

павел

ЗАБУРУЕВ

Механика
взаимодействия

Электрогитара



О чём эта книга

Я преподаю гитару уже давно, и все это время обучение является одной из наиболее важных сторон моей музыкальной деятельности. За долгие годы я проанализировал многие методики преподавания, различные точки зрения на сам процесс и его особенности, но наиболее бесценный опыт, приобретенный за это время — это сотни (а возможно, и намного больше — я уже давно сбился со счета) студентов, кто приходил либо осваивать гитару «с нуля», либо хотел избавиться от своих ошибок и преодолеть какие-то сложности в игре. Все, кто хотел играть лучше и приложил к этому усилия, безусловно, смогли это сделать, в чем, судя по всему, есть и моя заслуга как преподавателя.

На сегодняшний день я обладаю достаточным количеством знаний и информации для того, чтобы написать свою книгу. Здесь я поделюсь тем, что было освоено, классифицировано и разложено по полочкам с огромным трудом в течение долгого времени.

В моем пособии вы найдете:

рекомендации по постановке рук и звукоизвлечения, причем с подробным анализом и обоснованием;

разбор основных ошибок, совершаемых во время обучения;

базовые упражнения на отработку различных видов техник;

мою методику построения ежедневных занятий

Я постарался сделать материал как можно более легким для освоения. Так как здесь я рассматриваю только техническую сторону игры на гитаре, то я не буду вдаваться в какие-либо теоретические подробности, да и вообще буду стремиться избежать каких-либо отклонений от рассматриваемого предмета.

Давайте сразу определимся с тем фактом, что эта книга не является чем-то уникальным, в ней я не открою никаких тайных знаний и она не сделает из вас музыканта. Просто в этой книге, как и в своей преподавательской деятельности в целом, я руководствуюсь именно педагогическим подходом к материалу. Также, в отличие от многих пособий и методик, я всегда старался применять системный подход. Многие преподаватели, к сожалению, ограничиваются лишь придумыванием и передачей упражнений, работой с тем, «что вам интересно», общими вопросами или преподаванием по инерции: мол, учу так, как учили меня. Я давно сформировал определенную методику подачи материала, которая в первую очередь рассчитана на логичный, последовательный и целенаправленный подход к изучаемому предмету. Эту же методику я изложил в своей книге.

Кроме прочего, я всегда сопровождаю свои уроки подробной информацией о том, как проследить за теми или иными нюансами и избежать ошибок: куда посмотреть, какие вещи являются ориентирами и как наиболее легко проконтролировать, насколько правильно вы работаете. Все это я изложил и здесь.

Главное, что вы увидите в этом пособии, не упражнения (ничего уникального в них вы не найдете), не какие-то эксклюзивные знания. Самое основное, что вы можете почерпнуть из всего этого, научиться самому задавать вопросы, вникать в детали, находить ошибки и приобрести навык построения линий своих занятий так, чтобы эти ошибки исправлять.

Все сопутствующие материалы, упражнения, аудио- и видеодополнения вы можете найти на моем сайте:

www.zaburuev.ru

Ни эта книга, ни я, ни какой-либо преподаватель в этом мире не научит вас играть, если этого не захотите вы. Поэтому если вы не готовы к определенной ответственности — выбросьте эту книгу и не занимайтесь ерундой. В ином случае — поехали!

Часть I

Основы методики

Для более наглядного рассмотрения методики я предлагаю коснуться ситуации, когда мне необходимо выложить все свои знания. Это может быть в том случае, если ко мне пришел неподготовленный студент, или же если у него накопилось множество вопросов, для ответа на которые я и объясняю все наиболее подробно. По сути, мы пойдем с самого начала: со всеми примерами, аналогиями, с как можно более детальным рассмотрением каждого аспекта. Я постараюсь ответить на максимально возможное число вопросов «как» и «почему», причем наиболее полно.

Кроме того, я хотел бы сразу прояснить один важный момент. Являясь преподавателем с определенным трудовым стажем, я выработал ряд принципов, которыми руководствуюсь в своей работе. Основная моя цель как преподавателя — научить человека заниматься самостоятельно. Как бы парадоксально это ни звучало, но я стараюсь сделать себя ненужным для студента. Это — повторюсь — основная моя цель и именно к этому я прикладываю все свои усилия.

1.1. Начало занятий

Допустим, студент пришел ко мне на первое занятие. С чего мы начнем разговор? Первое, что я обычно делаю — смотрю на то, что он уже умеет, какие проблемы у него возникают и какие соображения по этому поводу имеются. В том случае, если он пришел с «нуля», то, конечно, смотреть будет особенно не на что.

Давайте начнем разговор со звукоизвлекающей руки. Для удобства я ею обозначил правую руку, однако, понятное дело, у левшей это будет левая рука. Вообще, в целом не имеет большого значения, с какой руки начинается работа, однако я привык начинать именно с той, которая держит медиатор и является основной в плане звукоизвлечения. Первое же, на что я буду смотреть, как человек работает медиатором. На этом этапе сразу становится понятно, будем ли мы заниматься постановкой руки в первую очередь, дело в том, что я не сторонник перестановок просто ради самого факта их свершения. Я приветствую изменение в постановке рук только тогда, когда к этому имеются определенные, выражаясь врачебными терминами, показания.

На тему постановки рук существует масса споров сегодня. Суть всех их примерно такова: есть ли универсальный стандарт для постановки правой? Существуют ли единые правила или же каждый человек может играть так, как, по его мнению, ему будет удобнее? Если же единые правила существуют, какие это правила и какую постановку считать эталоном?

Все эти вопросы возникают, на мой взгляд, лишь потому, что до сих пор отсутствует определенная общепринятая система технической (это ключевое слово!) подготовки на электрогитаре. Обратите внимание: сегодня в большинстве учебных заведений (я имею в виду музыкальных) занятия по специальности практически никогда не будут предусматривать постановку рук или рассмотрение основ игры как таковых хотя бы потому, что в это учебное заведение вы уже как-то поступили, то есть с основами вы знакомы. Вы будете заняты развитием уже имеющихся навыков, а где и как вы эти навыки получите — уже вопрос совершенно другой. В силу того что электрогитара не является «академическим» инструментом, отсутствует стандартная начальная подготовка (например, музыкальная школа), поэтому все мы и вынуждены получать первичные навыки, будучи предоставленными сами себе.

Перед тем как переходить непосредственно к каким-либо рекомендациям, я озвучу свою точку зрения на вопрос «как правильно играть». Пояснение и подробный разбор этой точки зрения будет в конце этой главы в отдельной части, но сейчас вкратце. Дело в том, что постановок и принципов игры (относительно движений, хвата медиатора и пр.) существует довольно много. Если человек играет не так, как я (или

кто-то другой), но при этом действительно играет, не встречая препятствий или затруднений, то, собственно, его способ исполнения имеет полное право на жизнь.

Другое дело, что рассматриваемые здесь рекомендации относятся к тем распространенным случаям, когда человек начал играть «как удобно», а потом столкнулся с трудностями, которые не имеют очевидных путей решения. Грубо говоря, человек может на определенном этапе понять, что существующее положение вещей не позволяет ему прогрессировать дальше, и что теперь делать — совершенно неясно. Либо второй случай: вы только начали играть на инструменте и вам нужен максимально действенный и эффективный способ поставить руки и играть ими для того, чтобы не отвлекаться на них в дальнейшем и не иметь с ними трудностей.

Опять повторюсь: подробно все это я разберу в отдельной части этой главы.

Метод постановки звукоизвлечения

Давайте определим ряд общих моментов, чтобы было понятнее, что и зачем мы будем делать в дальнейшем. Постановка звукоизвлечения представляет собой определенный принцип, пользуясь которым, мы и будем играть на гитаре. Но здесь сразу напрашивается вопрос: ведь игра на гитаре предполагает множество различных техник, способов звукоизвлечения, приемов и так далее. Можно ли придумать некую «основную» постановку правой руки, которая позволит применять все необходимые техники игры? Действительно, любой гитарист придерживается всегда определенной основы, изредка меняя положение или принципиальное действие рук, если этого вдруг требует ситуация. Вот именно эту основу мы попытаемся сейчас найти, а также выяснить, какая из них при обучении наиболее эффективна.

Используя систему «от простого к сложному», я выделил один из приемов, который сделал фундаментом для дальнейшего освоения техники игры. Этим фундаментом в моей системе является переменный штрих. Давайте определимся с тем, что такое переменный штрих. В нашем случае переменный штрих — это способ звукоизвлечения, при котором каждая нота извлекается ударом медиатора, при этом соблюдается четкое чередование ударов вниз и вверх.

Объясню, почему эту технику я сделал базовой. Во-первых медиатор (как и двигающая его часть правой руки) двигается «ритмично» вниз-вверх. При таких действиях мы опираемся на привычные для нас движения: мы применяем все это, например, при ходьбе (части нашего тела двигаются точно так же ритмично, то есть более или менее равномерно во времени). Иными словами, это означает, что основа ритма заложена в самой сути этого движения, это в дальнейшем позволит нам удобнее прорабатывать ритмическую ровность. Именно поэтому такая техника предъявляет крайне жесткие требования к работе как правой, так и левой руки: по существу, левой руке тоже придется работать с определенной ритмической ровностью.

Во-вторых, сразу обозначим, что пока на первоначальном этапе мы полностью исключим какие-либо вариации по звукоизвлечению, динамике и прочие нюансы. Пусть каждая нота будет похожа на любую другую. При этом мы получим крайне упрощенное движение медиатора — ведь все штрихи будут примерно похожи между собой и не будет никаких отклонений от привычной траектории и принципа движения. А упрощение траектории как таковое — это упрощение движения физически, то есть, проще говоря, играющий имеет больше шансов на расслабление руки, больше шансов ускорить освоение постановки и «разгрузить» руки вообще.

Таким образом, мы получим упрощенное движение медиатора из точки А в точку Б и назад по максимально простой траектории. Давайте теперь разберемся в том, какой частью правой руки это можно делать и какие плюсы и минусы есть у каждого из этих принципов.

Вообще, что есть постановка? Не обязательно рук — чего угодно и где угодно. По большому счету, ответ на этот вопрос является уже определенного рода ключом и позволяет также разъяснить общие вещи. Я для себя и для удобства моих студентов формулирую это так: постановка должна обеспечивать максимальный комфорт, безопасность и возможности для выполнения требуемого действия. То есть постановка как существительное — это принцип действия, который удовлетворяет вышенаписанным критериям. А постановка как глагол — это те действия, которые позволяют мне добиться у студента того самого комфорта, безопасности и возможностей. Опять же, применительно к правой руке, постановкой можно считать такое положение и такие движения, которые позволяют играть расслабленно, без риска «заиграть» руку, с максимально возможной широтой исполнительских возможностей. Иными словами — легко играть все, что угодно.

Сразу должен предупредить об одной немаловажной вещи и ответить на вопрос о том, почему же у всех моих студентов руки выглядят все же по-разному. Ключевое слово здесь — выглядят. Дело в том, что все нижеизложенное является некоей абстракцией и «идеальными условиями»: состояние ваших рук, состояние пальцев и все-все нюансы — это идеализированное представление ситуации, к которому мы стремимся на начальном этапе обучения. По отдельности любой из этих нюансов (как будет поясняться о каждом из них) стремится выполнить свою роль: помочь в расслаблении рук, сделать движения более контролируемыми, дать определенные возможности звукоизвлечения и так далее. После того как эти цели достигнуты, можно забыть абсолютно обо всем и позволить рукам играть фактически «на автомате». Происходит некая адаптация постановок к нашим особенностям: любой из элементов постановок может слегка измениться, подстроившись конкретно под ваши руки, однако если вы придерживались четких рекомендаций и досконально следили за выполнением абсолютно всех правил на начальном этапе, то эта адаптация никогда не приведет к напряжению, зажатию рук или любым другим негативным последствиям.

Как преподаватель, при постановке рук я не имею задачи добиться максимального соответствия рук студента каким-то моим представлениям об их эстетике, принципах действий или внешнем виде. Моя задача — максимально расслабить руки, сделать движения максимально универсальными и применимыми во множестве техник, а также потратить на это как можно меньше времени.

Поэтому подавляющее большинство правил и требований нам будут нужны и будут справедливы только на самом начальном этапе работы.

И вот когда мы определились хотя бы с этим, уже можно сделать ряд выводов. Если говорить о расслабленности и легкости руки, то вполне очевидно, что действовать она должна естественно, движения не должны противоречить особенностям человеческого организма и устройству самой руки, а также должны отсутствовать какие-либо факторы, которые могут спровоцировать руку на напряжение.

Различные движения руки

Начнем с плечевого движения. Наверное, не стоит объяснять, что движение от плеча, то есть всей рукой, даже чисто логически является неэффективным. Если кому-то все же интересно, поясню: в этом случае затраты энергии будут слишком велики — нам придется двигать всю огромную массу руки.



При этом мышцы, которые эти движения осуществляют, не предназначены для мелких, точных и часто повторяющихся движений.. Попробуйте таким образом сыграть элементарную вещь — просто открытую шестую струну ударами вниз-вверх (обозначены «П» и «В» соответственно).

The image shows musical notation and TAB (Tablature) for a guitar exercise. The top part is a staff with a treble clef and a '4' time signature, featuring a sixteenth-note pattern. Below it is a TAB system with three horizontal lines labeled T, A, and B from top to bottom. Underneath the TAB are the corresponding note heads and below that are the strokes: □ V □ V □ V □ V.

На моем сайте вы можете найти также видеофайл с демонстрацией этого движения.

Движение предплечьем — следующее движение, которое мы рассмотрим. При этом рука сгибается и разгибается в локте. На таком способе движения мы остановимся подробнее, тем более что есть довольно много музыкантов, его применяющих при игре переменным штрихом или подобной техникой.



Основные мышцы, задействованные в этом движении — бицепс и трицепс. Думаю, что не скажу ничего принципиально нового, упомянув, что эти мышцы — достаточно крупные. Первоочередное предназначение их — большие, сильные движения. Само по себе это движение не слишком годится для выполнения нужных задач, и «ювелирная» работа этими мышцами достаточно сильно зависит от самого их строения и прочих особенностей организма. Именно по этой причине мы можем найти массу примеров того, как играют «от локтя» многие гитаристы. Но по той же причине мы можем найти массу людей, кто изначально пробовал научиться действовать локтевым движением и при этом встретился с рядом серьезных

проблем. За годы моей преподавательской работы я встречал массу ребят, которые жаловались на зажатые, напряженные и плохо контролируемые руки и при этом не видели очевидных путей решения этих проблем. Причина зачастую была именно в том, что движение предплечьем конкретно для них было неподходящим и вызывало массу трудностей. Резюмируя все вышесказанное об этом способе, скажу, что движение предплечьем очень индивидуально и конечный успех его применения сильно различается для разных людей. Можно с уверенностью сказать, что если человек приходит учиться с самого начального уровня, то было бы нелогично учить его играть предплечьем, потому как неизвестно, к чему это приведет в итоге. Также если человек приходит и жалуется на определенные проблемы с рукой, играя при этом от локтя, то я буду искать причины проблем в первую очередь в самом движении. Поэтому я не применяю постановку такого движения для игры переменного штриха в своей работе. Но, опять-таки, если человек играет так и делает это успешно — ему очень повезло и никаких проблем нет. Кстати, лично я в самом начале начинал играть точно таким же способом и мне повезло гораздо меньше, поэтому пришлось в дальнейшем переставлять себе руку, ибо все остальные способы решить мои проблемы были перепробованы и результата не дали.

Попробуйте сделать элементарное упражнение, уже пользуясь этим движением. В отличие от предыдущего, вы можете видеть, что часть нот в упражнении будет заглушена (надпись «Р.М.» на табулатуре обозначает глушение струн правой рукой, что также называется Palm muting).

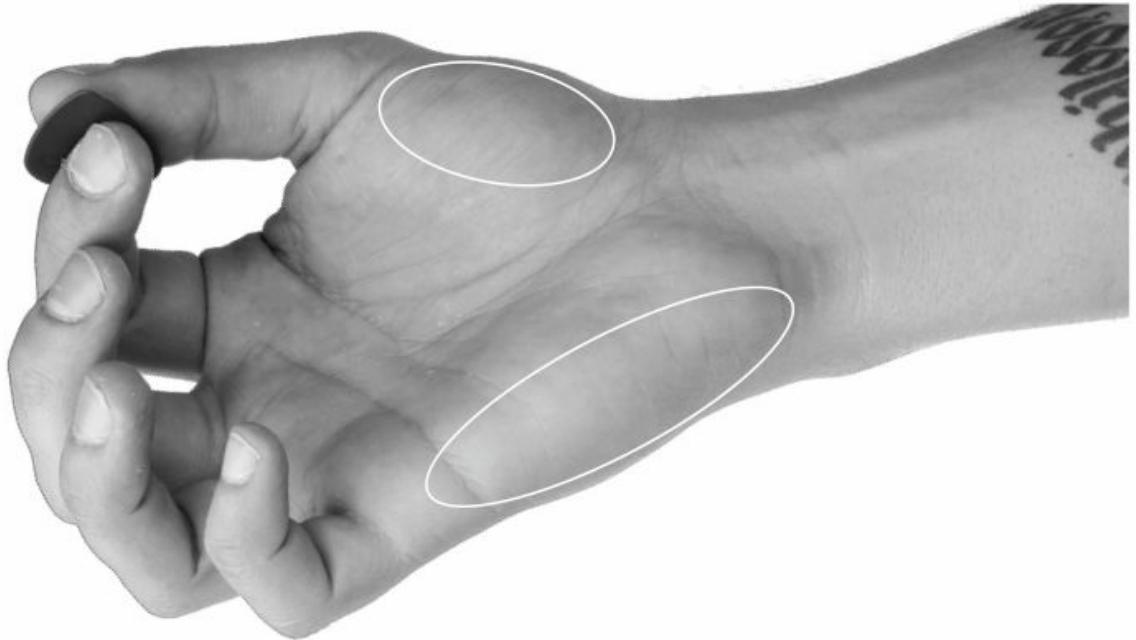
The image displays a musical example in 4/4 time. The top part is a treble clef staff with six eighth notes. The bottom part is a tablature for three guitar strings (T, A, B) with a 0-0-0-0-0-0 pattern. Above the tablature, the instruction "P.M. - - - - |" indicates palm muting. Below the tablature, a sequence of symbols (P, V, P, V, P, V) corresponds to the notes on the strings, where P means muted and V means open (unmuted).

Мы добавляем глушение для того, чтобы была видна разница между состояниями правой руки в случаях, когда ноты открыты и когда приглушены. Вы увидите, что в целом движение может и не измениться, но само по себе оно будет массивным и тяжелым.

Вращательное движение предплечьем. Если сравнить его с предыдущим движением предплечья (сгибание-разгибание), то вращение — несравнимо более легкое, быстрое и «воздушное».



Но и у него будет один очень существенный недостаток. Дело в том, что это движение иногда используют для игры тремоло по одной или нескольким струнам. Яркий пример — Eddie Van Halen. Однако в случае переменного штриха или просто звукоизвлечения отдельно стоящих нот мы столкнемся с серьезным препятствием: дело в том, что на электрогитаре значительная часть нот или интервалов (да и аккордов) играется с глушением. Это означает, что при исполнении правая рука немного приглушает струны для характерного звука. Причем наличие этого приема практически не зависит от стилистики: вы можете найти его в фанке, блюзе, джазе, хэви-металле и практически любых других направлениях. Как можно понять, глушение используется как на чистом звуке, так и на перегруженном. Даже если вы еще не играете на гитаре и только начинаете осваивать инструмент, то можете хотя бы посмотреть различные гитарные видео и ответить на один вопрос: какой частью руки, собственно, это самое глушение производится. Ответ будет вполне конкретным и логичным: это либо ребро ладони (чаще всего), либо основание большого пальца.



Так, если разобраться во вращательном движении предплечья, то можно увидеть, что обе эти части кисти будут все время в движении. Соответственно, сразу возникает вопрос: чем же глушить струны? По большому счету, ответа всего два. Первый — ничем. То есть использовать вращательное движение только для игры без глушения, а на все остальное использовать другую технику (как раз как Eddie). Второй — попытаться адаптировать это движение под глушение струн. Однако если вы попробуете положить ребро ладони на струны и поиграть вращательным движением предплечья, то заметите, что без подключения кистевого движения сделать это практически невозможно. А подключив движение кистью, вы почувствуете, что само звукоизвлекающее движение в целом стало состоять по большей части как раз из кистевого движения, и лишь немного «подкручивается» вращением предплечья.

Иногда бывает и третий вариант — придавить струны ребром ладони и все же играть вращательным движением. Однако в этом случае вы создаете дополнительное напряжение в руке (оно обусловлено самим давлением руки на струны), и в процессе движения руке приходится преодолевать дополнительное сопротивление — ребро ладони будет крайне неохотно смещаться со своей позиции. Я уж молчу про такие вещи, как неконтролируемое глушение, а ведь оно бывает сильнее или слабее — это зависит от музыкальной ситуации. Ну и самое частое проявление всего этого будет заключаться в сильнейшем переглушении струн.

Все эти варианты техник я не рекомендую применять в самом начале обучения или при перестановке рук. Первый вариант будет крайне неуниверсален: получается, что вам нужно осваивать сразу несколько разных движений. Второй же вариант будет уже относиться совсем к другому — кистевому — движению, и в этом случае можно обойтись без вращения предплечьем при игре переменного штриха вообще. Однако об этом — чуть позже.

Попробуйте сыграть наше упражнение еще в одной вариации: заглушив уже все

ноты. Проанализируйте, насколько легко или напряженно глушатся струны, получается ли звук ровным и стабильным.

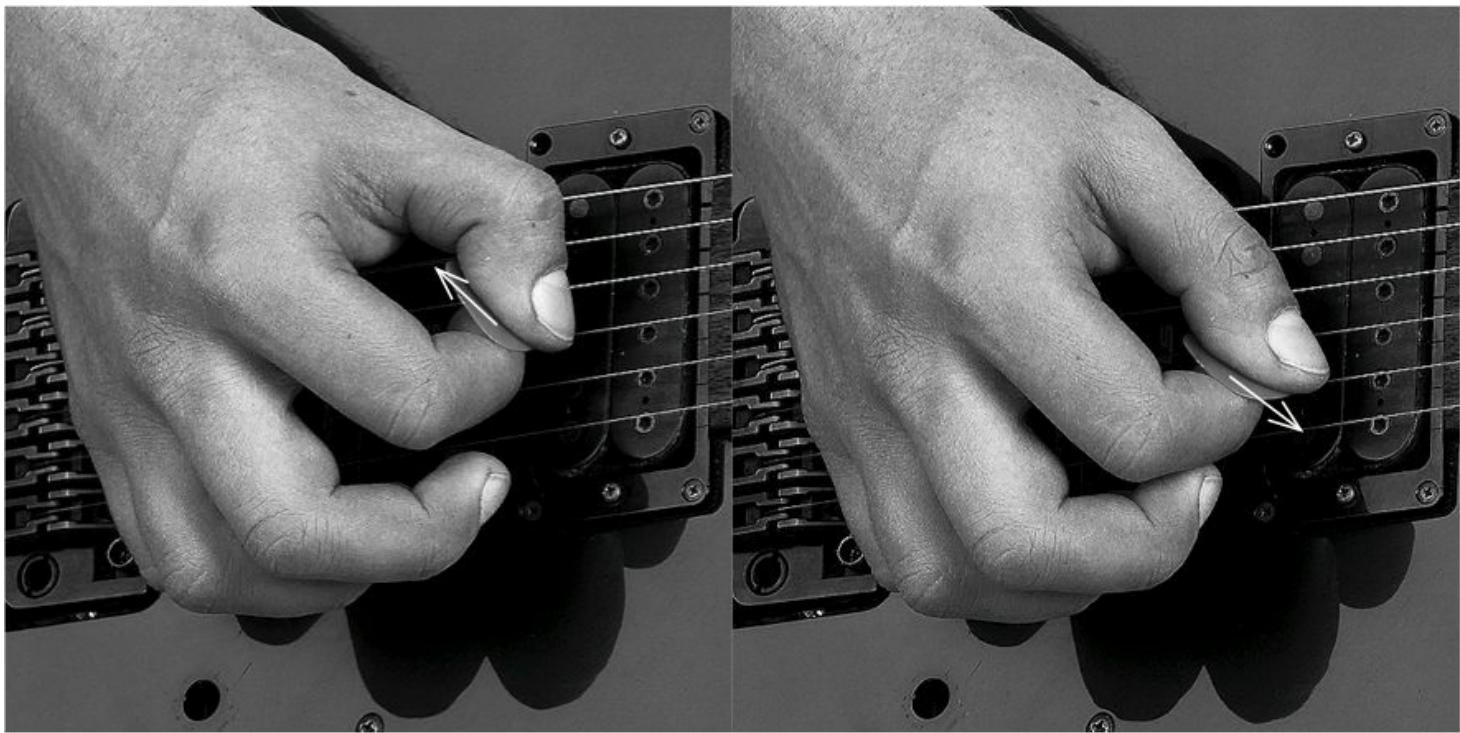
The image shows musical notation and tablature for a guitar exercise. At the top is a staff with a treble clef and a '4' time signature, containing six eighth-note strokes. Below it is a TAB staff with vertical columns labeled 'T', 'A', and 'B'. The TAB staff has six horizontal lines representing strings, with the bottom line being the 6th string and the top line being the 1st string. Below the TAB staff is a sequence of notes: 0-0-0-0-0-0-0-0. Below these notes are two rows of symbols: a row of squares (□) and a row of inverted triangles (▽). The sequence of □ and ▽ corresponds to the notes above them, indicating a specific picking or strumming pattern.

Как и в предыдущих вариантах этого упражнения, мы стараемся рассмотреть используемое движение при разных условиях, в данном случае — с самой критичной его стороны, то есть при наличии постоянного глушения правой рукой.

Пальцевое движение. Обычно это движение основывается на движении большого пальца, и в меньшей степени ему помогает движение указательного пальца.

Движение мелкое, очень точное — казалось бы, что еще нам нужно для выполнения этого короткого перемещения медиатора? Однако и у этого движения есть недостатки.

Во-первых, оно все же достаточно сложное в том отношении, что в нем задействовано много мелких мышц и движущихся частей. В повседневной жизни обычно это движение не является периодическим и повторяющимся с высокой частотой. Это может быть все, что угодно: письмо от руки, взятие и работа с мелкими предметами, подзаводка механических часов и ряд других действий. Однако практически ни одно из этих движений не подразумевает какую-либо высокую скорость и частоту. Иногда в этот момент мне возражают, мол, как же, от руки приходится писать довольно быстро. Однако я здесь возражаю в ответ: при письме от руки периодическое и частое движение совершают в основном ваша кисть, но не ваши пальцы. Большая часть того, что делают пальцы в этом случае — это выведение букв.

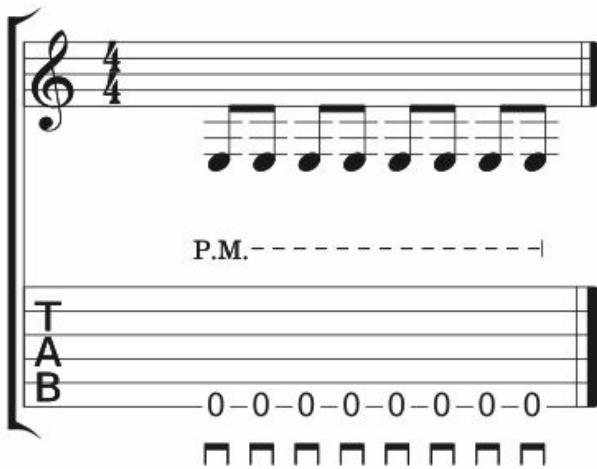


Таким образом, сама сложность движения изначально будет для вас означать одно: такую технику будет сложно освоить, ускорить и закрепить, как и любое переусложненное действие. К слову, есть очень много людей, которые научились играть таким образом, но обучение у преподавателя предполагает минимальные затраты времени при максимально возможном при этом результате. В силу этого освоение пальцевого движения может являться не самым оптимальным путем в развитии.

Во-вторых, пальцевое движение является достаточно узким в плане диапазона действия — очевидно, что при скачке через струну (или вдруг еще дальше) вам придется подключать какое-либо дополнительное движение, например, все ту же кисть. Получается, что вы при этом еще больше усложняете и без того сложное движение.

И в-третьих, пальцы являются весьма слабым местом в плане динамического диапазона. Ударить по струне медиатором при помощи пальцев получится только до какого-то уровня громкости. Если же понадобится сделать что-то покрепче, то в очередной раз придется подключать дополнительное движение.

Для демонстрации пальцевого движения давайте сделаем наше упражнение так, чтобы все ноты ударялись медиатором вниз.



При постоянных ударах вниз движение становится вдвое более частым. На предыдущих вариантах это могло и не быть столь критично, но здесь пальцы будут работать буквально в «экстремальном» режиме. Если на фоне всего написанного предположить, что существует какое-то более-менее универсальное движение, позволяющее играть быстро, медленно, громко, тихо, с открытыми струнами, с заглушенными струнами, и при этом иметь возможность держать руку расслабленной, то все вышеописанные техники будут не особо подходящими для обучения. Но, повторюсь уже в очередной раз, если этого не знать и тем не менее упорно заниматься, то результат в итоге вполне может быть неплохим, хоть и через гораздо более длительный срок.

Собственно, именно того универсального движения мы дальше и коснемся, причем я его вынес в отдельную часть.

Кистевое движение

Я постепенно подвел все к тому, что для наиболее эффективного использования времени занятий и обучения вышеописанные движения не очень подходят. Альтернатива им осталась одна — кисть. Другое дело, что необходимо рассмотреть движения кисти подробнее.

Начнем с того, что кисть может двигаться в двух плоскостях. Вы можете повесить руку и попробовать подвигать кистью вверх-вниз (в анатомии это называется разгибанием и сгибанием кисти) и вправо-влево (отведение и приведение) — это два разных движения. Для простоты я буду называть их вертикальным и горизонтальным соответственно.



Да, кстати, прошу сразу не путать движение кисти с вращательным движением предплечья, которое многие по ошибке принимают за кистевое.

Нам необходимо определиться с тем, какое движение для нас более естественно. Вы можете попробовать просто помахать расслабленной кистью в разных направлениях и попробовать почувствовать, какое движение для нас наиболее привычно, но в определенный момент я придумал простой и очень показательный способ проверки. Возьмите листок бумаги и ручку или карандаш. Теперь попытайтесь просто штриховать по бумаге, причем делайте это довольно быстро и не слишком широко.



Вы можете просто взять и посмотреть, каким движением вы это делаете. Обратите внимание на то, что основным силовым движением — собственно, тем, которое заставляет кисть двигаться туда-сюда — является сгибающее и разгибающее движение, то есть вертикальное. В штрихе будет присутствовать и горизонтальное движение, но обратите внимание, что оно носит больше корректирующий характер — оно позволяет неотрывно касаться бумаги и наносить штрихи, а не стучать ручкой или карандашом по столу.

Почему именно это движение? Когда нас учили писать, такая «постановка» руки связана была также и с тем, что вам необходимо видеть то, что вы пишете — именно для этого вам разворачивали руку, по этой же причине рекомендовали настольную лампу ставить слева. Однако я готов спорить, что освоили штриховое движение вы намного раньше — с самыми первыми карандашами в вашей жизни.

На мой взгляд, вертикальное движение с эволюционной точки зрения (а следовательно, анатомически) для нас более естественно. Этот принцип учитывается зачастую и при разработке устройств и аппаратуры, которой управляет человек и где предъявляются определенные требования к точности и нагруженности движения (ручка газа у мотоцикла, например). Как бы то ни было, это же движение изначально, с самого детства, «зашито» вам в руку — штрихи на бумаге это подтверждают. Таким образом, скажу, что основная наша задача по постановке правой руки — это всего-навсего переложение имеющегося быстрого и точного штрихового движения на гитару.

Как уже упоминалось в самом начале пособия, все это справедливо и нужно нам в первую очередь на начальном этапе. Впоследствии, когда освоены нужные аспекты постановки рук, многие начинают добавлять какие-то дополнительные движения, немного менять их и подстраивать именно под свои руки. Происходит

это всегда незаметно и бессознательно. Однако сама работа с четкими критериями и задачами на первом этапе, точное выполнение всех правил и требований приведут к тому, что при этой адаптации вы все равно сохраните расслабленность, универсальность и подконтрольность движений руки.

Упражнения для более детальной отработки движения правой руки вы можете найти в соответствующей части далее. Здесь я предлагаю вам пройтись по всем четырем предыдущим упражнениям и попробовать сыграть их именно кистью, правда, пока без оглядки на нюансы ее движения.

The image shows musical notation and TAB for a guitar exercise. At the top is a staff with a treble clef and a '4' time signature. It features a continuous eighth-note pattern: a dotted quarter note followed by six sixteenth notes. Below this is a TAB staff with three horizontal lines labeled 'T', 'A', and 'B' from top to bottom. Underneath the TAB staff is a sequence of notes: 0-0-0-0-0-0-0-0. Below the notes is a corresponding sequence of letters: □ V □ V □ V □ V. This indicates a repeating pattern where the first note is muted (indicated by a square symbol) and the second note is played with a pick (indicated by a 'V').

Musical notation example 1 consists of two staves. The top staff is a standard musical staff with a treble clef and a '4' indicating common time. It shows a sequence of eighth notes. Below it is a TAB staff with three horizontal lines labeled T, A, and B from top to bottom. Below the TAB staff are six pairs of numbers: 0-0-0-0-0-0. Underneath these numbers is a sequence of alternating vertical bars (|) and diagonal slashes (\) representing guitar picking patterns.

Musical notation example 2 consists of two staves. The top staff is a standard musical staff with a treble clef and a '4' indicating common time. It shows a sequence of eighth notes. Below it is a TAB staff with three horizontal lines labeled T, A, and B from top to bottom. Below the TAB staff are six pairs of numbers: 0-0-0-0-0-0. Underneath these numbers is a sequence of alternating vertical bars (|) and diagonal slashes (\) representing guitar picking patterns.

Musical notation example 3 consists of two staves. The top staff is a standard musical staff with a treble clef and a '4' indicating common time. It shows a sequence of eighth notes. Below it is a TAB staff with three horizontal lines labeled T, A, and B from top to bottom. Below the TAB staff are six pairs of numbers: 0-0-0-0-0-0. Underneath these numbers is a sequence of vertical bars (|) representing a constant downstroke picking pattern.

Однако так или иначе нам нужно прийти к удобному и быстро осваиваемому движению. Именно поэтому я и сформировал определенный принцип и последовательность постановки правой руки.

В самом начале я обычно привожу в пример несколько аналогий. Давайте рассмотрим аналогию, скажем, с изучением английского языка. По большому счету, я выделяю три основных ваших пути, когда вы желаете

выучить язык.

Первый — это различные методы типа 25-го кадра, эксклюзивные методики изучения языка во сне и под гипнозом, уникальные методы освоения языка за неделю и прочие. Этим методам сопутствует громкая и жесткая реклама крайне агрессивного характера: «мы лучше всех», «в отличие от других», «самые передовые технологии» и так далее. В таких концепциях все хорошо: обучение происходит весело, быстро, на первый взгляд все теории звучат интересно и правдоподобно, а самоотверженность, бодрость и энергичность «преподавателей» буквально поражает своей безграничностью. Недостаток этого метода лишь в том, что он, как правило, не работает.

Путь второй — пойти к педагогу. Ну, возьмем идеальный случай — вы попали к хорошему преподавателю языка, который знает свое дело. Его методика самая обыкновенная (пусть даже дополненная и где-то усовершенствованная им самим). В ней нет уникальных техник и воздействий на подсознание гипнозом, другими словами, в ней нет шарлатанства. По методике этого преподавателя вас будут душить несколько лет, вы будете изучать муторные правила, артикли, правила составления предложений, слова и тому подобное. Кстати, здесь хороший преподаватель как раз и отличается от плохого тем, что имеющуюся методику он умеет применять. В итоге вы волшебным образом «на автомате» научитесь правильно составлять предложения, где-то даже будете уже пытаться думать на этом языке, научитесь сначала писать, а потом, возможно, и общаться с носителями языка. Именно для того, чтобы не задумываться о правилах, вы их изучали — сейчас, когда вы говорите по-русски, вы тоже не вспоминаете уроки русского языка. Та информация, которую вы усвоили — она сидит у вас настолько глубоко в голове и применяется настолько автоматически и четко, что говорите вы свободно. У этого метода недостаток тоже ровно один: придется учиться.

И возможность третья — это погрузиться в языковую среду. Если человека взять из его привычного окружения и поместить в совершенно незнакомое, то в любом случае ему придется адаптироваться. В чужой языковой среде все вокруг будут говорить по-другому, вывески, телевидение, радио — все не по-нашему. Хочешь или не хочешь, а запоминать придется — да даже чисто машинально запомнишь, как будет «да», «нет» и «сколько стоит». Потому как иначе просто не проживешь. Впоследствии конструкции постепенно усложняются, словарный запас расширяется и вы начинаете все увереннее говорить на этом языке. Метод слабо относится к педагогическим, однако он тоже работает — спросите у любого из эмигрантов, кто уехал жить за рубеж, не зная ни языка, ни местных особенностей, при этом попал не в родное гетто, где все говорят на родном языке, а в полностью чужеродную среду.

В гитаре я разделяю точно так же три этих пути, но с небольшими

поправками. Первым часто козыряют многочисленные преподаватели гитары сегодня, разрабатывая и внедряя свои «уникальные методики». К сожалению, я видел много последствий обучения таким образом — такие «последствия» регулярно приходят с зажатыми, напряженными, неконтролируемыми или буквально покалеченными (не шучу) руками. Впрочем, даже у самого плохого преподавателя всегда будут играющие ученики — это те люди, которые упорно и активно занимались дома сами, вследствие чего их не смогли испортить даже «эксклюзивными программами обучения».

Второй путь — это тот метод, которого я придерживаюсь. Он трудный, требующий колоссальных затрат энергии, времени и ответственного подхода, зато он работает. Опирается такой метод исключительно на педагогические подходы к обучению, на анатомию, на здравый смысл и функциональное применение получаемых навыков. В силу его «неброскости» довольно немногие преподаватели отваживаются его применять: без уже имеющегося имени, репутации и примеров работы, то есть с чистого листа, будет сложно привлечь к себе внимание и потенциальных студентов. А кричащей рекламы с этим методом не получится — рекламировать-то нечего, уникального ничего нет, эксклюзивного тоже, да и при желании до многих вещей можно додуматься в итоге самому, если поставить перед собой такую цель.

Третий путь — это банально «играть как можно больше». Работает почти всегда. Почему почти — объясню на одном примере. Если вот вы говорите по-русски, однако начинаете постепенно учить другой язык (например, путем погружения в языковую среду), то у вас уже есть серьезная база. У вас развит речевой аппарат, у вас есть примеры и конструкции из вашего родного языка, поэтому для запоминания, допустим, принципов построения предложения на другом языке, вы в первую очередь будете руководствоваться сходством, отличием и вообще сравнением со своим родным языком. Со словами — то же самое: в голове будет четкая связь сначала не между образами и словами, а между словами разных языков. «Девушка» — «гёрл».

На момент написания книги моему сыну всего три с половиной месяца и ему только еще предстоит учиться говорить. Так вот, в отличие от вас, изучающих просто еще один язык, ему потребуется не только запоминать слова и учиться строить предложения — ему придется еще и физически развивать речевой аппарат, работать над дикцией, учиться не запинаться и так далее. Стоит ли говорить, что ему будет в разы сложнее, чем вам? Но если развитие речевого аппарата для человека — процесс естественный и при отсутствии патологий всегда приводящий к результату, то во время освоения гитары вы можете встретить чисто физические трудности, решения которых будут для вас неочевидны и в целом непонятны.

Вот именно так будет выглядеть и метод «играть как можно больше» для человека, который до этого не имел толком отношения к музыке. Если

человек все же играл на другом инструменте, учился в музыкальной школе, да хотя бы имел любую музыкальную подготовку как таковую, то этот третий метод быстрее приведет к нужному результату, чем при отсутствии музыкальной подготовки вообще. Да, возможно, вам придется потом подправить что-то в руках для их большей эффективности. Да, вам придется поделать какие-то упражнения. Но это будет лишь наращивание физических возможностей и вам уже не придется вникать, чем мажор отличается от минора, и не придется учиться различать на слух унисон от большой секунды. Вы будете уже слышать, ощущать разницу, понимать, что хорошо, а что плохо, где стройно, а где — нет. Я об этом знаю не понаслышке, ибо сам прошел по всему этому пути.

Единственный недостаток этого метода — его длительность. Понятно, что процесс такого обучения вы еще более обострите свой слух, будете еще лучше воспринимать гармонию, накопите огромное количество музыкального багажа и бесценный опыт, но потратите на это не один, два или три года. Я потратил на это около 10 лет, учитывая, что к моменту начала игры на гитаре я умел целиком и достаточно точно снять и воспроизвести аранжировку, то есть на слух снять и воспроизвести партии баса, ударных, клавиш, мелодию, гармонию и так далее.

Как педагог, я обязан все же потратить как можно меньше времени (и денег) студента, обеспечив ему с определенной вероятностью достижение желаемого результата. Поэтому я, как и нормальный учитель английского, как нормальный тренер по боксу, как нормальный инструктор в спортзале, буду придерживаться проверенной, испытанной, работающей методики. С самого начала очных уроков, равно как и в этой книге, я предлагаю гениальные труды и идеи оставить шарлатанам и собирателям денег, а мы с вами будем просто работать.

Краткое резюме

Подведем небольшой итог всего вышенаписанного, прежде чем двинуться к следующей части. Что требуется от правой руки?

1. Двигаться за счет кистевого движения, преимущественно состоящего из вертикального движения (как естественного и привычного движения для мелких скоростных действий).
2. Избавиться от возможных «паразитных» движений: доигрывания пальцами, докручивания предплечьем, движения предплечьем одновременно с кистью.
3. Делать все это максимально расслабленно и легко.

1.2. Хват медиатора

Хоть это и может показаться странным на первый взгляд, работу с правой рукой я начинаю с проработки хвата медиатора. Я всегда и во всех аспектах обучения подвожу студентов в первую очередь к тому, чтобы мыслить и рассуждать логически. На мой взгляд, нужно полностью отказаться от мыслей о каких-то чудесах, волшебных методиках и секретах мастерства (хотя я повторял это уже раз десять).

Есть определенный набор действий и правил, выполнение которых обеспечивает нужный результат. Поэтому и в этот раз постараемся действовать последовательно и логично. Воспользуемся той самой формулировкой постановки правой руки. Не зря я упомянул там то, что не должно быть каких-либо вещей, которые «зажимают» руку, то есть провоцируют на ненужное напряжение. Если принимать во внимание уже только этот факт, можно сделать для себя ряд открытых. Проведем небольшой эксперимент: попробуйте помахать кистью.

Неважно, в каком направлении: необходимо просто широкое, абсолютно расслабленное, легкое движение. Теперь, не прекращая махать, напрягите любой палец. При простом усилии хотя бы в одном пальце вы заметите, что кисть тоже зажалась: напряжение передалось в запястье. В этом заключается очень важный момент и его мы будем учитывать в дальнейшем: любое напряжение «ниже уровнем» (например, в том же пальце по отношению к кисти) ведет к напряжению на верхнем уровне (собственно, в самой кисти). Теперь, руководствуясь этим нехитрым нюансом, попробуем все же сформировать хват медиатора.

Основные требования к хвату

Я для удобства выделил для себя три важнейших критерия, которым хват должен соответствовать:

хват не должен провоцировать напряжение кисти;

медиатор должен быть стабилен;

хват должен обеспечивать максимальную гибкость в плане звукоизвлечения.

Первый критерий — провоцирование напряжения кисти — можно попробовать привязать к тому, о чем я писал чуть выше (там, где мы махали кистью). Основная идея состоит в том, что хват медиатора не будет провоцировать напряжение кисти в том случае, если не будет требовать усилия в каком-либо из элементов хвата медиатора, например, усилия в пальцах. А в каком случае может возникнуть усилие (то есть напряжение)? Оно может возникнуть в случае неестественного положения пальцев, намеренного и непреднамеренного усилия в пальцах. Для того чтобы лучше понять, что я имею сейчас в виду, попробуйте

просто расслабить кисть полностью. Если вы посмотрите на нее в это время, то заметите, что все пальцы находятся в некоем полусогнутом состоянии, ни один из них не отклоняется куда-то в сторону, причем степень сгибания пальцев зависит от угла между кистью и предплечьем (согните и разогните кисть, при этом понаблюдайте за происходящим с пальцами). По большому счету, то, что вы сейчас видите, и является основой правильного хвата медиатора.

На занятиях я обычно объясняю все дальнейшее так: сейчас из этого расслабленного состояния нужно взять и сомкнуть большой палец и указательный. Причем сомкнуть, просто положив большой палец сбоку на указательный. Ключевое слово — положив. Не надавив, не прижав — свободно разместите его на ребре указательного пальца. При этом я рекомендую соблюсти пару условий: перекрестить крайние фаланги большого и указательного пальцев нужно примерно посередине них, а угол между ними устремить к 90 градусам. Именно устремить, а не сделать любой ценой: угол на деле может отличаться, однако сама мысль о 90 градусах между фалангами не позволит загнуть указательный палец вовнутрь (об отрицательных эффектах этого я напишу чуть ниже).



Теперь, сделав это, сразу поговорим о том, чего делать нельзя. Во-первых, нельзя сжимать пальцы — об этом уже написано выше, однако считаю своим долгом это повторить. Здесь иногда работает чисто подсознательная боязнь того, что медиатор куда-то выскочит из хвата — как будет рассмотрено далее, при расслабленном, но правильном хвате этого не случится. Тем не менее минимальное напряжение, конечно, в пальцах есть, однако нужно понимать, где оно конкретно сосредоточено. Это напряжение должно концентрироваться именно на медиаторе — его не должно быть в самих пальцах, однако находиться оно должно только лишь на кончиках. Тем самым вы даже минимальное усилие для удержания хвата направляете только на то, чтобы удержать медиатор,

не происходит «накапливания» напряжения в пальцах в целом.

Во-вторых, избегайте какого-либо излишнего «вытягивания» этой конструкции, или же, напротив, «складывания» ее.



Делать это нельзя потому, что, например, положение большого пальца при вытягивании его вперед не является для нас естественным расслабленным положением, что, понятное дело, требует наличия в нем усилия (любое положение, которое отличается от естественного, потребует усилия на его удержание). Кстати, еще один вопрос, который часто вызывает сомнения и пересуды: должен ли медиатор смотреть ровно по направлению фаланги указательного пальца. Нет, не должен, ибо геометрия смыкания пальцев может быть немного различна в разных случаях (угол между ними может быть немного разный), а медиатор должен стремиться быть направлен в гитару максимально перпендикулярно ей. Почему — я расскажу чуть позднее.

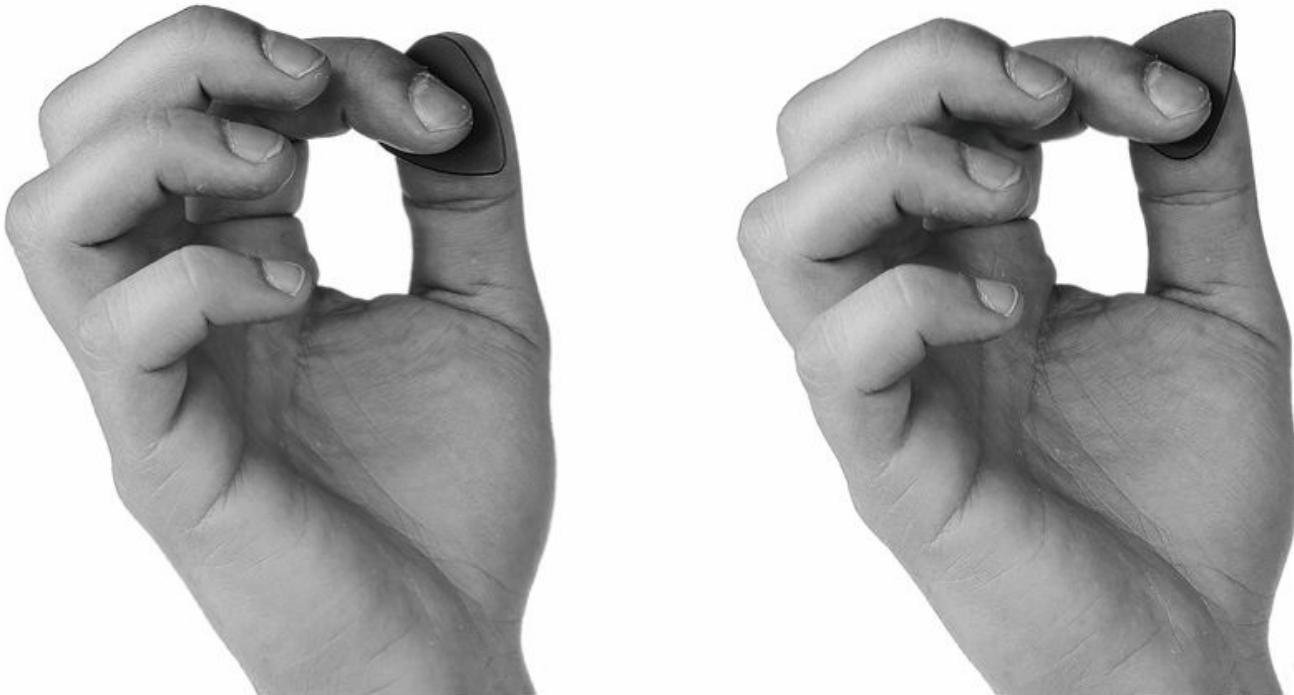
Иногда я даю рекомендацию, которая помогает избежать ненужных складываний или, напротив, вытягиваний хвата — нужно стараться вытянуть конструкцию как бы по диагонали. Обратите внимание на иллюстрации выше: в первом случае мы тянемся будто бы вперед, а во втором — влево. При правильном же хвате не будет перекоса в ту или другую сторону.



