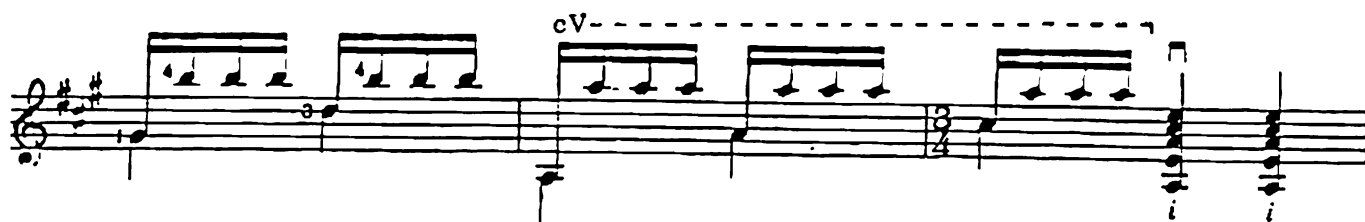
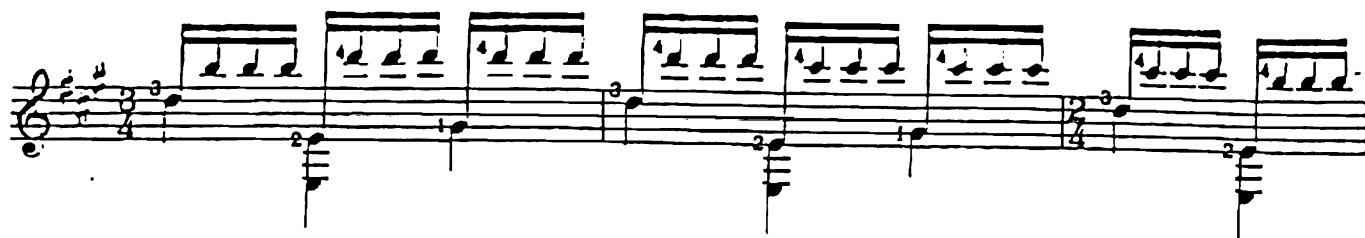
② a m i ③

*p*

c V-----



cV-



## **Важные дополнения из второго издания**



# ТРЕМОЛО

Тремолло является техническим приемом, который дает возможность играть очень длинные ноты, как при использовании смычка. Тремолло имеет два аспекта: басовая линия играется большим пальцем, а мелодия, как правило, **a-m-i**. Повторяющаяся схема должна ощущаться и восприниматься на слух как один непрерывный звук.

Бас создает и поддерживает пространство, в котором существует тремолло. Цикл следует понимать как **a-m-i-p**, а не **p-a-m-i**.

Например, когда мы начинаем играть *Recuerdos de la Alhambra*, первый удар пальца открывает пространство, в котором течет тремолло:



Таким образом, палец **a** поет мелодию, а пальцы **m-i** как бы поддерживают наплавку ноту, брошенную к ним пальцем **a**. Большой палец является завершением цикла, а не началом.

Когда мы слушаем музыку, мы подсознательно ждем первую долю такта. Но когда мы играем тремолло, сильная доля должна ощущаться не как отправная точка, а как место назначения (пример ниже).

Courante (J. S. Bach)



## Развитие чувствительности к инструменту

Мы воспринимаем музыку через определенные сенсоры, в первую очередь слуховые и вибрационные. При слиянии этих двух сенсоров мы открываем для себя мир эмоций и оказываемся в сказочной стране, в которой правит творчество, а воображение создает фантастические образы.

...

### Упражнение для развития чувствительности

1. Закройте глаза и держите гитару таким образом, чтобы ощутить слияние с ней в единое, музыкальное существо, которым является гитарист.
2. Ощутите каждую точку контакта с гитарой.
3. Сыграйте ноту и почувствуёте, как гитара вибрирует в каждой точке.
4. Сосредоточьтесь на каждой точке отдельно, затем объедините ощущения в одно целое. Ощутите, как вибрация переходит от инструмента к вашему телу, через рецепторы проникает в каждую клеточку и растекается по организму.
5. Поиграйте низкие ноты, почувствуйте их. Затем поиграйте гаммы, арпеджио и, конечно же, целые пьесы.

**Благодаря этой практике вы разбудите рецепторы удовольствия, которые будут направлять вас во время исполнения музыки.**

## Концертирующий музыкант

Основная проблема во время публичного выступления состоит в том, что исполнитель оказывается заложником своего эго, которое замыкает его мысли на том, что он играет трудную пьесу, на важности успеха или провала. Это состояние сознания наводит артиста и на другие дискомфортные мысли о том, кто сидит в зале и какое влияние оказывают на него зрители.