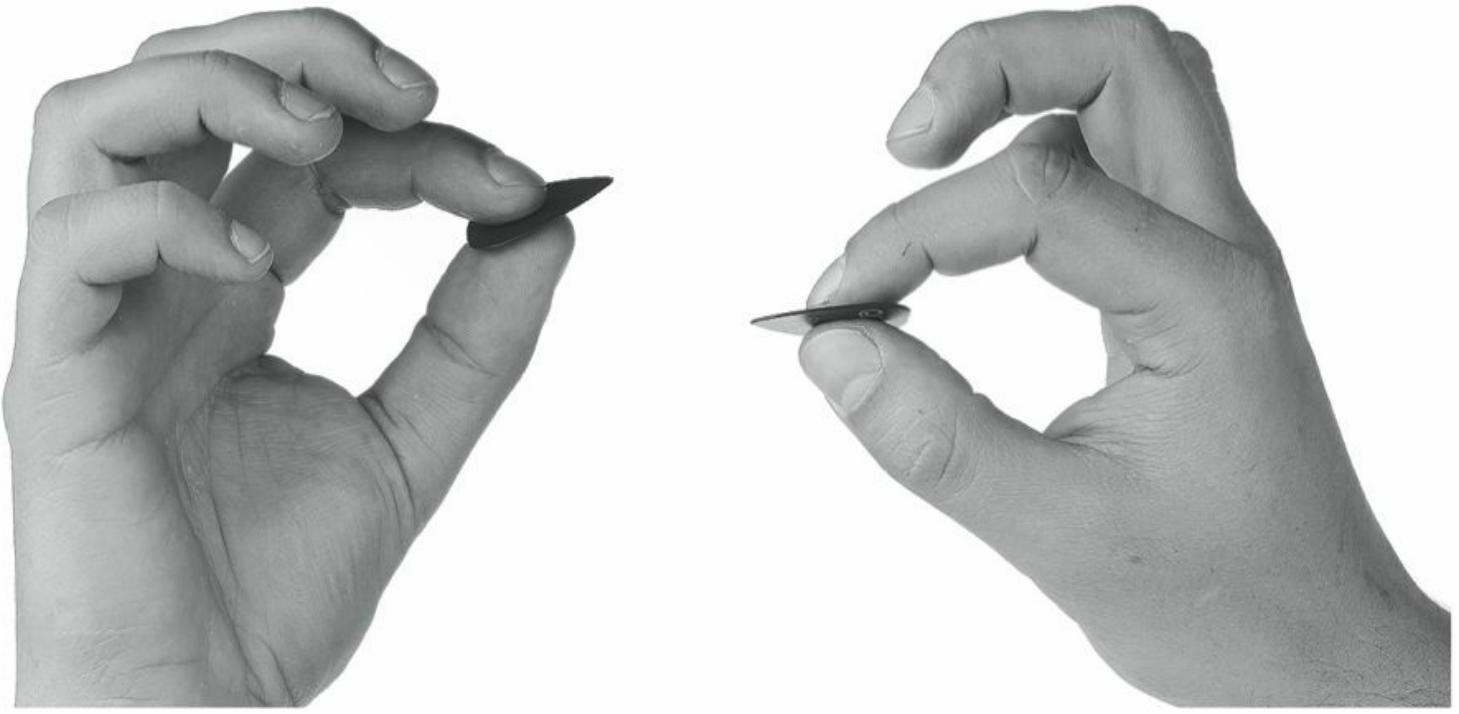
Второй критерий — стабильность медиатора. Если немного упростить, то можно сказать, что медиатор не должен смещаться, проворачиваться или выскакивать из пальцев. На первый взгляд, нет ничего проще, чем сильнее его сжать, но тут я вас разочарую — вернитесь к первому критерию и станет понятно, что сильное сжатие медиатора напрягает кисть, чего делать нельзя. А каким же тогда образом его удержать? По большому счету, основную роль здесь сыграет то самое смыкание большого и указательного пальцев. Обратите внимание на то, каким образом это сделано: если крайние фаланги большого и указательного пальцев стремятся к углу в 90 градусов, то будет интересный эффект. Если разобраться, медиатор будет заблокирован в двух степенях свободы: одна из них будет блокироваться большим пальцем, другая — указательным. То есть единственное, что может медиатор в данной ситуации — это проворачиваться в пальцах.

Но и здесь заметим одну вещь: площадь соприкосновения медиатора и пальцев в случае такого хвата будет достаточно большой. Через это медиатор гораздо лучше будет «липнуть» к пальцам, что позволяет стablyно держать медиатор, при этом

его не сжимая.



Опять же, сразу попробуем выяснить, чего делать не нужно, чтобы такой хват работал максимально эффективно. Во-первых, сразу вернемся к тому пожеланию, чтобы крайние фаланги большого и указательного пальцев пересекались примерно посередине. Если представить, что вы прижали медиатор кончиком большого пальца, то это автоматически сделает хват менее стабильным — медиатор теперь гораздо хуже зафиксирован. Все бы ничего, но чисто рефлекторно для его лучшего удержания вы просто сильнее его прижмете. Что, как уже говорилось, противоречит первому критерию хвата медиатора: сильное сжатие нам противопоказано. Ровно все то же самое относится и к указательному пальцу: смещая медиатор к кончику пальца, вы делаете его менее стабильным и обречете себя на слишком пересиленный хват. Само собой, крайним случаем будет сочетание этих недостатков — удерживание медиатора на кончиках пальцев.



Есть и еще один негативный эффект, если медиатор располагается у вас на кончиках пальцев — этот эффект возникает как раз тогда, когда вы с одной стороны держите медиатор кончиками, а с другой — не сжимаете его для удержания. В таком случае вы будете практически полностью лишены возможности варьировать динамику в широких пределах, и в вашем распоряжении окажется лишь небольшой диапазон изменения силы звукоизвлечения. В подтверждение моих слов вы можете найти различные видео с гитаристами, которые держат медиатор таким образом, и вы сможете заметить, что обычно их игра отличается монотонностью от их коллег, которые играют гораздо более экспрессивно. Нам такой вариант не очень годится, так как мы стараемся найти оптимальное положение, которое универсально подойдет как для мягкого, так и для крайне жесткого звука.

Теперь обсудим вопрос относительно загибания указательного пальца внутрь.



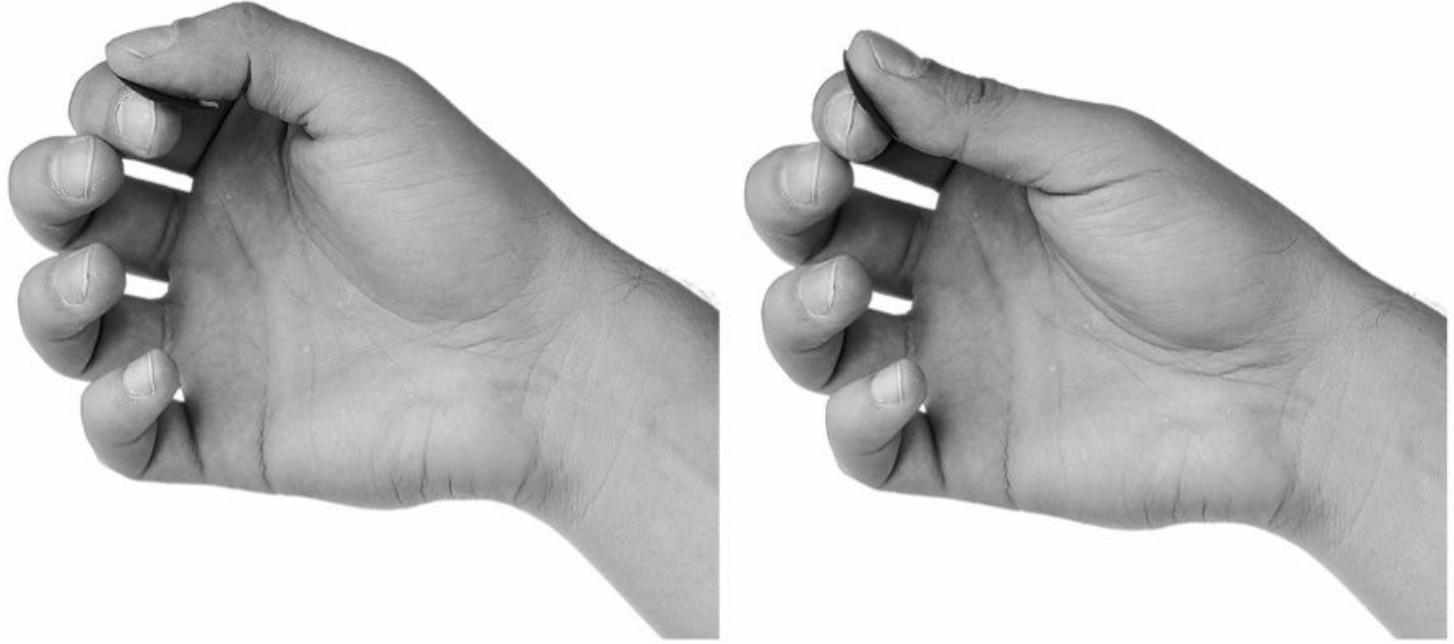
Дело в том, что при таком хвате медиатор как раз и получит ту самую дополнительную степень свободы (сможет более свободно болтаться в пальцах вверх-вниз). Ответом на это, скорее всего, будет более сильное сжимание пальцев, то есть увеличение напряжения в руке.

Теперь, после того как вы взяли медиатор правильно, попробуйте расслабить пальцы и не сжимать медиатор. Вообще, по большей части хват достаточно расслаблен. Медиатор не должен «железно» находиться в пальцах без единого колебания: напротив, если вы научитесь держать его легко и при этом выполнять требуемые задачи, то это позволит в кратчайшие сроки расслабить руку. Понятно, что для сильного звукоизвлечения нужно будет каким-то образом сильнее удержать медиатор в этом хвате, но этой темы мы коснемся немного позже. Сейчас же перед нами будет стоять задача лишь играть легко и ровно.

Третий критерий — гибкость в плане звукоизвлечения. Этот критерий подразумевает, что ваш хват медиатора будет позволять менять звук, извлекаемый на гитаре, без существенных изменений в постановке и как таковой конструкции правой руки. Иными словами, вы должны иметь возможность играть тихо и громко, жестко и мягко, с более глухим или более острый звуком, извлекать искусственные фляжолеты и так далее. Все это — повторюсь — желательно делать, минимально изменяя принципы игры. Проще говоря, вам нужно добиться не миллиона разных техник для разных потребностей, а выработать какую-то одну технику на все случаи жизни. Если говорить только о хвате медиатора, абстрагируясь от движений кисти и чего-либо еще, то можно сказать, что хват должен позволять вам зацеплять струну с разной силой (то есть регулировать глубину этого зацепления), менять угол медиатора по отношению к струне. Если с глубиной зацепления все более или менее понятно (регулировать ее можно практически при любом хвате медиатора), то вот про углы нужно поговорить подробнее. Угол наклона плоскости медиатора по отношению к деке меняется в большей степени за счет изменения положения

кисти. Поэтому затронем этот момент чуть позже, а сейчас подробнее остановимся на угле медиатора относительно струны. Этот угол имеет большое воздействие на извлекаемый в итоге звук: больший угол медиатора даст больше верхних частот в звук за счет скольжения по струне (это скольжение как раз и даст небольшой «шаркающий» верх), однако сама атака (скорость нарастания звука) будет несколько более смазанной, чем в случае параллельного струне медиатора. В идеале, вы должны иметь возможность по желанию и необходимости менять угол медиатора по отношению к струне.

При рассматриваемом хвате сделать это довольно легко: попробуйте согнуть и разогнуть большой палец, и вы увидите, что медиатор меняет свой угол. При этом давайте ограничим степень сгибания и разгибания пальца следующими крайними положениями: медиатор находится на ребре указательного пальца и медиатор находится ближе к подушечке указательного пальца при разогнутом большом пальце.



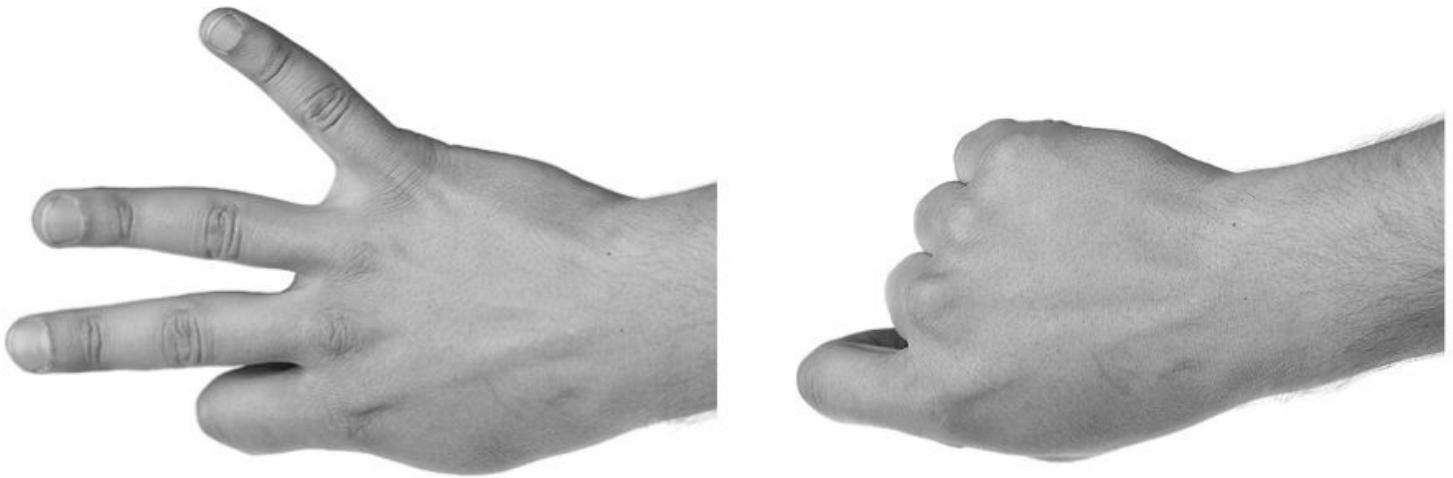
Поясню чуть подробнее. Согнув большой палец и доведя медиатор до положения, которое вы видите на рисунке выше, нужно остановиться. Дело в том, что при дальнейшем увеличении угла медиатор уже передвинется практически на ноготь указательного пальца и может банально соскользнуть. В противоположном состоянии не нужно пытаться выгнуть большой палец слишком сильно — это, опять же, неестественное положение для него и этим вы просто зажмете себе кисть.

Эти два различных положения позволяют достаточно широко регулировать угол медиатора. Еще небольшая ремарка: старайтесь делать это при минимальном изменении сгиба указательного пальца — то есть максимально ограничив движение лишь большим пальцем.

Группировка пальцев

Вопрос с группировкой пальцев лично я рассматриваю потому, что нередки случаи,

когда человек при игре чисто рефлекторно выпрямляет оставшиеся три пальца или, напротив, сжимает их в кулак.



При игре локтевым или еще каким-либо движением оно, понятно, не так критично, однако в случае с расслабленным кистевым движением получится, что такое положение пальцев неминуемо приведет к определенному в них усилию, а следовательно, и напряжению в запястье. Поэтому необходимо на первоначальном этапе совершить определенное действие, чтобы этого не допускать.

Вопрос состоит в том, как заставить пальцы принять определенное, полностью расслабленное, положение. Как мы уже выяснили чуть раньше, в этом положении пальцы чуть согнуты, поэтому самым очевидным способом для расслабления этих пальцев нужно будет просто взять и проследить, чтобы они не выпрямлялись, не сжимались и так далее. То есть во время игры просто проконтролировать этот момент. Но здесь есть одно огромное «но»: в процессе игры ваш рассудок будет занят таким количеством нюансов и тонкостей, что контролировать очередной аспект исполнения или постановки будет просто-напросто некогда и крайне тяжело. Так каким же образом это лучше сделать?

Попробуйте просто взять и привести в это положение (полусогнутое) не все пальцы, а лишь один из них. Наша кисть устроена таким образом, что если вы, к примеру, сделаете это со средним пальцем, то безымянный и мизинец примут примерно его же положение — они связаны между собой. Таким образом, можно попробовать проконтролировать положение не всех, а только одного пальца. Но, опять же, это придется делать сознательно, отвлекаясь на этот нюанс и прицельно обращая на него внимание.

Я обычно делаю намного проще: я предлагаю студенту просто прислонить средний палец к указательному. Причем сделать это кончиком среднего пальца, легко «приставив» его к суставу указательного пальца между средней и крайней фалангами.

В этом случае средний палец будет иметь вполне конкретное положение, а остальные пальцы, будучи связанными с ним, также будут немного согнуты и никогда не выпрямятся или сожмутся. При этом избегайте сильного давления

среднего пальца на указательный — нужно лишь легкое касание.



Распространенная ошибка — отгибание пальцев назад. Страйтесь этого избегать, так как невозможно удержать пальцы в отогнутом состоянии без усилия в них.



Разумеется, бывают и исключения, когда даже несмотря на определенное положение среднего пальца остальные все равно стремятся к какому-либо состоянию. Если так происходит и в вашем случае, то рекомендую точно так же прислонить каждый из них к соседнему.

Еще одним довольно распространенным недостатком является также и то, что многие ставят средний палец не сбоку, а сверху на указательный. В сочетании с сильным прижимом это может привести к напряженному хвату в целом.



Собственно, группировка пальцев является одним из тех параметров, который почти всегда изменяется со временем у каждого студента (помните про адаптацию постановки?). Кто-то размыкает пальцы, кто-то, напротив, чуть больше их поджимает, кто-то почти выпрямляет. Однако постоянная работа с правильной группировкой на начальном этапе делает самое основное: дает ощущение расслабленности этих пальцев и не дает их закрепостить. После того как ощущение получено и вы к нему привыкли, можно делать с пальцами практически все, что угодно — они уже вряд ли станут напряженными.

В итоге получится определенная группировка кисти, которую вы видите на картинке.



Какой медиатор выбрать

Обсудим короткий вопрос относительно медиатора. Сегодня существует огромное разнообразие их по форме, толщине, материалу. Однако нужно определиться с тем, какой медиатор наиболее удобен при начале работы и обучения. Во-первых, я не рекомендую слишком тонкие и мягкие медиаторы — они будут прогибаться при контакте со струной, делая звук слишком мягким, а также вызовут некоторое «запаздывание» атаки. Вы не сможете сделать нужные акценты и звук в этом случае.

Во-вторых, очень критичной является сама форма медиатора. Я бы посоветовал не использовать на первых порах медиаторы с экзотической формой — возьмите

лучше самый простой и классический каплевидный медиатор.



Он для нас сейчас будет наиболее эргономичен и удобен. У него также будут слегка скругленные грани, что позволит ему легче обходить струну и, следовательно, не напрягать при этом кисть (сравните с медиатором с прямыми гранями — он будет цеплять струну гораздо сильнее).



При этом нельзя не учитывать размеров медиатора: я, например, играю небольшими медиаторами, но классической формы. Уменьшенные медиаторы позволяют мне, возможно, работать ими чуть точнее и аккуратнее. Но вам для начала рекомендую медиаторы обычных размеров. Не забывайте, что чем больше будет медиатор, тем больше будет площадь соприкосновения медиатора и пальцев, а значит, его будет проще держать и легче сжимать в пальцах.

Еще одна мелочь, которая впрочем имеет достаточно большое значение — форма кончика медиатора. Он может быть круглым или заостренным. Этой темы мы коснемся в следующей части, когда будем разбирать движение медиатора по струне. В основном, медиаторы с завода имеют круглый кончик.

Материал медиатора может быть гладким (как будто бы глянцевым), может быть матовым и шершавым, на нем также могут быть специальные шероховатости в области, где мы держим его пальцами. Без сомнения, и те и другие еще лучше и надежнее будут держаться в пальцах и маловероятно, что выскользнут из них.

Глянец в этом отношении будет немного менее предпочтителен.

Порядок действий

Как я уже написал в самом начале пособия, я рекомендую действовать по стандартному и четкому алгоритму — в этом случае гораздо яснее будут задачи, перед вами стоящие, и занятия будут более эффективными. Итак, последовательность действий будет такая:

1. сомкните указательный и большой палец так, чтобы крайние их фаланги пересекались примерно посередине и угол стремился к 90 градусам;
2. вложите в сомкнутые пальцы медиатор;
3. проверьте, насколько правильно и легко меняется угол медиатора при сгибании и разгибании большого пальца;
4. сгруппируйте оставшиеся пальцы: прислоните средний палец к крайнему суставу указательного пальца, расслабьте безымянный и мизинец.

1.3. Постановка правой руки

Итак, мы вплотную подошли к самому главному для многих вопросу: как же мне научиться действовать правой рукой так, как оно требуется? Для ответа на этот вопрос я решил пойти по следующему пути. Я сформулировал (как и в случае с хватом медиатора) ряд правил, выполнение которых фактически не дает возможности играть неправильно. Сейчас я постараюсь максимально подробно описать эти правила и пояснить, как они работают и почему выполняют крайне важные функции. В конце этой части я приведу короткий алгоритм действий, которому будет удобно следовать при самостоятельных занятиях.

Сразу определимся с одной вещью — ответим еще раз на вопрос, что же такое постановка правой руки? Я отвечаю на него примерно так:

— Постановка руки (действие) — набор ряда правил и требований, выполнение которых позволяет расслабить, раскрепостить руку, а также сделать ее максимально свободной для игры самых разнообразных вещей на гитаре.

Другое дело, что иногда постановка руки употребляется как существительное. Здесь можно просто сказать, что **постановка руки** — это определенный принцип действия руки при звукоизвлечении.

Основной принцип той постановки, которую мы рассматриваем — кистевое движение с основным акцентом на сгибание и разгибание кисти (то есть, вертикальным). А теперь рассмотрим те самые действия и правила, которые позволяют к этой постановке прийти.

Исходная позиция

Итак, первое, что вам нужно сделать — это взять медиатор в руку примерно таким образом, как это было описано в соответствующей части. Далее сделаем следующее: возьмем кисть и поставим на гитару таким образом, чтобы ребро ладони было перпендикулярно струнам, а сама плоскость ладони была перпендикулярна деке гитары.



Вы можете попробовать сделать это, даже держа гитару на коленях: возможно, так лучше будут видны все ваши действия. Подробнее о том, почему первоначально мы поставим ребро ладони перпендикулярно, будет написано чуть далее.

Понятное дело, что при этом медиатор не касается струн, поэтому мы никуда не дотягиваемся и кисть не поворачиваем. Если сейчас вы попробуете подвигать кистью, не отрывая ребро ладони от струн, то увидите, что движение фактически на 100% состоит из того самого нужного нам вертикального кистевого движения.



Однако нам в итоге нужно все же играть на гитаре, поэтому теперь дотянемся до струн. Сделаем это достаточно просто: вам нужно лишь слегка повернуть кисть, но при этом максимально сохраняя разворот запястья. В этом положении попробуйте дотянуться до первой струны, дотроньтесь до нее медиатором и расслабьте руку. При этом старайтесь не собирать кисть в «лодочку», а оставить ладонь более или менее плоской.



Давайте на время освоения постановки договоримся о том, какой угол будет иметь медиатор относительно струны. Я бы рекомендовал взять угол медиатора, примерно равный 45 градусам.

Суть в том, что разный угол медиатора позволяет получить разный звук. Если медиатор параллелен струне — звук будет «быстрее». Медиатор в этом случае пройдет струну за очень короткое время, благодаря чему атака (скорость нарастания звука) будет не громче, но точнее, более собранной по времени.

Медиатор под углом к струне пройдет ее медленнее, поэтому атака слегка «размажется» и будет просто дольше, однако сам звук будет больше насыщен высокими частотами.



Но один фактор поначалу будет для нас иметь еще большее значение: дело в том, что чем больше медиатор стоит под углом по отношению к струне, тем легче ему пройти струну, то есть усилия требуется меньше, медиатор сжимать можно тоже легче, пальцы можно расслабить. Впоследствии вы сможете играть параллельным медиатором и при этом быть полностью расслабленными, однако в самом начале это может представлять определенную проблему. Для этого я и предлагаю найти определенный компромисс между легкостью игры и быстротой атаки. На мой взгляд (и не только на мой) таким компромиссом является довольно средний угол медиатора (те же 45 градусов). С одной стороны, он не настолько большой, чтобы совсем размазать начало извлекаемой ноты, а с другой — позволяет довольно легко играть и способствует расслаблению и росту скорости. При нашем положении кисти такой угол медиатора будет достигнут, если выпрямить (а не выгнуть назад!) большой палец: медиатор таким образом сместится чуть в сторону подушечки указательного пальца.



Кстати, очень многие гитаристы играют различные быстрые пассажи именно с таким углом медиатора, в то же время применяя небольшую хитрость. При таком угле можно сделать атаку еще точнее: она будет еще более собранной, если кончик медиатора достаточно острый.

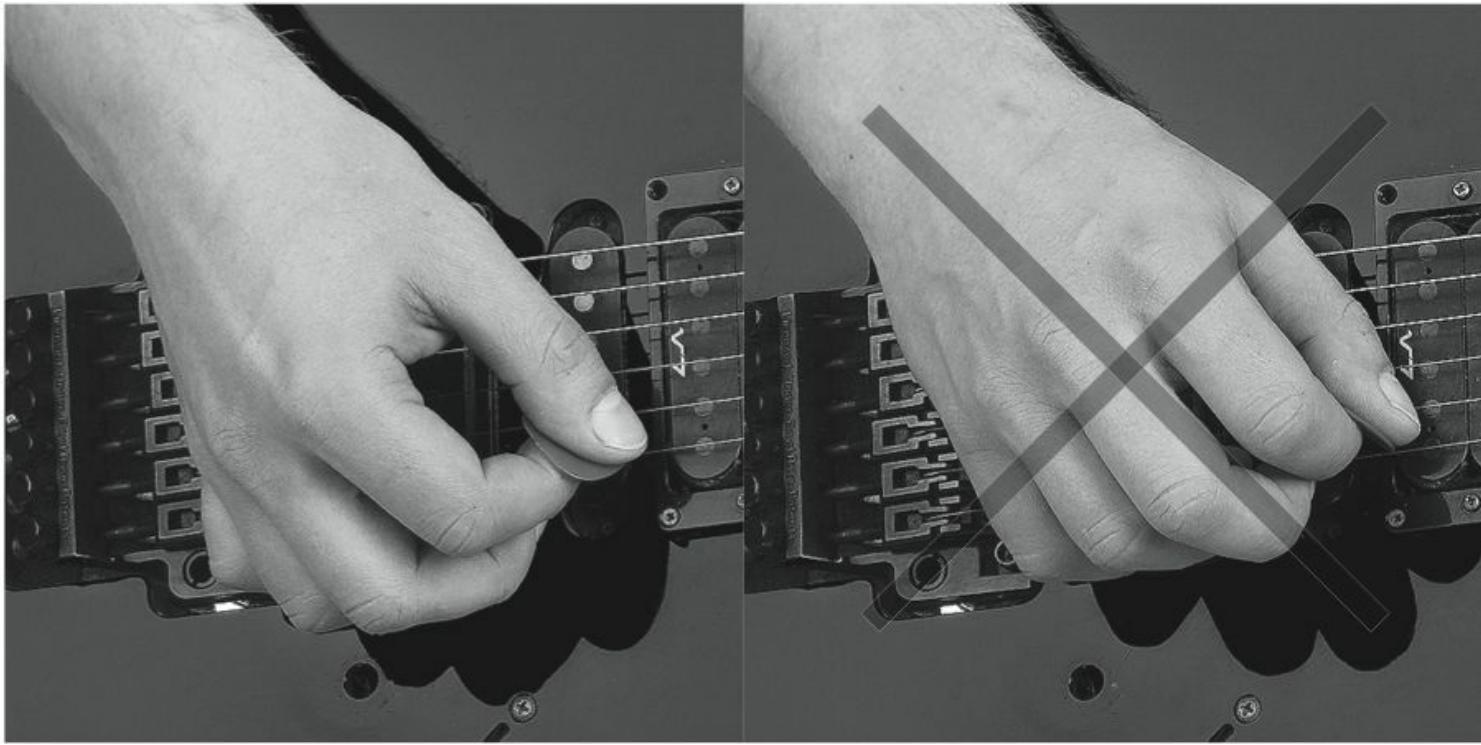
Ряд медиаторов уже выпускаются заостренными, в остальных случаях кончик можно заострить (именно кончик — вам ни в коем случае нельзя делать сами грани прямыми).

Вернемся к положению кисти на гитаре. Здесь нужно упомянуть о двух важнейших нюансах. Первый я называю заваливанием кисти. Происходит это тогда, когда зазор между запястьем и декой становится слишком малым.



Чуть позже я поясню, чем заваливание кисти чревато на начальном этапе работы.

Второй нюанс — отсутствие разворота кисти. Если вы в процессе дотягивания до струн слишком сильно повернете кисть к деке, то это будет состояние, которое я называю заворачиванием кисти.



Обратите внимание: если вы дотянулись до струны и при этом не завернули кисть, то при движении кисти оно на большую часть будет состоять из того исходного (и нужного нам) вертикального движения, и лишь незначительная часть движения будет являться горизонтальным движением кисти в сторону. Однако чем

больше вы заворачиваете кисть, тем меньше останется нужного нам движения и рано или поздно вы все-таки перейдете полностью на горизонтальное движение кисти.

Какие при этом могут быть недостатки, уже было описано чуть раньше в той части, где я рассматривал различные этапы движения звукоизвлекающей руки.

Итак, что у нас получилось? Пока сделаем лишь статичную конструкцию: ребро ладони целиком (это важно!) лежит на струнах перпендикулярно им, запястье развернуто, медиатор касается первой струны, кисть не завалена.

Сейчас рассмотрим основные ошибки в этой позиции и самые эффективные способы их отследить.

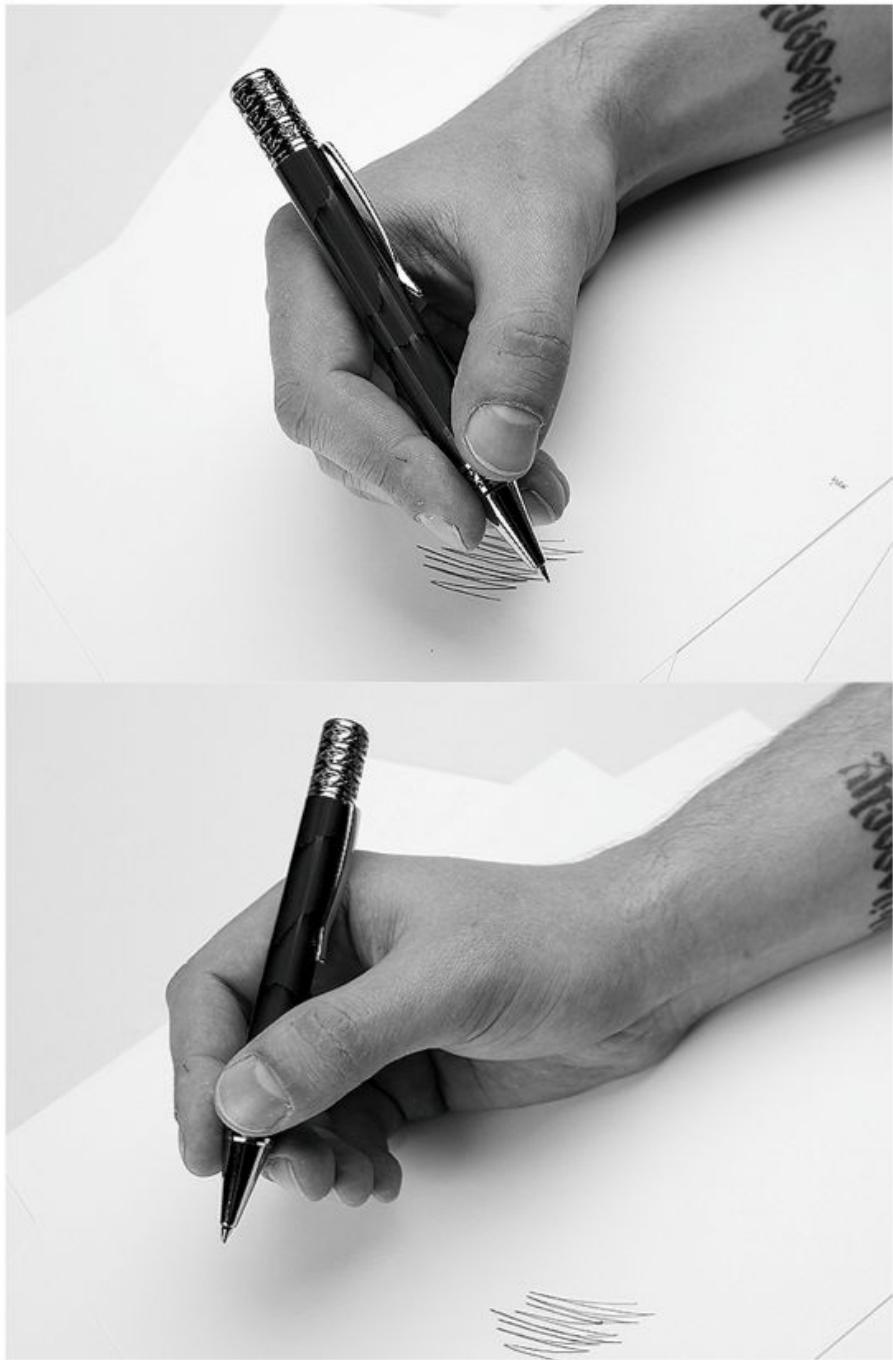
Первая ошибка — заваливание кисти, о чем я уже упоминал выше. Отследить ее довольно легко: одним из первейших ее проявлений является то, что вы отрываете ребро ладони со стороны мизинца от струн. Другим явным ее проявлением является следующий момент: обратите внимание на ребро ладони с противоположной стороны (со стороны кистевого сустава). Если эта часть кисти у вас находится ближе к деке, чем шестая струна (то есть как бы проваливается под нее), то в 99% случаев это означает, что вы завалили кисть.

Заваленная кисть является свидетельством ряда недостатков. Зачастую это положение кисти говорит о том, что вы излишне давите кистью на гитару (струны), что почти всегда ведет к напряжению в запястье. Также заваленная кисть в значительной степени ведет к заворачиванию кисти. К тому же глушение струн и динамическая работа становятся неконтролируемыми, поскольку вам сложно отследить и управлять работой ребра ладони: оно постоянно будет то летать в воздухе, то давить на струны, просто глуши звук.

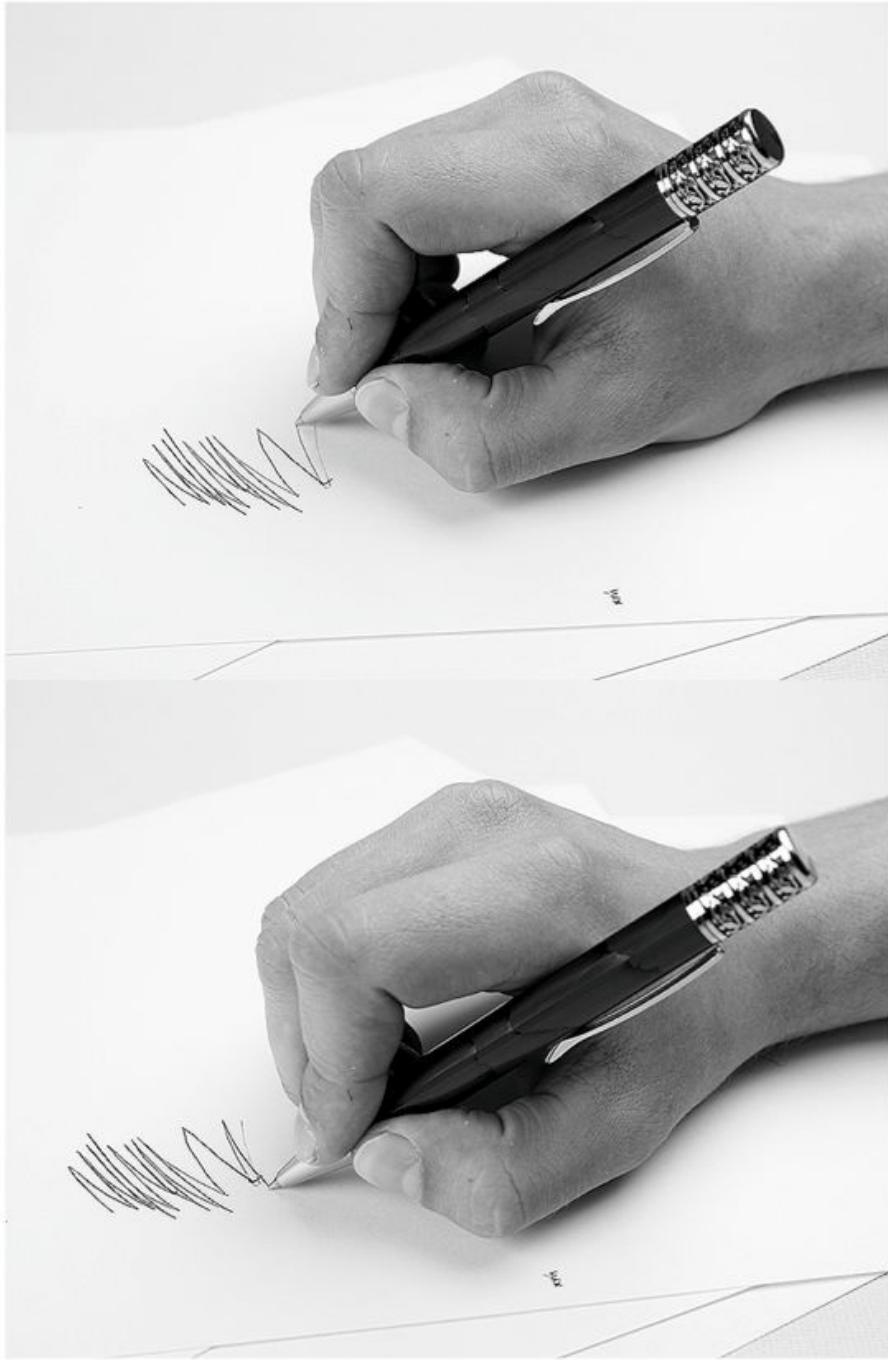
Вторая ошибка — заворачивание кисти. Отследить ее можно, посмотрев на основание большого пальца. Если вы заворачиваете кисть, то основание пальца будет находиться довольно близко к струнам и, напротив, если вы развернете кисть должным образом, то отдалите эту часть от них.

Разворот кисти — это один из главных факторов, влияющих на движение кисти. Вспомните: мы говорили, что сделаем основным силовым движением сгибание-разгибание кисти. Однако ни одна постановка правой руки на сегодняшний день не может избавить от горизонтального движения кисти. Но, на мой взгляд, избавляться и не нужно: дело в том, что при преобладающем вертикальном движении все остальные будут выполнять лишь корректирующую роль.

Попробуйте еще раз просто поштриховать по бумаге: ваша рука, совершая силовое движение на сгибание-разгибание, тем не менее имеет и составляющую влево-вправо — она в данном случае нужна, чтобы неотрывно вести карандашом по бумаге, а не тыкать в него.



Именно для этого у нас будет служить горизонтальное движение и при игре на гитаре. Однако здесь мы как раз столкнемся с тем, что силовое движение на сгибание-разгибание возможно лишь при развернутой кисти. Если вы положите кисть почти плашмя на струны, то не сможете ей двигать никак, кроме как в стороны.



Посадка с гитарой

Даже если вы рассматривали формирование исходной позиции руки, держа гитару в привычном вам положении, я не могу не коснуться отдельно посадки с гитарой и различных вопросов, с ней связанных.

Опять же, как и в случае с внешним видом правой руки, посадки тоже могут отличаться друг от друга у разных гитаристов, порой довольно существенно. Все это точно так же зависит от ряда привычек и того, как тот или иной музыкант учился и играл с самого начала и насколько ему это было привычно и удобно. Однако если вы испытываете определенные проблемы в плане посадки с гитарой (например, боль или усталость в правом плече и рядом с ним), то рекомендую обратить внимание на ряд рассмотренных здесь распространенных ошибок:

возможно, среди них будет и ваш случай.

Правильная посадка, на мой взгляд, должна отвечать тем же требованиям, как и любая другая конструкция при любом виде деятельности: она должна быть функциональной (читай — позволять играть по-разному), расслабленной и удобной. Я рассмотрю здесь ряд элементов, начиная с самых глобальных и заканчивая мелочами.

Первое — это ваше туловище. Ряд проблем возникает тогда, когда вам приходится сгибаться над гитарой, сидеть вполоборота (если вы это делаете именно туловищем), поднимать одно плечо существенно выше, чем другое. Так что давайте обозначим исходное положение для нашего тела: оно максимально близко к тому, как если бы вы просто ровно и не сутулясь сели без гитары. Теперь, сохранив это положение, возьмем гитару и поставим ее на правую ногу. Кстати, почему именно на правую, я расскажу чуть позже.

Поставим ее таким образом, что корпус гитары будет чуть наклонен к туловищу.



Наклон нам нужен для того, чтобы гитара была стабильнее — она как бы опирается на ваше тело, что позволяет меньше ее удерживать и контролировать, в руках она себя ведет при этом гораздо надежнее. Будет и еще один нюанс — чуть дальше.

Дальше возьмем гриф в левую руку и немного выведем его вперед. Давайте ориентироваться на формальный угол от 20 до 45 градусов относительно ваших плеч.



Угол может быть довольно разным, но этот ориентир нам поможет. Теперь вы можете немного как бы навалиться телом на гитару. Внимание! Многие не до конца понимают этот момент и просто ссугуливаются над гитарой. Нет, вам нужно просто немного подать туловище вперед, тем самым немного опершись на гитару. Тут можно провести аналогию с тем, как вы сидите за столом, опершись на него руками.



Если вы занимаетесь на гитаре со стратообразным корпусом (таким, какой вы видите на изображениях), то, скорее всего, такой корпус будет иметь как минимум две выемки (или скоса) — под правым предплечьем и как раз в том месте, куда вы сейчас упираетесь туловищем.

Пока мы не говорим о правой руке, можно сказать, что такая посадка уже имеет ряд выгодных отличий от прочих. Во-первых, гитара уже достаточно стабильна, как это было написано выше. Во-вторых, левой руке в этом случае будет намного удобнее играть во всех позициях грифа: если вы, к примеру, возьмете и сделаете

сейчас гитару параллельной плечам, то левая рука окажется как бы под мышкой — ей придется работать в неестественном и напряженном положении, с сильными сгибами.



Теперь же на эту конструкцию поставим правую руку. Одной из распространенных ошибок является то, что предплечье стоит слишком высоко на корпусе. Помимо сложностей, которых я сейчас коснусь, это вызовет также то, что правое плечо будет «задрано» и вам придется держать это положение. Обычно это приводит к его быстрому уставанию и общему напряжению в теле. Хотя достаточно много музыкантов играют с довольно высоко поставленным правым плечом (яркий пример — Nuno Bettencourt), я бы не рекомендовал делать так с самого начала. Давайте изначально привыкнем расслабляться и действовать естественно, а уж потом можно делать все, что угодно.



Чуть реже, но тем не менее встречается ошибка, когда предплечье, напротив, оказывается слишком низко и рука постоянно согнута чуть ли не до предела. Помимо скованности и ограничения мобильности, вы также получите в ряде ситуаций крайне выгнутую кисть. Поэтому положение предплечья не должно ни вынуждать вас задирать плечо, ни опускать и зажимать руку.

Для отслеживания и контроля за задирианием плеча или низким положением руки я ввел правило, четко регламентирующее то место, где на деке должно находиться предплечье.



При правильной посадке я рекомендую держаться следующего: предплечье и струны должны составлять 45 градусов относительно друг друга. Такое положение предплечья не позволит вам задрать плечо и нагрузить его. Помимо этого, во время описания движения медиатора я упомяну также о том, какой еще плюс несет такое положение предплечья, но об этом — позже.

Итак, мы некоторым образом поставили правую руку на гитару. Я выделяю три области, в которых будет сосредоточен вес правой руки. Это плечо (удержание веса руки за счет плеча, как если бы рука висела целиком в воздухе), предплечье (в месте опоры на гитару) и кисть (опора на ребро ладони или любые другие элементы кисти). Давайте определимся с тем, как правильно было бы распределить вес между этими участками.

Начнем с кисти. Я бы крайне не рекомендовал в начале работы опираться на кисть вообще. Во-первых, это создаст в ней напряжение: вам, фактически, придется делать больше усилий при движении кисти, так как она будет «прикреплена» к гитаре. Во-вторых, вы рискуете переглушить струны: давление на них со стороны ребра ладони будет достаточно большим, что затруднит правильное приглушение струн (в случае игры с palm-muting, например). В-третьих, очень часто опора на кисть приводит к заваливанию этой самой кисти: происходит это потому, что зачастую вес сосредоточен на ребре ладони в той части, которая ближе к суставу. Чем чревато заваливание кисти — написано чуть выше. Ну и скорее всего опоре на кисть будут сопутствовать все три этих недостатка. Беда-то, как известно, одна не приходит.

Далее, плечо. Держать подвешенную в воздухе руку в течение даже получаса

будет тяжело. Если не верите — попробуйте задрать плечо, подвесив руку в воздух, и просидите так неподвижно эти самые полчаса. Если вы сосредоточите вес руки именно в плече при игре на гитаре, то получится примерно то же самое. Чуть ли не половина студентов, пришедших заниматься и имеющих уже какой-то опыт, жалуются на боли, усталость и зажатость именно в плече. Зачастую они ошибочно полагают, что причина в постановке правой, однако лечится этот неприятный эффект правильной посадкой.

И последнее, что остается — предплечье. Тут как раз, если разобраться, негативных моментов не встречается — рука просто полностью опирается на деку. Почувствовать это состояние можно, положив руку на гитару так, как показано на картинке.



Теперь приблизимся к струнам, чтобы играть по ним.



Как только вы начинаете приближать кисть к струнам, то соотношение веса в предплечье и в плече будет меняться. Все меньше веса будет оставаться на предплечье и все больше придется держать за счет плеча.

Но при правильном положении тела и гитары соотношение веса будет довольно серьезно смещено в пользу именно предплечья. Фактически в этом случае вы будете лишь придерживать плечом всю конструкцию, а основной вес руки будет все так же сосредоточен на предплечье, то есть лежать на деке. В кисть при этом я рекомендую вес не вкладывать вообще: должно быть ощущение, что вы играете, как будто кисть на весу, а особенно это будет непривычно, если до этого вы прилипали кистью к гитаре и опирались на нее как могли. Собственно, некоторые музыканты играют подобным образом (очень часто Michael Angelo играет, опираясь пальцами правой руки на деку), однако для нас это в силу известных причин не подходит — нам нужно максимально расслабиться и сделать технику как можно более упрощенной и контролируемой (я уже, наверное, раз тысячу это повторил, но не устану повторять и дальше).

Резюмируя такую посадку, можно сказать, что на гитару через предплечье опирается наибольшая часть руки, еще немного рука поддерживается плечом, а кисть и вовсе практически висит в воздухе. Очень хорошо вы это сможете почувствовать дальше, когда мы будем касаться такого стиля, как funk (и довольно плотно это будет привязано к звукоизвлечению в целом и переменному штриху в частности), но всему свое время.

И теперь вернемся, например, к расположению гитары на правой ноге. Если вы положите гитару на левую, как с классической гитарой, то у вас как раз возникнет тот эффект, что придется вес руки держать именно плечом: предплечье будет банально соскальзывать с корпуса вниз. Причем в классической гитаре

эффект ровно обратный и рука опирается на деку при посадке на левую ногу очень хорошо, но учитывайте, что там совершенно иная геометрия инструмента вообще. Впрочем, многие часто применяют посадку на левую ногу с электрогитарой: зачастую, например, это позволяет эффективнее работать левой рукой на самых верхних позициях грифа. Однако перед выкидыванием подобных фокусов я бы все же рекомендовал освоиться с руками и привыкнуть расслабленно подвешивать правую кисть без опоры на нее и без напряжения в плече.

Очень похожий эффект бывает и тогда, когда вы держите гитару не под углом к туловищу, а вертикально. Мало того, что при этом локоть правой руки придется вывести вперед (что уже сделает всю конструкцию крайне неестественной), так еще и предплечье точно так же начнет съезжать вниз.

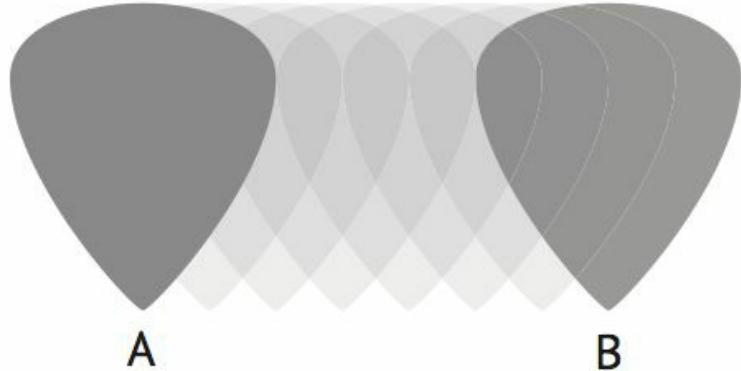
Кстати, иногда вам захочется немного приподнять правую ногу, поставив ее на какую-нибудь подставку или просто приподняв ногу на носке, чтобы гитара была стабильнее. Это абсолютно нормально.

Начало движения

Для того чтобы разобраться в движении, которое нам понадобится, рекомендую начать его анализ со штриха по одной конкретной струне. На исходной позиции ребро ладони будет касаться всех струн, находясь перпендикулярно струнам. Оно же будет касаться и шестой струны. При таком положении все струны будут задемпфированы, то есть приглушенны. Это нам понадобится чуть позже. Пока давайте разберемся с самой сутью движения медиатора по струне. Собственно, нам нужно поиграть элементарный штрих по открытой шестой струне, немного приглушая ее правой.

The image shows a musical staff with a treble clef and a '4' indicating common time. Above the staff, there are six vertical tick marks representing the strings of a guitar. Below the staff, a sixteenth-note pattern is shown: a short vertical stroke followed by a horizontal bar with six vertical dashes. This pattern is repeated four times. Below the staff, the letters 'P.M.' are followed by a dashed horizontal line. Below this line is a TAB staff with six horizontal lines. On the far left of the TAB staff, the letters 'T', 'A', and 'B' are stacked vertically. Below the TAB staff, a sequence of notes is written: '0-0-0-0-0-0-0-0'. Below these notes, a series of symbols indicates the movement of the mediator: a square, a downward-pointing triangle, a square, a downward-pointing triangle, a square, a downward-pointing triangle, and a square.

Давайте представим, что переменный штрих — это движение медиатора, а лучше — кончика медиатора из точки А в точку В и назад.



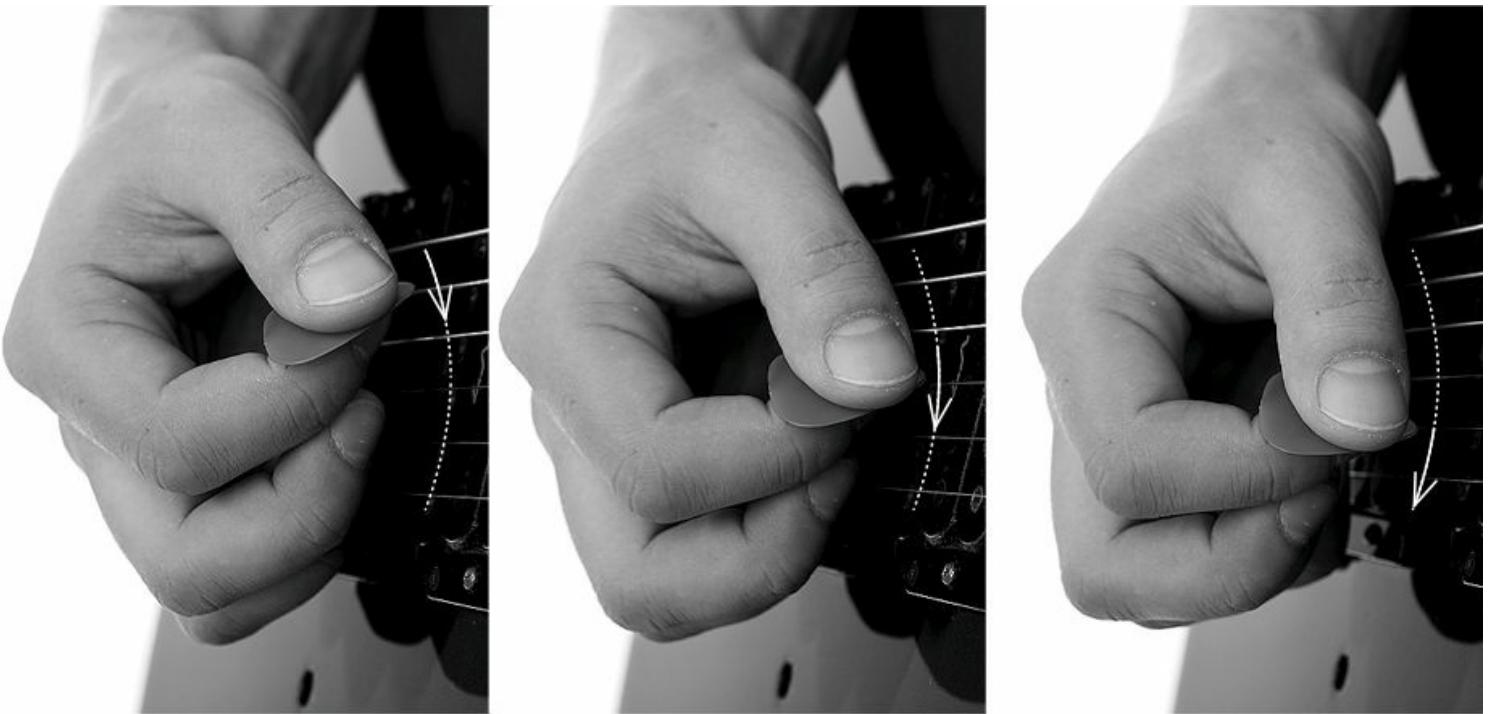
Если мы играем кистью, то его траектория движения будет представлять собой линию, примерно являющуюся частью окружности с центром в районе кистевого сустава, так как вращение кисти идет именно вокруг него.

Но давайте попробуем взглянуть на это движение с другой точки зрения — со стороны головы грифа. Какое движение будет наиболее оптимальным? Я предлагаю изначально ориентироваться на как можно более простое движение медиатора: в данном случае им будет движение практически «плоское», параллельно деке гитары.

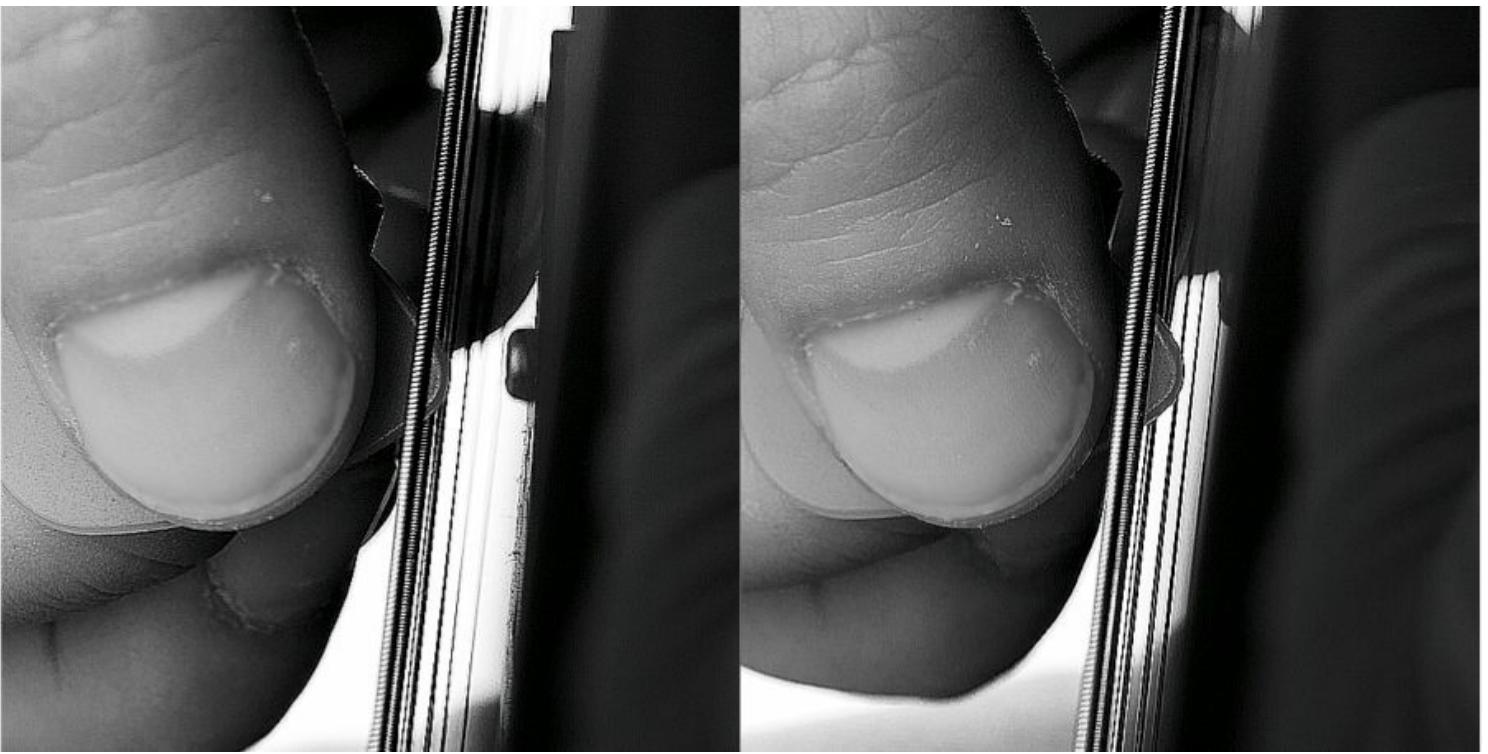
В чем преимущество этого движения по сравнению, например, с дугообразным? Ну, понятно, оно будет просто короче, а следовательно, и менее затратно в плане энергии. По той же причине оно больше будет подходить для скоростного штриха.



Однако помимо указанных моментов, у параллельного движения будет еще один крайне важный плюс. Дело в том, что движение по дуге практически в любом случае потребует небольшого «подкручивания» кисти за счет вращения предплечья. То есть дугообразная траектория медиатора в большинстве случаев будет вынуждать нас усложнять движение, помимо кисти подключать к нему дополнительные движения, тем самым усложняя задачу в освоении звукоизвлечения в целом.



Поэтому я рекомендую тщательно проследить за траекторией кончика медиатора при штрихе по одной струне.



Как проконтролировать траекторию? Просто глядя на нее, мы мало что увидим, точнее, эта информация мало чем нам поможет. Поэтому я применяю другой способ: вам нужно контролировать крайние точки амплитуды — те самые А и Б, их местонахождение. Эти точки будут находиться как бы внутри струн. Соответственно, нужно лишь отследить, чтобы в крайних точках амплитуды кончик медиатора не выходил наружу.

Как мы определились, сейчас играем ровные штрихи по первой струне. Нужно

сделать следующее:

1. играть штрих максимально ровно ритмически;
2. добиться ровного звука (это подразумевает также, что удары вниз и вверх не должны различаться);
3. играть максимально расслабленно и легко.

Остановимся на каждом из этих пунктов подробнее.

Ритмическая ровность штриха подразумевает то, что ноты играются с одинаковым интервалом времени. Это зависит от ряда факторов, но я коснусь лишь основных. Если вы играете расслабленно, то в большинстве случаев движение руки вниз-вверх будет ритмичным само по себе. Как уже упоминалось, наше тело часто совершает ритмичные движения по своей сути: например, если вы идете, то идти будете примерно в одном темпе и весь организм будет работать ритмично (если только вы не ускоряетесь и не замедляетесь). Точно также будет действовать и правая рука — задавать ритм. Чуть ниже я коснусь расслабленности подробнее. Другой вопрос — что есть еще один фактор, влияющий на ровность. Дело в том, что струна должна находиться ровно посередине амплитуды движения. Иными словами, кончик медиатора должен отходить от струны на равное расстояние при движении вверх и вниз.

Динамическая ровность нот, или по-другому — ноты, одинаковые по звуку и громкости. Ошибки часто бывают по ряду причин. Если говорить просто о звукоизвлечении, то иногда бывает эффект «зацепления» струны: грубо говоря, удар вниз вы делаете нормально, а удар вверх как бы зацепляет струну, что ведет, во-первых, к небольшой его задержке, а во-вторых, немножко напрягает руку, ведь приходится медиатор удерживать в пальцах сильнее. Бывает это в том случае, если медиатор смотрит немного вверх. В этом случае поверните его так, чтобы он смотрел как можно более перпендикулярно деке.



Еще это может быть связано с неправильной и дуговой траекторией движения медиатора — получается, что медиатор не свободно проходит струну, а, опять же, как бы подцепляет ее. Само собой, такая техника звукоизвлечения нам понадобится, но это уже в дальнейшем, а сейчас нас интересует самая упрощенная его версия.

Кроме того, сам звук может зависеть от глушения нот: иногда бывает, что ноты то глушатся, то открываются. Это происходит при неправильной постановке правой руки, когда ребро ладони не может стабильно и четко глушить струны.

Часто это бывает связано все с тем же доигрывающим вращением предплечья — ребро ладони постоянно норовит оторваться от струн. В этом случае вам нужно проследить как за самим движением, так и за заваливанием кисти — возможно, там тоже есть ошибки.

Также бывает, что при разных ударах глубина погружения медиатора различается — в этом случае тоже нужно обратить внимание на траекторию движения.

Расслабленность и легкость самого движения. Здесь тоже есть ряд важных нюансов, которые серьезно могут либо помочь в расслаблении руки, либо помешать этому. Само собой разумеется, что рука изначально должна быть как можно меньше напряжена, однако сам процесс движения может внести свои корректиры.

Во-первых, само исполнение, то есть сами ноты должны быть легкими. Я обычно прошу студента играть как будто тише. Работа с таким звукоизвлечением позволит вам меньше сжимать медиатор в пальцах (то есть уменьшить статичное напряжение в кисти). Очевидно, что погружение медиатора в струны при этом должно быть минимальным.



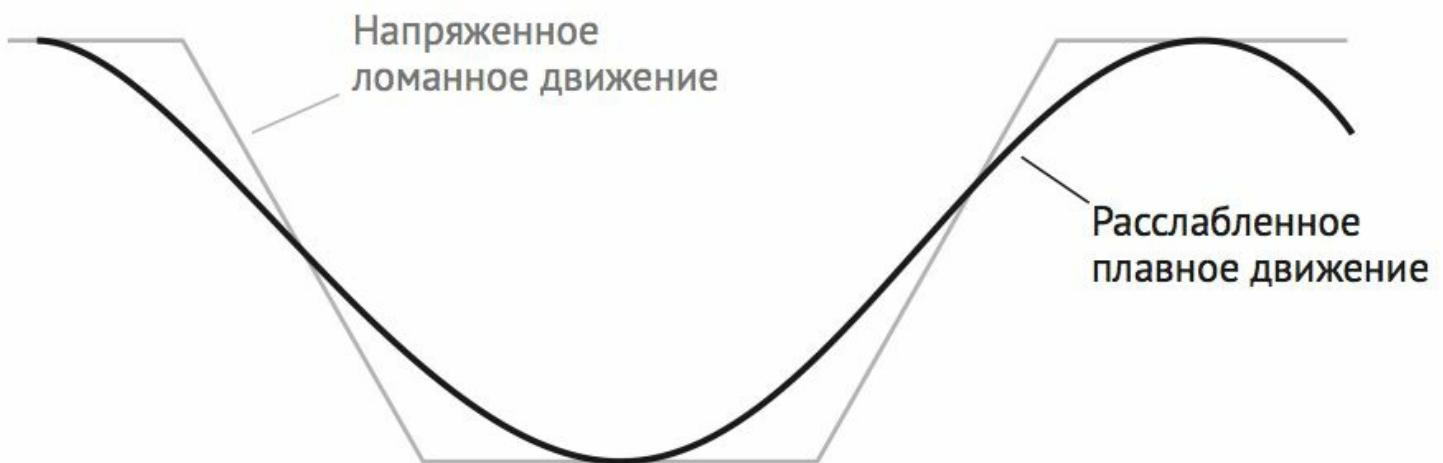
Кстати, практически всегда при скоростных проходах гитаристы делают звукоизвлечение более легким — это позволяет и ускориться, и не нагружать кисть

слишком сильно (как пример — посмотрите и послушайте «Technical Difficulties» в исполнении Paul Gilbert, насколько сильный контраст между основной темой с акцентами и небольшими сектольными проходами внутри нее).

К тому же, напрячь кисть при игре может само это движение, если оно неправильное. Очень распространена ошибка, когда человек прижимается ребром ладони к струнам и не двигает им. Помните: вы лишь слегка касаетесь ребром ладони струн, а значит, если вы двигаете кистью, то ребро ладони также скользит по струнам (тем не менее не теряя с ними контакта). Очень распространена ошибка, когда, прилипнув к струнам, человек начинает играть только частью кисти или вовсе большим пальцем, хотя ему может казаться, что движение — всецело кистевое.

Далее, может быть глобальная ошибка по движению вообще. Мне как человеку с отчасти техническим образованием зачастую проще и нагляднее объяснять многие вещи на графиках, диаграммах и прочем. Так и сейчас: давайте попробуем представить себе график зависимости расстояния между струной и кончиком медиатора от времени. То есть, проще говоря, на рисунке попробуем изобразить то, как медиатор движется относительно струны при игре вверх-вниз. В идеальном случае, то есть в случае самого расслабленного движения, медиатор не будет останавливаться вообще: дойдя до нижней точки амплитуды, он сразу продолжит движение наверх, там повторится то же самое, только в другую сторону и так далее. Это — наиболее оптимальное для нас движение. Обратите внимание, к примеру, на то, как двигаются руки при ходьбе — они не фиксируются ни в каком положении, постоянно находясь в движении.

А вот неправильное движение будет таким: рука, дойдя до крайней точки, будет там останавливаться, после чего через какое-то время начнет движение назад. То есть рука будет фиксироваться в крайних точках, движение приобретет резкость, даже с виду будет выглядеть напряженное, будет каким-то излишне механическим.



Все это не лучшим образом скажется на расслабленности и свободе кисти, поэтому проследите, чтобы движения были плавными и спокойными.

Еще один момент — это напряжение, я назвал его «контролирующим». Дело в том, что в силу нашей природы организм, когда встречает незнакомое или плохо

отработанное движение, чисто автоматически пытается проконтролировать его в каждой точке траектории. Грубо говоря, он посыпает усилие в кисть в данном случае, чтобы она никуда не отклонилась, двигалась правильно и так далее. Это нормально, но в конечном итоге необходимо от этого усилия избавиться. Помните о самом основном: мышечное усилие должно возникать лишь в самом начале движения. Если говорить проще, вы фактически «бросаете» кисть вперед, а дальше она движется уже по инерции. Обратно — то же самое, то есть усилие возникло, заставило прийти кисть в движение, и мгновенно ушло. Ясно, что такие «броски» кисти будет непросто освоить, поэтому я коснусь этого вопроса отдельно чуть позже.

Перемещение между струнами

В конце предыдущей части мы получили ровное, спокойное и точное движение по одной струне. Однако у нас их шесть (будем рассматривать самый распространенный вариант электрогитары). Здесь я не буду касаться как такового перехода со струны на струну, включив этот материал уже в часть с методикой для отработки техники. Однако рассмотрим вопрос в общих чертах.

Допустим, что вы, играя на первой струне, захотели переключиться и поиграть то же самое tremolo на другой струне. Собственно, в этом и будет заключаться наше мини-упражнение — поиграйте tremolo на разных струнах так, как показано ниже.

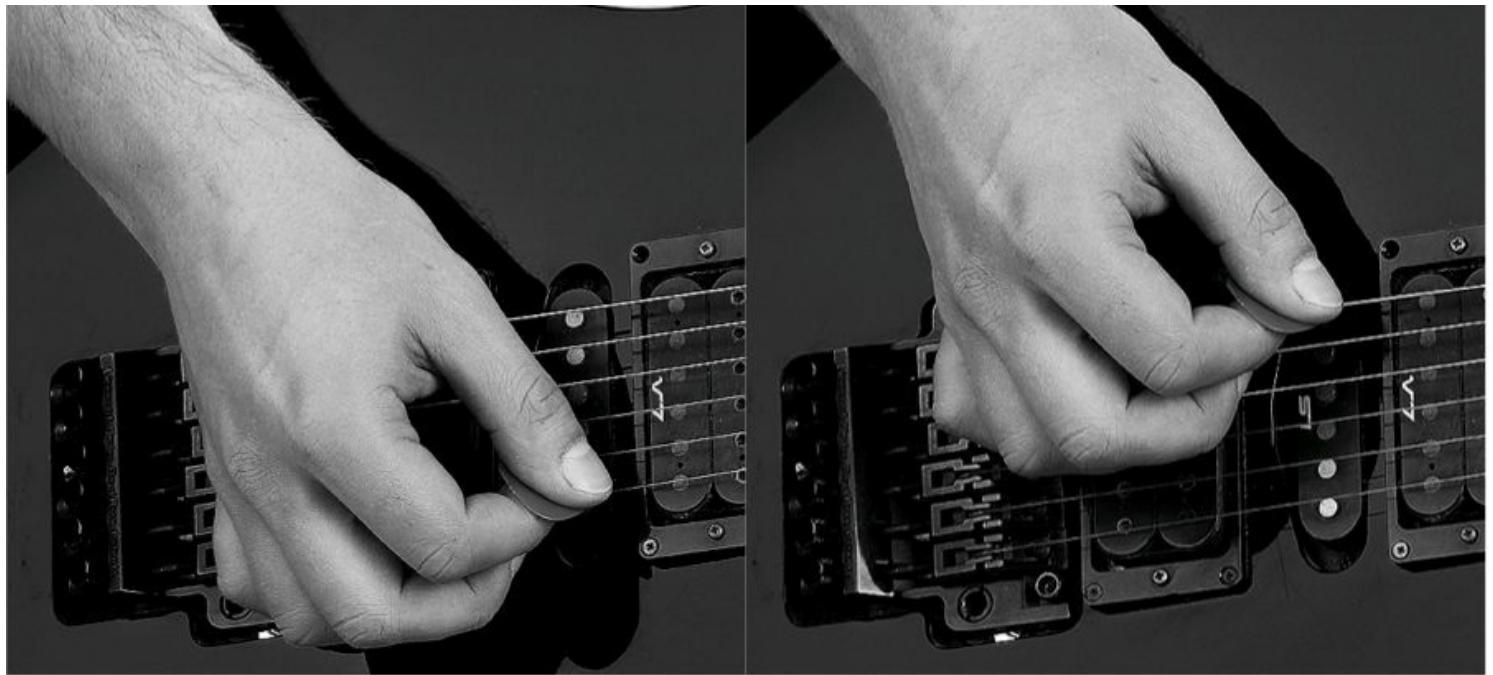
The image shows musical notation and tablature for a tremolo exercise. At the top is a staff with a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one sharp. Below it is a standard six-string guitar tablature. The strings are labeled from bottom to top as 6, 5, 4, 3, 2, 1. Above the tablature, the letters 'P.M.' are followed by a dashed horizontal line. Below the tablature, each string has a sequence of notes: string 6 has '0-0-0-0'; string 5 has '0-0-0-0'; string 4 has '0-0-0-0'; string 3 has '0-0-0-0'; string 2 has '0-0-0-0'; and string 1 has '0-0-0-0'. Below the tablature, there is a series of vertical strokes representing the tremolo pattern: a vertical bar, a downward-pointing triangle, a vertical bar, a downward-pointing triangle, and so on, repeated three times.

Как переместить на другую струну всю нашу конструкцию? Существует два очевидных способа.

Первый — **подтянуть кисть на нужную струну**. У этого способа есть ряд недостатков. Само по себе перемещение будет довольно массивным — вам нужно перенести на другую позицию значительную часть руки. Поэтому поначалу это может вызывать проблемы с точностью (ну, к примеру, вы хотели перейти на 3-ю струну, а оказались почти на 4-й).

Кроме того, первоначально таким способом вы добавите лишние движения, суetu и нестабильность в руку. Представьте себе, к примеру, пассаж, играемый на всех струнах, начиная с 1-й и заканчивая 6-й струной. В итоге вам придется сделать 5 таких перемещений, и я более чем уверен, что это не внесет стабильности

в игру.



Должен ради справедливости отметить, что вертикальное перемещение применяю и я, и большая часть моих студентов в итоге, и огромное количество гитаристов. Однако это перемещение носит несколько иной характер. Какой именно — расскажу после того, как мы коснемся второго способа перехода на другую струну.

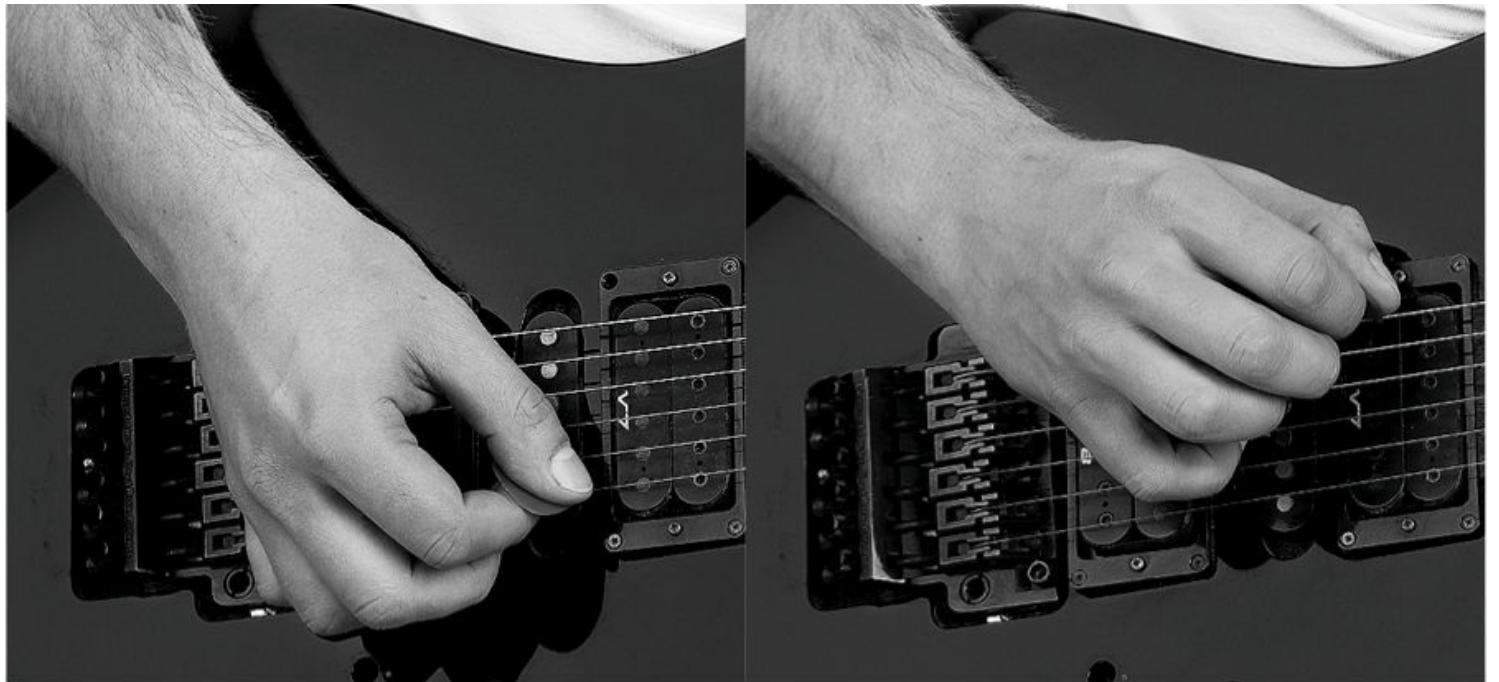
Поворот кисти на нужную позицию является альтернативой вышеописанному способу. Для перехода на другую струну вам нужно просто повернуть кисть ровно тем же самым движением, каким вы играете переменный штрих.



Получается, что и играть, и перемещаться между струнами мы будем одними и теми же движениями. Это довольно сильно упрощает задачу по освоению техники

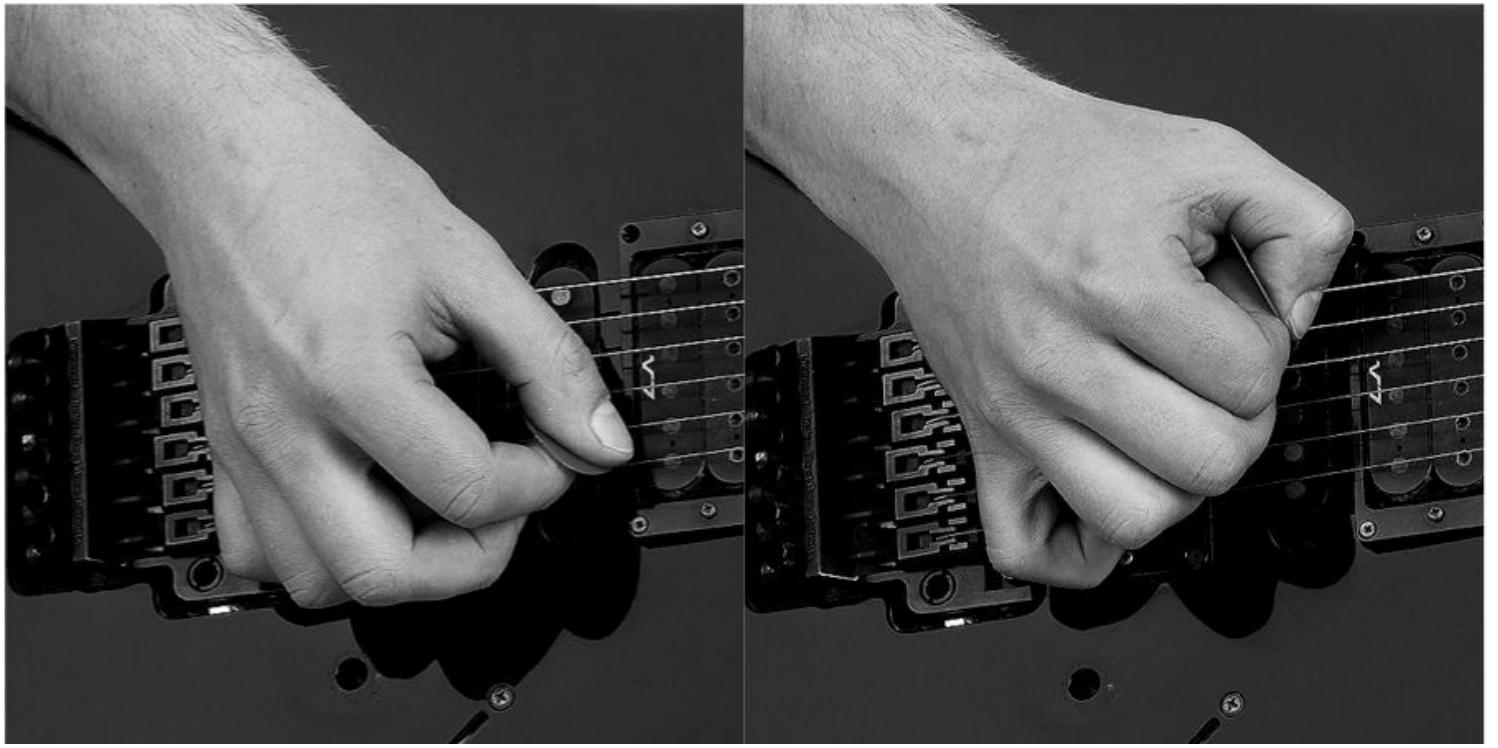
вообще, так как вы не перегружены лишними действиями.

Применение этого способа потребует внимания на некоторых вещах, где очень часто ошибаются многие студенты. Самое главное, что при повороте кисти вам ни в коем случае нельзя завалить кисть. Если такое происходит, то получится, что на каждой струне будет фактически разное соотношение между кистевыми движениями: на первой струне будет все правильно и основное движение будет вертикальным. Однако, перейдя на 6-ю струну и завалив кисть, вы можете увидеть, что основное движение теперь — движение горизонтальное.



Иными словами, вам ни в коем случае нельзя сокращать тот зазор между кистевым суставом и декой гитары. Ровно то же самое относится и к заворачиванию кисти: иногда студенты пытаются дотянуться до 6-й струны, изменив положение кисти и, фактически, изменив движение с вертикального на горизонтальное. Помните: вам просто нужно повернуть кисть, не изменяя ничего в ее конструкции, в сути движения и принципиальной постановке.

Еще одна распространенная ошибка — это вместо поворота кисти пытаться дотянуться до нужной струны за счет пальцев.



Такой вариант развития событий для нас неприемлем, так как сразу перечеркивает все основы хвата медиатора.

Трудности при перемещении кисти

Здесь рассмотрим несколько моментов, которые могут возникнуть при перемещении между струнами путем поворота кисти. Первый — вы можете заметить, что на первой струне угол медиатора был 45 градусов (если вы все сделали правильно), однако при повороте кисти на другие струны он будет меняться, став практически параллельным, когда вы придете на 6-ю струну. Понятно, что при этом звукоизвлечение будет немного другим: атака станет жестче, придется поначалу чуть напрячь кисть и сильнее сжать медиатор, так как «отдача» в него от струны тоже станет сильнее. Но ведь мы решили, что на данном этапе нам нужно добиться «одинаковости» везде и в любой ситуации, на любой струне и в любой позиции. Как же этого добиться в таком случае?



Ответ на этот вопрос кроется в самой сути хвата медиатора: помните третий критерий? Хват должен позволить вам изменить угол медиатора, и вот тут-то этот критерий нам очень поможет: согните большой палец и вы сможете таким образом

получить правильный угол медиатора, переместив его на ребро указательного пальца.

То есть, по большому счету, каждой струне будет соответствовать определенный угол большого пальца, что обеспечит стабильный угол медиатора относительно любой струны, а следовательно, и одинаковое звукоизвлечение в любой ситуации.

Кстати, как небольшой «бонус», такой подход дает руке возможность автоматически менять угол медиатора для нужного нам звукоизвлечения: грубо говоря, большой палец привыкает к постоянной работе и через это становится более контролируемым.

Следующий эффект, с которым вы можете столкнуться при таком перемещении между струнами и который может вызвать определенные трудности, это слишком большой изгиб в запястье в ту или иную сторону.

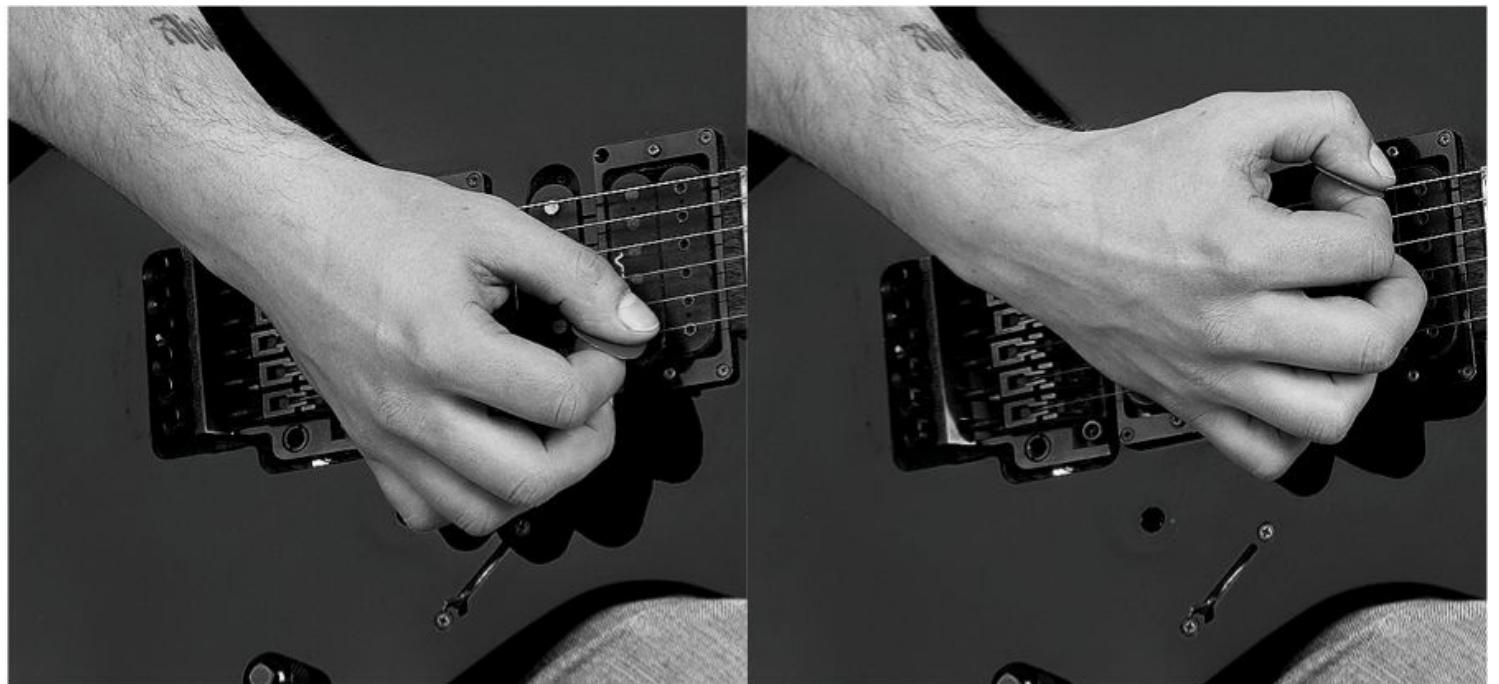


Однако если вы с этим встретились, то обратите внимание в первую очередь на свою посадку. Скорее всего, вы неправильно поставили локоть на гитару.

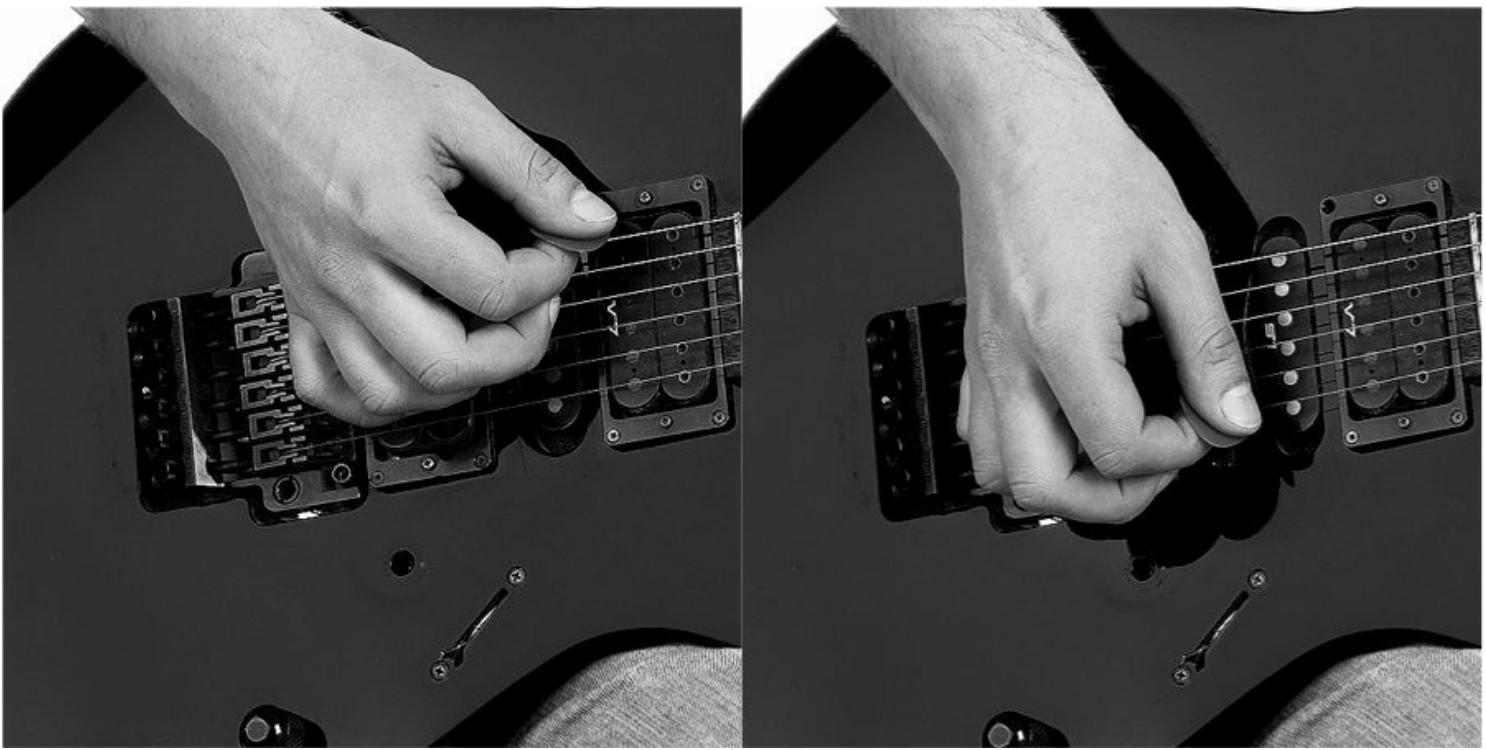
Обратите внимание, что если вы поставили локоть слишком низко, то придется довольно неприятно выгнуть кисть для игры на первой струне, а если слишком высоко — то некомфортно согнуть кисть при работе на шестой струне. Тут мы еще раз возвращаемся к посадке и вспоминаем правило: предплечье имеет угол 45 градусов по отношению к струнам. Как раз при этом положении кисть имеет небольшой выгиб при игре на первой струне, и небольшой сгиб при игре на шестой. Можете проверить: эти сгибы гораздо меньше, чем позволяют нам наши физические возможности. А это означает, что мы будем находиться в нейтральном положении, не работая «на износ» на предельных наших способностях. Как вы можете убедиться в очередной раз, все элементы технической базы связаны друг с другом и каждый из них на что-то влияет. Так, пропустив или не придав значения какому-то из них на начальном этапе, можно столкнуться с трудностями

в дальнейшем. Поэтому еще раз прошу внимательно следить за всеми нюансами, даже самыми мельчайшими. Берегите свои руки, свое время и старайтесь делать занятия эффективнее.

Еще одна причина неудобства — неправильный выбор исходной высоты кисти. Вопрос: зачем в свое время я писал, что в исходной позиции мы ставим ребро ладони перпендикулярно струнам (при ориентире на первую струну)? Да ведь именно этот угол позволяет эффективно отслеживать высоту кисти. Посмотрите сами: если вы поставите кисть слишком низко, то на первой струне вам будет относительно удобно, однако при переходе на шестую струну либо придется выгибать кисть почти экстремально, либо смещать всю кисть целиком наверх. Ни то, ни другое нам не подходит с точки зрения эргономики и удобства.



Обратная ситуация получится, если вы поставите кисть слишком высоко.



То есть на шестой струне все будет более или менее нормально, однако до первой струны вам придется буквально дотягиваться. Это может вызвать и общее вытягивание хвата медиатора, и проблемы со стабильностью глушения первых струн, то есть опять же не очень удобно и эргономично для наших целей.

Поставив же ребро ладони изначально перпендикулярно струнам и дотронувшись до первой струны, вы четко регламентируете для себя, на какой высоте должна стоять кисть. Из этого положения нужно совсем немного повернуть кисть и вы окажетесь на шестой струне без каких-либо выворачиваний руки и прочих негативных эффектов. Разумеется, при игре на шестой струне ребро ладони уже будет стоять под определенным углом к струнам, но не перпендикулярно.

Хотелось бы также упомянуть о рисках, связанных с руками. Я намеренно решил написать об этом именно в той части, где мы рассматриваем работу правой руки, однако все написанное ниже одинаково справедливо для обеих рук. Речь сейчас пойдет про различные негативные последствия неправильного обучения (чаще всего, у преподавателя) или самообучения (гораздо реже, однако встречается). В моей преподавательской практике не было месяца, чтобы ко мне не обратился желающий заниматься, у которого как раз такие последствия и возникли.

Самое легкое, что может в этом случае быть — банальное напряжение рук и просто неумение расслабляться. Причины могут быть разными, однако очень часто к этому ведет неправильно составленная программа обучения или подход в целом. Я приведу несколько примеров, которые сходу смог вспомнить.

Несколько человек, обратившихся ко мне после «обучения» у одного из московских преподавателей, жаловались на одни и те же вещи. Скорость

не росла (речь идет не о мировых рекордах, а о вполне земных и стандартных цифрах) независимо от того, сколько и как пытался человек ее развить. Более того, руки быстро уставали, контроль за движениями столь же быстро утрачивался. При личной встрече у всех пришедших было одно и то же состояние правой руки — это сильнейшее усилие в кисти даже при отсутствии каких-либо действий. То есть человек держит руку просто на весу, а она напряжена по умолчанию. Естественно, ни о какой скорости или легкости и речи не было.

Первый же вопрос, который я задаю при таких случаях — чему и как учили. Ответ был такой, что я бы в жизни не поверил в него, если бы не услышал от нескольких никак друг с другом не связанных людей. В общем, при постановке правой руки всех до единого заставляли как можно сильнее отгибать пальцы (особенно мизинец) назад. Мотивировалось это тем, что звук при этом был лучше. При этом предлагалось в том числе и то, что нужно отказаться от глушения ребром ладони вовсе (потому что, якобы, не звучит), и предлагалось вместо этого глушить как раз частью сустава в основании мизинца. Мол, вот ты его отогнул назад, там появилась жесткая такая шишка, ей и глухи. На мой вопрос всем этим студентам, видели ли они когда-нибудь в жизни у кого-нибудь такой способ игры, они отвечали, что не видели (или не искали и не задумывались об этом вовсе). Кстати, все эти ребята закончили обучение с формулировкой «теперь ты все умеешь, дальше можешь сам». И действительно — они все умели руки напрягать так, что, наверное, кистью можно было бы сваи вколачивать!

Я, наверное, не сделаю открытия, если скажу, что таким образом студентам прививалось сильнейшее напряжение при игре, к которому в дальнейшем привыкала кисть и уже находилась в этом состоянии все время. Учили их этому более года каждого. Для получения расслабленности в руках мне пришлось потратить с каждым из них примерно по четырех-пять месяцев. Это были месяцы не освоения техник, приемов, музыкальных элементов и прочего — это были муторные и серые месяцы, когда людей фактически пришлось учить легко махать руками. Это при том, что постановка правой руки с нуля при ответственном подходе ученика может занять всего неделю.

Еще один человек, который вспомнился — это также пришедший после обучения по мега-системе ученик одного преподавателя. Его учили тому, что легко играть — это буквально лоховство, настоящие рокеры (а там речь шла именно про то, что рок — это круто, все остальное вообще можно спустить в унитаз) играют всегда жестко и мясно. В общем, ученику при этом предлагалось извлекать каждую ноту как можно сильнее, буквально продавливая ее медиатором и опираясь при штрихе на соседнюю струну. То есть, вы как бы все время висите на струнах, как на канатах. При этом опять же от вас требуется такое колоссальное усилие, что ни о каком расслаблении и техничности речи не идет вообще. Опять задал

стандартный вопрос — где такое можно увидеть в руках серьезных гитаристов. Ответа не было.

Последствие — трепет в правой руке. Причем неконтролируемый вообще, то есть вместо плавного движения человек трясясь на протяжении всей траектории движения кисти. Понятно, что вслед за техничностью покатилась в преисподнюю и ритмика, и динамика — да вообще контроль за игрой как таковой. На элементарное сглаживание движений и просто «лечебение» этого трепета потребовалось около шести месяцев.

Следующий студент — это буквально букет заболеваний. В левой руке человека нашли: артроз суставов, множественное растяжение связок, вывих (!) кистевого сустава и туннельный синдром. Нашли именно в левой руке потому, что человеку с самого начала (он пришел учиться к преподавателю с нуля) дали такие задания, которые подразумевали достаточно «силовое» действие. Последствия не заставили себя ждать: рука, будучи не готовой к повышенным нагрузкам, просто получила травмы, которые и диагностировал позднее врач.