Это состояние ума может обостряться и усиливать негативный эффект, если во время нашего исполнения ведется аудио-/видеозапись. Довольно вредно для артиста сравнивать себя со своими коллегами и считать своим долгом соответствовать или превзойти стандарты, которые, по нашему мнению, приняты в обществе, у критиков или просто существуют в нашем уме.

Так вот, музыка не имеет ничего общего ни с одной из этих мыслей. Музыка является абстрактным искусством, связанным с духовностью и чувственностью. Это фантастика, мечтания, которые летают на высотах бесконечности, выходя за рамки времени и пространства. Для того чтобы донести музыку, мы должны пресечь негативные мысли прежде, чем столкнемся с ними. Музыкант должен воссоздать пьесу заново и вдохнуть жизнь в работу, которая была проделана композитором. Вы должны разбудить самые глубокие чувства и тайны, дремлющие в музыкальных символах, записанных композитором.

Исполнитель должен трактовать пьесу свободно от предрассудков; он должен найти в себе отражение мыслей и чувств композитора таким же образом, как при чтении романа, примеряя на себя характер персонажа и обстоятельства, в которых тот оказывается. Музыкальные звуки имеют цвет, форму и, прежде всего, возможность выразить бесконечность личности и характер. В музыке мы должны находить горы, долины, реки, океаны, маленькие цветы и огромные леса, знание мудрецов и беззаботность детей, смиренную и глубокую любовь к Богу, любовь между мужчиной и женщиной, любовь родителей, братьев, сестер и детей ... любовь во всех ее проявлениях. Нужно уметь изобразить мрак и озарить всё светом, уметь неистовство сменять спокойствием. Всё это - материал, из которого состоят великие музыкальные произведения.

Чтобы соединиться с духом композитора, мы должны довериться подсознанию, а не только сознательной части ума, тем самым открыв дверь в замок фантазии, который существует в глубине каждого из нас. Для того чтобы добиться этого, мы должны научиться давать сознанию и подсознанию свои конкретные задачи.

Если какое – либо произведение оставило след в нашем сердце, мы должны решить, включить ли его в наш репертуар. Мы должны спросить себя, не будет ли пьеса всего лишь поводом похвастаться нашей техникой. Если мы позволим себе даже самые безобидные мечты на этот счет, можно не сомневаться, что весь объем энергии, затрачиваемой на данную пьесу, будет проявляться в виде нервозности и неуверенности при исполнении перед аудиторией.

Но есть вопрос, который мы обязательно должны задать себе - а есть ли у нас адекватные возможности и компетентность для воплощения замысла композитора. Если решение положительное, то энергия, которую мы направим в работу над пьесой, также будет проявляться на сцене, но в этом случае последствия будут положительные. Как говорил великий Джузеппе Верди, "Музыка не впечатляет людей, она ими движет."

Виртуозность - это дар, как и здоровье, счастье, красота. Исполнитель, обладающий этим даром, несет большую ответственность, кроме того, его могут подстергать опасности. На нем лежит ответственность за развитие и подпитку своего дара, служащего музыке и тем, кто хочет и должен услышать эту музыку. У него также есть обязанность передавать это знание начинающим исполнителям, чтобы они могли развивать свои способности. Главная опасность в том, чтобы, дав волю тщеславию, использовать свой дар для подпитки чувства превосходства над другими. Рано или поздно это приведет к разрушительным последствиям, которые сведут великого артиста до жалкой индивидуальности, ослепленной тщеславием и амбициями, неспособной к наслаждению чистой радостью музыки.

После выбора музыкального произведения вы должны продумать использование вашего игрового аппарата, грамотно оценив его возможности. Во-первых, нужно найти аппликатуру, которая идеально согласуется с техническими требованиями пьесы и вашими физическими возможностями. Во - вторых, нужно избавиться от всех препятствий, мешающих даже просто напевать музыку.

## АВТОМАТИЗМ

Как только аппликатура определена, мы переходим на следующий этап, закладывая пьесу в память через повторение, пока не достигнем того, что мой отец называл *Automatismo* (автоматизм). Под этим я подразумеваю, что мы играем без сознательных мыслей о движениях рук. Это также называется тактильной памятью и является фундаментом для успешных публичных выступлений. Когда мы добьемся этого, мы никогда не будем волноваться и сомневаться в способности наших рук выполнять свою работу.

Для достижения автоматизма мы должны сделать много повторений, *визуализируя положение каждой ноты на грифе при осознании движений обеих рук*, понимая, что все ноты равноценны. Мы должны обязательно задействовать динамику, независимо от того, как медленно мы обрабатываем материал.