Дальше идут более «легкие» пациенты — кого-то заставляли точно так же играть сильнее и мощнее, звук ведь получается круче, поэтому и легче сразу показать человеку — смотри, как я тебя круто играть научил всего за две недели! Только слабо учитывалось, что такая усиленная долбежка без умения расслабиться и контролировать количество усилия и напряжения в руках ведет только лишь к зажиманию, закрепощению и в самых запущенных случаях — к тем же самым травмам и заболеваниям.

Кого-то заставляли выпячивать левую руку вперед как можно сильнее (мы ее работу рассмотрим чуть позже, сейчас просто к слову пришлось) — дескать, это и есть классическая постановка. Про сильнейший перегиб кисти в запястье почему-то умалчивалось. Последствия — смотри выше.

Кому-то просто давали различные глупости и чушь типа синхронизации в том ключе, что сначала ставишь ноту левой рукой, потом извлекаешь ее правой, или просто занимались ерундой — выучи вот это вот соло от сих до сих, если что — потом проверим, или скажи, что тебе интересно, будем с тобой разбирать и разучивать.

Почему я про все это рассказываю. С одной стороны, всегда есть определенная профессиональная этика. Я могу сказать, что я очень уважаю преподавателей, честно делающих свое дело, со многими из них я знаком лично, у каждого я почерпнул какую-то свою часть знаний. Поэтому их как раз и касается та самая этика — с моей стороны будет крайней подлостью и лицемерием сказать за спиной, что, мол «я все равно научу лучше, учись у меня».

Но вот здесь я приводил примеры, когда учеников буквально калечили. То есть человек берет в руки гитару, ему очень нравится и играть на ней, и читать разное про инструмент и музыку, да и вообще все, связанное так или иначе с его любимым инструментом.

В один момент он, накопив денег (или убедив родителей), собирается

и идет к гитарному преподавателю. Участь, такой студент честно выполняет все задания (а именно таких людей я и указал чуть выше), старается и всячески подстегивает себя на освоение инструмента. Я уж молчу, что тратит свое время и свои деньги. Буквально вкладывает частицу своей души в занятия на любимом музыкальном инструменте. Что же он получает в итоге? Покалеченные или (в лучшем случае) просто неподконтрольные руки, тотально не работающую технику, потраченные в течение года, а то и нескольких лет, деньги и уйму упущенного времени.

Если честно, каждый раз, видя такого человека, мне становится безумно больно. Вообще, практически каждый музыкант ведь изначально занимался музыкой потому, что был в нее буквально влюблен. Это потом, когда уже увлечение перешло на качественно иной уровень, в жизни музыканта появились преподаватели, училища, консерватории, экзамены, ансамбли, профессиональная работа и прочее. Но изначально это всегда сильнейшее стремление и рвение. И каждый раз я ставлю себя на место такого вот покалеченного студента и задаю себе вопрос — насколько сильна воля и желание у человека, который, столкнувшись с такими трудностями и буквально ломаемый неверными знаниями, все равно идет дальше и идет по выбранной дороге? А второй вопрос — кем нужно быть, чтобы без разбору заставлять всех этих людей играть и заниматься той ерундой, которая внезапно взбрела в дурную голову?

Так вот, к таким «преподавателям» не применима профессиональная этика, потому что лично я не отношу их не то что к профессионалам, а к людям, имеющим право учить других вообще.

Чтобы закрыть этот крайне важный для меня вопрос, скажу: у кого бы вы ни учились и что бы вы ни проходили, старайтесь всегда трезво и откровенно для себя оценивать всю поступающую информацию. Постарайтесь не идти на поводу у эмоций, потому что, к примеру, изначально вам будет казаться, что преподаватель играет нереально круто, даже если это совсем не так.

Хотя бы потрудитесь на элементарном уровне узнать, как работает наш организм и как онстроен. Убедитесь, не противоречит ли информация нашей анатомии? Насколько логично и аргументировано выглядит материал? Не бойтесь сомневаться в происходящем: только лишь здоровый скепсис и ваши собственные внутренние «фильтры» способны уберечь вас от шарлатанов, непрофессионалов и просто вредителей.

Порядок действий

Вернемся к постановке правой. Итак, по порядку:

1. положите кисть на струны ребром ладони перпендикулярно струнам, а саму плоскость ладони держите перпендикулярно плоскости деки гитары;
2. сохраняя разворот запястья, дотянитесь медиатором до 1-й

струны;

3. следите за отсутствием заваливания кисти и заворачивания ее вовнутрь;
4. сделайте угол между медиатором и струной равным 45 градусам;
5. начните движение медиатора, сделав его траекторию максимально простой;
6. попробуйте поиграть штрих на разных струнах;
7. следите за ритмической ровностью, легким и ровным звукоизвлечением и приглушением нот.

Я рекомендую отрабатывать переменный штрих на базовых упражнениях, которые вы найдете в соответствующей части пособия. Там вам будет необходимо проследить за теми нюансами, которые я указал в этой части. Помните: многие ошибки выйдут на поверхность и проявят себя именно там, хотя на данном этапе, просто при игре по отдельным струнам, у вас может все получаться абсолютно правильно. Неожиданное возникновение этих ошибок не должно пугать: это явление я рассмотрю как раз в части с упражнениями на технику.

1.4. Постановка левой руки

Определившись с основными моментами относительно правой руки, займемся теперь левой. На сегодняшний день, к сожалению, очень многие гитаристы-любители большую часть своего внимания отдают именно правой руке, забывая про левую. Не забывайте: она важна настолько же, насколько важна и правая. Они выполняют разные функции, но одну задачу в целом. И качественная игра на гитаре невозможна без качественной работы левой и правой рук по отдельности и вместе.

Насчет левой руки я также не придумывал каких-то изысков или ноу-хау. По большей части, основная постановка, которую я использую в начале технической базы, классическая. Эту постановку преподают на классической гитаре, ее же возьмем на вооружение и мы.

Постановка эта известна уже очень давно и успешно применяется в процессе обучения, однако в чем ее суть? По большей части, ровно в том же, в чем заключается суть постановки правой руки: позволить кисти играть расслабленно и легко, а также обеспечить максимальный функционал, то есть разнообразие исполнительских техник.

Конечно, опять повторюсь, что такая четкая унификация и ориентирование на классику у нас идет в самом начале обучения, после чего вам скорее всего понадобится уметь переходить от нее к другим постановкам (при игре бендов, вибрато и так далее). Но сейчас — конкретно про классическую постановку.

Опять же, в процессе преподавания мне удалось создать ряд правил, выполнение которых поможет поставить левую руку правильно.

Преимущества классики

На начальном этапе (да, я не устану это повторять) классическая постановка нам очень поможет в ряде вещей. Чтобы почувствовать это, давайте проведем небольшой тест. Поставьте левую руку на гриф и зажмите пальцами на первой струне лады: 3 (указательным пальцем), 5 (средним) и 7 (мизинцем). Скорее всего, это будет для вас довольно тяжело.



А почему? Это ведь довольно стандартная позиция, она не требует специальной растяжки и вообще не относится к «экстремальным» приемам. Многие начинающие совершают большую ошибку: они считают, что все дело в плохой растяжке и начинают усиленно ее тренировать. Однако с растяжкой в данном случае здесь ничего общего практически нет — ошибка заключается в позиции кисти в целом.

Теперь проведем второй тест. Попробуйте на первой струне сделать максимально возможную растяжку вообще — просто попробуйте зажать указательным и мизинцем лады максимально далеко друг от друга. Готов спорить, что такая растяжка будет «дальнобойнее», чем предыдущая позиция. Давайте проанализируем и то, и другое состояние кисти, чтобы сделать определенные выводы из этого.

В большинстве случаев при взятии первой позиции (3-5-7 лады) вы поступите стандартным ошибочным образом. В этом случае у вас основным пальцем является указательный (для простоты будем называть его первым пальцем), от которого вы уже дотягиваете до нужных ладов средний (второй) палец и мизинец (четвертый палец). Если убрать гриф и не изменять при этом конструкцию кисти, то получается что-то примерно похожее на изображение ниже.

Давайте за растяжку в данном случае примем расстояние от первого до четвертого пальца (до кончиков пальцев, если быть точнее). При таком положении кисти и пальцев эта растяжка будет ограничена физической длиной самих пальцев. Посудите сами: что и куда необходимо растянуть для увеличения

этого расстояния? Разве что сами пальцы, что, однако, не представляется легкоосуществимым.



Теперь рассмотрим вторую позицию точно так же.



Растяжка в данном случае будет зависеть уже от того, насколько гибко вы можете изменять положение пальцев друг относительно друга. Если кисть у вас достаточно развита и свободна, то расстояние между пальцами будет большое. Однако ведь это состояние уже можно натренировать (аналогия — шпагат)! Более того, в случае такого положения пальцев растяжка даже в базовом варианте, то есть без предварительной тренировки, уже больше той, которую мы рассмотрели в предыдущем примере. Логичным будет попробовать применить этот принцип постановки пальцев и для зажатия нужных нам ладов на грифе.

Собственно, если перевести этот принцип на взятие любых первоначально рассматриваемых аппликатур на грифе, то в итоге мы получим как раз классическую позицию. Исходя из этого, вы мне можете задать вопрос: так зачем же нам это нужно? Ведь можно кое-как, но дотянуться до нужных ладов. Ответ заключается в самом вопросе: именно кое-как. Дело в том, что — повторюсь — вышеуказанная позиция на грифе (3-5-7) является стандартной. Это значит, что подобные позиции при неправильной игре вы будете зажимать левой рукой, действуя практически на пределе своих возможностей. Это приводит, во-первых, к тому, что при реальном исполнении резко возрастают ваши шансы ошибиться в таких вполне простых местах. Во-вторых, так вы элементарно зажмете и закрепостите себе кисть: посмотрите, в каком состоянии при неправильном хвате находятся ваши пальцы. Такая позиция сама по себе требует определенного мышечного усилия просто для ее удержания. Поэтому поначалу она будет для нас крайне нерациональна. Ну и плюс к этому такая неправильная позиция практически не предполагает дальнейшего развития, а ведь вам, возможно,

понадобится когда-то играть вещи, требующие уже какой-никакой растяжки и действительно дальнобойной кисти.

Сейчас самое время перейти к самой методике и поставить кисть на гриф правильно.

Статичная постановка кисти

Итак, раз уж мы заговорили про первую струну, давайте начнем ставить кисть именно с нее. Для большего удобства я с самого начала рассматриваю две основные позиции для пальцев. Рассмотрим первую стандартную позицию: каждый палец стоит на соседнем ладу с другим пальцем. Чтобы было более понятно, давайте я поясню вот как: к примеру, поставим эту позицию от 5-го лада. Таким образом, первый палец мы поставим на 5-й лад, второй — на 6-й, третий — на 7-й и четвертый — на 8-й.

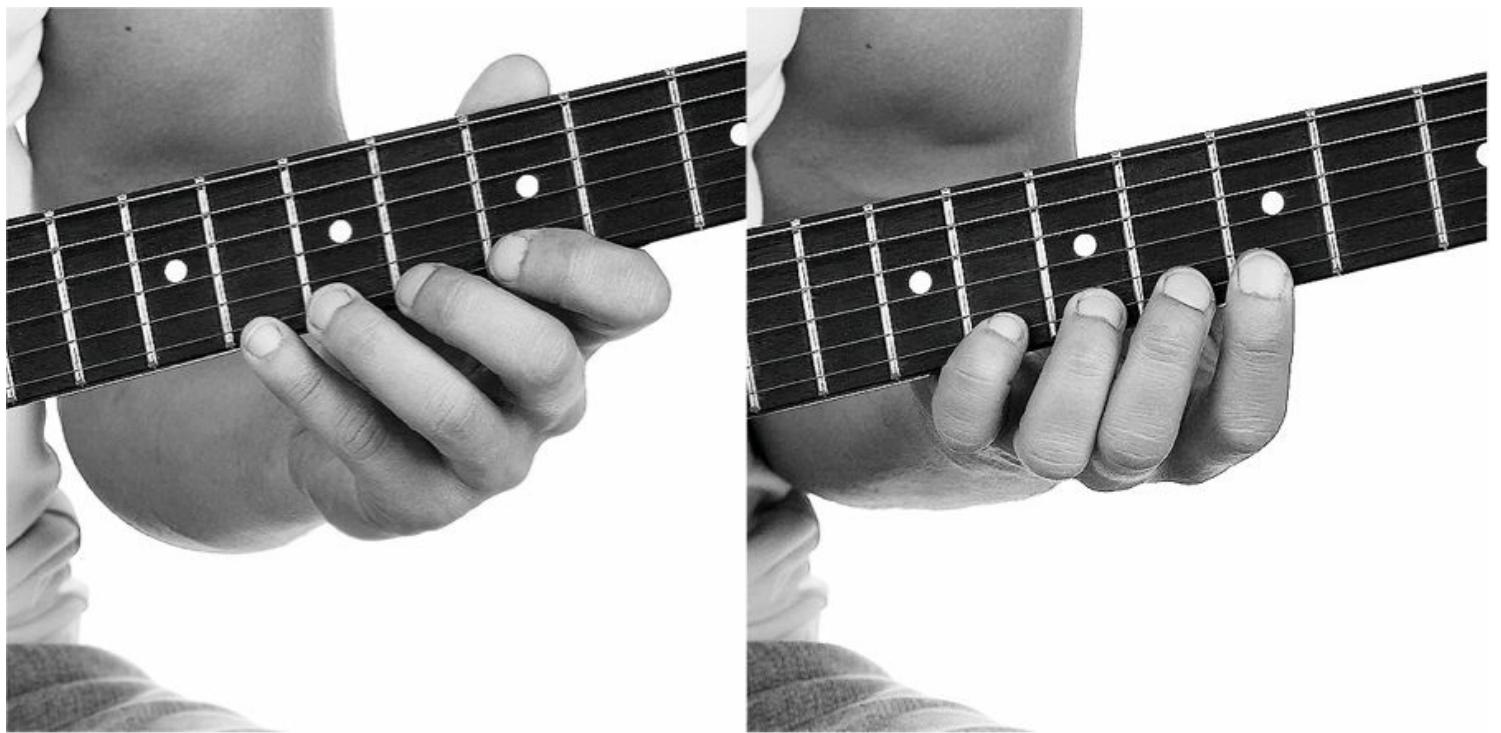
Вот и вся позиция, пальцы — по соседству, все рядом. Теперь на примере этой позиции разберем саму методику постановки кисти. Сразу договоримся: пальцы стоят именно на ладах, то есть прижимают струну так, как это делается обычно при игре.

Еще раз вернувшись к вопросу о классической позиции, давайте ответим на вопрос: чем в предыдущем примере классическая позиция отличалась от той, ошибочной позиции? Да фактически тем, что неправильная позиция имеет в основе указательный палец, а все остальные тянутся уже от него. В то же время позиция классическая подразумевает, что мы тянемся всеми пальцами на нужные лады, в том числе и указательным пальцем. Помните пример про максимальную растяжку? Там мы дотянулись так далеко лишь потому, что указательный палец тянулся точно так же, как мизинец. Вот именно этот принцип мы попробуем применить и сейчас.



Для удобства постановки кисти на очных занятиях я привожу такой ориентир: давайте считать сейчас базовым пальцем не указательный палец, а средний. Основной — это значит, что от него мы построим всю позицию. Указательный — будем уж объективны — в подавляющем большинстве случаев будет как бы опорным, однако позицию мы будем строить именно от среднего. Почему — будет очень подробно описано в практической части книги в одном из упражнений для левой руки.

Один из основных показателей того, что все пальцы свободно могут действовать и тянуться на нужные лады — положение ладони. Нейтральное положение — параллельно грифу: именно в этом положении вы максимально освобождаете и указательный палец, и мизинец, как и, само собой, средний и безымянный. Если хотите в этом убедиться — попробуйте прижать ладонь основанием указательного пальца к грифу: это сразу вызовет невозможность дотянуться мизинцем до нужного лада. То же самое сделайте, прижав ладонь основанием мизинца: это буквально парализует действия указательным пальцем.



Таким образом, для начала нам нужно отследить положение ладони. Но нужно признать, что взял гитару и попробовав посмотреть на гриф, это положение поначалу довольно сложно будет контролировать зрительно. Для большей простоты я рекомендую следующее: следите за тем, чтобы средний палец был перпендикулярен грифу. Это положение как раз будет соответствовать тому, когда ладонь параллельна грифу.

Для того чтобы зажать вышеуказанную аппликатуру на грифе и сориентироваться в постановке кисти, уберите все пальцы с грифа и оставьте только средний. Убедитесь, что он перпендикулярен грифу. Также попробуйте изначально поставить средний палец на середину лада — изыски типа зажатия струны ближе к ладовому порожку вас только отвлекут на данном этапе, а пользы от этого будет крайне мало.

Еще одна ошибка — так называемое прижатие к грифу.



Старайтесь не слишком приближаться основанием пальцев (и уж тем более не касаться) грифа. Объясню — при таком положении вы так или иначе придете к тому, что на определенных струнах пальцы, прижимая ноты на грифе, фактически станут отогнутыми назад, что является напряженным и не совсем естественным положением для кисти.



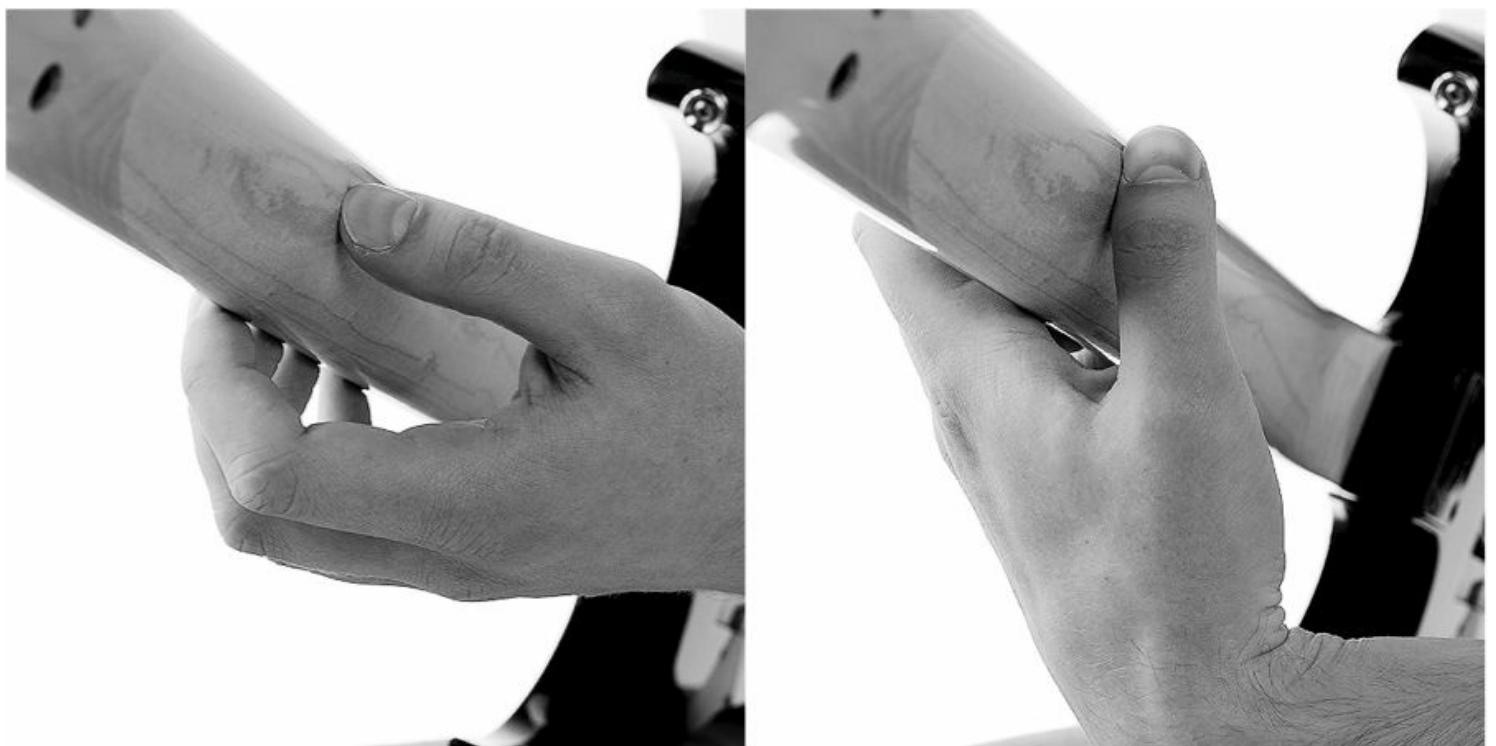
Большой палец я рекомендую держать чуть выше середины грифа. Это значит, что середина крайней фаланги большого пальца будет выше буквально на несколько миллиметров, при этом упирайтесь большим пальцем не кончиком или суставом, а самой подушечкой. Опять же, это самое нейтральное положение для большого пальца. Если вы поставите большой палец ниже, то будете вынуждены выносить кисть вперед, таким образом провоцируя слишком большой сгиб в запястье.



Поставив большой палец выше, вы ограничите подвижность и свободу пальцев, так как практически прижметесь их основанием к грифу.

Что касается жестких рекомендаций по поводу того, что большой палец должен точно стоять напротив указательного или среднего или еще где-то — я не совсем согласен. Дело в том, что конкретное горизонтальное положение пальца будет определять сама геометрия кисти — длина пальцев и так далее. Но так или иначе большой палец будет находиться напротив среднего и указательного пальца, больше тяготея в ту или иную сторону.

Также нужно следить за тем, как конкретно большой палец сзади прижимается к грифу. Самые распространенные случаи ошибок в данном отношении — это упереться в гриф кончиком большого пальца, либо же поставить большой палец на гриф ребром.



В случае прижатия пальца кончиком к грифу его положение будет нестабильным — он будет довольно неустойчив, что может спровоцировать отклонение кисти и постановки левой руки в целом от правильного и комфорtnого состояния. Постановка же на ребро автоматически означает отсутствие расслабления в большом пальце — в таком состоянии его придется поддерживать за счет усилия. Как вы помните, усилие и напряжение хотя бы в одном пальце неминуемо приведут к напряжению в кисти в целом и в кистевом суставе в частности, поэтому такой вариант развития событий для нас неприемлем.

Если вы все сделали правильно, то положение большого пальца будет таким, как показано на рисунке.



Поставив средний палец на струну, прижмите ее к ладовому порожку. Именно к порожку, но не к накладке на гриф, как почему-то очень многие изначально считают. Не нужно создавать лишнего давления на струну. Я этого вопроса коснусь чуть дальше, однако сейчас лишь упомяну, что помимо общего напряжения кисти вы этим также создадите сложности в дальнейшем освоении техники легато левой рукой, так что не прилагайте титанических усилий и прижимайте струну лишь в той степени, чтобы звучала соответствующая нота (на 6-м ладу первой струны это будет ля-диез).

Вслед за средним пальцем поставьте указательный, затем безымянный и мизинец. В это время следите за тем, чтобы положение среднего пальца не изменялось. Также следите за тем, чтобы эти пальцы давили на струну примерно так же, как и средний палец изначально. Если вы все сделали правильно, то у вас получилась позиция, похожая на изображенную на рисунке — это и есть искомая позиция левой руки.



Постановка на различных струнах

Определившись с позицией на первой струне, теперь необходимо перенести ее на другие струны. Самое простое решение в этом случае — поворот кисти относительно большого пальца. Для того чтобы понять, как это выглядит и работает, сделайте следующее: поставьте пальцы в аналогичную, стандартную позицию (5-6-7-8), только на третью струну, но не сдвигайте большой палец вверх по грифу. Для переноса на третью струну вам будет необходимо чуть-чуть подать кисть вперед, немного согнув ее в запястье. Точно так же дойдите до шестой струны, еще немного подав кисть вперед.

На этом этапе обычно возникает вопрос: а насколько должна быть кисть вообще вынесена вперед? Ведь слишком малый вынос не позволит спокойно дотягиваться до разных струн, а слишком большой вызовет неприятный сгиб кисти в запястье. Тут я таким же образом ввожу определенный критерий, который четко позволяет регламентировать вынос кисти вперед. Этот критерий означает, что при игре на какой-либо струне все нижерасположенные струны должны глушиться левой рукой. Поясню: например, при игре на четвертой струне третья, вторая и первая будут заглушены. Глушит их в основном первый палец.



Это правило работает очень хорошо, ведь если вы слишком выносите кисть вперед — появится грязь от неприглушенных струн. А если, напротив, тяните кисть на себя и давите на струны, то появится просто-напросто баррэ на одной или нескольких струнах. Кстати, ко мне в разное время и от разных преподавателей приходили студенты, которых учили выносить кисть по максимуму вперед — дескать, это есть настоящая классическая постановка левой.



Если вы встретили подобный подход к вам со стороны преподавателя — нужно от него бежать, потому что это как раз один из таких преподавателей, каких я описывал в предыдущей части.

Отработка первой стандартной позиции

Для закрепления и проработки левой руки я первоначально даю очень простое и эффективное упражнение.

ТАВ

При этом вы можете извлекать каждую ноту правой рукой, причем сейчас не имеет абсолютно никакого значения то, как вы будете это делать. Можете также вообще не использовать правую руку, извлекая звук самой левой (в дальнейшем мы разберем этот прием, называемый восходящим легато или «хаммер-он», более подробно).

Это упражнение работает следующим образом: вы начинаете его играть с нейтральной позиции на грифе. В этом месте левая рука чувствует себя наиболее свободно, расстояние между ладами небольшое, поэтому даже с неразвитой и негибкой кистью можно без проблем выполнить это упражнение. Постепенно смещаешься назад, вы даете возможность кисти привыкнуть к работе в разных позициях на грифе, а также к тому, что расстояние между ладами при этом будет различаться. Также будет изменяться положение предплечья.

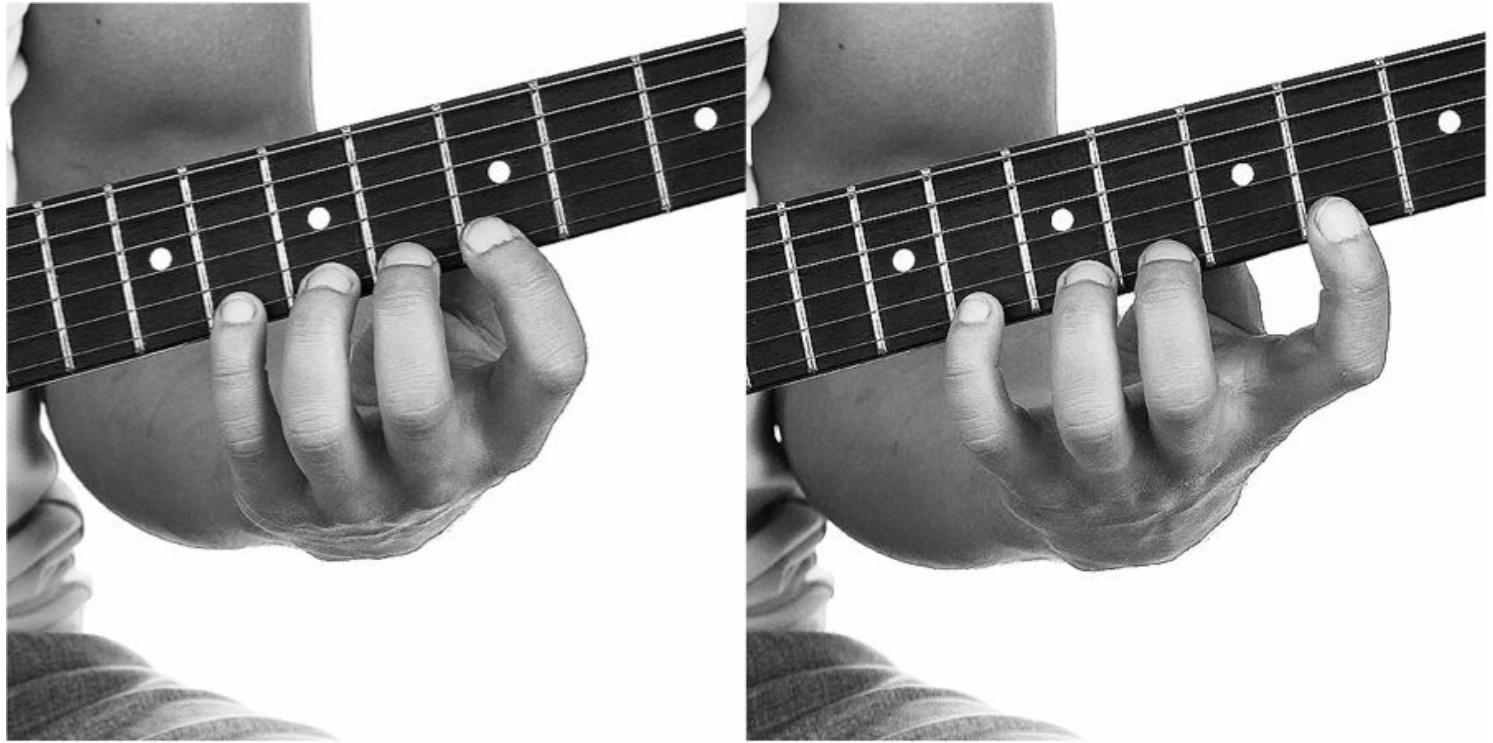
Самое важное для вас — отслеживать основные ошибки, возникающие в постановке левой руки. При статичной постановке можно все более-менее выстроить, однако при движении пальцев и кисти определенные ваши привычки

или ошибки начнут выходить на поверхность, постепенно смещая кисть в неправильное положение.

Отработка второй стандартной позиции

Помимо первой позиции, нам сейчас необходимо будет отработать также вторую. Она будет отличаться от первой только тем, что указательный палец мы отставим назад на один лад. Таким образом, исходная позиция будет находиться на первой струне на ладах 4-6-7-8.

Громадная польза отработки этой позиции заключается вот в чем: основная ошибка (поворот кисти и игра от указательного пальца) проявится здесь особенно заметно, даже если вам более или менее удалось справиться с этим на первой позиции. Очень важно здесь оставить все пальцы на месте, кроме указательного. То есть, не изменяя конструкцию, просто дотянитесь указательным пальцем до предыдущего лада.



Собственно, упражнение для отработки этой позиции будет аналогично предыдущему. Вам нужно будет так же внимательно проследить за тем, чтобы кисть не поворачивалась и была параллельна грифу.

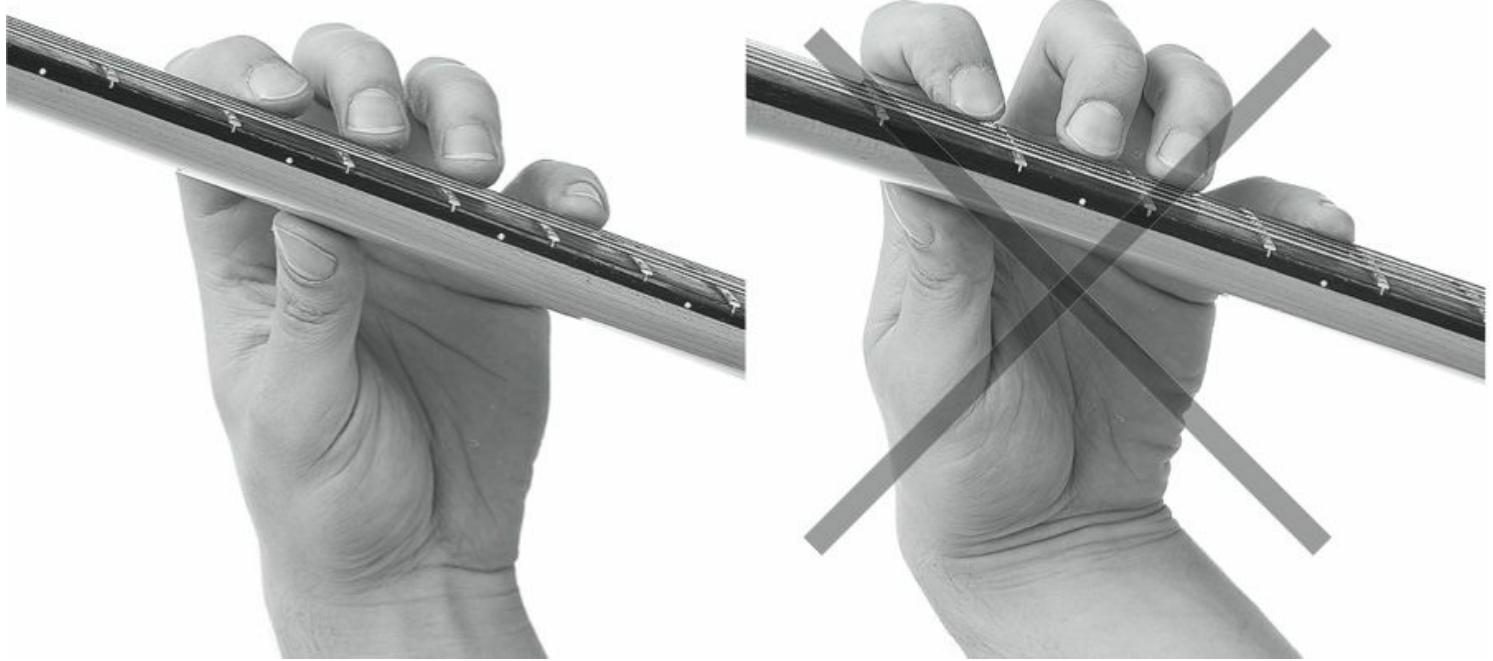
Возможные проблемы

Разумеется, не могу не упомянуть о тех сложностях, которые могут возникнуть при отработке классической постановки левой руки.

Если вы чувствуете напряжение, то сначала нужно локализовать само это напряжение, то есть — понять, где оно сосредоточено. Дело в том, что причин у напряжения может быть несколько. Одна из них — слишком сильное давление пальцами на струны и большим пальцем на гриф. Эти явления между собой довольно жестко связаны, так как давления с обеих сторон фактически друг друга уравновешивают. Чтобы проверить это, я на занятиях иногда делаю следующий фокус: прямо во время исполнения студентом упражнения я своей рукой отрываю его большой палец от грифа. Если при этом гриф ощутимо смещается в сторону большого пальца — это свидетельствует о сильном давлении на него. Избавиться от этого можно, именно контролируя уровень давления пальцами на струну: нажимать на струну ровно столько, чтобы прижатая нота могла звучать. На деле же вы, конечно, будете давить всегда немного больше, но некоторый контроль сможет все же избавить вас от слишком уж большого давления.

Также напряжение может быть связано с неправильной постановкой руки, только это касается уже не пальцев, а руки в целом, точнее — положения кисти относительно предплечья. Бывает, что перейдя на первые лады грифа, студент зачем-то старается выгибать кисть так, чтобы основание пальцев было не только параллельно в рассматриваемой плоскости (фронтально), а зачем-то еще

и вертикально.



Смыс~~л~~ этого подхода непонятен, однако негативные последствия быстро дадут о себе знать, потому что вы будете при игре в нижних позициях грифа неестественно выгибать руку.





Еще одно тотальное заблуждение, которое корнями во многих случаях уходит в чтение и превратное понимание информации «в интернетах» — то, что палец должен касаться струны только подушечкой. Действительно, самой «точной» техникой будет именно такое касание пальцев, однако посмотрите на любые видео, где различные гитаристы играют в классической постановке или с растяжкой. В ряде случаев, например, указательный палец будет касаться не точно подушечкой, а струна будет смещена к ребру пальца.

Когда речь заходит о правильной постановке пальцев на струну, это касается в первую очередь того, что вы не должны класть палец на струну «плашмя» — это вызовет лишнюю грязь (возможно, при этом вы будете слегка касаться других струн или, наоборот, глушить нужные ноты, в аккорде например). Также это вызовет слишком мягкий и глухой звук, особенно при исполнении восходящего легато (хаммер-он), и может вызвать затруднения при игре нисходящего легато (пулloff). Эти техники и ошибки будут рассмотрены в соответствующем разделе.

Порядок действий

1. поставьте первый, второй, третий и четвертый пальцы на лады 5-6-7-8 соответственно;
2. поставьте большой палец на гриф, держа середину его крайней фаланги чуть выше середины грифа;
3. сделайте средний палец примерно перпендикулярным грифу, чтобы обеспечить правильное положение кисти;
4. проследите, не касается ли ладонь грифа основанием пальцев;
5. попробуйте перенести полученную позицию на другие струны, не двигая большой палец;
6. следите за глушением струн левой рукой;
7. выполните элементарное упражнение для данной позиции.
8. проследите за отсутствием ошибок в процессе выполнения упражнения.
9. сделайте то же самое с позицией на ладах 4-6-7-8.

Часть II

Упражнения для отработки

Для определенного удобства я разделил эту часть на разделы, касающиеся отработки техники переменного штриха, легато и клише с комбинированным звукоизвлечением. Нужно понимать, что здесь мы рассматриваем эти техники поверхностно — ровно настолько, чтобы вы могли освоить их в базовом варианте. Плюс ко всему, не забывайте, что существует масса различных вариантов этих техник, когда можно что-то скомбинировать определенным образом, или подойти к технике вообще нетипично, либо внести какие-то особые элементы. Поэтому моя книга не может служить полным путеводителем по всему многообразию возможных техник игры на гитаре вообще, однако, поняв и отработав с ее помощью базовые моменты, вы сможете идти уже дальше либо с преподавателем, либо самостоятельно — на фоне построенного фундамента и то, и другое будет значительно проще. Ряд техник я здесь не рассматривал намеренно, но вполне возможно, что я коснусь этих тем в следующих своих учебных материалах.

Здесь чисто формально мы коснемся техник по отдельности, однако в следующей части я приведу уже свой вариант организации каждогодневного занятия.

взятые из каких-либо источников. Помните: самое главное в этих упражнениях — принцип и детали в исполнении, а уж само упражнение — лишь средство для реализации и проработки техники. Кроме того, при очном обучении часто я даю еще и дополнительный материал для более детальной проработки какого-либо элемента. Представленные здесь упражнения — лишь выжимка из того, что можно (и зачастую нужно) дать в контексте технической базы.

2.1. Переменный штрих

Работу над переменным штрихом как таковым мы фактически начали еще в той части, где рассматривали движение правой руки и я предлагал попробовать его на различных струнах. Казалось бы, на этом можно и остановиться: ну, мол, в чем проблема взять и отработать штрих на одной открытой струне или на разных — просто взять и поиграть tremolo? Действительно, самые-самые основы таким образом понять и почувствовать можно. Но должен вам сказать, что в этом случае вся ваша концентрация, все внимание — все это будет находиться в вашей правой руке. Значительную часть процесса вы будете контролировать сознанием, лишь немного полагаясь на наработанную мышечную память (или почти вовсе обходясь без нее на самом начальном уровне).

Тут я должен сказать об одном наблюдении. Я заметил, что в любом случае и в любом нашем действии, не обязательно связанном с гитарой, есть доля контроля сознательного и доля контроля бессознательного (я иногда называю его автоматизмом, мышечной памятью и т.д.). При любом действии эти два явления будут взаимно дополнять друг друга. Для этого я ввел следующее понятие: понятие полного контроля. Проще говоря, это такое состояние, когда все получается так, как вы этого хотите. Играете на гитаре, отправляете ударом футбольный мяч в ворота или печатаете на клавиатуре — везде, где вы достигли определенного уровня владения ситуацией, будет этот самый контроль.



Понятно, что сам по себе уровень контроля будет зависеть от того, как вы это делаете в целом: мой контроль за ударом по мячу будет сильно хуже, чем аналогичный у любого хорошего ученика детской футбольной спортшколы.

Однако речь не о совершенстве, а о полном контроле и его составляющих. Я определяю его как сумму сознательного и бессознательного контроля. Этой формулой очень удобно оперировать, когда объясняешь разные явления. Например, почему многие могут легко печатать на клавиатуре вслепую? Да потому, что бессознательный контроль у них развит настолько хорошо путем длительных тренировок и практики, что можно практически полностью обходиться без сознательного контроля. Приближенно представив это в виде, подобном вышеизложенной диаграмме, получим 99% автоматизма и лишь 1% сознательного контроля.

Как это привязать к гитаре, а точнее, к тому, о чем мы здесь говорим? Дело все в том, что при отработке штриха по открытых струнам на tremolo и полном

переключении на него внимания, доля сознательного контроля будет довольно высока: само собой, ведь помимо этого наше сознание ничем другим не занято и может детально контролировать происходящее в правой руке. Допустим, этого контроля будет 50%, оставшиеся 50% отдадим автоматизму — предположим, что вы долго и упорно играли штрих по струнам и за ним следили, заставив-таки правую руку на машинальном уровне запомнить ряд нужных параметров.

Весь смысл в том, что когда вы попытаетесь сыграть что-либо уже осознанное, любой, даже простенький пассаж, правая рука просто «развалится» и все начнет работать совсем не так, как оно работало, когда вы отрабатывали ее движения отдельно. Почему это произошло? Да потому что на левую руку, на ее движение, на ее синхронность с правой ушла какая-то часть вашего сознательного контроля. Ушла она откуда? Верно — из правой руки. Соответственно, сумма показателей (50% автоматики и сколько-то процентов сознания) будет уже меньше, а значит, суммарного контроля просто не хватит для того, чтобы отслеживать все нюансы работы правой руки.

Абсолютно то же самое происходит, если, например, попытаться играть быстрее, чем вы реально можете. Нет, руки по отдельности как-то могут еще дрыгаться, однако все вместе получается невнятной кашей. Очень многие начинающие гитаристы, пытаясь «играть быстро», звучат именно так. Почему? Сознательный контроль работает только до каких-то скоростей (довольно низких, кстати), и очевидно, что на быстрых движениях уже не получится отследить, скажем, траекторию медиатора, его глубину погружения и так далее. Чем больше вы практикуетесь, тем больше автоматизма и меньше сознания задействовано. Соответственно, при небольшом опыте доля сознания еще очень высока, и именно ее вы выключаете, пытаясь играть быстро. Тот низкий процент автоматизма, который сейчас есть, просто не вытянет нужный темп исполнения.

В ходе своей преподавательской практики я пришел к выводу, что тремоло по открытym струнам нужно будет только в самом-самом начале, и то непродолжительное время, потому как оно позволяет только поверхностно, головой, осознать то, какое движение понадобится при игре. Так как основная задача для нас — вбить это движение в механическую память, то нужно было поискать какие-то более эффективные методы.

Одним из таких методов стало добавление какой-то «информации» в левую руку: иными словами, при отработке правой руки нужно что-то играть на грифе. Тогда это «что-то» отвлечет на себя часть внимания от правой. Как только вы это попробуете сделать, то — повторюсь — правая рука просто откажется работать как нужно. Выплюнут на поверхность различные ошибки и недостатки. Смысл в том, что при их устранении вы будете привыкать к тому, что необходимо играть что-то левой рукой, то есть изначально заставите правую руку работать за счет автоматизма в большей степени, чем это может быть при отработке штриха без левой руки вообще. А если вы загружаете какой-то элемент — значит, вы его развиваете. Вот и мы попробуем развить тот самый автоматизм в правой руке.

Я в своей программе всегда придерживаюсь правила «от простого к сложному». Для этого я сформировал четкую программу и последовательность этапов освоения

техники. Поэтому отвлекать внимание от правой мы будем постепенно и такими вещами, которые позволяют не перегружать голову.

Виды штриха

Немного терминологии. Так или иначе, мы столкнемся с такой вещью, как переход с одной струны на другую. Штрих у нас переменный — это значит, что за ударом вниз неминуемо следует удар вверх, после чего опять следует удар вниз и далее в том же духе. Давайте рассмотрим переход с одной струны на другую. Ну, к примеру, мы переходим с четвертой на третью. Допустим, что удар по четвертой струне мы сделали вниз. Это значит, что удар по третьей струне будет вверх.

Этот штрих мы назовем внешним штрихом. Если понимать его упрощенно, то по нашей паре струн мы ударяем со внешних сторон. Скажем, если вы, наоборот, переходите с третьей струны на четвертую, и удар по третьей делаете вверх, а по четвертой — вниз, то это будет точно такой же внешний штрих. Просто переход будет сделан в другую сторону (не в сторону тонких струн — с четвертой на третью, а наоборот — в сторону толстых струн).



Существует и обратная ситуация: если вы при переходе, например, с третьей на вторую сыграли сначала ударом вверх по третьей и вниз по второй — это будет уже внутренний штрих. И правда —мы как бы играем изнутри этой пары струн.



Аналогично, если мы будем переходить с третьей струны на четвертую, при этом играя по третьей струне вниз, а по четвертой — вверх, то это будет тоже внутренний штрих.

Почему мы вообще заговорили об этих штрихах? Дело в том, что чисто на физическом уровне, то есть в движениях кисти, эти два штриха будут различаться, причем довольно существенно. Сейчас я объясню это с теоретической точки зрения, а на практике вы очень хорошо прочувствуете этот момент на одном из упражнений.

Итак, давайте начнем с внешнего штриха. Собственно, нас больше интересует не сам медиатор, а его кончик, поэтому давайте попробуем изобразить траекторию его движения. Начнем движение из такой точки, как если бы медиатор уже играл по верхней струне.



То есть кончик «погружен» в струны, проходит верхнюю струну ударом вниз. Что происходит дальше? Очевидно, что для удара вверх по нижней струне вам сначала нужно ее обойти, не задев медиатором. Для этого мы отклоняем медиатор от нашей идеализированной траектории и проводим медиатор прямо над струной.



Следующее движение — нам необходимо завести медиатор опять «в струну» и ударить ее уже вверх.

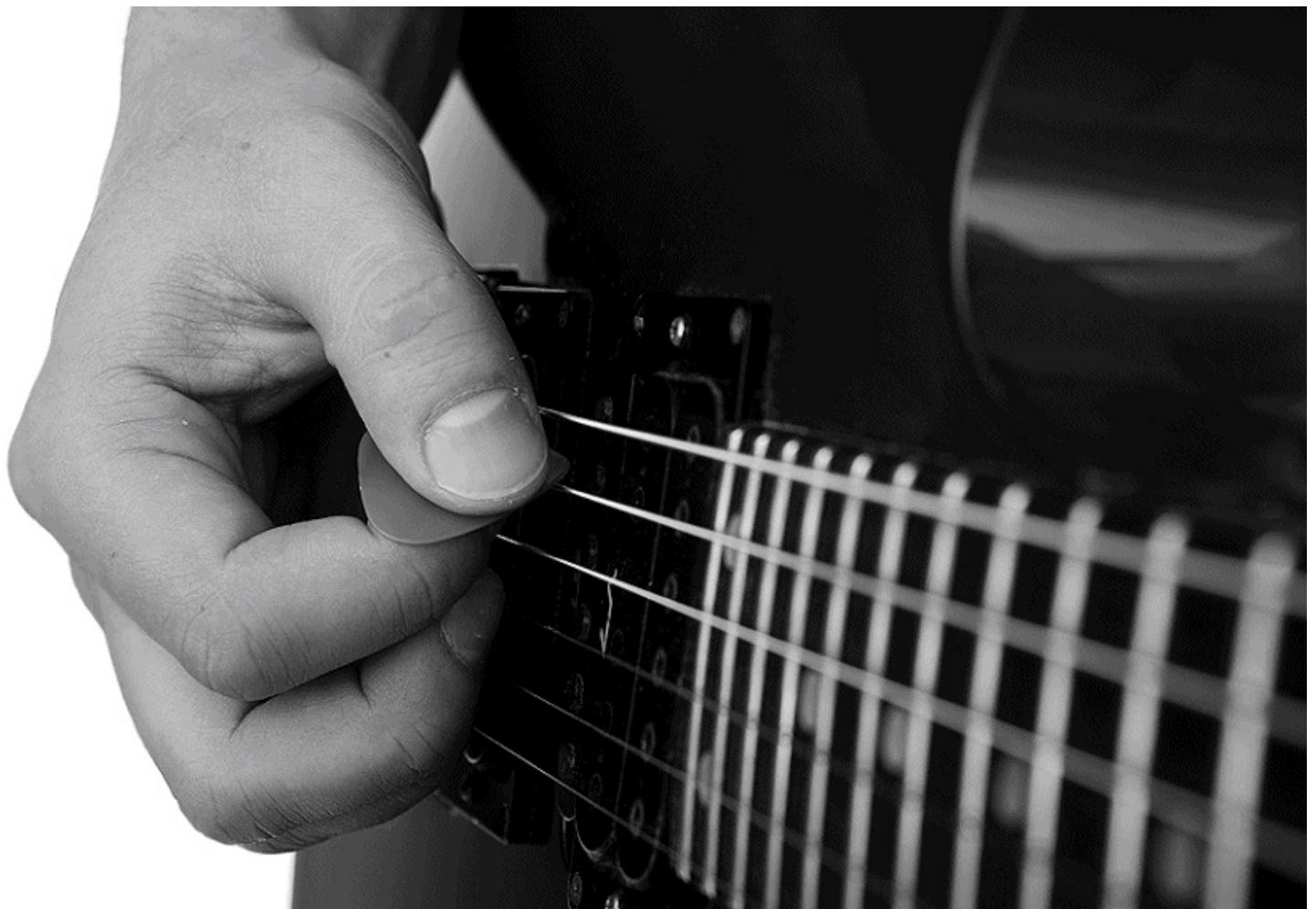


Давайте теперь попробуем добавить следующий удар опять по верхней струне — это будет удар вниз. То есть, перейдя на нижнюю струну, вернемся обратно на верхнюю. Получится, что сделаем мы это тоже внешним штрихом, а в итоге, если мы все это повторим сначала, у нас будет просто постоянно играемый внешний штрих по двум струнам. Как будет выглядеть итоговая замкнутая траектория кончика медиатора? Она будет напоминать восьмерку.



Эта траектория будет хорошо иллюстрировать саму суть внешнего штриха: он играется как бы из гитары — при переходе внешним штрихом мы отклоняем удар от идеальной траектории (параллельной деке) во внешнюю сторону.

А теперь аналогичным же образом построим траекторию внутреннего штриха. Первый удар — с той же точки, как бы в верхней струне, удар идет вверх.



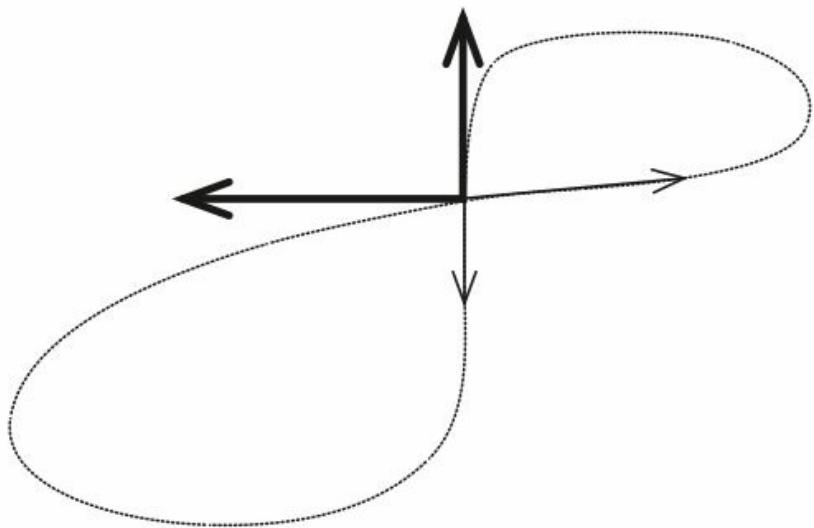
Затем мы отклоняем траекторию от параллельной деке для того, чтобы обойти сыгранную только что верхнюю струну и ударить по нижней. Получится траектория, подобная изображенной на рисунке.



Опять дополним удар по нижней струне вниз следующим ударом по верхней струне (вверх) — зациклим этот штрих. Итоговая траектория — точно такая же восьмерка.



В чем между ними разница? А разница в том, что медиатор при переходе будет отклоняться в разные стороны.



При внешнем штрихе, как уже говорилось, это будет во внешнюю сторону — от гитары. А при внутреннем — ровно наоборот, то есть внутрь гитары.

Так чем, собственно, критично это самое отклонение, и почему будет такая разница? Смысл заключается в самой основе нашего движения. Помните, что основное силовое движение у нас — вертикальное, а вспомогательное — горизонтальное? Как раз при разных видах штриха корректировка траектории будет разной: за счет различного соотношения между основным и вспомогательным движением и достигается отклонение кисти от идеальной

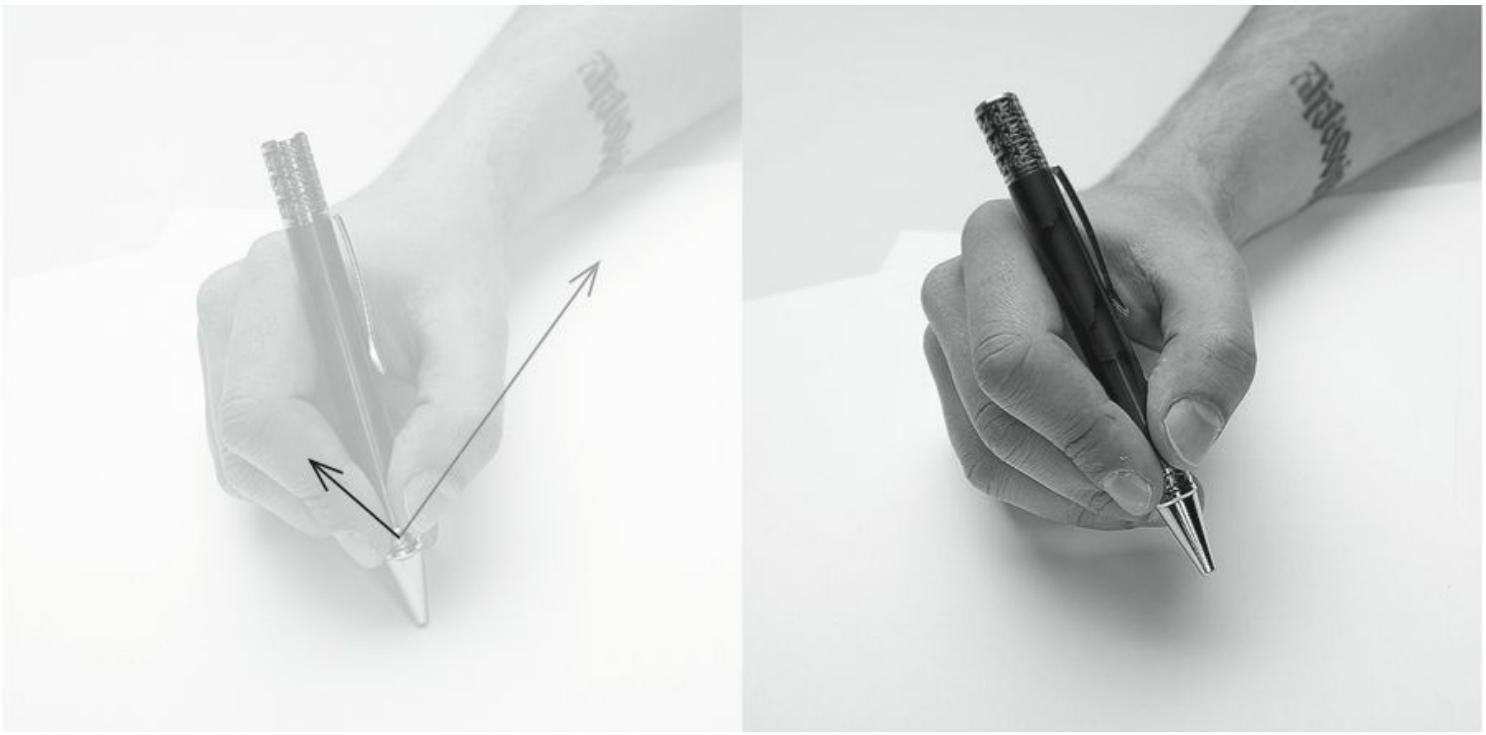
прямой траектории (если ограничиваться сугубо кистевым движением вообще).

Например, при переходе с верхней струны на нижнюю внешним штрихом вертикального движения будет чуть больше, а горизонтального — чуть меньше, то есть кисть немного больше двинется вверх и чуть меньше двинется вправо (если смотреть на нее сверху с тыльной стороны ладони), вследствие чего медиатор пойдет от нас. На рисунке более темная стрелка изображает вертикальное движение, более светлая — горизонтальное.



При внутреннем штрихе с той же верхней струны на нижнюю, наоборот, придется добавить корректирующее движение и двинуть кисть чуть больше влево и чуть меньше вниз, чтобы обойти верхнюю струну.

Как видите, кисть будет работать немного по-разному, и даже это «немного» будет иметь громадную роль, стоит нам только начать работу в более высоком темпе и с более высокой точностью.



В силу опять же своего метода и последовательности от простого к сложному, я считаю неправильным смешивать два этих вида штриха с самого начала обучения. Гораздо рациональнее с точки зрения затрат времени начать отработку их по отдельности, добиться четкого их исполнения, после чего уже пытаться объединить их и добиться их полного равноправия для рук. Проще говоря, по части внешних-внутренних штрихов нашей основной задачей будет полностью убрать разницу между ними, чтобы вы не задумывались и для вас одинаково легко было играть и так, и эдак.

Упражнение №1: базовое

Первое же упражнение на переменный штрих, которое я даю для закрепления технических навыков — это гаммообразный пассаж с определенной структурой. Как мы уже выяснили, наиболее эффективно работают такие упражнения, которые отнимают часть внимания от правой руки, тем самым все больше задействуя именно мышечную память. Но, опять же, как мы уже говорили, упражнение не должно слишком сильно перетягивать на себя вашу концентрацию. Соответственно, в самом начале обучения мне потребовалось какое-то упражнение, которое было бы достаточно простым для левой руки, более или менее легко воспринималось на слух и в то же время определенным образом работало на развитие переменного штриха.

Одной из наиболее привычных для нашего слуха вещей является обыкновенная гамма. Поэтому за основу нашего упражнения я взял гаммообразный пассаж в тональности Am (ля-минор). Тональность эта была выбрана потому, что тональность Am (или параллельная ей С) является одной из самых распространенных в гитарных произведениях, а также ее очень удобно рассматривать, если в ней составлять различные упражнения для различных видов

техник. Однако сама тональность не имеет в данном случае принципиального значения и по большому счету может быть любой.

Далее приведено само упражнение, а также подробное пояснение к нему.

Далее приведено само упражнение, а также подробное пояснение к нему.

Как вы можете видеть, упражнение предполагает следующую структуру: на каждой струне мы играем по три ноты, а также вся структура состоит из одинаковых элементов на парах струн: начинаем с пары шестой и пятой струн, продолжаем парой пятой и четвертой струн и так далее. Почему же именно такая структура была выбрана и как она работает?

Начнем с того, что изначально я выбирал достаточно «однородный пассаж» и именно поэтому на всех струнах одинаковое количество нот. Исключение составляет лишь первая струна: там мы играем последнюю четвертую ноту и она нам очень поможет в дальнейшем. Однаковое количество нот на всех струнах для нас сейчас будет означать, что на всех струнах от нас требуются одинаковые действия, поэтому не будет никакой путаницы.

Далее, по поводу попарной структуры. Казалось бы, почему бы не сыграть это упражнение «напрямую», просто как ля-минорную гамму на всех струнах, без всяких повторений и усложнений? Все очень просто. Если вы попробуете сыграть сейчас эту структуру просто подряд (это будут ноты А, В, С, Д, Е, Ф, Г и далее по кругу), то обратите внимание на штрихи, которыми мы переходим на струны. При переходе с шестой струны на пятую это будет внешний штрих — сыграйте ноты на 5, 7, 8 ладах на шестой струне и перейдите на 5 лад на пятой струне. Последовательность ударов (мы — напоминаю — играем переменным штрихом) будет такой: вниз, вверх, вниз, вверх. То есть с шестой на пятую мы сыграем вниз-вверх. Внешний штрих. Далее мы продолжим и сыграем 7-й лад ударом вниз, 8-й ударом вверх, а перейдем на 5-й лад четвертой струны уже ударом вниз. Это будет внутренний штрих. Далее, если продолжим в том же духе, то с четвертой на третью струну мы перейдем опять внешним штрихом, потом с третьей на вторую внутренним и, в конце концов, со второй на первую — внешним. Смотрите — штрих

постоянно будет чередоваться. Однако мы договорились, что на первых порах смешивать внутри одного упражнения штрихи не будем и попытаемся их изначально отделить друг от друга.

А теперь проанализируйте упражнение, указанное выше. Обратите внимание, что все переходы со струны на струну в этом случае будут только внешним штрихом! Таким образом, все наши действия будут полностью одинаковы на всех струнах, и на переходах со струны на струну правая рука будет выполнять одну и ту же работу. Благодаря этому такое упражнение будет намного легче и быстрее освоить. Если вы все сделаете правильно, последняя нота приходится на удар вниз.

В этом упражнении вам нужно очень внимательно проследить за тем, чтобы в процессе его игры ни в коем случае не возникали ошибки, описанные в разделе о постановке рук. Не забывайте смотреть как на правую руку, так и на левую — обе они должны работать правильно. Однако в данном случае, сделав это упражнение первым и больше предназначая его для правой руки, давайте обратим внимание на то, какие недостатки в ее постановке возникнут.

Неправильная начальная позиция правой руки: перед тем как играть это упражнение, постарайтесь следовать четкому алгоритму действий, как и в случае, когда мы просто играли tremolo по незажатым струнам. Выполните все действия из того алгоритма, получив в итоге постановку кисти для игры на 1-й струне. Затем, как мы уже говорили, нужно повернуть кисть и дотронуться медиатором до 6-й струны. При этом следите, чтобы кисть не завалилась, не была повернута к гитаре (то есть сустав должен быть развернут). Немного согните большой палец, чтобы медиатор был под углом в 45 градусов к струне. После этого, немного занеся медиатор над струной (помните о параллельной траектории движения медиатора относительно деки и равномерной амплитуде), сделайте удар по первой ноте.

Неправильная конечная позиция правой руки: обратите внимание на свою руку, когда вы закончили играть этот пассаж. Эта позиция должна точно соответствовать тому состоянию, с которого мы начинали построение кисти — ребро ладони перпендикулярно струнам, кисть развернута, не завалена и так далее.

Заваливание кисти — одна из самых распространенных ошибок. Как уже было сказано, заваливание будет нести ряд негативных последствий, начиная с невозможности играть правильным движением и заканчивая неправильной траекторией медиатора. Для отслеживания и проработки этого момента я когда-то придумал достаточно эффективную штуку. Попробуйте сыграть сейчас это упражнение так, чтобы открыть шестую струну (и только ее!). Просто приподнимите ребро ладони возле этой струны.



Как только рука более или менее освоится и привыкнет к этому положению — заглушите шестую струну и играйте ее так же приглушенно, как и все остальные струны.

Неправильная траектория медиатора, которая вызовет усложнение движения и неконтролируемое звукоизвлечение: махая медиатором во все стороны, вы подключите дополнительные движения, которые сейчас нам не нужны. Чтобы от этого избавиться, сделайте следующее: сначала определите, не завалена ли у вас кисть, так как в ряде случаев именно это является причиной неправильной траектории медиатора. Далее, поставьте руку и медиатор в исходную позицию для первого удара по шестой струне: это будет положение, когда медиатор уже находится как бы «внутри» плоскости струн. Проведите первый удар по правильной траектории: остановите его в точке, симметричной начальной позиции, то есть оставив его внутри струн и между шестой и пятой струной.

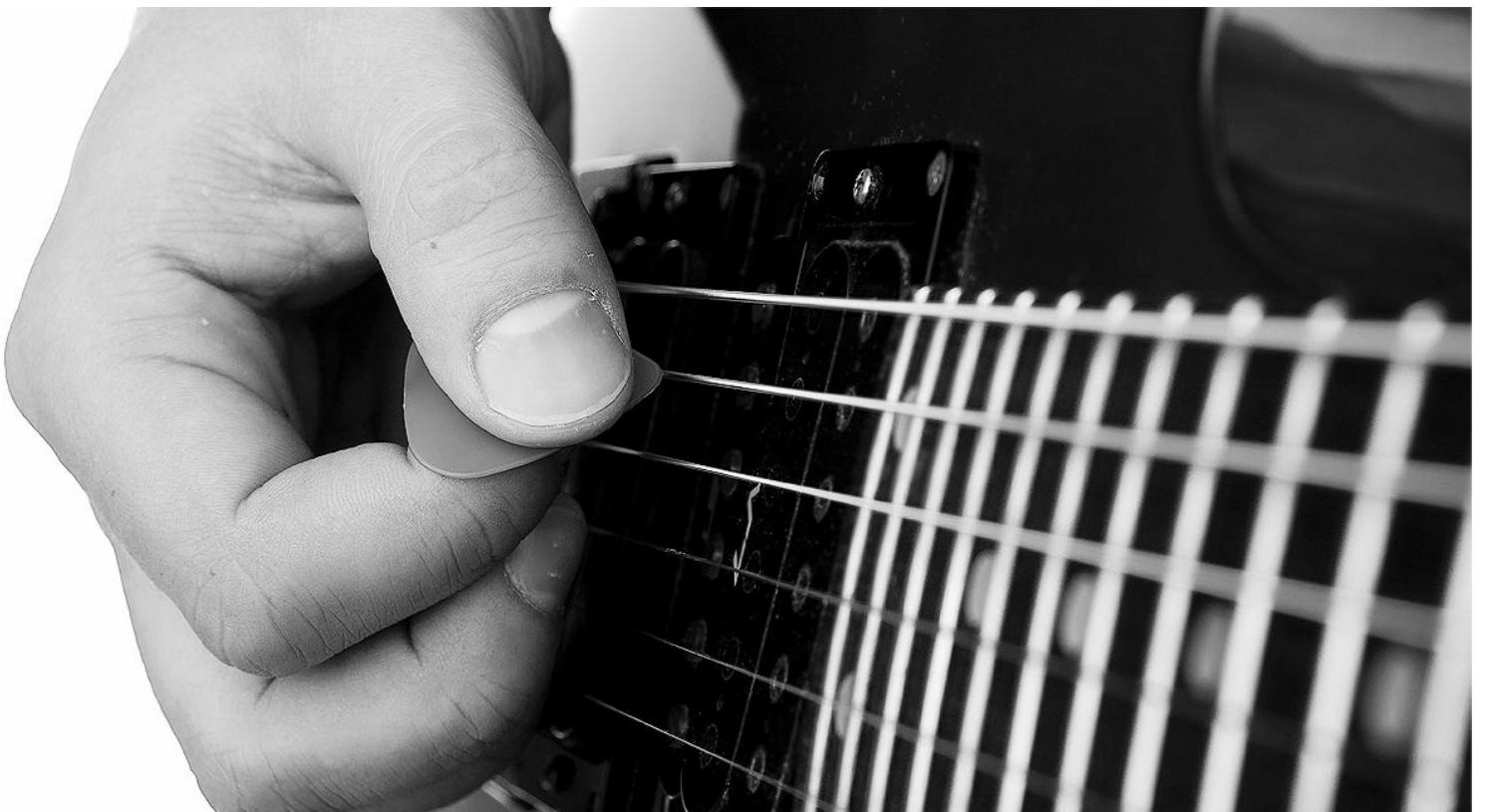


Зачастую именно первый удар является определяющим ударом при игре. Если

вы делаете его не параллельно деке, а в сторону, то следующее движение в 99% случаев будет точно такое же — по дуге, с подкручиванием кисти за счет предплечья. Дальнейшие движения как бы по инерции будут подобными.

Далее, если первый удар по первой ноте («ля») получился правильным, нанесите подряд уже не один, а два удара (ноты «ля», «си»). В этом случае медиатор должен вернуться точно в начальную позицию — осться внутри плоскости струн.

А теперь — самое основное: третий удар (нота «до»). Суть его будет в том, что это — переходный удар, то есть именно за счет него вы должны перейти на пятую струну. Для этого вам придется отклонить его от идеальной траектории, «занеся» под пятую струну. Вот на этом ударе мы пока остановимся. Вам нужно проработать его до такой степени, чтобы отклонение от траектории было минимальным: медиатор должен пройти практически точно над пятой струной, едва ее не задев.



Это обеспечит минимальное изменение в движении правой руки, не позволит начать крутить предплечьем и не «раскачет» дальнейшую траекторию медиатора.



Сделать траекторию дугообразной и неправильной — повторяю — очень легко, и для этого нужно допустить хотя бы один неправильный удар по струне.

Я рекомендую отработку третьего удара скомбинировать с четвертым ударом — по пятой струне вверх (нота «ре»). В итоге после четвертого удара медиатор остановится где-то в плоскости струн между пятой и шестой струной. Вот эти четыре штриха сейчас будут для нас определяющими: на них нужно добиться идеальной траектории. Как только вы это сделаете — добавьте еще две ноты и вы получите тот наш повторяющийся по всему упражнению элемент из шести нот. Как только он начнет получаться правильно, останется лишь перенести его на остальные струны. Можно делать это по отдельности (сначала сыграть и отработать пару шестой и пятой струн, затем пятой и четвертой и так далее). Потом останется просто соединить их вместе в один пассаж и проследить, чтобы уже на этом множестве нот рука работала так же, как и на первых четырех.

Переглушение нот. Выражается оно в том, что вместо демпфированных, но все же явно различимых и правильных по высоте звуков вы будете слышать просто какие-то щелчки или вообще звуки повышенной высоты (грубо говоря, вместо ноты «до» услышите нечто непонятное — толи «до-диез», толи вообще какое-то дробное отклонение от чистого тона). Происходит это часто из-за того, что возникает слишком высокое давление со стороны ладони на струны. Это же в свою очередь вызвано тем, что распределение веса в правой руке неверное — слишком много веса вы перенесли на ребро ладони, опервшись на него, хотя по принципу правильной посадки веса там быть не должно. Избавиться от него можно, правильно сев и фактически держа кисть в воздухе, слегка касаясь струн. Кстати, в этом случае ребро ладони будет как раз «ерзать» по струнам, а не сидеть на них как приклеенное — тоже один из показателей правильной развесовки правой руки. Не стоит забывать и о том, где конкретно располагается ребро ладони

на струне: если вы находитесь слишком далеко от струнодержателя, глушение станет намного более требовательным (или же вовсе превратится в полное заглушение струн).

Динамическая неровность нот. Какие-то ноты почти не слышны, какие-то, наоборот, буквально выдраны из гитары. Зачастую это связано с неправильной траекторией медиатора. Иногда также бывает, что это связано с неправильным хватом медиатора. Например, если он смотрит кончиком вверх, то штрихи вверх будут звучать сильнее, чем штрихи вниз.

Ритмические ошибки. Если ноты звучат неровно ритмически, то причин может быть несколько. Первая — неровное движение правой руки в целом. Это может быть связано с тем «роботоподобным» движением, которое я описывал ранее. Если так — поправьте его, сделав непрерывным и более плавным. Вторая — «зацеп» медиатором нот. Как уже было сказано в прошлом абзаце, причиной этого могут быть неправильная траектория и хват медиатора. И третья — это небольшая задержка при переходе на следующую струну. Возникает она при неправильном принципе движения рукой при перемещении между струнами. В этом случае полезно посчитать движения и их соответствие нотам. В идеальном случае последовательность такая: 1-е движение (нота «ля», удар вниз), 2-е движение (нота «си», удар вверх), 3-е («до», вниз), 4-е («ре», вверх). То есть в идеале все просто: 4 движения на 4 ноты. Однако в случае задержки при переходе обычно это выглядит по-другому. 1-е («ля», вниз), 2-е («си», вверх), 3-е («до», вниз), 4-е (перенос медиатора под пятую струну), 5-е («ре», вверх). Задержка происходит из-за этого четвертого движения — оно отделилось от всех остальных и «тормозит» игру. Однако в правильном варианте это движение должно быть как раз при игре третьей ноты («до» ударом вниз) — просто для перехода на следующую струну этот удар должен быть больше по амплитуде, чтобы медиатор прошел под 5-ю струну.

Рассинхронизация рук — когда правая рука играет в одном ритме, а левая — в другом, в итоге руки просто не попадают друг в друга. Подробно этой ошибки мы коснемся в специальном разделе, где я буду рассматривать методику работы над синхронизацией рук. Вообще, обычно ошибок сразу несколько, и самое главное, что я хочу вам сказать — не пугайтесь. Сначала может казаться, что ошибок слишком много, что все слишком неправильно, уследить за всем невозможно. Это абсолютно нормально: практически во всех случаях постановки руки на очных занятиях я сталкиваюсь с тем, что всплывает довольно много ошибок. Но могу вас уверить в том, что на деле их устранение займет у вас пару дней довольно спокойных занятий — оно проще, чем кажется на первый взгляд. Другой вопрос, что эти занятия должны быть полностью осознаны и продуманы, однако отдельно этот важнейший вопрос я затрону в соответствующей части книги.

Упражнение №2: семь позиций гаммы

Описание этого упражнения крайне короткое: я просто привел здесь остальные позиции ля-минорной гаммы. Помимо предыдущей, рассмотренной в упражнении № 1, существует еще шесть позиций этой гаммы, если говорить об аналогичной

структуре. То есть мы играем точно так же по 3 ноты на струне, при этом мы теперь станем играть эту позицию с нот B, C, D, E, F, G. Это будут различные аппликатуры и они вам пригодятся и в дальнейшей практике (буквально в следующем упражнении), и вообще при игре — все это, по сути, натуральные лады, поэтому вбитые в руки аппликатуры этих ладов в дальнейшем могут быть вами использованы.

Освоив игру восходящих гамм (то есть от низких нот к высоким), мы сформировали определенный принцип действия для игры переменным штрихом. Однако пока все это работает достаточно однобоко: ну, во-первых, как уже было сказано, мы пока играем только восходящие гаммы, а во-вторых, у нас здесь использован только лишь внешний штрих. Теперь наши задачи — постепенно ввести в действие еще и внутренний штрих, а также попробовать играть нисходящие пассажи переменным штрихом.

Musical staff: Treble clef, 4/4 time. Tablature: TAB, 6 strings. Stroke markings: -3-.

P.M. -

TAB: 5-7-8 5-7-8-5-7-8 5-7-9-5-7-9 5-7-9-5-7-9 6-8 10 | 6-8 10 7-8 10 12
Stroke markings: -3-.

Stroke markings: -3-.

P.M. -

TAB: 7-8-10 7-8-10-7-8-10 7-9 10-7-9-10 7-9-10-7-9-10 8 10 12 | 8-10 12 8-10 12 13
Stroke markings: -3-.

Stroke markings: -3-.

P.M. -

TAB: 8-10 12 8-10 12-8-10 12 9-10 12 9-10 12 9-10 12 9-10 12 10 12 13 | 10 12 13 10 12 13 15
Stroke markings: -3-.

Stroke markings: -3-.

P.M. -

TAB: 10 12 13 10 12 14 10 12 14 10 12 14 10 12 14 10 12 14 12 13 15 | 12 13 15 12 13 15 17
Stroke markings: -3-.

Stroke markings: -3-.

P.M. -

TAB: 12 13 15 12 14 15 12 14 15 12 14 15 12 14 16 12 14 16 13 15 17 | 13 15 17 13 15 17 19
Stroke markings: -3-.

Stroke markings: -3-.

P.M. -

TAB: 1-3-5 2-3-5-2-3-5 2-3-5-2-3-5 2-4-5-2-4-5 3-5-6 | 3-5-6 3-5-7-8
Stroke markings: -3-.

Stroke markings: -3-.

P.M. -

TAB: 3-5-7 3-5-7-3-5-7 3-5-7-3-5-7 4-5-7-4-5-7 5-6-8 | 5-6-8 5-7-8-10
Stroke markings: -3-.

Упражнение №3: обратное движение

В данном упражнении мы убьем этих двух зайцев одновременно: мы просто сыграем любую из позиций нашего упражнения наоборот. Исключив ту самую четвертую ноту на 1-й струне, начните играть ту же гамму с удара медиатором вниз, однако ровно в обратной последовательности. Структура будет аналогичной — пары струн, по три ноты на струне и так далее. Если вы обратите внимание, то увидите, что все переходы осуществляются внутренним штрихом медиатора. В конце каждой позиции сыграем опять четвертую ноту (завершающую), которая, если вы нигде не напутали со штрихами, будет сыграна ударом вниз. Причем ноту эту я рекомендую прижимать первым пальцем левой руки — то есть вам нужно переместить его с третьей ноты на четвертую. Зачем — будет ясно из следующего упражнения.

Здесь есть один значительный нюанс, который может отнять немного времени. Допустим, с восходящими упражнениями у вас все было хорошо: вы правильно строили кисть изначально, правильно играли и в итоге приходили к правильному построению кисти в конце. Однако при игре гамм «наоборот», вы опять столкнетесь с рядом ошибок. Об этих ошибках я упомяну отдельно, но сначала приведу само упражнение.

Итак, рассмотрим характерные ошибки при отработке исходящего движения. Первой обычно рушится правильность траектории медиатора. Происходит это из-за той самой разницы во внутреннем и внешнем штрихе — кисти приходится работать немного по-другому. Следите за тем, чтобы траектория движения медиатора была максимально параллельна деке, избегайте размахивать медиатором при внутреннем штрихе — это первое, что обычно подводит в этом случае. Можно прибегнуть к знакомой тактике: начать играть 4 первых ноты, освоиться на них, после чего добавить еще 2 ноты и освоиться уже на готовом «паттерне». Затем уже можно перенести эту структуру на остальные пары струн и закончить пассаж.



P.M. -

10 8 - 7 10 8 - 6 10 8 - 6 9 - 7 - 5 9 - 7 - 5 9 - 7 - 5 9 - 7 - 5 8 - 7 - 5 8 - 7 - 5 8 - 7 - 5 8 - 7 - 5 7

TAB

Sheet music and TAB for the second measure. The notes continue as eighth-note triplets. The TAB includes a 'P.M.' label and a string number sequence: 12 10 - 8 12 10 - 8 10 - 9 - 7 10 - 9 - 7 10 - 9 - 7 10 - 9 - 7 10 - 8 - 7 10 - 8 - 7 10 - 8 - 7 8.

P.M. -

12 10 - 8 12 10 - 8 10 - 9 - 7 10 - 9 - 7 10 - 9 - 7 10 - 9 - 7 10 - 8 - 7 10 - 8 - 7 10 - 8 - 7 8

Sheet music and TAB for the third measure. The notes continue as eighth-note triplets. The TAB includes a 'P.M.' label and a string number sequence: 13 12 10 13 12 10 12 10 - 9 - 12 10 - 9 12 10 - 9 12 10 - 9 12 10 - 8 12 10 - 8 12 10 - 8 - 10.

P.M. -

13 12 10 13 12 10 12 10 - 9 - 12 10 - 9 12 10 - 9 12 10 - 8 12 10 - 8 12 10 - 8 - 10

Sheet music and TAB for the fourth measure. The notes continue as eighth-note triplets. The TAB includes a 'P.M.' label and a string number sequence: 15 13 12 15 13 12 14 12 10 14 12 10 14 12 10 14 12 10 14 12 10 13 12 10 12.

P.M. -

15 13 12 15 13 12 14 12 10 14 12 10 14 12 10 14 12 10 14 12 10 13 12 10 12

Sheet music and TAB for the fifth measure. The notes continue as eighth-note triplets. The TAB includes a 'P.M.' label and a string number sequence: 17 15 13 17 15 13 16 14 12 16 14 12 15 14 12 15 14 12 15 14 12 15 13 12 13.

P.M. -

17 15 13 17 15 13 16 14 12 16 14 12 15 14 12 15 14 12 15 14 12 15 13 12 13

Sheet music and TAB for the sixth measure. The notes continue as eighth-note triplets. The TAB includes a 'P.M.' label and a string number sequence: 7 - 5 - 3 6 - 5 - 3 - 6 - 5 - 3 5 - 4 - 2 - 5 - 4 - 2 5 - 3 - 2 - 5 - 3 - 2 5 - 3 - 2 5 - 3 - 2 5 - 3 - 1 - 3.

P.M. -

7 - 5 - 3 6 - 5 - 3 - 6 - 5 - 3 5 - 4 - 2 - 5 - 4 - 2 5 - 3 - 2 - 5 - 3 - 2 5 - 3 - 2 5 - 3 - 2 5 - 3 - 1 - 3

Sheet music and TAB for the seventh measure. The notes continue as eighth-note triplets. The TAB includes a 'P.M.' label and a string number sequence: 8 - 7 - 5 8 - 6 - 5 - 8 - 6 - 5 7 - 5 - 4 - 7 - 5 - 4 7 - 5 - 3 - 7 - 5 - 3 7 - 5 - 3 7 - 5 - 3 7 - 5 - 3 - 5.

P.M. -

8 - 7 - 5 8 - 6 - 5 - 8 - 6 - 5 7 - 5 - 4 - 7 - 5 - 4 7 - 5 - 3 - 7 - 5 - 3 7 - 5 - 3 7 - 5 - 3 7 - 5 - 3 - 5

Sheet music and TAB for the eighth measure. The notes continue as eighth-note triplets. The TAB includes a 'P.M.' label and a string number sequence: 8 - 7 - 5 8 - 6 - 5 - 8 - 6 - 5 7 - 5 - 4 - 7 - 5 - 4 7 - 5 - 3 - 7 - 5 - 3 7 - 5 - 3 7 - 5 - 3 7 - 5 - 3 - 5.

Неправильная постановка правой кисти после сыгранной назад гаммы — еще одна характерная ошибка. Помните, что кисть должна вернуться ровно в то состояние, с которого вы начинали играть восходящие гаммы. То есть — правильно поставленная рука, без заваливаний, заворачиваний и прочего.

Упражнение №4: объединенные позиции

Если у вас получилось освоить все вышеприведенные упражнения по отдельности, сделаем сейчас самое главное: объединим все эти позиции в один большой непрерывный пассаж.

Разберем его по порядку. Начнется он с привычной нам уже позиции гаммы, играемой по восходящей, то есть от 6-й струны к 1-й. И вот здесь становится ясно, зачем нам нужна была та самая последняя 4-я нота в самом конце — она является начальной нотой для исполнения следующей же позиции, только по нисходящей! Но освоить саму аппликатуру можно без всяких проблем и без нее, она лишь вспомогательный элемент. В чем же ее значение?

Одной из распространенных ошибок при игре подобных пассажей с переходами между аппликатурами является то, что гитарист, доиграв на 1-й струне одну позицию, переходит на другую как бы раньше времени — двигает руку на следующую позицию чуть раньше, тем самым «зажевывая» окончание предыдущей позиции. Вот для этого нам и нужна была эта 4-я нота — с ней можно привыкнуть четко доигрывать позицию до конца, и уже после этого переходить на следующую. Аналогичную функцию выполняет и 4-я нота, которую мы играли при нисходящих позициях.

В итоге вам нужно получить четко и непрерывно сыгранный большой пассаж (буквально через весь гриф), включающий в себя все рассмотренные позиции гамм. Обычно это упражнение становится основным при разминке и тренировках.

4

P.M.

A

1 3 5 2 3 5 2 3 5 2 3 5 2 4 5 2 4 5 3 5 6
P V P V P V P V P V P V P V P V P V P V P V

P.M.

3 5 6 3 5 7 8 7 5 8 6 5 8 6 5 7 5 4 7 5 4 7 5 3
P V P V P V P V P V P V P V P V P V P V P V

P.M.

7 5 3 7 5 3 7 5 3 7 5 3 5 7 8 5 7 8 5 7 8 5 7 9
P V P V P V P V P V P V P V P V P V P V P V

P.M.

5 7 9 5 7 9 5 7 9 6 8 10 6 8 10 7 8 10 12 10 8 12 10 8
P V P V P V P V P V P V P V P V P V P V

P.M.

12 10 8 10 9 7 10 9 7 10 9 7 10 9 7 10 8 7 10 8 7 10 8 7
P V P V P V P V P V P V P V P V P V P V

P.M.

8 10 12 8 10 12 8 10 12 9 10 12 9 10 12 9 10 12 10 12 13
P V P V P V P V P V P V P V P V P V P V

P.M.

10 12 13 10 12 13 15 13 12 15 13 12 14 12 10 14 12 10 14 12 10
P V P V P V P V P V P V P V P V P V

P.M.

14 12 10 14 12 10 14 12 10 13 12 10 12 13 15 12 14 15 12 14 15 12 14 15
P V P V P V P V P V P V P V P V P V

P.M.

12 14 15 12 14 16 12 14 16 13 15 17 13 15 17 13 15 17 19
P V P V P V P V P V P V P V P V

Упражнение №5: инверсия штриха

Чтобы было понятнее название этого упражнения, давайте проанализируем результаты, полученные после отработки предыдущих пассажей. У нас с вами получается достаточно узкоспециальная ситуация: мы посадили в руки определенный стереотип, что у нас, во-первых, по три ноты на струне, и, во-вторых, что при восходящем движении используется внешний штрих для переходов между струнами, а при нисходящем — внутренний. Сейчас мы постараемся от этих стереотипов избавиться — как вы помните, нас в конечном итоге интересует универсальность действия правой руки, то есть, грубо говоря, «все равно, что играть».

Сделаем мы это довольно просто — нужно придумать какое-то упражнение, например, с четырьмя нотами на струне. Если играть его переменным штрихом, то сама его структура заставит инвертировать штрих — то есть играть восходящие пассажи внутренним штрихом, а нисходящие — внешним. Здесь сразу приводится все упражнение целиком, так как если вы освоили предыдущие пассажи, то для вас уже не составит труда выучить и более или менее хорошо «вбить» в руки пассаж чуть посложнее.

Это упражнение, напоминающее хроматическую гамму, однако с рядом изменений. Формально его можно разделить на 4 части: игра от указательного к мизинцу, игра от мизинца к указательному, восходящая часть, нисходящая часть. Комбинируя способы исполнения, мы получим 4 части упражнения. В чем его особенности? Во-первых, определенная новая работа для левой руки — непривычные четыре ноты вместо обычных уже трех, непривычная возможность движения по восходящей, но с «нисходящими» пальцами (от мизинца к указательному). Во-вторых, увеличенные переходы между позициями на грифе. Я сознательно сделал все эти прыжки по 2 лада, так как во всех четырех частях этого упражнения вы будете встречаться с разными принципами перемещения между позициями.

Основной ошибкой при перемещении будет тянуться за нужным вам ладом. На него нужно именно переместить кисть, причем сделать это настолько точно, чтобы не зажевать предыдущую позицию и перейти на нужный лад, не промахнувшись.

P.M.

9 10 11 12 9 10 11 12 7 8 9 10 6 7 8 9

□ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V

P.M.

6 7 8 9 4 5 6 7 4 5 6 7 4 5 6 7

□ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V

P.M.

2 3 4 5 4 5 6 7 4 5 6 7 4 5 6 7

□ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V

P.M.

6 7 8 9 6 7 8 9 7 8 9 10 9 10 11 12

□ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V

P.M.

9 10 11 12 12 11 10 9 12 11 10 9 10 9 8 7

□ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V

P.M.

9 8 7 6 9 8 7 6 7 6 5 4 7 6 5 4

□ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V

P.M.

7 6 5 4 5 4 3 2 7 6 5 4 7 6 5 4

□ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V

P.M.

7 6 5 4 9 8 7 6 9 8 7 6 10 9 8 7

□ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V

P.M.

12 11 10 9 12 11 10 9

□ V □ V □ V □ V

Упражнение №6: двойной штрих

Одно из самых тяжелых упражнений в моей программе — упражнение, в котором выполняется переход на соседнюю струну, и следом же за ним — переход обратно на исходную струну. Фактически это два подряд перехода. Казалось бы, что здесь будет сложного? Ведь уже освоены различные виды штриха, при различном направлении пассажей (восходящем или нисходящем). Однако сложность все же есть — два подряд штриха буквально раскрывают все особенности внешнего или внутреннего штриха. Дело в том, что здесь как раз требуется то самое сложное изменение траектории движения медиатора, о котором мы говорили в предыдущих частях. Если отдельное движение и переход между струнами освоить было не так тяжело, то совмещенное движение — уже сложнее. И именно это упражнение — то самое, про которое я говорил, что на нем будет прочувствована разница между внешним и внутренним штрихом.

Само упражнение опять же идет в знакомой вам аппликатуре: я вообще постарался избежать каких-либо усложнений, потому что и без них хватает различных трудностей. Поэтому ниже приведена одна из стандартных позиций нашей ля-минорной гаммы, просто ее форма и структура модифицированы для того, чтобы это упражнение стало работать нужным нам образом.



P.M.-----+

TAB

10	8	7	10	7	8	10	8	7	10	8	6	10	8	6	9	6	8	10	8	6	9	7	5
----	---	---	----	---	---	----	---	---	----	---	---	----	---	---	---	---	---	----	---	---	---	---	---

□ V □ V □ □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V



P.M.-----+

9	7	5	9	5	7	9	7	5	9	7	5	9	7	5	8	5	7	9	7	5	8	7	5
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

□ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V



P.M.-----+

8	7	5	8	5	7	8	7	5	8	7	5	3	5	7	3	7	5	3	5	7	3	5	7
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

□ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V



P.M.-----+

3	5	7	3	7	5	3	5	7	3	5	7	3	5	7	4	7	5	3	5	7	4	5	7
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

□ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V



P.M.-----+

4	5	7	5	7	5	4	5	7	5	6	8	5	6	8	5	8	6	5	6	8	5	7	8
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

□ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V

Как видите, вы начинаете играть точно так же на 1-й струне, после третьей ноты переходите на 2-ю струну, однако потом следует второй переход — обратно на 1-ю струну. После этого все, что происходит внутри этого паттерна, нам более или менее знакомо — останется лишь доиграть на 1-й струне, спокойно перейти на 2-ю и доиграть там. Дальнейшее развитие этого пассажа абсолютно аналогично — точно такие же двойные переходы между струнами, потом доигрывание паттернов. Также это упражнение можно попробовать поиграть на различных позициях нашей гаммы — опять же, если вы вполне четко усвоили предыдущие упражнения, то перенести пассаж на другие аппликатуры не составит абсолютно никакого труда.

Кстати, подобное упражнение, только ограниченное на двух струнах, очень часто играет и советует для отработки штриха Paul Gilbert в своих уроках.

Упражнение №7: сокращенные позиции

За сокращенные позиции я решил принять части наших позиций гамм, сыгранные на двух струнах. Здесь все достаточно просто, в отношении правой руки сложностей, думаю, вы не встретите. Основное предназначение такого упражнения — взаимодействие левой и правой рук, вернее, контроль за исполнением при перемещении между различными позициями на грифе. Этим мы и будем заниматься — постоянными перемещениями на грифе.

Здесь будет показана только одна пара струн (1-2), однако вы сумеете понять саму структуру упражнения, после чего самостоятельно постройте такие же позиции на оставшиеся пары струн.

The musical score consists of two staves of tablature for a guitar. The top staff is in common time (4/4) and shows a sequence of notes on the 6th string. The bottom staff is also in common time and shows a sequence of notes on the 6th string. Both staves include fingerings indicated by '3' under specific notes. Below each staff is a corresponding tablature staff with note heads and vertical stems. The first staff's tablature starts with 'P.M.' followed by a dashed line, then '3-5-6', '3-5-7', '5-6-8', '5-7-8', '6-8-10', '7-8-10', and '8-10-12'. The second staff's tablature starts with 'P.M.' followed by a dashed line, then '10-12-13', '12-13-15', '12-13-15', '13-15-17', '13-15-17', '15-17-18', and '15-17-19'. Below the tablatures are two rows of vertical symbols: 'П V П V П V П V П V П V П V П V П V П V П V' for the first staff and 'П V П V П V П V П V П V П V П V П V' for the second staff.

Упражнение №8: диагональные гаммы

Здесь нужно сыграть куски из всех позиций наших гамм просто по диагонали. Обратите внимание на последнюю ноту: если у вас на гитаре не 24 лада, то остановитесь на предыдущей ноте, либо сделайте бенд.

1

P.M.-----|

T	A	B				
1-3-5	2-3-5	3-5-7	3-5-7-5-7-8	5-7-9	7-8-10	7-9-10
▀	▀	▀	▀	▀	▀	▀
v	v	v	v	v	v	v

2

P.M.-----|

9-10-12	9-10-12	10-12-14	10-12-14-12-14-16	13-15-17	14-16-17	15-17-18
9-10-12	9-10-12	10-12-14	10-12-14	13-15-17	14-16-17	15-17-18
▀	▀	▀	▀	▀	▀	▀
v	v	v	v	v	v	v

3

P.M.-----|

17-18-20	17-19-20	18-20-22	19-20-22-24
17-18-20	17-19-20	18-20-22	19-20-22-24
▀	▀	▀	▀
v	v	v	v

Упражнение №9: спонтанные перемещения

Последним упражнением в этой части будет практически полностью сосредоточенный на левой руке пассаж.

Итак, о структуре. В данном упражнении вам нужно принять определенные правила его построения. Начните играть его так, как показано сверху: от указательного пальца к мизинцу. При этом давайте условимся с первым правилом: если вы играете восходящую часть (от толстых струн к тонким), то играться она будет только так — от указательного к мизинцу. Если, напротив, вы играете нисходящую часть, то и пальцы будут работать наоборот — от мизинца к указательному.

Следующий момент — перемещения по струне. Перемещаться между позициями на грифе можно только указательным и мизинцем, причем, если мы переместились, то направление движения тоже изменяется. Чтобы было понятнее, объясню так. Допустим, вы играете на какой-то струне пальцами 1, 2, 3, 4. Доиграв до мизинца (4), вы решили переместиться по грифу вперед. Тогда мизинец у вас перемещается на следующий лад, однако играть вы должны после него 3, 2, 1 пальцы. Доиграв до 1 пальца, вы опять выбираете — сместиться по грифу снова (в любую сторону) или же на соседнюю струну (более толстую — помните про первое правило).

В идеале, вбив эти нюансы в левую руку (это сделать очень легко), вы должны начать играть упражнение точно так же, к примеру, с 12-го лада, после чего, перемещаясь спонтанно и на разных струнах, дойти до самого начала грифа и потом вернуться назад на позиции в районе 12-го лада ладов.

Такая штука сделает отчасти независимой вашу правую руку от того, что играется в левой, а это — очередной шаг к выполнению поставленной задачи.

2.2. Легато

Специальное название для этого раздела продиктовано тем, что одним из основных приемов в упражнениях здесь будет именно легато. На примере таких упражнений достаточно эффективно прорабатывается техника левой руки. Как и в предыдущей части, мы просто рассмотрим различные варианты использования техники легато, где постараемся проработать наиболее характерные и распространенные нюансы.

Для начала определимся с самой техникой как таковой. Ее на гитаре проще понять следующим образом: легато — это когда ноты извлекаются левой рукой. То есть применительно к технической базе на гитаре в данном случае, если вы даже просто ткнете пальцем левой руки на любой лад на грифе и у вас зазвучит нота — это будет легато. Существует две основные техники — это нисходящее (пулл-офф) и восходящее (хаммер-он) легато. Попробуем разобраться с ними чуть подробнее.

Упражнение №1: хаммер-он

Я начну с более простой на мой взгляд техники — с хаммер-она. Эта техника — как раз то самое «выбивание» ноты пальцем левой руки без извлечения ее правой. Многим может показаться странным, что я считаю ее проще, чем нисходящее легато, однако приведу пример. Достаточно распространен случай, что гитарист не может добиться ровности на легатных пассажах. При этом очень многие начинают подозревать непроработанность именно в плане хаммер-она и активно его прорабатывают, хотя при этом неровность пассажа никуда не исчезает. Так вот, в значительной степени неровность легато — следствие непроработанности прежде всего пулл-оффа, но не хаммер-она.

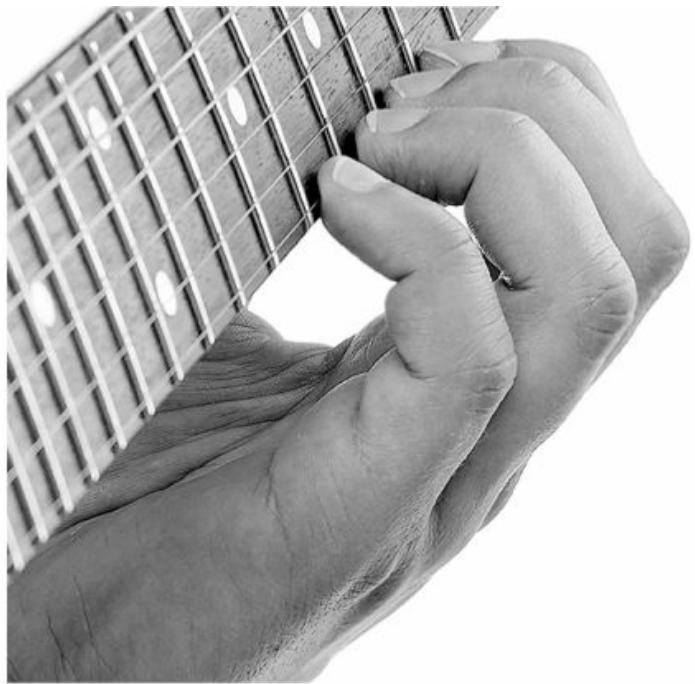
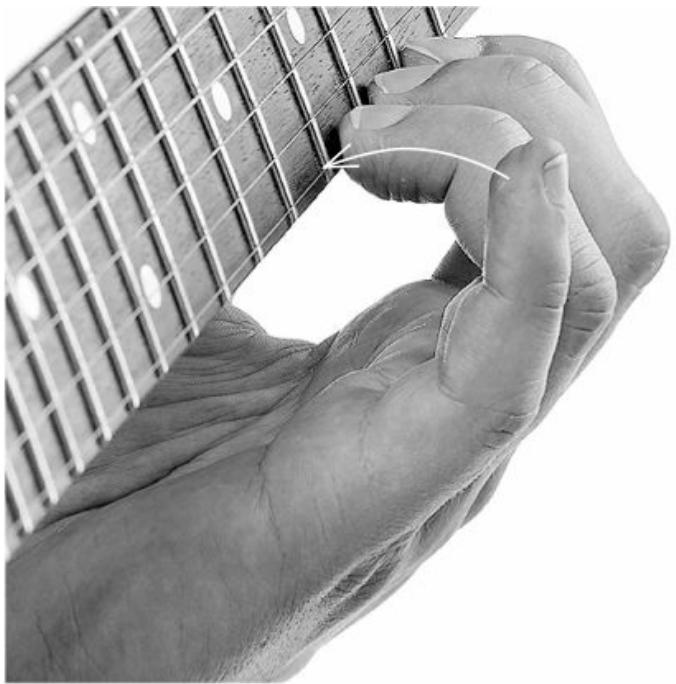
В процессе рассмотрения этой техники я постараюсь пояснить, почему хаммер-он я считаю более простым в освоении приемом. Итак, «выбить» ноту пальцем левой руки. Казалось бы, проще здесь быть ничего не может. Однако не могу не коснуться проблем, которые при этом возникают. Очень часто начинающие делают одну большую ошибку — с самого начала пытаются сделать хаммер-он громче. Если уж вы пытаетесь это сделать, нужно понимать, за счет чего этот прием будет громче или тише — что все-таки меняет его громкость. За аналогией обратимся к фортепиано, а точнее — к молоточковому механизму. Если крайне упростить принцип, нажатие клавиши заставляет молоточек ударять по струне, заставляя ее колебаться. С физической точки зрения происходит следующее: энергия молоточка передается струне. Чем больше энергии — тем больше амплитуда колебаний, то есть громкость ноты. А от чего зависит энергия? Да получается, что кроме кинетической энергии другую-то мы струне и не передаем. Поэтому перед нами стоят две задачи: иметь достаточно кинетической энергии и передать ее струне максимально эффективно.