Каждому звуку соответствует определенное физическое ощущение. Нужно поддерживать постоянную связь между ощущениями, движениями и звуками. Эта связь должна быть подкреплена практикой в медленном темпе. Независимо от того, насколько хорошо мы знаем пьесу, мы должны часто повторять её, чтобы застраховаться от осечек во время публичного выступления. Повторять пьесу можно и без инструмента.

Я должен напомнить, что эта практика только для визуальной и тактильной памяти, так что, возможно, что во время выступления мы полностью изменим процесс и позволим подсознанию взять руководство на себя.

Когда у нас в уме воспроизводится звук, наше тело вспоминает физическое ощущение звука, и руки автоматически переходят в нужное положение, производя исполнительскую работу. Вот так работает сознание исполнителя. С самого начала работы над пьесой необходимо изучить эстетическую и звуковую концепцию пьесы, продумав и наметив динамические оттенки музыкальной линии, чтобы сознание уже сейчас начало поглощать эти идеи.

Наряду с приобретением автоматизма, но не одновременно, мы обязательно должны работать без инструмента - петь и прослушивать пьесу в уме. Такие умственные упражнения не должны быть ограничены музыкой, которую мы разучиваем или играем. То же нужно делать и с музыкой для других инструментов, для голоса, а также при прослушивании камерной и симфонической музыки. Делая это ежедневно, мы можем достичь способности слышать музыку в воображении с отчетливостью живого или записанного выступления. После того как мы достигли автоматизма, он будет объединен с нашими звуковыми представлениями и с голосом самого инструмента.

Глаза также играют важную роль в «хореографии» движений рук, но мы должны позволить рукам работать независимо от нашего взгляда, глаза являются лишь наблюдателями, а не руководителями движений и положений рук. Напоминаю, что эта работа происходит после того, как мы добились автоматизма.

Работа ушей заключается в том, чтобы звук, исходящий от инструмента, координировать с музыкой в сознании исполнителя, в результате чего происходит полная синхронизация внутренних и внешних аспектов музыки. Прежде чем играть пьесу, почувствуйте тишину. Пьеса должна иметь пустое пространство, в котором она живет.

Перед тем, как исполнять пьесу на сцене, мы должны быть уверены, что сделали все от нас зависящее, чтобы можно было сказать себе: "Я подготовлен и готов принять любой результат сегодняшнего выступления".

Очень полезно мысленно представить себе предстоящий концерт, это даст определенный опыт. Можно представить себе зал, в котором мы будем играть. Мы представляем, что концерт уже идет, что мы играем на сцене. Одетые и готовые к воображаемой публике, мы представляем себя в гримерной. Предвкушайте удовольствие от самой музыки.

Очень полезно просто петь пьесы как песни.

Ни в коем случае нельзя допустить обезвоживания организма или снижения уровня сахара в крови, и у меня всегда есть что-нибудь попить, вода или фруктовый сок, какие-нибудь фрукты (бананы к тому же оказывают успокаивающий эффект на нервную систему).

Разогревать руки нужно постепенно, начиная с любой хроматической или диатонической гаммы и переходя к отдельным упражнениям для обеих рук (например, упражнения Мауро Джулиани и гимнастические упражнения из данной книги). Теперь можно сыграть один или два наших любимых этюда. Приготовив руки, мы должны проверить строй гитары с максимальной точностью. Некоторые моменты нужно проделать с закрытыми глазами, делая длинный и медленный вдох, созерцая как вдохновение омывает тело энергией, а выдох смывает дискомфортные ощущения.

И вот мы выходим на сцену со спокойствием и радушием. После того как сели и проверили строй, сделайте глубокий спокойный вдох и начинайте концерт. Перед началом каждой пьесы нужно прежде почувствовать её ритм и не расставаться с ним во время игры данного произведения. Ритм – это фонтан энергии для исполнителя. Он будет держать структуру и поможет растворить нервность. Ритм похож на гипноз. После запуска движения он обретает свое лицо. Играя, вы должны постоянно петь музыку в своем уме и наслаждаться концертом в качестве слушателя, а не пытаться чем-то руководить.

Во время выступления мы должны действовать так, как в моделированной ситуации (о чем говорилось выше), но мы обнаружим существенное различие. Реальная аудитория создает большую энергию, которая растет и умножается с каждым дополнительным слушателем. Это положительная энергия, она имеет большое значение для артиста, и нужно учиться воспринимать её, чтобы объединить с собственной энергией. Эта энергия облегчает способность художника войти в состояние сверхсознания и становится тем, что Артур Рубинштейн называл «моментом бесконечности».

**Все, что я написал в этой книге, должно быть изучено и должно часто пересматриваться на протяжении всей вашей карьеры в качестве гитариста.  
Все это можно использовать только тогда, когда навыки контролируются и направляется исключительно вашим подсознанием.**

***Пене Ромеро***