Кинетическая энергия молоточка известна нам из школьной формулы и будет

равна моменту инерции (у нас все-таки вращательное движение), умноженному на квадрат скорости и деленному на 2. Даже если упростить и представить движение только кончика молоточка, причем представить его движение по прямой (поступательное), то формула в своей сути все равно не изменится. Итак, что мы имеем? Масса (или же момент инерции) — постоянна, так как молоточек не изменяет веса. Получается, что энергия будет зависеть лишь от скорости молоточка. Причем зависит она настолько сильно, что, к примеру, если молоточек будет двигаться в 2 раза быстрее, то энергии будет в 4 раза больше.

Теперь вернемся к гитаре. Ударяющий по струне палец можно представить тем самым молоточком. Так вот, самая распространенная ошибка у начинающих — это увеличить громкость за счет усилия в пальце: многие неосознанно начинают буквально продавливать гриф, в надежде на исправление громкости.

Основную роль в случае хаммер-она играет скорость удара по струне, то есть хлесткость и быстрота движения. Меня здесь очень хорошо поймут те, кто занимался какими-либо единоборствами: когда вам ставили удар, то основной вашей целью было наращивание скорости, а не наращивание усилия в руке. Вы противника бить собираетесь, а не мять.



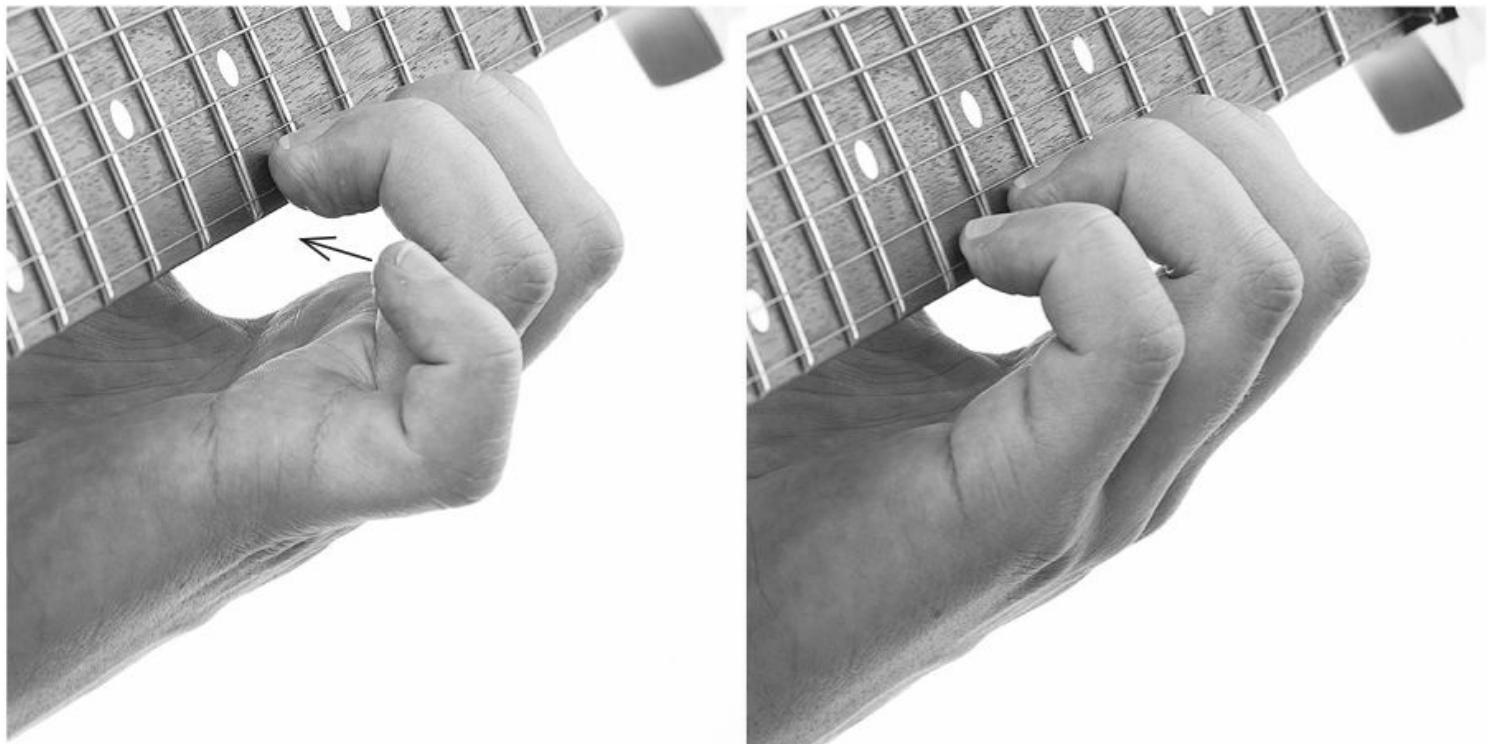
Поэтому, как и в случае с правой кистью, вам нужно осуществить своеобразный бросок пальца, то есть приложить к нему усилие лишь в самом начале движения. Да, если вы разберетесь и подумаете еще глубже, то скажете: ну как же, скорость пальца в конечном итоге как раз и будет зависеть от величины этого напряжения. Получается, что сыграть быстрым движением и расслабленно не получится — усилие ведь большое! Это в корне неверно по одной простой причине.

Вернувшись к аналогии с ударом рукой по чему-либо (или по кому-либо), скажу, что в случае резкого и быстрого удара мышцы совершают определенную взрывную работу — они резко сокращаются и сразу же расслабляются. Для более быстрого удара вам необходимо большее усилие, однако это усилие обязано быть таким же

коротким! А если организм не привык к этому четкому дозированию мышечного усилия, то практически всегда вместе с увеличением самого усилия он еще и увеличит время этого самого усилия — грубо говоря, в один прекрасный момент мы сделаем из легкого и быстрого броска руки опять давящее-толкающее движение. Именно из-за «удлинения» усилия общая зажатость является типичной ошибкой при отработке удара и его усиления.

Так как же сделать более быстрое движение и при этом не переусердствовать в плане мышечной работы? Опять обратимся к тому же удару рукой: в свое время нас тренер учил вначале просто бросать расслабленную руку по нужной траектории, а для большего ее расслабления запретил сжимать кулак крепко. Просто поджимаешь пальцы, однако сила сжатия отсутствует вообще. Когда руки немного привыкают к состоянию броска, то начинаем сжимать кулак в самом конце движения.

Также на скорость движения именно кончика пальца будет влиять то, в каком состоянии палец находится при исполнении хаммер-она. Если палец слишком согнут, то удар получится не такой хлесткий, поэтому вы можете не суметь выбрать ноту с нужной громкостью.



То есть принцип-то абсолютно тот же самый: изначально нужно добиться расслабления организма, после чего уже в этом состоянии требовать от него какой-то более серьезной работы. По этому принципу чуть позже пойдем мы и в освоении пулл-оффа (хотя, как вы уже могли много раз заметить, этот принцип преследует нас на протяжении всей книги). Сделайте удар пальцем по струне максимально расслабленно, но точно: просто отработайте, чтобы палец приходил четко в одно и то же место на струне.

Вторая наша задача, как вы помните, передать имеющуюся энергию максимально эффективно, иными словами — без потерь. На это влияет постановка

пальца на струну, если проще — каким местом палец касается струны. Страйтесь не «шлепать» пальцем плашмя — это вызовет, во-первых, гораздо более тусклый звук (более мягкая поверхность пальца сама же будет демпфировать удар по струне), а во-вторых, создаст ряд проблем с грязью и задеванием ненужных струн. При этом палец может быть чуть повернут относительно струны (это бывает при игре в разных позициях на грифе), однако касайтесь струны ближе к кончику пальца.



Как коротенькое упражнение на хаммер-он, я взял базовое упражнение, которое мы использовали при постановке классической позиции левой руки. При этом я его немного модифицировал, убрав звукоизвлечение правой рукой вообще. Теперь вам, по сути, нужно сделать то же самое, но уже выбивая ноты лишь пальцами левой руки.

Как уже сказано выше, не старайтесь прикладывать максимум усилия, чтобы продавить струну аж до накладки грифа — играйте максимально легко и расслабленно. Следите за тем, чтобы ноты были ровными. Также следите за тем, чтобы не изменялась классическая позиция руки.

Упражнение №2: пулл-офф

Из самого названия можно сделать вывод, что исходящее легато — пулл-офф — выполняется сдергиванием пальца со струны. Вот эта техника зачастую является наиболее проблемным местом в работе левой руки у начинающих. В чем здесь трудности? Начнем с самой техники как таковой.

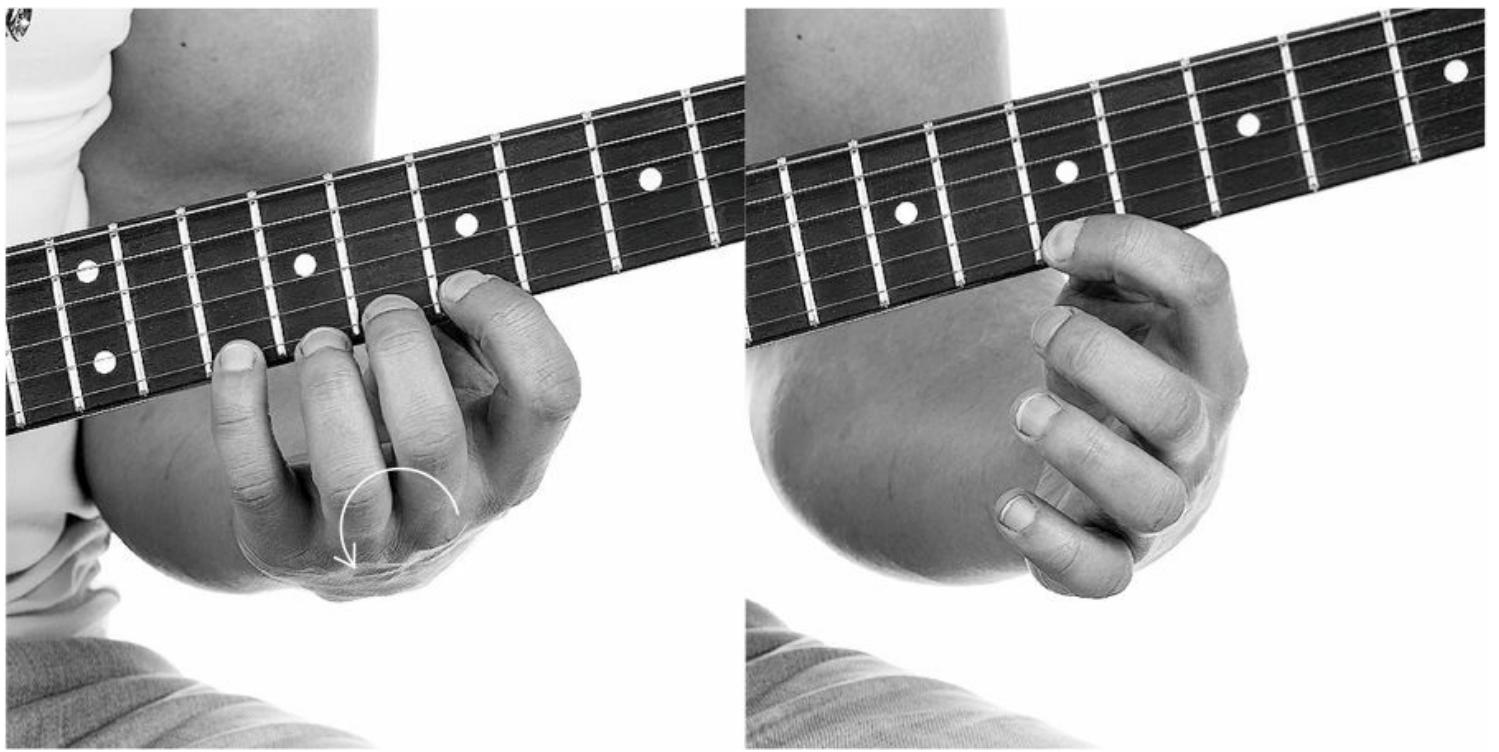
Давайте ответим на простой вопрос: в чем физически заключается задача пальца, выполняющего пулл-офф? Ответ довольно простой: палец должен дернуть струну. То есть, если сравнить пулл-офф с пальцевым звукоизвлечением правой рукой, будет много общего, но будет и существенная разница.



Как вы помните, мы ставим палец практически кончиком на струну. Это означает, что у нас нет своеобразного «крючка», которым мы бы оттянули струну и после этого отпустили. Поэтому фактически сам подцеп струны — это сила, параллельная ладу: фактически, мы должны оттягивать струну, ведя ее как бы по ладовой перегородке.

Так вот сам пулл-офф как таковой будет состоять как бы из двух движений — собственно, натягивания струны и сброса ее. То есть мы должны заставить струну колебаться за счет накопления в ней потенциальной энергии (мы ее натягиваем). Соответственно, чем больше этой самой энергии, то есть чем дальше мы натянем струну, тем громче будет звук. Одна из главных ошибок заключается в слишком большом натягивании струны, но ведь вам не нужно извлекать ноту с той же громкостью, как если бы вы сильно дернули струну пальцем правой руки или медиатором.

С направлением приложения силы мы определились. Теперь давайте попытаемся понять, чем же эту силу приложить. Частая ошибка — движение за счет кисти.



Вращение кисти в данном случае обеспечивает «стягивание» пальца со струны. У этого способа есть несколько серьезных минусов. Во-первых, движение достаточно большое и «тяжелое», ведь вам нужно переместить в пространстве всю кисть. Поэтому такое движение будет довольно сложно сделать быстрым и легким. Во-вторых, делая пулл-офф одним пальцем, вы так или иначе затрагиваете другие — кисть-то повернулась, а значит и положение других пальцев изменилось. Это влечет за собой неточность в ритмике — пальцы иной раз могут срываться довольно неконтролируемо: не вовремя, не с нужной силой и так далее.

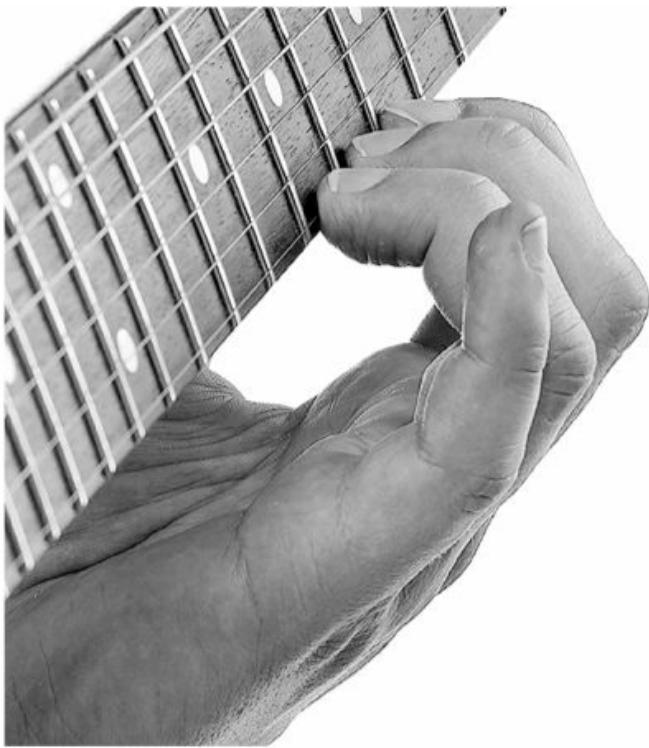
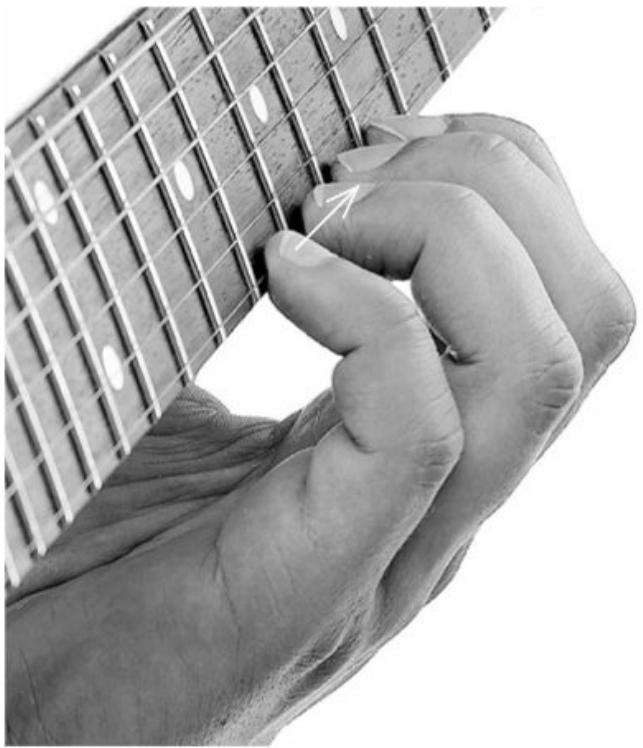
Мы же с вами используем тот ресурс, который дала нам классическая постановка левой руки: свобода пальцев. Поэтому и движение мы сделаем именно пальцем. Так как нам необходимо натягивать струну вниз, то есть примерно параллельно плоскости грифа, у нас не остается другой альтернативы, кроме как сделать это, согнув палец.

Если разобраться, такое движение для нас естественно и привычно (элемент хватательного движения); движение небольшое, следовательно, можно его ускорять; независимое — делается изолированно от всех остальных пальцев. При этом струна идет в нужном направлении. Бродя как все сходится. Но и при такой организации этого движения возможны ошибки.



Как одна из основных — уже указанное выше излишнее натягивание струны. Для того чтобы избавиться от эффекта тетивы лука, я советую делать следующее: попытайтесь объединить два движения (натягивающее и сбрасывающее) в одно целое. То есть сделайте быстрый и легкий срыв пальца вниз, при этом не вкладывая в него усилия. Это опять же позволит прилагать усилие только лишь в самом начале движения пальца, в отличие от натягивания струны, когда вам нужно удерживать усилие все время. К тому же это движение точнее ритмически: натянутая струна может сорваться чуть раньше или чуть позже, и на это влияет ряд факторов (начиная от того места на пальце, с которым она соприкасается, и заканчивая просто силой трения между струной и пальцем), однако же короткое объединенное движение будет происходить в более конкретный и короткий промежуток времени, следовательно, будет более точным ритмически.

Ну и наиболее распространенной именно технической ошибкой является просто неправильное движение пальцем на пулл-оффе: многие просто снимают палец со струны.



При этом, само собой, какой-то определенный «зацеп» все же происходит и нота даже как-то звучит, но по громкости она резко «проседает» по сравнению с остальными, и вот тут многие начинают пытаться усилить пулл-офф. В большинстве случаев это ведет к давлению на гриф, «вытиранию» ноты и общему напряжению кисти. Увидеть, кстати, это движение довольно легко: после него палец остается прямым или полусогнутым, но где-то над грифом, в то время как конечная его позиция после правильного пулл-оффа — это согнутое состояние практически под грифом.



Опять же уточню, что речь сейчас идет о некоей абстракции. В реальных условиях ваше движение будет содержать два компонента: поджатие пальца и снятие его со струны. Однако детальная и приближенная проработка отдельного движения «подцепа» струны как раз таки и внесет первую компоненту в итоговое движение, что поможет сделать пулл-офф легче и увереннее.

Итак, еще раз: просто легко подогните палец, ни в коем случае не прилагая усилия и не давя на струну. По большому счету, правильной техники исполнения этого движения достаточно для того, чтобы извлечь ноту довольно громко.

Упражнение на эту технику очень легкое, и вам не составит труда его освоить. Оно состоит из уже знакомых нам хаммер-онов и следующих за ними пулл-оффов. В упражнении участвуют все пальцы, так что постарайтесь сделать все движения правильными, а ноты — примерно одинаковыми по громкости. При этом крайне важно соблюдать правильную длительность играемых нот: следите за ритмической ровностью.

В процессе игры этого упражнения у вас возникнет очень интересный вопрос, вернее, трудность: сделать пулл-офф на первой струне зачастую легче, чем на остальных. Связано это вот с чем. Чисто психологически на любой струне, кроме первой, мы стараемся не задеть нижестоящие струны. Если вы полностью освоили правильный пулл-офф, то, действительно, траекторию движения пальца можно отклонить от плоскости, параллельной грифу, для того чтобы «обойти» нижестоящие струны. Однако пока вам это может только повредить (так как приводит обычно к тому, что вы начинаете именно снимать пальцы со струн, а не сдергивать их). Есть два пути решения этой проблемы.

Первый — постараться пересилить себя и задевать-таки за нижестоящие струны. Это не так страшно хотя бы потому, что касание их будет не таким уж и сильным. Второй — это после пулл-оффа, к примеру, на второй струне, палец просто взять и поставить на первую.



То есть сделать первую струну как бы конечным положением пальца. Хочешь не хочешь, а пальцу придется двигаться правильным образом, и после того как он к этому привыкнет, можно уже его на нижестоящую струну не ставить.

Упражнение №3: легатный пассаж

Здесь мы затронем и пулл-оффы, и хаммер-оны, а также проблемы, которые могут быть в легатных пассажах.

Guitar tablature for the first measure. The top staff shows a treble clef and a 4/4 time signature. The bottom staff is labeled "TAB". The notes are grouped by vertical bar lines. Fingerings are indicated above the strings: 10, 8, 7, 8, 10, 12, 10, 8, 7, 10, 8, 6, 8, 10, 12, 10. Ties are shown above the notes.

Guitar tablature for the second measure. The top staff shows a treble clef and a 4/4 time signature. The bottom staff is labeled "TAB". The notes are grouped by vertical bar lines. Fingerings are indicated above the strings: 8, 6, 9, 7, 5, 7, 9, 10, 9, 7, 5, 9, 7, 5, 7, 9. Ties are shown above the notes.

Guitar tablature for the third measure. The top staff shows a treble clef and a 4/4 time signature. The bottom staff is labeled "TAB". The notes are grouped by vertical bar lines. Fingerings are indicated above the strings: 10, 9, 7, 5, 8, 7, 5, 7, 8, 10, 8, 7, 5, 8, 7, 5. Ties are shown above the notes.

Guitar tablature for the fourth measure. The top staff shows a treble clef and a 4/4 time signature. The bottom staff is labeled "TAB". The notes are grouped by vertical bar lines. Fingerings are indicated above the strings: 7, 8, 10, 8, 7, 5, 7, 8, 10, 8, 7, 5, 7, 8, 10, 5. Ties are shown above the notes.

Guitar tablature for the fifth measure. The top staff shows a treble clef and a 4/4 time signature. The bottom staff is labeled "TAB". The notes are grouped by vertical bar lines. Fingerings are indicated above the strings: 7, 8, 10, 8, 7, 5, 7, 8, 10, 5, 7, 9, 10, 9, 7, 5. Ties are shown above the notes.

Guitar tablature for the sixth measure. The top staff shows a treble clef and a 4/4 time signature. The bottom staff is labeled "TAB". The notes are grouped by vertical bar lines. Fingerings are indicated above the strings: 7, 9, 10, 5, 7, 9, 10, 9, 7, 5, 7, 9, 12, 6, 8, 10. Ties are shown above the notes.

Guitar tablature for the seventh measure. The top staff shows a treble clef and a 4/4 time signature. The bottom staff is labeled "TAB". The notes are grouped by vertical bar lines. Fingerings are indicated above the strings: 12, 10, 8, 6, 8, 10, 12, 7, 8, 10, 12, 10, 8, 7, 8, 10. Ties are shown above the notes.

Разберем упражнение подробнее. Первое, что вам может броситься в глаза — это ноты, играемые правой рукой (обозначены как Т). Это ноты, которые играются практически аналогичными движениями пальцев, только именно правой руки. Иногда этот прием называют тэппингом. В целом, ничего особенно сложного и экстраординарного в этом приеме нет, но ряд моментов я бы все-таки разобрал чуть подробнее.

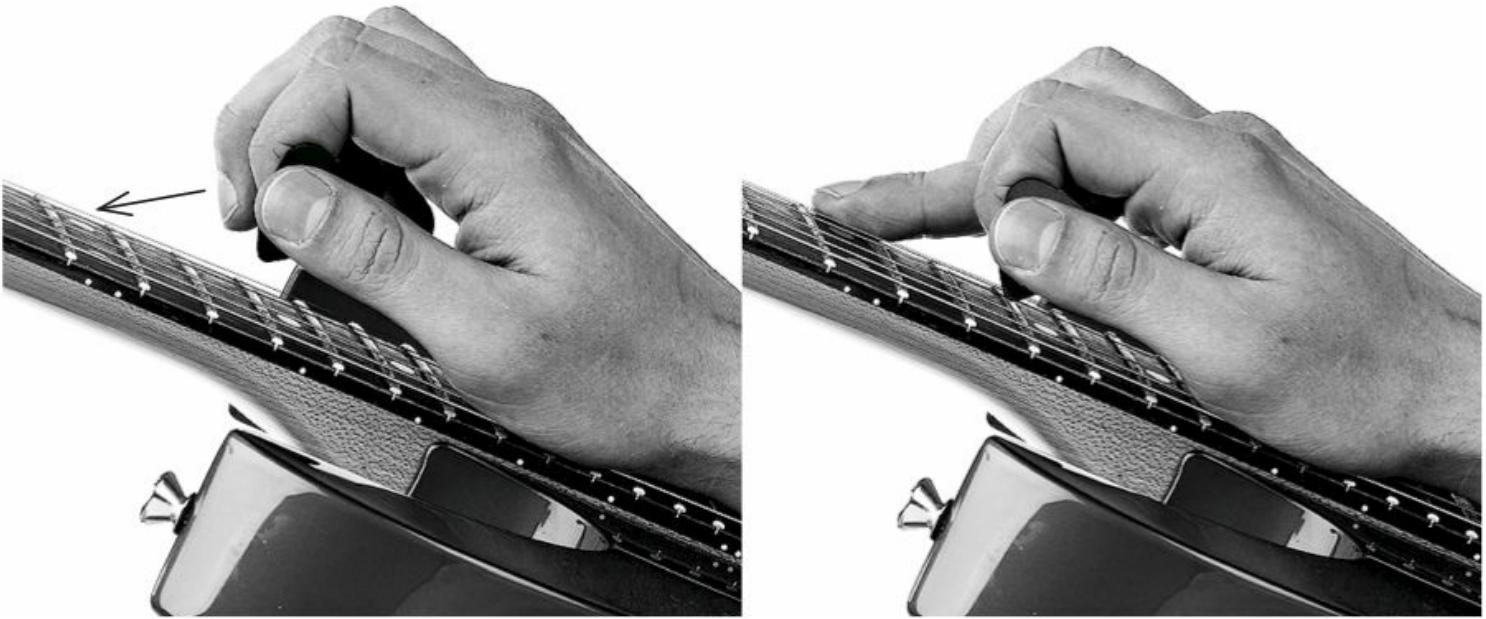
Первый — это положение правой кисти. Я рекомендую поставить ее так, чтобы она осуществляла глушение вышестоящих от левой руки струн. Нижестоящие мы глушим пальцами собственно левой руки, а вот вышестоящие могут провоцировать появление грязи и ненужных призвуков. Их-то мы и закроем, положив правую руку на струны. Положить ее можно двумя разными способами: плашмя на струны основанием ладони или ребром ладони.

Оба этих способа работают на одни и те же задачи, однако зачастую бывает проще поставить руку именно плашмя. В случае постановки плашмя глушить струны нужно ребром ладони, причем глушить нужно только вышестоящие, при этом не задевая и не приглушая ту струну, на которой вы играете — она должна остаться открытой. Переместить кисть для игры на другой струне можно просто смещением кисти, либо «перекатив» ее (однако и в том, и в другом случае на 6-й струне, скорее всего, придется ее оторвать от грифа). В случае постановки ребром ладони задачи абсолютно такие же, а переместить кисть на другую струну можно, сместив ее вертикально.

Другой вопрос, почему же я изначально даю положение кисти плашмя? Дело в том, что многие поначалу забывают об одной важной вещи: нота, извлекаемая правой рукой — точно такая же полноправная нота, как и все остальные. Она должна иметь вполне определенную длительность, должна быть нормально выбита правой рукой (фактически хаммер-оном) и нормально сорвана для игры уже другой ноты (пулл-офф). В случае положения кисти плашмя это в принципе достаточно легко — аналоги легато для левой руки несложно перенести и на правую.



При этом хаммер-он нужно сделать, просто стукнув пальцем по струне. Многие, кстати, совершенно напрасно изначально пытаются ударить по струне за счет выпрямления пальца, а не за счет удара целым пальцем. Это движение сложнее, чем просто удар пальцем. Ради интереса попробуйте побарабанить пальцами по столу и обратите внимание на их движение. А потом попробуйте сделать то же самое, выпрямляя пальцы для удара — разница будет особенно очевидной.



Еще одной ошибкой является делать легато правой рукой за счет удара всей кистью — это не очень эффективно с точки зрения затрат энергии и стабильности положения кисти на грифе в целом.



После этого хаммер-она нота должна удерживаться ровно столько, сколько нужно, после чего ее нужно сбросить, то есть сделать пулл-офф. Я видел множество споров про то, как же правильно это делать — сжимая палец (по аналогии с пулл-оффом левой рукой) или отводя его в сторону. Могу сказать, что оба эти способа правильные, однако в самом начале, если у студента еще нет представления об игре нот правой рукой, я даю именно отведение пальца в сторону. Причина очень проста: если взять и попробовать сыграть очень быстро ноту правой рукой много раз подряд, то можно заметить, что движения хаммер-она и пулл-оффа фактически объединяются. Получается эдакое касательное движение, а оно как раз несет одну из основных ошибок в игре: правильную длительность при таком движении проконтролировать достаточно сложно. Если это движение уже плотно сидит у вас в руке, тогда, конечно, проблем будет меньше, но в ином случае они вполне вероятны. Поэтому, продержав ноту какое-то время, просто сместим палец вниз, причем буквально на несколько миллиметров — не нужно им размахивать. Этого хватит для нормального пулл-оффа с этой ноты.

Ненадолго вернемся теперь к постановке правой кисти ребром ладони. Очевидно, что играть с таким смещением будет довольно неудобно — скорее всего, вы в конце концов придетете к касательному движению, что в самом начале обучения довольно рискованно. Как бы там ни было, затрону еще один вопрос — каким пальцем играть на грифе правой рукой? Есть гитаристы, которые во время исполнения перехватывают медиатор другими пальцами и играют по грифу указательным. Опять же, если мы находимся в самом начале освоения этой техники, то такая акробатика нам лишь усложнит задачу, поэтому мы пойдем по пути большей части гитаристов и будем делать это именно средним пальцем как одним из наиболее подвижных пальцев кисти. В большом и указательном мы просто оставим медиатор. Это нужно для того, чтобы привыкнуть к более или менее универсальной позиции кисти: ведь иногда нужно совместить тэппинг и, к примеру, свип-пикинг, а для этого и медиатор, и пальцы должны быть всегда «под рукой». Все

это относится к игре одиночных (ну или иногда двойных) нот правой рукой, но когда речь идет об игре всеми пальцами правой руки (фортепианская техника), то там, конечно, совсем другие требования и технические условия.

Первую ноту пассажа вам нужно извлечь ударом медиатора — собственно, он будет единственным на протяжении всего пассажа вообще. Пальцы изначально должны стоять у вас на первой струне на нужных ладах. После того как нота «ре» прозвучала, сделайте хорошо знакомые пулл-оффы и хаммер-оны там, где это нужно. Теперь, когда пришло время перейти на вторую струну, начнется самое интересное. Дело в том, что изначально мы играли, поставив все пальцы на струну, и никаких проблем у нас это не вызывало. Однако на второй струне мы оказываемся в довольно сложном положении: первую ноту нам надо извлечь хаммер-оном, а вторую — сделав пулл-офф. При этом нам нужно успеть как-то поставить палец на вторую ноту перед тем, как на нее пулл-оффом сдернуть струну. Многие зачем-то пытаются переместить все пальцы левой руки сразу — эдакий прыжок всей кисти на нужные лады. Это крайне неправильно, так как вызовет нарушение длительности последней ноты на предыдущей струне, а также значительное напряжение в левой, а при сколько-нибудь повышенном темпе исполнения этот прыжок у вас уже не получится.

Последовательность действий в этом случае такая: сделайте хаммер-он мизинцем, затем вслед за ним поставьте средний палец на нужный лад, после чего уже сдерните мизинец (пулл-офф) на ноту среднего пальца; после этого аналогично поставьте указательный палец и уже на него сдерните средним пальцем струну. То есть упрощенно это выглядит так: хаммер-он, поставили следующий палец, пулл-офф. Пальцы при этом плавно и по очереди перемещаются на следующую струну — такое «паукообразное» движение. Именно в таких местах зачастую возникают ошибки: на первой струне вроде как все звучит, а на второй начинают проседать по динамике некоторые ноты. Происходит это именно потому, что пулл-офф как бы «из воздуха» — с не поставленным заранее на струну пальцем — сделать гораздо труднее, чем из исходного уже готового положения всех пальцев. Следите за тем, чтобы пулл-оффы выполнялись наиболее четко — правильным движением. Чуть менее часто встречающейся ошибкой является то, что студент все ноты на новой струне пытается извлечь как бы хаммер-оном — это тоже неправильно и за этим тоже надо проследить.

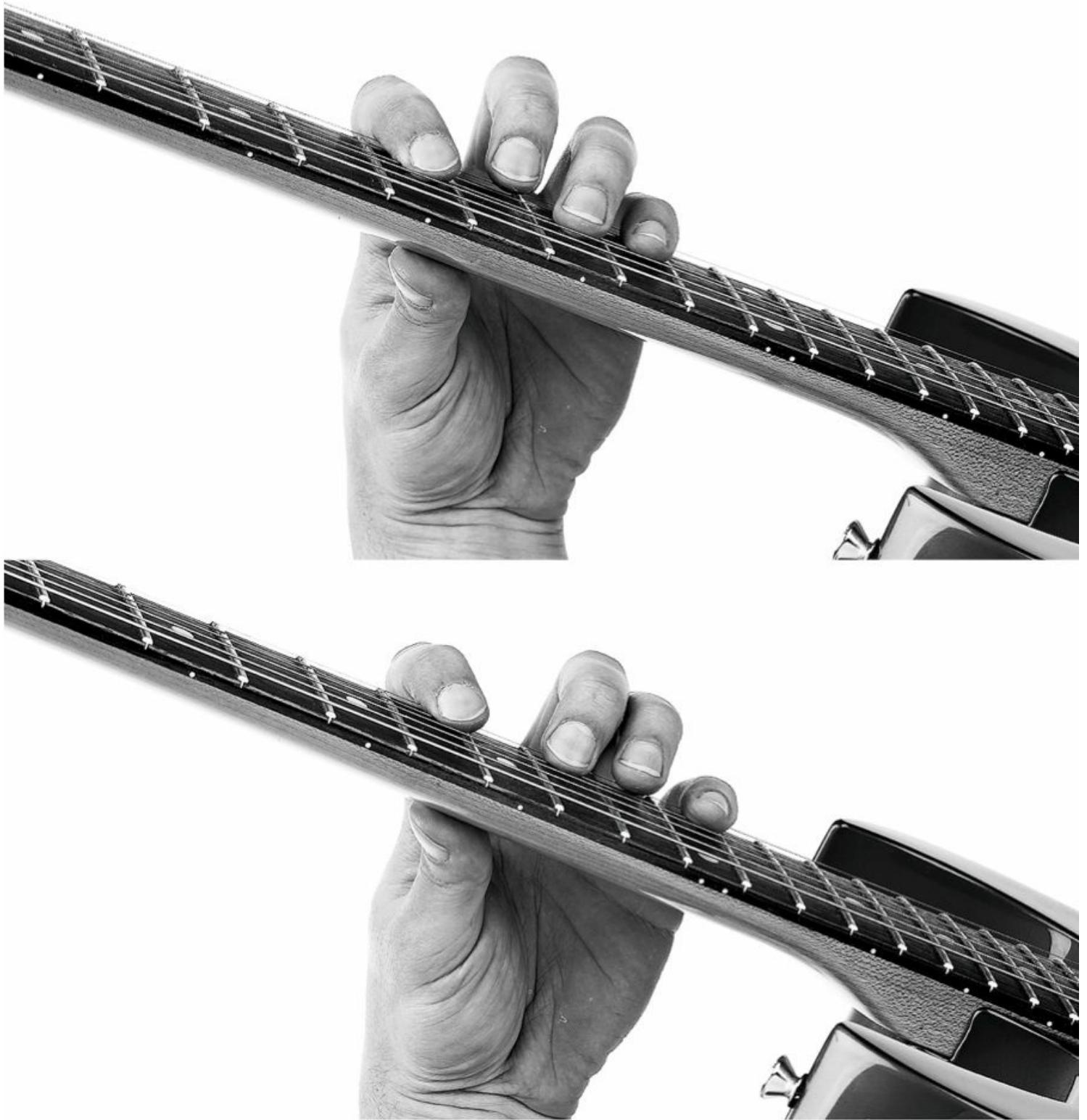
Восходящая часть пассажа ничем оригинальным не отличается, за исключением одной особенности — тэппинговой нотой вы переходите на следующую струну, и во время звучания этой ноты переносите на эту самую следующую струну указательный палец. Срыв правой рукой происходит уже на ноту, зажатую указательным пальцем левой руки. Такой нюанс в исполнении позволяет проконтролировать длительность ноты, которую вы берете правой рукой. Если ритмика в восходящей части упражнения нарушена — в ряде случаев в этом виновата именно правая рука.

Теперь об основной ошибке относительно постановки левой руки в целом. Посмотрите на постановку левой руки: если вы начинаете играть с правильной постановкой, а при игре упражнения она постепенно «съезжает» в неправильную,

то обычно это происходит в двух случаях.

Случай первый — неправильное исполнение пулл-оффов, а если еще точнее — исполнение их с подключением кисти. Получается, что при пулл-оффах вы как бы поворачиваете кисть (в данном случае — против часовой стрелки, если смотреть со стороны). В итоге кисть приходит в параллельное грифу положение не до конца, а каждый неправильно выполненный пулл-офф все больше ее «докручивает» в неправильную постановку.

Случай второй — неправильный переход с одной позиции на грифе на другую. Давайте для более детального рассмотрения ошибки вернемся к нашим гаммам, а точнее — возьмем вторую их позицию (которую начинаем с ноты «си» на 6-й струне) и сыграем тот отрывок упражнения, где мы переходим с третьей струны на вторую. Что там должно произойти с точки зрения левой руки? Очевидно, что кисть смещается вперед (в сторону деки) для того, чтобы продолжить играть уже на 2-й струне. Однако самый главный вопрос — насколько она смещается вперед. Основная ошибка здесь — смещать всю левую кисть на один лад: обычно при этом студент руководствуется тем, что указательный палец играл на 3-й струне на седьмом ладу, а на 2-й струне играет на восьмом. То есть передвижение в данном случае идет относительно указательного пальца. Что при этом происходит? А получается вот что: дотянуться до следующей ноты средним пальцем (на десятом ладу) приходится, именно подвернув кисть — указательный палец-то уже стоит в определенной позиции и кисть целиком на эту позицию перешла. Чтобы избавиться от этого недостатка, всегда держите за ориентир, вроде начала координат, не указательный, а средний палец. Именно он должен определять положение кисти на грифе.



И теперь, если сыграть эту часть гаммы и перебросить кисть не на один, а на два лада вперед, то средний палец окажется ровно над десятым ладом (то есть тем, который нам нужен), а указательный нужно будет немного вытянуть, чтобы он дотянулся до восьмого: получается та самая вторая стандартная позиция для кисти, то есть вся наша работа левой не противоречит правилам, которые мы рассматривали в разделе о левой руке.

Также существуют ситуации, когда при вроде бы очевидной смене позиции смещения кисти и вовсе не происходит.



Кстати, помните, что в том же разделе мы условились за основной палец принять средний? Вот сейчас мы и разобрались конкретно, почему в то время мы поставили такое условие.

К чему это все относится сейчас? К тому, что на легатных пассажах левая рука максимально «неустойчива» — наиболее вероятны сейчас отклонения от правильной постановки, возникновение ряда ошибок и неточностей.

Упражнение №4: перемещение по грифу

Предыдущее упражнение игралось фактически в одной аппликатурной позиции:

по позиции одной гаммы. Сейчас мы применим все навыки, полученные ранее, для того, чтобы буквально пройти половину грифа. Почему я не начинаю с этого положения? Дело в том, что большие смещения кисти гораздо сильнее провоцируют изменения в ее постановке, поэтому к моменту таких скачков между позициями кисть должна быть максимально подготовлена к этому и максимально стабильна.

Само упражнение имеет однородную структуру, тональность — Ем. Еще одно отличие от предыдущего пассажа — мы играем весь пассаж исключительно за счет левой руки. Лишь первую ноту мы подцепляем правой рукой (медиатором или пальцем — не имеет значения), однако все остальные играются за счет левой. Опять же, в этом случае требования к выдерживанию правильной громкости и отсутствию провалов жестче, чем в предыдущем упражнении.

Рассмотрим пару основных ошибок. Одной из них мы уже касались в части с упражнениями для правой руки: это ошибка, когда мы переходим на следующую позицию раньше, чем нужно, из-за чего не доигрываем до конца предыдущую позицию. Вторая ошибка заключается в акцентировании внимания на слайд. Здесь слайд имеет исключительно «технологический» смысл — просто перейти на следующую позицию, и сделать его нужно быстрым и точным движением, прияя в нужную ноту в нужное время (крайне важно!), в этом случае слайд также не потерян по громкости, как и нота, в которую он приходит.

4

10—12—14—12—10—13—12—10—12—13—12—10—8—10—12—10

TAB

8

11—9—7—9—11—9—7—5—7—9—7—5—9—7—5

7—9—7—5—4—5—7—5—4—7—5—3—5—7—5—3

2—3—5—3—2—5—3—2—3—5—3—2—3

Упражнение №5: легато на основе гаммы

Одно из самых тяжелых упражнений в программе — это пассаж, базирующийся на знакомых нам позициях гаммы Am. По большому счету, этот пассаж в дальнейшем имеет достаточно гибкую структуру.

Проще говоря, он предполагает наличие точно таких же спонтанных перемещений между позициями, как и соответствующее упражнение для правой руки. Однако сейчас пассаж будет базовым, поэтому давайте рассмотрим основной принцип в построении пассажа. Начнем с самой первой нашей позиции, а именно — начнем играть ее от первой струны.

The image shows three staves of musical notation for guitar, illustrating a descending melodic line. The first staff starts on the 6th string (G) and goes down to the 3rd string (E). The second staff starts on the 5th string (D) and goes down to the 3rd string (E). The third staff starts on the 3rd string (E) and goes down to the 1st string (A). Each staff has a different fingering pattern indicated by numbers above the strings. Below each staff are three vertical symbols: a square, a circle, and another square. The first staff ends with a fermata over the last note.

Получается замкнутый пассаж — его без проблем можно продолжить играть, без остановки начав заново нисходящую часть в самом конце. Но мы с вами поступим следующим образом — в самом конце добавим слайд с ноты «соль» на ноту «ля»,

и уже с этой ноты начнем играть аналогичным же образом, только следующую позицию гаммы.

Ваша задача —точно таким же образом пройти все гаммы. Для того чтобы не заходить в самые верхние позиции грифа (поначалу это может быть довольно трудно), я начинаю играть эти гаммы с позиции в самом начале грифа. Итоговое упражнение пройдет все наши позиции гаммы и закончится в районе 12-го лада.

В итоге же я рекомендую пройти по грифу настолько высоко, насколько вы сможете это сделать.

Sheet music for a bowed string instrument, featuring 18 staves of sixteenth-note patterns. Each staff includes a numerical sequence below it and a corresponding vertical bar indicating pitch.

1. 3-5-7-5-3-6-3 6-5-3-5-6-5-3-5 | 6-4-2-4-5-4-2-6-2-5-3-2-3-5-3-2
2. 5-2-5-3-2-3-5-3-2-5-2-5-3-1-3-5 | 2-3-5-3-2-5-2-3-5-2-3-5-3-2-5-2
3. 3-5-2-4-5-4-2-5-2-4-5-3-5-6-5-3 | 5-3-5-6-3-5-7-5-3-5-7-8-7-5-8-5
4. 8-6-5-6-8-6-5-7-5-7-5-4-5-7-5-4 | 7-4-7-5-3-5-7-5-3-7-3-7-5-3-6-7
5. 6-3-7-3-7-5-3-5-7-3-5-7-5-3-7-3 | 5-7-3-5-7-5-3-7-3-5-7-4-5-7-5-4
6. 7-4-5-7-5-6-8-6-5-7-5-6-8-5-7-8 | 7-5-7-6-10-8-7-10-7-10-8-6-8-10-8-6
7. 9-6-9-7-5-7-9-7-5-9-6-9-7-5-7-9 | 7-5-8-5-8-7-5-7-8-7-5-8-5-8-7-5
8. 7-8-5-7-8-7-5-8-5-7-8-5-7-9-7-5 | 6-5-7-9-5-7-9-7-5-9-5-7-9-6-8-10
9. 8-6-9-6-8-10-7-8-10-8-7-8-10-12-10-8 | 12-8-12-10-8-10-12-10-8-10-8-10-9-7-9-10
10. 9-7-10-7-10-8-7-9-10-9-7-10-7-10-8-7 | 8-10-8-7-10-7-10-8-7-8-10-7-8-10-8-7
11. 10-7-8-10-7-9-10-9-7-10-7-9-10 | 9-7-10-7-9-10-8-10-12-10-8-10-8-10-12-8
12. 10-12-10-8-10-12-13-12-10-13-10 | 12-10-12-10-12-10-9-10-12-10-9-12-9-12-10-9
13. 10-12-10-9-12-9-12-10-8-12-8-12 | 10-8-10-12-8-10-12-10-8-12-8-10-12-9-10-12
14. 10-9-12-9-10-12-9-12-9-10-12-10 | 12-13-12-10-12-10-12-13-10-12-13-12-10-12-13-15
15. 13-12-15-12-15-13-12-13-15-13-12-14 | 12-14-12-10-14-10-14-12-10-12-14-12-10-14-10-14
16. 12-10-12-14-12-10-13-10-13-12-10-12-13 | 12-10-13-10-12-14-10-12-14-12-10-14-10-12-14-10
17. 12-14-12-10-14-10-12-14-12-13-15-13-12-14-12-13 | 15-12-13-15-13-12
18. 12-14-12-10-14-10-12-14-12-13-15-13-12-14-12-13 | 15-12-13-15-13-12

Упражнение №6: спонтанные перемещения

Мы подошли к тому, что помогает играть разные скоростные вещи в тех случаях, когда нужно просто обыграть аккорд каким-то не особо структурированным «поливом», — это пассаж со спонтанными переходами между позициями. За основу возьмем предыдущее упражнение, но сделаем одну маленькую ремарку: попробуем рассмотреть две позиции между гаммами и переместиться между ними разными способами. Ну например, сделаем так: первый раз переместимся с первой позиции на вторую, причем сделаем это на 3-й струне и при этом не будем изменять направление движения (продолжим играть нисходящую часть). Затем переместимся назад на первую позицию, к примеру, на 5-й струне, точно так же не изменяя направления движения, то есть продолжим играть уже первую позицию по восходящей. После этого переместимся с первой позиции на вторую, скажем, на 2-й струне, причем на этот раз поменяем направление движения (вместо восходящего движения переключимся на нисходящее). И уже потом сделаем перемещение со второй позиции обратно на первую, допустим, на 4-й струне, и вновь изменим движение — с нисходящего на восходящее.



□ □ v □ □ v □ □ v □ □ v □



□ v □ □ v □ □ v □ □



v □ □ v □ □ v □ □ v □ □



v □ □ v □ □ v □ □ v □ □



v □ □ v □ □

Получается подобная структура, в которой выбранные перемещения являются лишь примерными — перемещаться можно в любой момент времени, на любой струне, в сторону предыдущей или следующей позиции и изменяя либо не изменяя направление движения. То есть перемещения абсолютно произвольны. Правило тут получилось только одно — перемещаемся мы указательным пальцем. Однако если вам захочется, вы можете сделать перемещение в соответствующем месте любым пальцем по желанию, скажем, доиграв на какой-то струне до мизинца, можно сделать скачок вперед или назад.

Теперь поставьте перед собой задачу — дойти опять до позиций в районе 12-го лада и выше, причем сделать это, спонтанно перемещаясь между позициями. Получится долгий и довольно сложный легатный пассаж.

Упражнение №7: сдвоенные арпеджио

В этом упражнении левая рука будет по большей части исполнять хаммер-оны.

Помимо чисто координирующего значения (нужно будет крайне точно попадать в нужные струны и лады, учитывая, что они будут удалены друг от друга), тут есть еще пара довольно тонких моментов.

Для начала, придется контролировать точность сразу обеих рук: в отличие от предыдущих упражнений, здесь у нас правая рука тоже играет довольно сложную

структурой. Поэтому я для начала советую «увидеть» эту структуру на грифе: вы заметите, что она идентична мажорному арпеджио.

Второе — это то, что хаммер-он теперь придется делать в том числе и указательным пальцем левой руки — в этом заключается определенная сложность, потому как мы этого еще не касались. Помимо самой по себе непривычности, такая штука может стать серьезным испытанием «на прочность» постановки левой в целом. Дело в том, что зачастую именно хаммер-он указательным пальцем левой руки начинает «проседать» по динамике. Нередко это происходит из-за того, что, перемещаясь по струнам в сторону 1-й струны, студент не перемещает левую руку вокруг большого пальца, а поджимает пальцы, соответственно, и удары по струнам во время хаммер-онов получаются слабее — согнутым пальцем, как уже говорилось, сложнее сделать быстрое и хлесткое движение.

Поэтому на данном упражнении вам нужно довольно щепетильно проконтролировать вопросы, связанные с постановкой левой руки, а также четко отследить правильность выполнения хаммер-онов указательным пальцем.

Упражнение №8: сокращенные арпеджио

Название условно, потому что мы будем просто играть на тональность А фразой с межструнными скачками.

5—12—5

T
A
B

5—12—5 7—12—7 7—12—7 5—12—5 7

9—14—9 7—12

12—7 7—12—7 5—12—5 7—12—7

7 5—10—5 7—12—7

7—12—7 5—12—5 7—12—7

2.3. Звукоизвлечение

С этого этапа уже начинается смешивание техник как таковых. Здесь мы не будем касаться специфических техник, а возьмем только те базовые, которые были до этого. Мы будем разбирать реальные игровые ситуации, введем на базовом уровне акценты, будем играть не приглушенными, а открытыми нотами, на начальном уровне коснемся динамики.

Один из основных вопросов, с которым обращаются за уроками даже более или менее прилично играющие люди, — далеко не идеальный звук. Человек играет вроде бы правильные ноты, и даже, возможно, в правильное время, однако почему-то звучит это все совсем не так, как ожидается и предполагается изначально.

Одним из ключевых моментов в звуке является динамика. Я лично вкладываю в это понятие и саму громкость звукоизвлечения, и звукоизвлечение (например, открывание и демпфирование нот динамически разнообразит игру), и даже работу с ритмом. Так вот зачастую даже у гитаристов с опытом встречается такой недостаток, как монотонность игры. Грубо говоря, они играют просто ноты, однако никакого разнообразия в их звучание не вносится.

Я отношусь к тем людям, которые предпочитают динамичную игру, поэтому я нахожу гитариста, играющего ярко и разнообразно в плане звука, гораздо виртуознее, чем гитариста, владеющего огромным спектром техник, но при этом играющего достаточно монотонно и ровно. Многие слушатели отзываются о таких гитаристах эпитетами вроде «без души» или «нет музыки», хотя я предпочитаю не употреблять слишком пространые и неопределенные слова или фразы. На мой взгляд, только конкретика и четкое понимание происходящего позволяет сделать нужные выводы и извлечь для себя пользу.

Опять же, по моему мнению, если гитарист играет немного грязнее, не так точно, не выхолощенно, но может «выдрать» ноты из гитары, может заставить ее звучать по-разному, задумывается не о том, как бы вот здесь не промазать в сложнейшем пассаже, а берет в два раза меньше нот, но играет их абсолютно осознанно и живо — этот гитарист для меня является музыкантом, а не просто человеком, развившим моторные навыки. Опять же, крайне немаловажным бывает и осознание извлекаемых нот на фоне гармонии — можно остановиться или сделать акцент там, где он немузыкален, и потерять всю партию целиком. Именно тогда, когда я осознал все вышеперечисленное, я понял, почему же большинство гитаристов с мировыми именами называют в числе своих кумиров таких людей, как Джими Хендрикс, Джифф Бек, Эдди Ван Хален и других подобных «столпов» гитары как таковой. Да, в плане точности они могут уступать их последователям, но каждый из них буквально убивает гитару в каждой же песне, а не занимается выдачей всех возможных техник типа «смотрите, как я умею». Ну да это отвлечение от основной темы. Итак, динамика. Когда ко мне приходит уже так или иначе играющий хотя бы

формальные ноты человек, я обычно даю ему сразу либо первый же рифф из своей программы, либо клише, которое я приведу здесь первым. И на этих упражнениях раскрывается весь букет проблем и недоработок в плане динамики.

Упражнение №1: акцентированная нота

Зачастую просто для осознания одного-единственного акцента на занятиях я даю это крайне незамысловатое, но очень характерное упражнение. Повторюсь, что даже у играющих на первый взгляд людей это упражнение вызывает ряд трудностей и показывает возможные проблемы с динамической игрой. В программе обучения, если мы работаем с нуля, это клише и подобные ему идут первыми в соответствующих разделах, поэтому как таковая динамика и звукоизвлечение в этих упражнениях рассмотрены на весьма начальном и несложном уровне. Сначала немного расскажу о своем видении акцентированного звукоизвлечения.

Я разделяю два основных вида игры акцентированных нот. Первый — это жесткий удар по струне, то есть медиатор имеет довольно высокую скорость при игре акцента, зацепляет ее чуть глубже, чем обычно. Второй — это как раз «вытаскивание» ноты из гитары. Как иллюстрация — оттяните струну как можно дальше и отпустите ее. Это и будет таким вот акцентом.

Оба этих вида применяются одинаково эффективно, другое дело, что работают в разных ситуациях. Первый вид очень часто работает в риффах и каких-то вещах, где нельзя «останавливать» звукоизвлечение (ну, например, вы играете какой-то пассаж переменным штрихом и нужно выделить определенные ноты). Второй часто работает при «вытаскивании» отдельно стоящих нот при сольном исполнении. Однако случаи применения этих акцентов очень часты и само применение достаточно обширно, поэтому такое применение я привел лишь как пример.

В данном упражнении мы будем заниматься именно первым видом акцента: проще говоря, нужно взять и ударить по струне так, чтобы нота звучала с максимальной громкостью. Сделаем это так: возьмите ноту «ми» на пятой струне (седьмой лад), при этом все остальные ноты закройте левой рукой. Для этого можно несколько отойти от наших канонов и классической постановки левой: тут очень хорошо сработает так называемая блюзовая постановка, когда большой палец левой руки находится сверху на грифе.

Большим пальцем вам нужно слегка дотронуться до шестой струны, чтобы он просто не давал ей звучать, остальные пальцы, кроме безымянного, глушат все струны с четвертой и до первой. То есть свободно звучать может лишь та самая нота «ми» на пятой струне, которую мы прижимаем как раз безымянным пальцем.



Теперь вам нужно «подвесить» правую руку в воздух, открыть все струны и легко, ненапряженно ударить по струнам. Страйтесь, чтобы середина амплитуды движения медиатора пришлась примерно на пятую струну, однако не бойтесь задеть остальные — они для того и глушатся. Вообще, фанк в базовом варианте (подобное звукоизвлечение) мы рассмотрим в следующей части книги, но сейчас нам нужно просто представить, что мы играем на гитаре аккордами. Если у вас есть такие навыки (играть песни на гитаре во дворе, например) — очень хорошо. Медиатор сделайте параллельным струнам — это позволит меньше сжимать его во время касания струн, так как при наличии угла между ним и струнами он все время будет норовить повернуться в пальцах. Плюс ко всему это позволит сейчас получить более четкий и острый звук.

Сам удар будет идти немного «в гитару», точнее даже по дугообразной траектории, но страйтесь не слишком отклонять ее от траектории, параллельной деке. Можете просто немного поднять медиатор над декой перед ударом.



Итак, легкий удар по струнам с серединой амплитуды на пятой струне. Если все сделать правильно — будет звучать только одна нота «ми», при этом от других струн постарайтесь не получать каких-либо призвуков — они нам сейчас будут мешать. Но ведь нам нужно получить сильный акцент, как же его сделать и, главное, на что ориентироваться, как понять, что он сильный и что он получился? Я рекомендую для ориентира взять и оттянуть пятую струну правой рукой по максимуму с прижатой нашей нотой «ми» —теперь во время хлесткого и правильного удара вам понадобится получить такой же сильный звук. От чего здесь будет зависеть сила извлеченного акцента? Многие начинающие ошибочно пытаются сделать это за счет силы (мы подобное уже встречали, кстати, в предыдущих частях книги), однако в первую очередь нужно постараться сделать удар быстрее и более хлестко, читай — более расслабленно и раскрепощенно. Именно для этого мы столько времени потратили на нудный, муторный, монотонный и расслабленный переменный штрих — ради ощущения расслабленности и легкости в кисти и в хвате медиатора.

Но ведь у нас медиатор достаточно легко держится в пальцах, поэтому как можно извлечь сильный акцент? И тут я подсказываю один маленький нюанс: попробуйте теперь сжать медиатор чуть сильнее буквально на долю секунды примерно в момент касания пятой струны, после чего сразу расслабить его хват опять. Получается, что во время всего «полета» по своей траектории хват полностью расслаблен и легок, однако в сам момент удара хват усиливается, таким образом, медиатор передает струне гораздо больше энергии, не «прогибаясь» под струной и проходя ее более жестко. При таком подходе вы не зажмете и не напряжете кисть — ведь остальное время хват должен быть обязательно свободным.

Если у вас все это получилось — попробуйте еще усилить хват медиатора. Повторяю: этот хват усиливается на долю секунды. Неточность в данном случае

только закрепостит правую руку.

Само упражнение на отработку включает в себя акценты на шестой, пятой и четвертой струне. Если вы захотите, то можете продолжить упражнение до первой струны, аппликатура очень простая — это ля-минорная пентатоника.

The image shows three staves of musical notation for guitar, arranged vertically. Each staff begins with a treble clef and a '4' indicating common time. The first staff features a continuous sequence of eighth-note pairs, with specific fingers indicated by 'x' and 'A' under each note. The second staff starts with 'T A B' on the left, followed by a sequence of notes with fingerings and a repeating pattern of '5-(X)(X)' and '7-(X)(X)'. The third staff continues the pattern with '5-(X)(X)-8-(X)(X)', '5-(X)(X)-8-(X)(X)-5-(X)(X)', and '7-(X)(X)'. Below each staff is a corresponding row of vertical bars representing the guitar strings, with 'V' indicating a downstroke and 'P' indicating an upstroke.

Упражнение №2: комбинированная техника

Sheet music for a melodic instrument, likely a recorder or flute, featuring five staves of musical notation with corresponding TAB and rhythm markings.

The music is in 4/4 time and consists of five staves, each ending with a repeat sign and a double bar line. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The subsequent staves begin with a bass clef and a key signature of one sharp (F#).

Each staff includes:

- Musical Notation:** Notes on a five-line staff.
- TAB (Tablature):** A six-line staff below the musical notation, showing fingerings (T, A, B) and string numbers (8, 7, 5) for fretting.
- Rhythms:** Below the TAB staff, there are two sets of symbols: square boxes (□) and inverted triangles (▽), indicating the timing of the notes.
- P.M. (Pizzicato Mark):** Indicated by a small triangle symbol (△) placed above the musical notation.

The music consists of four measures per staff, with the final measure of each staff being a repeat of the first three. The overall piece is a continuous loop of the same four-measure pattern across all five staves.

Итак, это клише, играемое по так называемой блюзовой гамме в тональности Am с проходящими тонами. В данном изложении это клише играется с применением внешнего штриха, однако вы можете перестроить штрихи и сделать их внутренними (для того чтобы расставить штрихи, просто сначала расставьте все штрихи, как если бы вы играли переменным штрихом, потом зачеркните все те штрихи, которые мы здесь не играем, и получите нужные вам направления ударов).

Начинается все с легато, первая нота будет обозначаться акцентированным ударом медиатора. Так как это вообще первый акцент, с которым мы работаем, остановимся на нем подробнее. В данном случае акцентом будет более сильно извлеченная нота: она будет ярче и громче остальных. Весь вопрос в том, как это сделать. Ровно точно так же, как мы делали это в предыдущем упражнении, только теперь сделайте амплитуду меньше. Правую кисть при этом вы можете опять прислонить ребром ладони к струнам, причем теперь мы коснемся следующего вопроса: после акцента нам нужно сыграть легато, причем струна при этом открыта. Как открыть струны?

Есть опять же несколько способов. Первый — полностью поднять кисть со струн. Этот вариант имеет небольшой недостаток в виде невозможности глушения незадействованных струн: левая-то рука будет глушить лишь нижестоящие от играемой струны. Второй вариант — сдвинуть руку совсем на струнодержатель. Помимо ошибки, как в первом варианте, еще можно столкнуться с давлением на tremolo (если у вас именно tremolo-система, а не статичный бридж) и с уползанием строя, поэтому такой способ я считаю довольно экзотическим. И третий — это опять же отойти от некоторых наших канонов и фактически завалить кисть. При этом, например, если вы играете на первой струне, ребром ладони вы открываете ее, а все остальные остаются заглушенными — это даст возможность сделать игру более чистой и избавиться от ненужных призвуков. Я рекомендую осваивать варианты с заваленной кистью и с приподнятой над струнами. Оба они применяются достаточно часто и помимо этого у каждого есть своя специализация: для многих гитаристов позиция с заваленной кистью применяется при игре переменным штрихом с открытыми нотами, а приподнятая кисть работает на риффах или фанке. Мы в базовом варианте рассмотрим обе эти техники.

В данном клише я рекомендую начать с приподнимания кисти над струнами. Сделать вы это можете так: на исходной позиции глушите все струны как обычно, и при извлечении первой же ноты поднимите ее над струнами. Главное — не поднять кисть слишком поздно: она не должна заглушить извлекаемую ноту. После первой акцентированной ноты сыграйте легато, а дальше необходимо извлечь приглушенную ноту на второй струне. Для того, чтобы переключиться с открытых нот на приглушенную, я рекомендую одновременно с ее извлечением положить ребро ладони на струны. Если вы попробуете положить ребро ладони чуть раньше, вы нарушите правильную длительность предыдущей ноты («ля» на пятом ладу первой струны), а у нас сейчас задача сыграть максимально точно. Фактически, вернуть кисть на струны и извлечь ноту нужно одним движением.

Кроме того, тут будет только один довольно щекотливый момент: это игра на 7-м ладу на четвертой и третьей струне (там, где после ноты «ля» на четвертой струне вам следом же нужно извлечь ноту «ре» на третьей). Всегда возникает вопрос: каким же образом здесь сыграть и какими пальцами? Я всегда советую играть эти ноты, поставив как бы мини-баррэ на две струны. Это эффективнее, чем игра двумя пальцами, потому как позволяет легче ускориться. Другое дело, что такой подход потребует большой точности конкретно в постановке пальца на струны: если баррэ будет слишком массивным и конкретным, то при сдергивании ноты «ре» на «до» вы получите массу дополнительных призвуков, так как сдернете не одну, а несколько струн. Поэтому я рекомендую касаться четвертой струны лишь кончиком безымянного пальца, буквально на грани возможного, при этом в самом начале движения палец просто «съедет» с ноты и пулл-офф будет сделан лишь на третьей струне.

Теперь скажу о самых распространенных трудностях при отработке этого клише. Для начала помните, что у вас здесь играются и приглушенные, и открытые ноты. Тут вам нужно проявить самодисциплину и не допускать, чтобы какие-то ноты заглушались, а какие-то открывались, кроме тех, которые нужны. Одним словом, само звукоизвлечение должно быть точным. Часто бывает, что человек перед акцентом как бы приоткрывает предыдущую ноту — от этого надо избавиться. Обратная ошибка — небольшое подглушение открытого акцента или легато (особенно окончания). Все это неверно: сделайте все глушеные ноты одинаково заглушенными, все открытые — одинаково открытыми.

Дальше — потеря каких-то акцентов. Сделайте все акценты одинаково сильными динамически, не теряйте их в процессе игры. Следом идет ритмика: легато и переменный штрих ритмически должны быть максимально точными и на слух не должны ритмически отличаться друг от друга. Опять же, для этого мы занимались всеми этими гаммами и легатными упражнениями. В таких клише (а во всех гитарных произведениях вы встретите какие-то комбинированные вещи по звукоизвлечению) сразу можно распознать, насколько человек контролирует ритмику.

Еще одним интересным недостатком является некоторое ритмическое «оттягивание» отдельных акцентов. Для того чтобы от этого избавиться, постарайтесь сделать два штриха (сам акцент и предшествующий ему штрих по заглушенной ноте) как бы в одно движение. При этом нельзя потерять в динамике и звукоизвлечении.

Упражнение №3: акценты ударом вверх

Отдельное небольшое упражнение содержит в себе акценты, которые мы будем делать ударом вверх, поэтому как раз на нем можно их немного проработать — именно акценты ударом вверх зачастую начинают проваливаться по громкости по сравнению с акцентами вниз: чисто подсознательно штрих вниз нам удобнее, привычнее и делаем его мы основательнее, чем штрих вверх.

The musical score consists of two staves. The top staff is a standard musical notation with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. It features a melodic line with grace notes and slurs. The bottom staff is a tablature for a six-string guitar, showing the neck and strings. Fingerings are indicated by 'P.M.' (pizzicato mordent) and 'V' (vibrato) above the tablature, and string numbers (e.g., 5, 8, 10) below it. Vertical lines in the tablature indicate the position of the neck.

Смысл в том, чтобы «зациклить» эту структуру — после последней ноты нужно начать играть заново без паузы. Во время очного обучения я обычно даю две части этого упражнения отдельно, но потом объединяю в одно. Вы можете поступить точно так же, «покрутив» сначала обе части по отдельности, а потом уже объединить их в одно целое.

Как видите, в базовом варианте таким же образом присутствуют переходные штрихи — внешние, однако при проработке вы можете изменить штрихи и играть внутренними штрихами. К тому же вам потребуется небольшая растяжка и то самое мини-баррэ безымянным пальцем.

Упражнение №4: открытые струны

Небольшое упражнение, где будут также использованы открытые струны в комбинации с прижатыми левой рукой нотами. По звукоизвлечению ничего особенного здесь не будет: все те же комбинации штриха, легато, глушения и так далее. Однако здесь в базовом варианте рассматривается использование открытых струн.

Я достаточно часто использую этот прием при игре в «удобных» тональностях, когда какая-либо открытая струна звучит «в кассу». Особенность в том, что открытая струна позволяет переместить левую руку на другую позицию, пока звучит нота открытой струны. Так мы можем избавиться от слайдов и вообще любых возможных артефактов при переходе в другие позиции на грифе, при этом не разрывая поток нот. Это упражнение — как раз одно из тех, которые первично

затрагивают тему «непрерывной» игры при наличии перемещений по грифу.

4

P.M. - - - - | P.M. - - - | P.M. - - | P.M. - - - - |

TAB

0—7—12—7—9—12—7—0—9—7—9—7—6—7—7—0

□ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □

P.M. - - - - - | P.M. - - - | P.M. - - | P.M. - - - - |

0—9—14—9—11—14—9—0—11—9—11—9—8—9—9—0

□ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □

P.M. - - - - | P.M. - - - | P.M. - - | P.M. - - - - |

0—10—15—10—12—15—10—0—12—10—12—10—9—10—10—0

□ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □

P.M. - - - - - | P.M. - - - | P.M. - - | P.M. - - - - |

0—12—17—12—14—17—12—0—14—12—12—14—12—11—12—12—0

□ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □

Упражнение №5: технический этюд

В самом конце технической базы при обучении я даю этот этюд. Он довольно «долгий», особенно по сравнению со всеми теми упражнениями, которые я приводил в этой книге.

Sheet Music:

TAB:

The music consists of eight staves of musical notation, each with a corresponding tablature staff below it. The notation includes note heads with stems, slurs, and grace notes. The tablature shows the fret number for each string. Fingerings are indicated by letters above the tablature: P (index), M (middle), and V (ring). In some cases, a dot is placed above the letter or a '3' is placed below it, likely indicating a three-finger barre. The first seven staves are in standard tuning (E-A-D-G-B-E), while the eighth staff is in E major (E-A-C#-G-B-E).

Notation Examples:

- Staff 1:** P.M.-----4 P.M.-i P.M.-----
- Staff 2:** TAB: 5 5 5 5 8 5 5 7 TAB: P M V P M V P M V P M V P M V
- Staff 3:** P.M.-----4 P.M.-i P.M.-----4
- Staff 4:** TAB: 7 7 7 7 9 TAB: P M V P M V P M V P M V P M V P M V
- Staff 5:** P.M.-----4 P.M.-i P.M.-----4
- Staff 6:** TAB: 8 8 8 8 9 TAB: P M V P M V P M V P M V P M V P M V
- Staff 7:** P.M.-----4 P.M.-i P.M.-----4
- Staff 8:** TAB: 13 10 10 10 TAB: P M V P M V P M V P M V P M V P M V
- Staff 9:** P.M.-----4 P.M.-i P.M.-----4
- Staff 10:** TAB: 12 0 0 0 TAB: P M V P M V P M V P M V P M V P M V
- Staff 11:** P.M.-----4 P.M.-i P.M.-----4
- Staff 12:** TAB: 12 0 0 0 TAB: P M V P M V P M V P M V P M V P M V
- Staff 13:** P.M.-----4 P.M.-i P.M.-----4
- Staff 14:** TAB: 9 7 6 0 TAB: P M V P M V P M V P M V P M V P M V
- Staff 15:** P.M.-----4 P.M.-i P.M.-----4
- Staff 16:** TAB: 6 7 9 TAB: P M V P M V P M V P M V P M V P M V

Давайте разберем его подробнее. В самом начале от вас требуются ровно все те же навыки, которые мы прорабатывали в этом разделе: это акцентирование, глущеные и неприглушенные ноты и так далее.

Основная суть этого упражнения в том, что оно состоит из меняющихся по длительностям нот: в нем все время вы мечетесь между шестнадцатыми нотами и шестнадцатыми триолями (секстолями). Это значит, что правая рука будет работать как бы с разной частотой, и если вы будете играть в довольно высоком темпе, то ей придется «переключаться» с одного режима работы на другой. В идеале эти переключения должны быть незаметными и легкими. Кстати, именно по таким вот сменам техники легко узнать гитаристов, которые занимались преимущественно техникой в отдельности, однако имеют крайне бедный музыкальный багаж. Так вот, узнать их можно по характерным рубленным на куски партиям, мол, вот вам здесь переменный штрих на 4 такта, а потом легато на 4 такта, а потом свип на 2 такта и т. д. В момент переключения вы можете услышать либо паузы, либо «повешенные» ноты — в это время как раз человек переключает руки на другой режим действий.

В данном этюде у вас фактически нет выбора, переключаться придется мгновенно. Вы еще встретите этот этюд ближе к концу книги, однако сейчас я рекомендую крайне тщательно его отработать в невысоком темпе. Постарайтесь играть его как можно более уверенно.

Также тут вы можете видеть различные вариации пассажей с переменным штрихом: и секстольные конструкции, и прямые проходы без повторений. То есть здесь будет задействован практически весь спектр того, что мы с вами должны были отработать в рамках изучения переменного штриха.

Часть III

Самостоятельная работа

Так или иначе, для многих вопрос самостоятельных занятий является одним из основных. Причем это не зависит от материала, который изучается — это могут быть упражнения, приведенные в этой книге, могут быть какие-то другие. Суть от этого не меняется, и рано или поздно возникает вопрос: что теперь с этим многообразием делать. В тему с построением занятий включается очень много различных аспектов, и лично я считаю эту тему намного важнее, чем, например, сами упражнения. При правильном подходе работать на пользу будет любой элемент, чем бы вы ни занимались. На очных занятиях я очень много времени уделяю тому, о чем мы будем говорить в этой части. Я делаю это практически на каждом уроке и с каждым, потому как я уверен в одном: если я научу человека правильно подходить к своим занятиям, то очень скоро я ему стану не нужен, а ведь именно это является основной моей целью.

Эту часть книги я разобью на несколько блоков в соответствии с наиболее животрепещущими вопросами.

3.1. Общие принципы

Играть или заниматься

Давайте для начала коснемся того, как эффективнее всего использовать один элемент технической программы. К примеру, вы сейчас намерены отрабатывать какое-то упражнение. Самый главный вопрос — что с ним делать? Как это ни странно, но не все могут на него верно ответить, а ведь в этом ответе заключается 90% правильного подхода к технической базе вообще. Так вот, обычно в таких случаях я говорю следующее: *играть упражнение и заниматься им — разные вещи*.

Возьмем, к примеру, гаммы переменным штрихом. Что произойдет от того, что вы их будете просто играть? Да по большому счету ничего не произойдет. Да, вы будете лучше их знать, пальцы будут автоматически тыкать в нужные лады, гаммы будут «видны» на грифе и так далее. Но по большому счету качественный рывок вы никогда не сделаете — в лучшем случае, прогресс будет медленно и количественно нарастать, что, впрочем, в конечном итоге тоже куда-то приведет.

Однако можно теми же гаммами «прокачать» массу различных аспектов техники! Можно сделать более точной и ритмичной левую руку, можно научиться лучше контролировать динамику, можно научиться расслаблять правую руку, дать привыкнуть левой руке к классической постановке, значительно увеличить свою скорость и так далее. Всего этого мы вкратце касались в предыдущих частях. И все это — без шуток — можно сделать лишь на одном этом элементе, весь вопрос — как.

Для ответа на этот вопрос я в дальнейшем приведу несколько примеров, однако из них будет ясен сам принцип подхода к любому другому упражнению или технике.

Мои принципы в работе над ошибками

В дальнейших абзацах этого раздела я буду, по сути, говорить принципиально одно и то же — я придерживаюсь определенных правил, которые будут работать на всех элементах. Для того чтобы отработка конкретных нюансов техники была эффективнее, я расскажу о своих правилах.

Первое гласит, что существуют ошибки случайные и ошибки систематические.

Случайная ошибка — играл, ткнул пальцем немного не туда, или перескочил кистью немного неправильно, и так далее. Словом, это ошибка, которая встречается непостоянно и редко. Грубо говоря, сыграв то же самое второй раз, эту ошибку вы уже не допустите.

Систематическая ошибка — напротив, та, что повторяется от раза к разу в одних и тех же местах.

Помните, в пояснении к упражнению № 1 я отдельным абзацем описывал ритмическую ошибку, когда переходная нота (которая играется на следующей уже

струне) немного оттягивается и задерживается. Вот это — систематическая ошибка, так как она будет проявляться при любом переходе — рука-то будет действовать одинаково, не «добивая» до нужного места при переходе со струны на струну.

Эти ошибки имеют принципиальную разницу и возникают, следовательно, по очень разным причинам. Случайные ошибки возникают вследствие малого опыта. Здесь слово «опыт» имеет крайне широкое значение. Подразумевается и опыт игры на гитаре в целом (понятно, что со временем руки становятся просто более «точными»), и даже опыт игры конкретного упражнения или фразы. Если тот элемент, который вы играете, не «вбит» в руки достаточно хорошо, то в нем вероятность ошибки будет довольно высока, так как в мышечной памяти не будет еще четких инструкций к действию.

Опять же, вернувшись к тому нашему разговору о контроле, вы еще слишком много будете думать головой при игре, не так много доверяя автоматизму, а сознание имеет свойство отвлекаться. Поэтому ошибки будут и по ритму (неуверенные фразы всегда будут «гулять» в плане ритмики), и по самой точности — тут промазал, там не туда палец поставил, здесь ноту не выиграл и так далее. Однако с повышением опыта (читай — с тренировкой), в том числе и конкретно взятого пассажа, ошибок будет все меньше, играть можно будет все быстрее и увереннее.

Систематические же ошибки возникают в силу определенных недоработок техники. Посему и методы «лечения» будут кардинально отличаться от вышеописанных для случайных ошибок. Вот именно об этом и была написана предыдущая часть — по сути, просто играя материал, вы прибавляете опыта и механичности его исполнения. Однако, если у вас есть систематические ошибки, связанные именно с техникой, то они никуда не денутся очень и очень долгое время, сколько ни играй. Поэтому, чтобы запомнить фразу, разогнать и играть увереннее, нужно просто играть больше. А вот чтобы избавиться от систематических ошибок, нужно пойти по совершенно другой дороге.

Второе правило гласит, что ошибку нужно просто найти. Сказать «я как-то неправильно играю гаммы, мне не нравится, как они звучат» — это не сказать ничего. А вот сказать «я делаю неправильное движение при ударе вниз в такой-то момент, и из-за этого не могу контролировать динамику» — это уже половина дела. Увидев ошибку и локализовав ее, нужно досконально разобраться в причине ее возникновения. Неправильное движение при ударе вниз? А с чем оно связано? С траекторией, неправильным хватом медиатора, рефлекторным желанием акцентировать ноту? Причин может быть масса, но все их можно без проблем увидеть. А докопавшись до самой причины, даже не нужно пояснять уже, как избавиться от этой систематической ошибки, ибо ответ уже фактически будет найден, после чего можно выделить какой-то участок конкретной фразы или упражнения и проработать именно его — отдельно, до автоматизма. Можно, конечно, играть и все упражнение целиком, но на это уйдет в разы больше времени. Можно локально поправить ошибку, а потом применить полученные навыки движения уже в контексте.

Коротко резюмируя, мой принцип работы над систематическими ошибками выглядит так:

1. локализация ошибки;
2. нахождение точной причины ее возникновения;
3. отработка технического навыка, связанного с этой причиной;
4. отработка части пассажа, где встречается ошибка;
5. встраивание правильно исполненной части в общий контекст.

Именно эти принципы я стараюсь донести до каждого, кто у меня занимается — постоянное докапывание до самой сути, умение рассмотреть мельчайшие нюансы. В конечном итоге, человек начинает видеть и понимать суть своих собственных недоработок, и его самостоятельные занятия становятся во много раз эффективнее, чего мы и добивались.

Развитие помимо техники

Зачастую студент, начав у меня заниматься, задает мне вопрос о том, стоит ли ему параллельно продолжать играть то, что ему нравится, снимать на слух, репетировать в своей группе и так далее. Мой ответ — безусловно. Делать это нужно хотя бы потому, что голове нужно давать возможность переключаться с одного занятия на другое — все же нам нужно иногда и поддерживать интерес к гитаре. Технические упражнения — лишь одна из сторон занятий с инструментом, однако не менее важно развивать слух, навыки подбора и другие немаловажные аспекты взаимодействия с инструментом и музыкой.

Единственное мое требование — чтобы одна сторона не мешала другой. Если вы, скажем, переставляете себе правую руку, однако во время репетиций играете свои вещи по-старому, то все хорошо — не нужно торопить события. Другое дело, что старая постановка не должна повредить прогрессу в новой. И в целом, чем больше вы играете на инструменте, тем легче вам будет заниматься и тем ощутимее и быстрее будет прогресс.

Целенаправленное усиление рук

Еще один пример неутихающих споров в окологитарной среде — про эспандеры, различные грип-мастера и прочие приспособления, которые направлены на различные силовые действия кистью и/или пальцами. Спор ведется вокруг того, вредно ли это, полезно ли, а может и вообще без толку.

Моя позиция в этом случае следующая. Что отрабатывается при занятии, скажем, с эспандером? Понятно, что при занятии укрепляются суставы, связки, восстанавливается и усиливается кровообращение и так далее. Это что касается как бы «подготовительной» части. А что происходит при последующей работе с ними? По сути, мы работаем «на силу», то есть пальцы привыкают к сильным движениям, крепнут и уже могут оказывать более сильное давление, кисть так-же

привыкает к повышенной нагрузке. Вопрос — нужно ли это нам?

Многие мотивируют необходимость занятий тем, что для левой руки это будет означать большую ее уверенность при исполнении легато, бендов и вибратора. Нужна ли сила на легато? Мы на протяжении почти всей книги привыкали к мысли о расслаблении, о легкости и четкости работы, а тут, получается, нужно опять вернуться к постоянному давлению, усилию. Постоянными занятиями с разными тренажерами вы можете позволить рукам привыкнуть к наличию в них напряжения, так что потом вам еще сложнее будет отследить наличие усилия в обычной ситуации. Поэтому усердствовать уж точно не стоит.

По большей части желание работать с этими тренажерами происходит от нежелания заниматься на гитаре. Мол, я вот лучше эспандер пожму и у меня все улучшится. Думаю, не стоит лишний раз говорить, что результат при этом обычно нулевой. Поэтому запомните: лучший тренажер для развития гитарной техники — это гитара.

А вот в одной области эспандеры и грипмастера могут здорово помочь. Если вы едете на концерт, репетицию, хотите позаниматься на гитаре, то можете существенно помочь рукам разогреться и прийти в состояние боеготовности. Возьмите и разогрейте их занятиями при помощи тренажеров. Не доводите руки до состояния забитых мышц — просто усильте кровоснабжение, разомните мышцы, после чего проведите разминку уже на гитаре. Во-первых, разминка станет короче по времени — руки уже будут «теплые», а во-вторых, она станет проще.

Занятия спортом и гитарой

Многие боятся заниматься спортом, якобы, это негативно скажется на гибкости, скорости и координации рук. Это не так. Посмотрите на Джона Петруччи или Закка Уайлда — с руками у них все в полном порядке, причем во всех смыслах. Занятия спортом не могут повредить рукам, если не несут травматизма. Поэтому в тренажерном зале, на боксе, борьбе и любом другом спорте не пренебрегайте техникой и приспособлениями, снижающими травматизм. Если вы будете сочетать эти занятия с гитарой, то негативных последствий как минимум не будет, а возможно, вы почувствуете больший тонус и свободу в руках и в целом во всем теле.

3.2. Работа над отдельными элементами

Расслабление правой руки

Как бы мы ни старались и не следили за правильностью всех нюансов постановки правой руки, определенное напряжение в ней все равно останется. Это не значит, что вы где-то ошиблись, просто у нашего организма есть определенная привычка создавать некоторое напряжение в той его части, которая совершает какое-то не совсем привычное движение. Проще говоря, мы всегда напрягаемся, когда необходимо что-то проконтролировать. Ровно то же самое касается и игры на гитаре.

Расслабление рук для нас является одним из ключевых этапов в обучении вообще. Я очень часто сталкиваюсь со студентами, которые с самого начала, или даже уже обладая определенными навыками игры, пытаются играть жестче, сильнее, добиться более острого звука и ярко выраженной атаки и так далее. К сожалению, в реальности это все заканчивается довольно зажатыми руками, если человек не знает или в конце концов не понимает, как расслабить руки и одновременно с этим «выбить» из гитары ноты. На мой взгляд, побуждать себя (а тем более — других) усиливать звукоизвлечение нужно лишь тогда, когда есть четкое ощущение расслабленности и свободы в руках. Последствия такого неосознанного рвения к жесткой игре обычно не самые лучшие, однако я коснусь их позже. Обычно темы расслабления правой я касаюсь тогда, когда пройдены несколько упражнений, когда они уже достаточно привычны и вбиты в руки. Проще говоря, нам понадобится какой-то материал, на котором мы будем заниматься. Этим материалом может быть обычный гаммообразный пассаж, который у нас шел под названием «Упражнение № 3» в части, посвященной переменному штриху. Но сначала — база.

В свое время я заметил, что расслабить руку и добиться ее свободы почему-то проще тем, кто играл когда-то песни под гитару, в подъезде, во дворе — не важно, просто был опыт такой вот простой и неосознанной игры по струнам. На основе взаимосвязи между штрихом и «орать песни под гитару» я впоследствии разработал (хотя это громко сказано — я натыкался на упоминания о таком методе в ряде гитарных и не только видеошкол) определенную схему того, как расслабить правую. Одним из самых эффективных инструментов является игра фанка. Характерной чертой для фанка является определенная «маятниковость» правой руки, ее свобода и определенная независимость от того, что играет левая рука — она знает себе гуляет вверх и вниз, причем делает это очень легко.

Сделайте изначально вот что. Положите все пальцы левой руки на гриф для того, чтобы полностью заглушить все струны. Теперь наша задача — просто ударить по струнам, причем для нас важно то, как мы это будем делать. Удар по струнам должен быть относительно большой по амплитуде: могу сказать, что скорее всего

он начнется определенно выше шестой струны и закончится симметрично ниже первой. В таком случае, понятное дело, одна кисть уже не справится, и мы прибегнем к помощи предплечья.

Теперь — самое основное. Вам нужно, по сути, сделать некое подобие движения, которое мы используем при переменном штрихе, только намного шире и с подключением предплечья. При этом основное движение — это параллельное джеке (разумеется, в определенном приближении) движение руки вниз и вверх с минимальным крутящим движением.

При этом вам нужно полностью расслабить кисть (некоторые американцы называют это *drunk wrist* — пьяное запястье), то есть она должна «болтаться», при этом предплечье ее как бы бросает. Одна из довольно удачных аналогий — встряхивание градусника. Отследить момент расслабленного броска можно, обратив внимание на положение кисти в начале движения и в конце его. Если угол отклонения кисти очень маленький — скорее всего, вы просто зажали кисть и играете от локтя.



Следите и за тем, чтобы не играть жестко: убирайте «мясо», потому что вам сейчас необходимо расслабиться, поэтому и на звук лучше ориентироваться легкий и расслабленный.



Для того чтобы лучше проработать и почувствовать это движение, сделайте сначала просто удар вниз. Потренируйтесь лишь на этих ударах, причем не частите — сначала спокойно поставьте руку в исходную позицию, расслабьте кисть, бросьте ее предплечьем. Следите за тем, чтобы удар при этом был достаточно хлестким. Контролировать это проще всего по звуку — при хлестком ударе все струны будут звучать как бы одновременно, в то время как вялый удар будет «тереть» по струнам. Стоит также упомянуть, что медиатор здесь уместнее всего сделать параллельным струнам, в противном случае вы рискуете его выронить или он может провернуться в пальцах.

После того как удар вниз начал получаться, по аналогии с ним сделайте удар вверх. Опять же, обратите внимание на то, как себя ведет кисть: она должна быть полностью свободной и в самом начале движения, и в конце движения.

Как только удар вверх в отдельности получился, начните играть «двойки» — вниз-вверх. Сделать это не составит труда, поэтому довольно скоро от них вы сможете перейти просто к постоянным ударам по струнам вниз-вверх-вниз-вверх и так далее.

Обратите внимание, что «чес» аккордами на гитаре во многом являлся именно такой работой, а о напряжении или вообще каком-либо задумывании о движениях речи не шло и подавно, поэтому у тех, кто когда-то этим занимался, и есть тот самый навык просто болтать рукой по струнам.

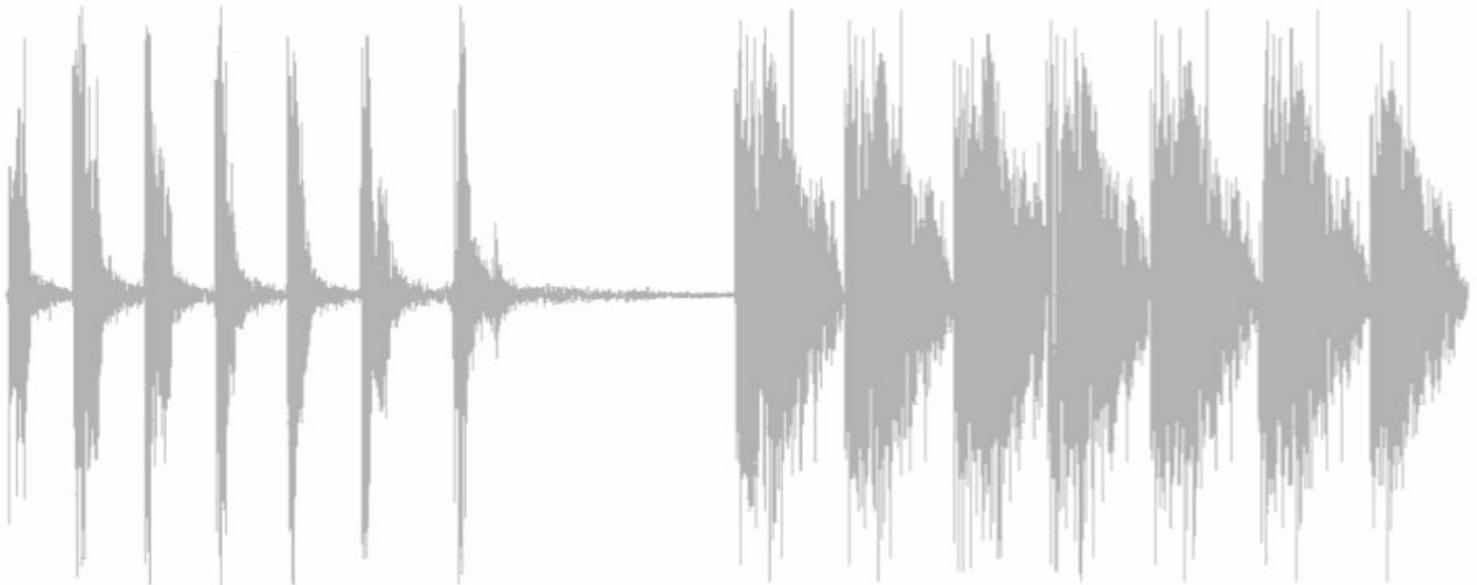
Теперь подойдем к непосредственному применению этих нюансов к переменному штриху. Как только вы почувствуете правильное и расслабленное ощущение в кисти, начните играть, к примеру, те же самые гаммы. Но следите за одним нюансом: во время тренировки по заглушенным струнам вы бросали кисть предплечьем, теперь же попробуйте на каждый удар по струне бросить кисть самой кистью. Грубо говоря, ощущение должно быть такое, что вы «дернули» кисть и дальше она полетела сама. Обязательно следите за тем, чтобы это ощущение не сменялось привычным вам напряжением. Как только вы чувствуете усилие

в кисти опять — переключитесь на время вновь на игру по всем струнам наотмашь, дайте кисти «вспомнить» ощущение легкости. После чего — опять на гаммы. Добейтесь сначала того, чтобы легкость сохранялась хотя бы в течение нескольких первых нот, и постепенно тренируясь, увеличивайте количество этих «расслабленных» нот. Со временем кисть привыкнет к этому состоянию и вы сможете сыграть упражнение целиком. Кстати, помочь в этом может и некоторое увеличение амплитуды, хотя еще в части про переменный штрих мы говорили, что не нужно уменьшать амплитуду движения относительно струны. Это было сказано именно потому, что с большей амплитудой легче почувствовать правильное движение и легче расслабить руку.

Отработка синхронизации

Здесь вам помогут, например, те же гаммы переменным штрихом, поэтому на их примере мы и рассмотрим работу над синхронизацией. Вообще, что такое синхронизация рук? В данном случае подразумевается, что правая рука играет по принципу маятника, то есть при правильном ее движении ритмика изначально «зашита» в ней и она задает более или менее ровный ритм. Синхронизация — это, упрощенно говоря, ритмичная игра левой рукой, которая будет действовать точно и согласованно с правой. Получается, гаммы переменным штрихом способны помочь развить ритмику для левой руки? Именно так.

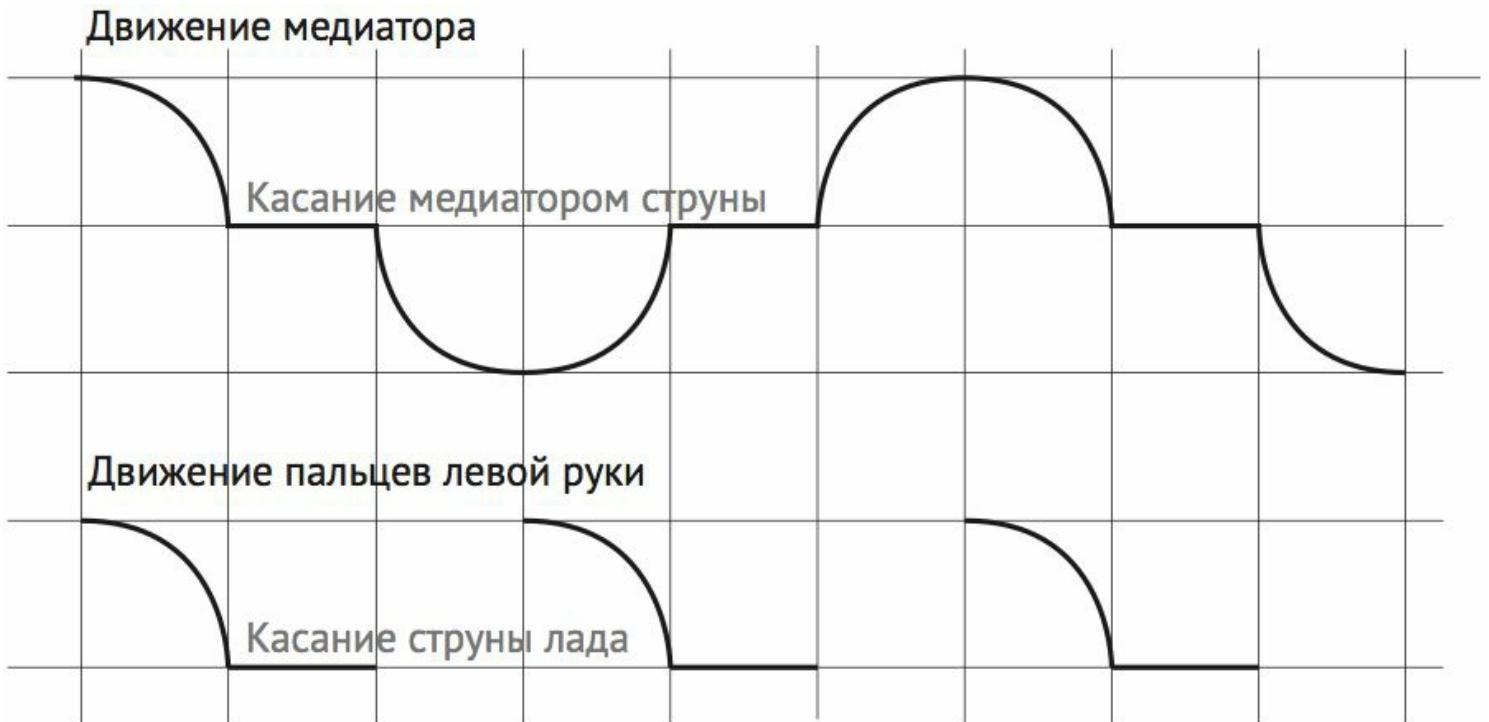
Помните, в самом начале мы говорили о том, что эти самые гаммы мы будем прорабатывать, приглушая струны? Если вы запишете гамму, сыгранную с приглушением и без него, то сможете увидеть один нюанс: при глушении струн ноты «видно» гораздо лучше, чем без глушения. Но ведь их не только видно: вашему слуху гораздо легче распознать время, когда извлекается нота.



Для пояснения этого момента давайте построим своеобразный график, где мы приведем в соответствие две вещи — звукоизвлечение правой рукой и прижатие нот левой рукой. На верхней части построим своеобразный график движения

медиатора — он начинает движение из крайней точки амплитуды, потом касается струны (это касание, кстати, длится какое-то время — оно изображено прямым участком графика), после чего идет дальше до противоположной крайней точки амплитуды. Затем медиатор начинает движение вверх и ситуация повторяется.

На нижней части мы построим график движения пальца, который должен прижать струну. Палец начнет движение от своего начального положения, после чего коснется струны и только через какое-то время дотянет струну до ладового порожка (на рисунке — точка излома, где график переходит в прямую).



Теперь становится ясно, от чего зависит синхронизация как таковая. Во-первых, крайне важно уменьшить именно время прохождения медиатором струны. Чем этот кусок будет короче, тем проще будет в соответствие ему поставить время касания струной лада — иными словами, будет проще синхронизировать руки. От чего это время будет зависеть? При нашем угле медиатора это, очевидно, будет зависеть от глубины погружения медиатора и формы кончика. Как уже выяснилось, оптимально при этом касаться струны самым кончиком медиатора, при этом он должен быть достаточно острым, чтобы создать короткий и четкий щелчок.

Во-вторых, качество и эффективность отработки синхронизации зависит от звука, на котором вы играете, и способа звукоизвлечения. При игре открытых нот прижатие пальцем левой руки струны может как бы «гулять» по времени — оно может быть чуть раньше или чуть позже, но картинка и сам звук несколько размазаны по времени, поэтому в целом рассинхрония заметно-то и не будет, особенно если играть с дисторшном. Зато если приглушить струны, то различие во времени между прижатием струны и звукоизвлечением правой рукой выльется в появление двойной атаки — будет два характерных щелчка. Вот именно для этого нам и нужны приглушенные струны — теперь рассинхронизацию можно услышать и даже увидеть.



Ну хорошо, допустим, мы нашли у себя такой вот недостаток, и руки у нас действуют не синхронизированно. Что теперь с этим можно сделать? Ответ на этот вопрос в принципе читается между строк всего вышенаписанного. Поэтому сейчас я просто расскажу, как от рассинхронизации избавиться.

Во-первых, нужно знать врага в лицо, а точнее — четко понимать причины, почему рассинхрон возникает вообще. Причина первая — просто неритмично работающая левая рука. То есть пальцы не контролируются достаточно четко в плане времени, когда совершаются движения, поэтому каждая нота будет находиться не на своем месте. Причина вторая — рука несколько вяло зажимает ноты. Происходит не четкая постановка пальца на струну, а постепенное медленное прижатие пальцев одного за другим на нужные лады. В любом случае, работа над синхронизацией предполагает избавление от обеих этих ошибок.

Сначала давайте условимся, что сделаем все действия левой руки четкими во времени. То есть, пальцы работают по отдельности, четко и быстро. В этом отношении вам очень поможет небольшое (именно небольшое — не переусердствуйте) увеличение амплитуды и хлесткости движений пальцев. Как бы небольшой хаммер-он, но слабее по силе. Не забывайте о том, чтобы не вдавливать струны в гриф. Разумеется, при более высоких скоростях и реальном применении навыков в игре левая рука все равно будет действовать монолитно — пальцы будут двигаться как бы связанно друг с другом, но такая отработка с полу-хаммер-онами позволит сделать их работу ритмичной. Что при этом получится? Левая рука будет еще немного сильнее проявлять свою атаку — тот самый щелчок. При этом мы убиваем двух зайцев — мы избавляемся от определенной ее вялости и заторможенности, и делаем слышимость (и видимость) двойной атаки еще большей. Если вы это сделали, то осталась только первая ошибка — неправильное время действия левой руки.

Представить себе эту ошибку можно вот как. Мозг отдает сигнал правой руке на то, чтобы она дернула струну медиатором. Этот сигнал какое-то время идет к руке, какое-то время требуется мышцам, чтобы сократиться, и какое-то время нужно медиатору, чтобы долететь до струны с исходной позиции. Абсолютно аналогичным образом мозг отдает сигнал левой руке, что надо ударить по струне пальцем: сначала какое-то время на сам сигнал, на сокращение соответствующей

мышцы, на дорогу пальца из воздуха на струну.

Вся суть работы над синхронизацией в том, чтобы найти то самое соотношение между временем отдавания мозгом команд для правой руки и для левой руки.

Вполне резонно будет предположить в таком случае, что для каждого пальца время с момента команды мозга и до самого удара пальцем по струне будет разным. Абсолютно верно, и именно из-за такого явления очень часто происходит то, что рассинхронизация наиболее явно проявляется на каких-то определенных нотах гаммы, которые берутся одним и тем же пальцем. Я множество раз наблюдал, как выплывали такие вот проблемные пальцы при отработке синхрона — все пальцы более-менее подчиняются общему времени, но вот на каком-то одном сразу происходит разлад. Это абсолютно нормально, так как является просто следствием работы всей системы в целом.

По пунктам мои рекомендации при отработке выглядят следующим образом:

1. возьмите темп для игры вдвое ниже вашего рабочего (определение рабочего или «своего» темпа будет рассматриваться позже);
2. сделайте движение пальцев левой руки похожими на легкий хаммер-он;
3. возьмите первые несколько нот пассажа и добейтесь максимально точного совпадения прижатия нот и ударов медиатора;
4. постепенно добавляя следующие ноты пассажа, добейтесь синхронности исполнения нот на протяжении всего упражнения;
5. начинайте медленно (по 2-3 удара в минуту) прибавлять темп, не теряя синхронизации;
6. постепенно доведите темп до рабочего.

Если вы читали внимательно, то могли заметить, что здесь я затронул работу над синхронизацией лишь на восходящем пассаже. Но ведь раскоординация в работе рук проявляет себя и на нисходящих пассажах. Как же ее отследить, если там нет как таковой «атаки» пальцами левой руки? Там идет не постановка пальца на струну, а убиение его со струны. Первоначально я рекомендую отработать синхронизацию на восходящих пассажах, чтобы лучше ощущать связь между руками. Впоследствии, когда будет определенный результат на восходящих, попробуйте нисходящие пассажи — вам нужно проследить за тем, чтобы нота не была смазанной по атаке и не было случайных пропусков нот по причине не убранного вовремя пальца.

Как это ни странно, на проработку синхронизации при правильном подходе требуется не так много времени, чем кажется изначально. По моему мнению, это происходит от того, что изначально «связав» две команды (извлечения правой рукой и прижатия ноты левой) и определив между ними точное соотношение

во времени, мы получаем впоследствии автоматическую подстройку этого соотношения под темп, в котором мы работаем. Поэтому доведя темп исполнения до вашего рабочего, вы станете даже в повышенных скоростях играть точнее и синхроннее.

3.3. Скорость

Перед тем как начать говорить непосредственно об игре на высокой скорости, я бы сразу хотел подчеркнуть несколько моментов. К сожалению, очень многие ошибочно полагают, что скорость = виртуозность. Это далеко не так — вы можете наблюдать в интернете многочисленные ролики людей, которые играют невероятно быстро. Однако по всем остальным фронтам — труба. Динамика игры примитивна (если она вообще есть), звукоизвлечение плохое, подача и ритмическое ощущение — буквально на уровне начинающего. Лишь очень немногие из «шредеров», то есть любителей сверхскоростной игры, обладают действительно выдающимися навыками игры. При этом имена этих людей известны почти всем. Самое интересное в том, что они могут играть даже медленнее, чем их последователи или «克лоны», однако звучать будут все равно круче. Опять же, сказываются все остальные аспекты игры, вплоть до построения своей скоростной партии так, чтобы она звучала просто по-взрывному — каждый нюанс и каждая мелочь имеет значение, и это именно то, что отличает одних гитаристов от других. Поэтому не стремитесь получить какую-то скоростную отметку — изначально я рекомендовал бы уделить внимание всему остальному, потому что, по моему опыту, наращивание скорости — самое простое и не требующее серьезных умственных усилий, что может только быть в игре на инструменте. Грубо говоря, скорость будет зависеть лишь от того, сколько вы над ней просидите. А вот звукоизвлечение, ритмика, построение и выбор нот для пассажей, динамика — это дается настолько тяжело, что многие просто не выдерживают.

Тем не менее определенная скорость нам все же понадобится. Например, тот самый переменный штрих — вспомните, на что он нацелен и какие аспекты игры он помогает развить. Так вот, на мой взгляд, он начинает работать с определенных скоростей. Я это связываю с тем, что на этих скоростях уже практически полностью контроль за исполнением ведется исключительно автоматически, то есть для сознательного контроля просто нет времени. Именно тогда начинают в полной мере работать ритмика, синхронизация, точность и так далее, причем значение начинают иметь даже микроскопические отклонения. Весь вопрос лишь в том, как до этой скорости дойти.

В целом план занятия для отдельно взятых упражнений у меня выглядит так:

начальное планирование занятия — поддерживаем ли форму или же прогрессируем;

разминка и достижение своих рабочих темпов (см. ниже);

если мы поддерживаем форму — по достижении рабочих темпов разминку можно закончить и приступить к другим вещам: разучиванию композиций,

новых фраз и т. д.;

если мы прогрессируем — работа по ускорению и увеличению рабочих темпов.

О том, как я составляю схему своего занятия в целом, я напишу в конце этой части. Причем начнем мы с того, что определимся с понятием, которое многократно уже встретилось в вышеуказанном плане занятия — это так называемый рабочий темп. Основными задачами для технических занятий в данном случае будет нахождение рабочего темпа, повышение рабочего темпа и повышение общего уровня исполнения. Само собой, здесь не рассматривается случай, когда вам нужно запомнить и вбить в руки какие-то упражнения: я по умолчанию допускаю, что это уже сделано и нужно отрабатывать уже известные вам вещи. Также все это касается не только тех техник, которые я рассматриваю в рамках этой книги, но и всего остального: понятно, что помимо всего прочего необходимо заниматься и исследованием каких-либо новых для вас технических возможностей, и вещами, не так явно связанными с техникой. Но тут вы найдете лишь пример как таковой, на котором в дальнейшем можно основываться.

Рабочий темп

Я определяю этот темп как максимально возможный темп, в котором вы не допускаете ни одной систематической ошибки. Ошибки — не только по исполнению, но и в плане расслабления, правильности движений и так далее. Объясню, почему для меня нахождение и работа в этом темпе имеет ключевое значение.

В один момент я уверился в той мысли, что необходимо «нагружать» ту сторону исполнения, которую мы пытаемся развить. Проще говоря, одной из главных задач во время занятий техникой является наработка автоматизма. Иными словами, вам нужно сместить соотношение контроля от сознательного в сторону автоматического, причем с сильным перевесом. Изначально мое предположение как раз строилось на том, что нужно нагрузить именно автоматизм исполнения.

Задача максимально автоматизировать свои действия пришла к тому, что мне нужно было найти определенное состояние, в котором исполнение идет на грани возможностей вообще. При этом сама суть работы предполагает полное отсутствие ошибок, потому как мы ведь вбиваем какие-то навыки в руки, поэтому ошибки туда вбивать нельзя ни при каких обстоятельствах. Иными словами, для нас крайне критичным по-прежнему является качество исполнения. Наиболее очевидным параметром, влияющим на исполнительские возможности, я посчитал именно темп игры.

Давайте сначала рассмотрим, как этот самый темп найти. Изначально возьмем любое упражнение (в моей программе так или иначе каждому упражнению соответствует свой рабочий темп). Перед тем как вы будете засекать свой темп, разомнитесь так, чтобы прийти буквально на максимальный свой уровень.

Теперь возьмите упражнение и сыграйте его несколько раз в ультразвуковых скоростях — буквально по одной ноте, чтобы четко «вспомнить» его руками.

Теперь сделайте следующее — поставьте на метрономе такой темп, при котором получится примерно та скорость, в которой вы только что играли. Допустим (лишь для примера — цифра может быть любой), это будет 60 ударов в минуту. Теперь в этом темпе вам нужно сыграть ваше упражнение от начала до конца так, чтобы нигде не ошибиться. Причем требования можно варьировать — например, Steve Vai упоминал, что он должен сыграть 11 раз подряд, прежде чем прибавить темп. Я для себя определил, что должен сыграть 3 раза подряд. Именно подряд — если вдруг первый раз получилось, а второй раз вы уже не смогли сыграть — придется начинать сначала. Еще один немаловажный момент — от начала до конца. Помимо непрерывности сыгранного упражнения, не прощайте себе ошибок: если вдруг где-то вы ошибаетесь — начинайте заново. Такой подход уже сам по себе крайне дисциплинирует и делает из занятия типа «побренчать» полноценную тренировку техники.

Теперь, сыграв наконец требуемое число раз это упражнение подряд в темпе 60, прибавьте темп на 10 bpm (удары в минуту: я буду использовать эту аббревиатуру для краткости). Не смущайтесь, что вы прибавляете на такую значительную цифру: вы ведь находитесь пока в очень низком темпе, который позволяет лучше вбить упражнение в руки, если вдруг где-то есть какие-то недочеты в плане запоминания его руками.

Далее — еще 10, еще и еще: до тех пор пока не почувствуете, что темп, в который вы пришли, уже требует определенной концентрации и внимания. Если так — прибавляйте меньше, по 5 bpm. В итоге вы придете к тому, что, например, в 130 bpm у вас упражнение еще в принципе игралось, а вот в 135 bpm — уже нет. Если так, то возмите темп 130 bpm. Это и будет вашим рабочим темпом — в нем вы не ошибались, сохранили качество исполнения, а если играли чуть быстрее — уже начинались какие-либо ошибки. Запишите эту цифру куда-нибудь (у меня для занятий записано около 12 упражнений с рабочими темпами) — она вам еще понадобится, именно с ней мы и будем дальше работать. То же самое сделайте еще для нескольких упражнений: я рекомендую сделать это для упражнений 4, 5, 6 для переменного штриха, 4, 7 — для легато и 2, 5 — для комбинированной техники. В принципе, даже этого набора хватит для того, чтобы надолго засесть за оттачивание технических навыков, однако впоследствии вам захочется расширить количество видов техник и фраз. Для этого к вашим услугам сотни и даже тысячи видео-школ, пособий и прочего учебного материала — выбирайте то, что вам больше нравится, и оттачивайте.

Очень полезно будет завести себе блокнот или просто листок бумаги, на который вы выпишете себе упражнения, которые вы играете, и темпы, в которых вы работаете — будет гораздо легче спланировать занятие и отследить прогресс.

Перед тем как сесть заниматься, ответьте себе на следующий вопрос: зачем вы сейчас хотите отрабатывать технику? Я даю два возможных варианта ответа — размяться (иными словами, вы занимаетесь для поддержания формы) или же продвинуться вперед. Намерение занятия зависит в том числе и от количества времени, которым вы сейчас располагаете для занятия. Если времени мало — резонно будет в первую очередь заниматься поддержанием вашего уровня, а если

уж времени больше — можно и прогрессировать. Подведя определенную черту, допустим, что программа-минимум — это добраться до своей вчерашней формы (достигнуть рабочих скоростей, например), а программа-максимум — продвинуться вперед, в том числе и по темпам.

Достижение рабочих темпов

Итак, начнем с переменного штриха. Я обычно начинаю занятие именно с него, так как он в принципе задействует обе руки и позволяет частично нагрузить и проработать в том числе и левую. Возьмите для начала упражнение № 4, которое задействует все гаммы и изолированно содержит в себе оба вида штриха — внешний и внутренний. Теперь посмотрите на цифру вашего рабочего темпа и отнимите от нее 30 bpm — именно этот темп вам нужно поставить на метрономе. Цифра 30 — очень приближенно, поскольку вам, например, может быть комфортнее начинать с еще более низких темпов, поэтому если вы начнете пробовать играть и темп вам покажется слишком высоким — отнимите от рабочего темпа 40 или 50 и занимайтесь.

Взяв начальную скорость, играйте в ней опять же до тех пор, пока вы не сможете сыграть упражнение 3 раза подряд. Так как сами по себе эти гаммы — достаточно долгое упражнение, то у вас может занять какое-то время достижение трех сыгранных подряд пассажей без ошибок. Достигнув этого результата, прибавьте 5 bpm к этому темпу и добивайтесь вновь того же результата. В итоге вы пришли к рабочему темпу, сыграв в нем свои три (или одиннадцать — кто как будет заниматься) раза подряд наше упражнение. Вспомните: рабочий темп изначально мы засекали, когда вы были полностью разогреты и разыграны. Значит, относительно данного упражнения вы уже, в принципе, находитесь где-то рядом с этим состоянием — практически полностью размяты.

Дальше возьмите следующее упражнение и дойдите до рабочего темпа также и в нем. Когда вы пройдете все свои упражнения, то наверняка почувствуете, что руки разогреты. Это означает, что программа-минимум уже выполнена.

Повышение рабочих темпов

Если в начале занятия вы поставили перед собой цель продвинуться по технике вперед, то одним из факторов продвижения вперед в нашем случае будет и повышение скоростей. В этом случае у меня есть свой собственный критерий: за занятие я должен повысить темп хотя бы одного упражнения на 5 bpm (если речь идет о средних темпах, разумеется).

Принцип здесь ровно такой же, как и в разминке, только тут я его несколько иначе применяю: достигнув рабочего темпа, повысьте его на 2 bpm и в новом темпе достигните уверенного и безошибочного (ключевой момент) исполнения упражнения. Как только это получилось, добавьте еще 2-3 bpm и добейтесь в новом темпе того же самого. Сделать это, на самом деле, не так тяжело, хотя и потребует больше времени, чем просто разогреться до рабочих скоростей. Однако здесь есть важный момент: если вы дошли до определенного темпа, повысили его, то теперь

в своей записи с упражнениями и темпами зачеркните старый темп и внесите новый — именно до этого темпа вам нужно будет добираться завтра во время разогрева.

Нужно понимать, что чем выше темпы — тем медленнее прогресс, вернее — на меньшее число bpm вы будете прибавлять метроном. Это нормально, ведь чем выше темп, тем больше вы зависите от реальных физических кондиций и возможностей — точнее говоря, уже вступает в силу сама скорость, с которой вообще на данный момент способна двигаться кисть. Но также должен сказать об одном крайне интересном эффекте, с которым лично я встречался неоднократно на протяжении и своего обучения, и уже при преподавании. Когда ваши рабочие темпы достаточно средние и вы постепенно отрабатываете какие-то упражнения, то бывает эффект внезапного скачка по скорости. Внезапного потому, что происходит это зачастую очень неожиданно — вроде вот вчера играл в 70 bpm , ничего особенного не делал, а сегодня вдруг получилось сыграть в 120. Я лично, когда учился, столкнулся с этим при отработке свип-пикинга и переменного штриха. Наверняка, что-то подобное было и на легато, но как-то я не обратил на это внимания. Сначала этот эффект был для меня каким-то то ли откровением, то ли просто чудом, однако потом я попытался объяснить себе его суть.

Существует гипотеза, что происходит это отнюдь не случайно, поэтому давайте вспомним наш разговор про контроль над исполнением. Мы говорили о том, что есть два основных вида контроля — это контроль сознательный и механическая память. Целью, как вы помните, у нас было сместить приоритет в сторону машинального контроля, то есть «отключить» голову. Так вот, когда соотношение механического исполнения и сознательного достигает определенной «критической» величины, то как раз в этот момент и происходит тот самый резкий скоростной скачок — рукам в той или иной мере все равно, в какой скорости работать, а головой уже контролировать этот процесс тоже не нужно. И как раз уже в этом случае мы становимся ограничены именно физическими пределами для рук. То есть, с каких-то скоростей начнется работа уже над чисто физическим ускорением, поэтому и ведется она несколько по-другому. Фактически, то, что мы делали до этого, является даже не наращиванием скорости, а наращиванием автоматизма.

Выравнивание штрихов

Довольно полезной тренировкой является также тренировка на, так скажем, равноправие штрихов. Я замечал, что у многих людей штрих вниз развит лучше, чем штрих вверх. Отчасти это продиктовано тем, что в основном сильную долю или акцент многие люди стремятся все же сыграть ударом по струнам вниз.

Проведите один небольшой эксперимент. Давайте возьмем обыкновенный «галоп» по струне — восьмая нота и две шестнадцатых. Можно их играть по любой ноте, хоть на открытой струне — сейчас это не так важно. Сыграйте эту штуку сейчас под метроном, причем штрихи соблюдайте ровно такие, как показано на записи.

Попробуйте найти максимальный темп, в котором вы можете это играть. После того как этот темп найден, поменяйте штрих на обратный:

В 99% случаев сыграть это в том же темпе не получится. Казалось бы, в первом случае мы играем ноты ударами вниз-вверх-вниз, а во время звучания восьмой ноты рука точно так же идет вверх, просто не задевает струну. Рука играет как бы шестнадцатыми, причем стабильно — вниз-вверх-вниз-вверх. Перерывов в ее движениях нет, работа постоянная и в принципе одинаковая. Что меняется во втором случае? Да ничего! Все происходит ровно точно так же — рука играет такие же шестнадцатые, только во время паузы она идет не вверх, а вниз. Так что же изменилось? Почему гораздо сложнее стало сыграть ту же в целом фигуру?

Все дело именно в последовательности штрихов. В первом случае мы «опираемся» на два штриха вниз, между которыми просто проскаивает штрих вверх, при этом не особо обращая на себя внимание. Во втором же случае основой становится штрихи вверх, менее для нас удобные. Как небольшая тренировка на разогрев и просто тонус правой руки очень подходит работа по выравниванию штриха вниз и вверх.

Я делаю очень просто: я нахожу точно так же рабочий темп для обратного галопа (вверх-вниз-вверх) и постепенно стараюсь сравнять его с прямым. В итоге постоянное движение шестнадцатыми, то есть уже без пауз, получается стабильнее и легче — ведь фактически для нас становится гораздо менее критично, какие штрихи и в каком количестве у нас присутствуют.

Скорость переменного штриха

Заниматься этим я рекомендую только тогда, когда есть уже уверенность в своих силах и действиях. Вы должны быть четко уверены, что занятиями скоростью не навредите себе, потому что при такой работе вы заставляете организм действовать буквально на пределе ваших физических возможностей. В сочетании с неправильно поставленными руками, напряжением или глупыми советами со стороны (в том числе и от безграмотных «преподавателей») это может дать настолько разрушительный эффект, что самым легким и счастливым исходом для вас может быть, например, то, что вы просто не научитесь играть. Самым тяжелым — «заигрывание» рук, туннельный синдром кисти и так далее. Поэтому я рекомендую заниматься ускорением, когда вы полностью разогреты, не имеете каких-то систематических ошибок или напряжений. Помимо этого, вам нужно очень четко отслеживать ощущение в руках и при первых же признаках неприятных ощущений (боль, зажатие, онемение и тому подобное) немедленно прекращать скоростную тренировку. В принципе, лично я практически не занимаюсь наращиванием скорости, так как не стремлюсь ставить мировые рекорды, а скорость и технику рассматриваю лишь как средство решения музыкальных задач. Так как с существующими средствами у меня получается эти задачи решать, то и уходить с головой в их «прокачивание» я не стану. Этого же подхода я рекомендую придерживаться любому человеку, только с одной оговоркой (которую, впрочем, я уже здесь озвучил) — что техника должна все же решать музыкальные задачи. По-этому если вас интересует играть простые аккордовые вещи, например, или несложные мелодии без каких-либо ориентиров на звук или яркую выразительность, то заниматься вообще чем-либо из этой книги смысла, по большей части, нет. И уж тем более нет смысла заниматься скоростью, штрихами и прочими техническими нюансами. С другой стороны, очень смешно бывает столкнуться с человеком, который мечтает играть в стиле Dream Theater и при этом оправдывает неумение играть фразой типа «техника — фигня, главное — музыка!». Музыка-то, понятно, она в любом случае главное, однако при отсутствии нужных технических навыков музыки в вышеупомянутом ключе не получится. Попробуйте сыграть что-нибудь из Рахманинова на фортепиано, если максимум ваших возможностей — криво сбацать «Собачий вальс». Итак, наращивание скорости. Этой темы логично касаться тогда, когда вы уже совершили тот самый скачок по скорости (или даже если он был не столь резок, но вы добились определенных скоростных результатов). По моему опыту, игра до темпов в районе 100 ударов в минуту шестнадцатыми триолями (на один удар метронома — 6 нот, как в 4-м упражнении на переменный штрих, например) еще не требует специальных разгонов рук физически. Однако позже это вполне может понадобиться. Метод ускорения рук я позаимствовал, собственно, тоже из определенных спортивных методик подготовки. Нас в большей степени, конечно, интересуют дисциплины, где скорость каких-либо действий несет в себе ключевую роль, например, бокс. Существует такое упражнение для ускорения, как, например, взять по легкой гантели в каждую руку и отрабатывать удары по воздуху с максимальной скоростью. В течение минуты, по большому счету, сил у вас

остается уже намного меньше. После этого гантели убираются и делается все то же самое. То есть для наработки скорости применяется, собственно, тренировка на крайних скоростях и в критических условиях. В целом это позволяет мышцам «пружинить» быстрее, удары совершать резче и молниеноснее, но что также крайне важно — руки получают больше выносливости при работе на критических скоростях. Иными словами, чем больше вы тренируетесь, тем в течение большего времени вы можете действовать быстро и относительно без усталости.

Одна из самых главных проблем при игре на скорости — руки не могут двигаться долго. Причем речь идет не о возросшем или чрезмерном напряжении (его не должно быть, если руки поставлены корректно), а просто об определенном, в том числе психологическом, зажатии — мол, вот мне сейчас нужно сыграть длинный пассаж переменным штрихом, как же столько вытерпеть. За основу такой вот тренировки я взял одно из своих упражнений. Только в отличие от него же, когда мы рассматривали его в части, посвященной переменному штриху, мы переделаем его так, чтобы оно игралось шестнадцатыми нотами.

4/4

TAB

P.M.

10 8 7 10 7 8 10 8 7 10 8 6 10 8 6 9

□ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V

P.M.

6 8 10 8 6 9 7 5 9 7 5 9 5 7 9 7

□ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V

P.M.

5 9 7 5 9 7 5 8 5 7 9 7 5 8 7 5

□ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V

P.M.

8 7 5 8 5 7 8 7 5 8 7 5 3 5 7 3

□ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V

P.M.

7 5 3 5 7 3 5 7 3 5 7 3 7 5 3 5

□ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V

P.M.

7 3 5 7 3 5 7 4 7 5 3 5 7 4 5 7

□ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V

P.M.

4 5 7 5 7 5 4 5 7 5 6 8 5 6 8 5

□ V □ V □ V □ V □ V □ V □ V

P.M.

8 6 5 6 8 5 7 8

□ V □ V □ V □ V

Сам способ работы с ним я основывал на предыдущей части с галопом. Моим начальным предположением было то, что если вы в состоянии быстро и легко сыграть 3 ноты, то можете сыграть и 5, 7, 15 или сколько угодно. Поэтому здесь мы начнем именно с первых трех нот и сыграем их ударами вниз-вверх-вниз. Теперь вам нужно включить метроном и найти свой рабочий темп для этого упражнения, только сделайте это именно для этих трех нот. Найдите тот темп, в котором вы можете сыграть эти ноты — скорее всего, этот темп будет очень высоким, потому как три ноты сыграть проблем особых нет. Когда найдете (очень рекомендую здесь отдельно проконтролировать, все ли ноты звучат как надо и насколько они четко укладываются в метроном — записать себя, например), отрабатывайте это упражнение именно в этом темпе. Наша задача сейчас — ввести руки в экстремальные условия работы, в данном случае — по скорости.

Итак, начните играть первые эти три ноты под метроном. Не частите — отдыхайте между «подходами». Как пример, такое мини-упражнение будет выглядеть так.

Musical notation for a three-note exercise. The top staff shows a treble clef, a 4/4 time signature, and a measure consisting of three eighth notes (B, A, G) followed by a rest. The instruction '6x' is written above the staff. The bottom staff shows a guitar neck with three strings labeled T, A, B. Below the strings are the notes 10, 8, and 7 from left to right. The instruction 'P.M. - - - - +' is written above the staff. Below the staff, under the strings, are the fingerings: 10-8-7, followed by a vertical bar, then 10, 8, and 7 again. The bottom of the staff has the fingerings: □ V □.

Когда стабильно эти три ноты начали получаться и все заработало, добавьте еще две ноты и теперь играйте аналогичным образом:

Musical notation for a five-note exercise. The top staff shows a treble clef, a 4/4 time signature, and a measure consisting of five eighth notes (B, A, G, F#, E) followed by a rest. The instruction '6x' is written above the staff. The bottom staff shows a guitar neck with three strings labeled T, A, B. Below the strings are the notes 10, 8, 7, 10, and 7 from left to right. The instruction 'P.M. - - - - - +' is written above the staff. Below the staff, under the strings, are the fingerings: 10-8-7-10-7, followed by a vertical bar, then 10, 8, and 7 again. The bottom of the staff has the fingerings: □ V □ V □.

Обратите внимание еще раз: я все время даю рукам возможность отдыхать. Далее, добавляем еще две ноты. И так далее, постепенно дополняем упражнение

по две ноты — чтобы первая и последняя приходились на удар вниз.

По опыту могу сказать, что, уже дойдя до 3-4 струны, вы почувствуете, что правая рука очень сильно разогрета, может появиться легкое ощущение «забитости» мышц — при правильной игре это будет ощущаться в совершенно конкретной области.

Как только вы в процессе этой тренировки почувствуете, что рука уже двигается из последних сил — включайте на метрономе рабочий темп для упражнения № 4 на переменный штрих и начинайте его играть. Это будет происходить на меньшей скорости, таким образом мы дадим руке чуть меньшую, но все же нагрузку. Когда на этом упражнении почувствуете то же самое — переключитесь на технический этюд (упражнение № 5 на смешанное звукоизвлечение) — там скорость еще более снижена в целом, оставляя только некоторые «взрывные» по темпу куски, хотя в целом темп исполнения будет еще ниже: основная часть этюда играется шестнадцатыми нотами, а где-то вообще включается легато. После такой достаточно изнурительной тренировки на переменный штрих я рекомендую переключиться, например, на легато или свип-пикинг: на те области, где правая рука не нагружается.

Скорость легато

Ускорение легато я с самого начала практиковал по такой же в целом схеме, только работает она в данном случае немного по-другому. Основная суть ускорения легато не в том, чтобы физически заставить пальцы двигаться быстрее — все равно скорость их действий нужна гораздо более низкая, чем, например, скорость работы правой руки при быстром переменном штрихе. Пальцы левой руки в случае легатного пассажа как бы «делают нагрузку» между собой. Однако проблема скоростного легато находится совершенно в иной плоскости. Зачастую у многих быстрое легато не звучит правильно в первую очередь из-за плавающей ритмики. Дело в том, что ровно сыгранное легато дает то самое ощущение полета и цельности всего пассажа, но ритмические провалы в нем сразу сводят весь эффект на нет. Поэтому мы сейчас пойдем вот каким путем.

Я исходил из предположения, что при быстром и ровном легато пальцы действуют в связке друг с другом. Это похоже на уже знакомую нам аналогию, когда вы стучите пальцами по столу, например. Думаю, вам не составляет труда друг за дружкой быстро стукнуть всеми пальцами последовательно, начиная с мизинца и заканчивая указательным. Что при этом происходит? Разумеется, каждому пальцу дается отдельная команда на подъем и последующий удар по столу. Однако мы не контролируем каждый палец в отдельности: мы как бы подсознательно знаем, когда нужно начать движение безымянным пальцем относительно мизинца, средним относительно безымянного, указательным относительно среднего. Этот принцип я решил переложить и на гитару.

Мы возьмем уже знакомое нам упражнение на легато (упражнение № 4) и попробуем его ускорить. Для начала возьмем лишь первые три ноты.

Musical notation for guitar (TAB) in 4/4 time. The top staff shows a six-note chord on the E string (10th, 12th, 14th, 12th, 10th, 12th frets). The bottom staff is a TAB representation with vertical dots at the 10th, 12th, and 14th frets, and a horizontal bar above them labeled "10-12-14".

Вам нужно сыграть их абсолютно ровно относительно друг друга. После того как вы это сделали, добавьте еще две ноты. Двумя пулл-оффами вы вернетесь назад к указательному пальцу (нота «ре»), с которого и начали.

Musical notation for guitar (TAB) in 4/4 time. The top staff shows the same six-note chord as before. The bottom staff shows the TAB representation with a vertical dot at the 10th fret, followed by a horizontal bar labeled "10-12-14-12-10". This indicates a sequence where the 12th and 14th frets are played, followed by two pull-offs (downward slurs) from the 14th and 12th frets back to the 10th fret, and then a return to the 10th fret.

Задача сыграть это ровно уже несколько сложнее — мы здесь формируем единую связку не только из пальцев, но и разнообразных технических приемов (хаммероны и пулл-оффы), поэтому здесь, скорее всего, времени у вас уйдет чуть больше.

После того как получилось сыграть эти пять нот ровно и в одной связке, можете теперь добавить следующие три ноты.

Musical notation for guitar (TAB) in 4/4 time. The top staff continues the sequence from the previous example. The bottom staff shows the TAB representation with a vertical dot at the 10th fret, followed by a horizontal bar labeled "10-12-14-12-10", then a vertical dot at the 13th fret, followed by a horizontal bar labeled "13-12-10", and finally a vertical dot at the 10th fret. This indicates a sequence where the 12th and 14th frets are played, followed by two pull-offs from the 14th and 12th frets back to the 10th fret, then a note at the 13th fret, another pull-off from the 13th fret back to the 10th fret, and finally a return to the 10th fret.

Опять же, по аналогии с этим, после успешного прохождения добавляем сначала еще две ноты:

и еще две:

Как видите, мы получили единую связку из двенадцати нот, которые играются ровно и составляют некий базис, на котором основывается все упражнение. Потренируйте сначала этот базовый кусок, после чего попробуйте сыграть его в сочетании со следующими двенадцатью нотами. Впоследствии, когда в пальцах выработается определенная взаимосвязь при движении, то и в остальных аналогичных частях этого упражнения вы станете играть ровнее. Все, что вам останется сделать — связать сами куски между собой (тут очень часто наиболее проблемным местом является слайд между частями — нужно будет проследить за его точностью и ритмическим соответствием).

3.4. Схемы проведения занятий

Очень много вопросов задается именно по теме организации конкретно взятого занятия. В принципе, это довольно легко понять: любой человек хочет использовать время, отведенное для занятий, максимально эффективно. Схема для проведения и контроля за занятием существует масса, а компетентный преподаватель сможет еще и составить схему лично для вас таким образом, что она будет работать в вашем случае еще эффективнее.

Разогревающее занятие

Я решил привести здесь схему занятия для примера его организации. В данном случае схема относится к занятию, когда вы хотите просто поддержать себя в форме и размяться. Вы можете руководствоваться ею, можете изменить ее любым образом или вовсе составить свою — в данном случае может быть несколько вариантов. В своих занятиях (во время восстановления техники) я пользовался этой схемой и она показала достаточную свою эффективность.

Вы встретите несколько обозначений — я их ввел для большего удобства в отображении этой схемы.

PT — рабочий темп, то есть темп, в котором на сегодняшний день вы можете уверенно и безошибочно сыграть то или иное упражнение требуемое количество раз подряд.

n — шаг, на который вы изменяете темп при продвижении по занятию.

Порядок и темп выполнения упражнений на переменный штрих:

Темп ($n=10$ bpm)**Упражнение**

РТ

Упр. №4

-n

Упр. №4

-2n

Упр. №4

-3n

Упр. №2

(одиночные
гаммы вперед)

Упр. №3

(одиночные
гаммы назад)

Упр. №4

(все семь по-
зиций гамм
«змейкой»)

Порядок и темп выполнения упражнений на легато:

Темп ($n=10$ bpm)**Упражнение**

РТ

Упр. №4

Упр. №5

-n

Упр. №4

Упр. №5

-2n

Упр. №4

Упр. №5

-3n

Упр. №4

(легато с переме-
щением по грифу)

Упр. №5

(легато по пози-
циям гаммы)

Опять же, вы можете попробовать изменить схему в соответствии с собственными предпочтениями или изучаемыми техниками. Более того, вы в таблице и вверху и внизу видите только ограниченный набор техник. В конце книги я коснусь этого вопроса, однако у вас в аналогичной схеме занятия может быть все, что угодно — и свип-пикинг, и риффы, и любые специфические приемы

и клише вплоть до кусков каких-то композиций, которые вы хотите проработать.

Далее, эта схема является — повторюсь — очень примерной, так как здесь величина шага при продвижении может быть и не 10 bpm, а столько, сколько вам нужно — возможно, вам будет комфортнее прибавлять каждый раз по 5 единиц, а начинать вообще с рабочего темпа минус 50 единиц.

На мой взгляд, лучше я объясню принцип, почему я сделал именно так и отталкиваюсь именно от такой схемы. Я начал с низкого темпа с пассажей переменным штрихом по отдельности. Это позволяет не очень сильно нагружать еще не готовые к серьезной работе руки, при этом отлично работает как для правой руки (ей приходится постоянно двигаться), так и для левой (перемещение по грифу). После того как я сделал первое базовое упражнение (гамму вперед) и почувствовал себя комфортно в том темпе, который я включил, то я играю эти позиции назад и точно так же привыкаю к темпу. Назад я играю для того, чтобы дать правой руке «вспомнить» внутренние штрихи, а левой — размяться при обратном движении (грубо говоря — при убиании пальцев с грифа). После того как все это сделано, можно объединить все эти вещи, именно для этого у нас есть объединенное упражнение. На нем мы уже даем продолжительную нагрузку на руки, впрочем, она не сможет повредить потому, что предварительно мы уже начали разогревать руки и темпы еще довольно «безопасные».

Так как объединяющее упражнение содержит в себе все элементы двух базовых, то дальше можно разогреваться только им одним — будем доводить исполнение до комфортного и постепенно поднимать темп, стремясь к рабочему. В итоге вы в первую очередь прогреете правую руку, левая лишь немного восстановит двигательную активность, а специфические для нее приемы (например, пулл-офф и хаммер-он) можно разогреть отдельно. Чем мы и занимаемся во второй части разогревочной программы — сначала берем не очень сильно нагружающее упражнение с перемещениями по грифу, доводим его исполнение до комфортного в умеренном темпе, после чего берем уже более тяжелое и точно так же его доводим до правильного ощущения.

Далее лично я разогреваю их оба по очереди в каждом темпе — первое упражнение крайне требовательно к точности и легкости движения кисти, в то время как второе гораздо больше «копирается» на позицию на грифе (скаков по грифу меньше), но требует гораздо больше выносливости левой руки и пальцев в целом. То есть сам принцип состоит в определенном дозировании и сочетании нагрузок. Поэтому сейчас я очень рекомендую вам сделать следующее — составить самостоятельно аналогичную схему для своих собственных упражнений. У меня, как уже упоминалось, их около дюжины. Я не всегда играю их все, иногда я использую крайне жесткие методы разогрева — «форсирую» темпы, максимально нагружая руки и быстро их разогревая, однако я практикую такое только в случае необходимости скорейшего приведения себя в форму и при условии, что в целом руки у меня в хорошем состоянии — я не стану этого делать, если не играл на инструменте несколько дней. Поэтому вам я не рекомендую с самого начала практиковать такие методы.

Возьмите и составьте сначала на бумаге список из упражнений, клише, этюдов

и чего угодно (хоть песен целиком), которые вы будете практиковать. Разбейте этот список на блоки по принципу основной техники. Как правило, я стараюсь в самом начале играть вещи на переменный штрих (опять же, причина проста — разминается правая рука и немножко прогревается левая), потом уже на более узкоспециализированные техники. Самые проблемные и энергозатратные техники (к примеру, если вы играете какие-то сверхскоростные риффы с дикой динамикой) поставьте в самый конец. То же самое относится к вещам, которые требуют точности сразу в нескольких техниках, например, там очень задействовано легато и переменный штрих, причем в довольно сложных и критичных местах.

Теперь рассортируйте эти блоки в порядке возрастания сложности. Если несколько элементов по сложности примерно равны, то их логичнее расположить по длительности — короткие расположите в самом начале списка. Опять же, по аналогии с моим списком — сначала в блоке с переменным штрихом идут короткие простые гаммы поодиночке, потом — объединенное упражнение.

У вас получился список из какого-то числа упражнений. Для каждого из них у вас есть рабочий темп (если еще нет — замерьте, технологию измерения можно увидеть несколькими разделами выше). Теперь можно начинать отрабатывать их по блокам — сначала первый, потом второй и так до самого конца. Я приведу еще одну принципиальную схему, с которой и можно «срисовать» ваш собственный вариант. Темпы отсчитаны опять же от рабочего темпа, количество таких столбцов может быть любым вам удобным (в зависимости от шагов и начального темпа), количество упражнений в каждом блоке зависит тоже от вас.

Кстати, еще одно важное замечание. Очень часто я слышу также вопрос о том, сколько же времени в день нужно уделять легато, штриху, свипу и так далее. Мол, в какой же пропорции по времени ими заниматься. На мой взгляд, приводимый здесь план занятия как нельзя лучше отвечает на этот вопрос. Дело в том, что если у вас есть какие-то проблемы и общая недоработанность, например, легато, а переменный штрих в то же время получается легче и не доставляет хлопот, то логично предположить, что времени на легато надо тратить больше. Если следовать схеме разогревающего занятия, вы и так потратите на него времени больше, ведь при прочих равных для продвижения по темпу для легато вам просто-напросто потребуется больше времени.

Поэтому все вопросы отпадут после первого же структурированного и четко спланированного занятия: сразу всплынут все скрытые недоработки и ошибки, станет понятно, какая техника требует больше работы над собой и так далее. Есть и еще один нюанс: чем дальше вы продвинулись и чем более вы подкованы технически, тем меньше времени вам потребуется на аналогичные задачи. Для примера, я дохожу до своих рабочих темпов приблизительно за 15–20 минут, однако для ученика с общим опытом игры в несколько месяцев это время будет в разы больше, да и темпы будут, само собой, ниже.

Упражнение	Темп
------------	------

Переменный штрих

Короткое простое	-4n	-3n	-2n	-n	PT
Короткое простое	-4n	-3n	-2n	-n	PT
Длинное простое	-4n	-3n	-2n	-n	PT
Короткое сложное	-4n	-3n	-2n	-n	PT
Длинное сложное	-4n	-3n	-2n	-n	PT

Легато

Короткое простое	-4n	-3n	-2n	-n	PT
Короткое простое	-4n	-3n	-2n	-n	PT
Длинное простое	-4n	-3n	-2n	-n	PT
Короткое сложное	-4n	-3n	-2n	-n	PT
Длинное сложное	-4n	-3n	-2n	-n	PT

*Специальные
упражнения*

Короткое простое	-4n	-3n	-2n	-n	PT
Короткое простое	-4n	-3n	-2n	-n	PT
Длинное простое	-4n	-3n	-2n	-n	PT
Короткое сложное	-4n	-3n	-2n	-n	PT
Длинное сложное	-4n	-3n	-2n	-n	PT

Занятие на ускорение

В целом на вопрос о повышении темпов я ответил уже ранее, причем касаемо различных техник. Если говорить более схематично и приводить примеры каких-то

конкретных планов занятий (как это было с разогревающим занятием), то я точно так же приведу таблицу, с которой вы можете либо срисовать свою, либо примерно понять принцип и составить собственный план.

Принцип я использую следующий. Начинаем с того самого жесткого упражнения на ускорение — берем максимально возможный для первых трех нот темп и постепенно прибавляем по две ноты. Через какое-то время (обычно очень скоро) правая рука уже будет чувствовать усталость. Когда это случилось — сбавляем нагрузку (но не снимаем ее полностью). Я это делаю, переключившись на гаммы — они играются в заведомо более низкой скорости, но при этом упражнение довольно длинное и позволяет закрепить результат работы на предыдущем упражнении. После того как на гаммах я достигаю того же ощущения, я еще снижаю нагрузку и переключаюсь на технический этюд — там темп обычно еще ниже и секстольные «пробежки» играются, перемежаясь более медленными квартольными частями.

После того как правая рука уже стала нуждаться в отдыхе — переключаемся на легато и действуем ровно по той же схеме. Сначала берем самое жесткое упражнение и на нем тренируем левую руку, после чего переключаемся на более щадящее, но в то же время длинное упражнение для закрепления. Правая рука на легато задействована минимально, и за то время, как мы занимаемся левой, она имеет возможность восстановиться. И наоборот: на переменном штрихе левая рука не выполняет какой-либо тяжелой работы в виде легато.

После прохождения первого круга я возвращаюсь на переменный штрих и прибавляю темп на 2 удара в минуту и все повторяется вновь. В следующий раз я прибавляю еще на 2 удара, а перед заключительным кругом у нас получается прибавление на 1 удар. То есть за все время мы повысим показатели на 5 ударов в минуту, причем сразу нескольких упражнений.

Не скрою, что эта тренировка займет уже гораздо больше времени, чем разминка, однако вы сможете в определенной степени прыгнуть вперед по скорости в течение довольно короткого промежутка времени. Упражнений в схеме может быть сколько угодно, они могут быть и любыми другими — можете добавить свои, взять мои из этой книги или же чьи-нибудь еще, если сочтете их для себя полезными и нужными. Главное — придерживаться принципа последовательности.

В рабочем темпе (PT)

Упражнение на ускорение переменного штриха (начиная с трех нот и прибавляя по 2 ноты)

Переменный штрих: Упражнение № 4 (объединенные гаммы)

Смешанная техника: Упражнение № 5 (технический этюд)

Легато: Упр. № 4 (пассаж с перемещением по грифу)

Легато: Упр. № 5 (по позициям гаммы)

PT + 2bpm

Упражнение на ускорение переменного штриха (начиная с трех нот

и прибавляя по 2 ноты)

Переменный штрих: Упражнение № 4 (объединенные гаммы)

Смешанная техника: Упражнение № 5 (технический этюд)

Легато: Упр. № 4 (пассаж с перемещением по грифу)

Легато: Упр. № 5 (по позициям гаммы)

PT + 4bpm

Упражнение на ускорение переменного штриха (начиная с трех нот и прибавляя по 2 ноты)

Переменный штрих: Упражнение № 4 (объединенные гаммы)

Смешанная техника: Упражнение № 5 (технический этюд)

Легато: Упр. № 4 (пассаж с перемещением по грифу)

Легато: Упр. № 5 (по позициям гаммы)

PT + 5bpm

Упражнение на ускорение переменного штриха (начиная с трех нот и прибавляя по 2 ноты)

Переменный штрих: Упражнение № 4 (объединенные гаммы)

Смешанная техника: Упражнение № 5 (технический этюд)

Легато: Упр. № 4 (пассаж с перемещением по грифу)

Легато: Упр. № 5 (по позициям гаммы)

Понятно, что достигнув уже крайних скоростей, когда рукам физически сложно двигаться быстрее, прибавлять по 5 ударов в минуту за занятие будет все сложнее. Это нормально — ускорение в таком случае уже касается физического ускорения движений рук, развивается оно медленнее и требует большей работы. Поэтому можете перестроить график и прибавлять, скажем, по 2 удара за занятие.

Главное, о чем нельзя ни в коем случае забывать — не ускоряйтесь в ущерб качеству. Ваша скорость ничего не стоит до тех пор, пока идет рука об руку с грязью, ошибками по ритму, кривой динамикой и прочими недоработками. Помните, что многие всемирно известные музыканты часто играют даже медленнее, чем их «клоны», однако все равно они являются мастерами, когда их подражатели остаются именно подражателями и не более того. Понятно, что дело еще в музыке, имидже, звуке, атмосфере, подаче и так далее, но с технической стороны — еще и в той уверенности, которой пропитаны их фразы и пассажи.

Ну и, само собой, не стоит заниматься ускорением, если ощущаете хотя бы дискомфорт в руках — не испытывайте судьбу.

Заключение

Признаться честно, книгу я написал довольно быстро. Дальнейшая редакция, подготовка, набор нот и прочие этапы ее выпуска заняли в разы больше времени. Это происходит потому, что я писал «из головы» — здесь изложена та информация, которую я даю изо дня в день уже несколько лет на занятиях со студентами. Поэтому мне всего лишь нужно было перевести ее в печатный вид.

Должен сказать, что все это — лишь первый и самый базовый этап моей учебной программы. По большому счету, я рассчитываю обычно на первые пару-тройку месяцев, чтобы проработать со студентом все вышеписанное. Однако здесь не рассмотрена и десятая доля того, о чем мы обычно разговариваем. Книжка и так получилась в два с лишним раза больше, чем я вообще рассчитывал, а ведь мы не рассмотрели важнейшие вещи. Ритм, аккомпанемент, игра риффов, фанк, вибратор, бенды, подача, отдельные виды техник (свип, чикен-пикинг и др.) и, самой собой, общемузикальные вопросы, звук, создание нужной атмосферы и настроения, выстраивание партий и многое-многое другое — без всего этого невозможно полноценно играть на гитаре, а если уж говорить более конкретно и откровенно — то музыкальные моменты намного важнее техники. Однако к ним прийти можно, имея какую-то базу и средства для реализации своих музыкальных задач. Поэтому я отважился ограничиться в этом издании лишь самой базой. Возможно, если этот материал будет иметь определенный успех и интерес (даже необязательно коммерческий), то я выпущу следующую книгу, точно так же взяв всю информацию из моей собственной программы обучения.

Я надеюсь, что книга вам поможет лучше понять различные процессы, происходящие при игре на гитаре, или хотя бы взглянуть на ряд аспектов под другим углом. Если вам было интересно и вы извлекли из этого пользу, то я все это делал не зря. Обозначьте себе цели, занимайтесь и вы к ним в любом случае придете. Удачи!

П. Забуруев