

Министерство культуры Московской области
Государственное автономное профессиональное
образовательное учреждение Московской области
«Московский областной музыкальный колледж имени С.С.
Прокофьева»

Номеровский Е.С.

**Методико-
исполнительский анализ
цикла Э. Вила-Лобоса
«Двенадцать этюдов»**

г. Москва

2018г.

Содержание

Введение	3
Глава I. Жизнь и творчество композитора	5
Глава II. История создания и общая характеристика цикла	8
Глава III. Сравнительный анализ авторского и издательского текста	14
Глава IV. Методико-исполнительский анализ	22
Заключение	32
Список литературы	34

Введение

Гитара - самый распространенный и массовый инструмент. Она завоевала популярность и уважение у музыкантов и слушателей во всех странах мира. Гитара успела побывать даже в космосе.

Происхождение гитары теряется в глубине веков. Достоверно известно лишь, что в XIII веке она уже существовала и была широко известна в Испании.

XX век принес гитаре столь значительные, по истине революционные изменения, что стал веком ее второго рождения. Многие называют его Ренессансом гитары. К ней обращаются все больше и больше профессиональных композиторов. Для гитары пишутся сочинения малых форм, сонаты, программные сочинения, концерты. Этот инструмент становится полноправным участником многих ансамблей, порой замещая фортепиано. Гитара звучит на сцене всех престижных концертных залов мира.

В крупнейших библиотеках обнаруживаются сочинения композиторов Возрождения, Барокко, Классицизма.

Раньше считалось, что репертуар гитары ограничен, что ее шесть струн ставят непреодолимые преграды перед многими произведениями. Композиторы XX века это предубеждение разрушили и доказали, что гитаре доступно почти все.

Для этого инструмента создавали произведения М. де Фалья, Х. Родриго, Б. Бриттен, Ф. Пуленк, Э. Денисов. Гитару вводят в состав инструментов оркестра И. Стравинский, Д. Шостакович, А. Шнитке.

Развитие исполнительства на этом инструменте невозможно представить без вклада Эйтора Вила Лобоса. "Он был не только величайшим композитором Бразилии, но и одним из самых великих во всем мире"¹, - писал о нем дирижер Ш.Мюнш. О его произведениях восторженно отзывались С. Прокофьев, Д.

¹ Мариз В. Эйтор Вила Лобос. Жизнь и творчество. – Л. «Музыка», 1977. – с.53

Мийо, А. Рубинштейн. Перу Вила Лобоса принадлежат балеты, сочинения для оркестра, хора, концерты и миниатюры для различных инструментов, романсы и песни. Гитарные произведения в творчестве композитора занимают довольно скромное место, но в мире нет гитариста, который бы не знал о его наследии.

К гитаре Вила Лобос обращался на протяжении всей жизни. Так "Популярная бразильская сюита" создавалась им в период с 1908 по 1918 гг., "Двенадцать этюдов для гитары" были написаны в 1928 г., "Пять прелюдий" - в 1940г., Концерт для гитары с оркестром - в 1951 г.. Композитор хорошо владел гитарой и сам виртуозно исполнял свои произведения.

В наследии этого композитора до сих пор остается много неразгаданных тайн, некоторые из них распространяются и на гитарный репертуар. Совместными усилиями музыковедов, гитаристов, современников Вила Лобоса раскрываются многие загадки, что позволяет в полноте ощутить талант и мастерство гениального бразильского композитора.

Цель этой работы - более подробно осветить одно из самых значительных сочинений для гитары не только применительно к творчеству Вила Лобоса, но и в отношении к гитарному репертуару вообще. А так же решить несколько задач:

- выявить расхождения между авторским и издательскими текстами;
- определить степень влияния этой разницы на художественный образ;
- проанализировать технологические особенности исполнения Этюдов;
- рассмотреть различные подходы к исполнению трудных мест.

Произведения Вила Лобоса пользуются большой популярностью. Задача музыканта - донести до слушателей музыку без искажений авторского текста, постараться наиболее точно отразить его замысел.

Глава I.

Жизнь и творчество композитора.

Эйтор Вила Лобос родился 5 марта 1887 года. Отец происходил из Испанского рода и был служащим в Национальной библиотеке в Рио-де-Жанейро, преподавал, выпустил несколько книг по истории и космографии, и слыл недурным музыкантом. Мать закончила классическую школу при монастыре Сан Бенто.

Первоначально знакомство с музыкой проходило под руководством отца, который обучил сына игре на виолончели и кларнете. Некоторое время Эйтор посещал музыкальные классы в колледже св.Петра в Рио-де-Жанейро, позднее - курсы в Национальном музыкальном институте. Однако систематического образования Вила Лобос так и не получил. После смерти отца мать запретила занятия музыкой. Она хотела чтобы Эйтор стал врачом. И будущему композитору приходилось по ночам с гитарой в руках осваивать произведения Баха и многих других классиков.

Врожденная музыкальность определила всю дальнейшую творческую жизнь Вила Лобоса. С юношеских лет Эйтор играл в шоро. В Бразилии существовал и существует целый пласт культуры, который называется Шоро. Шоро в переводе с бразильского языка значит плач. Шоро - это небольшой коллектив бродячих музыкантов, играющих на разных инструментах. Музыканты могут друг друга взаимозаменять. Непременным участником шоро была гитара или ее латиноамериканские сестры чаранга или кавакинью. Впоследствии Лобос напишет четырнадцать Шоро для различных сочетаний инструментов. Но Шоро №1 написано для солирующей гитары.

С целью сбора и изучения музыкального фольклора, народных обрядов, сказок, легенд, Вила Лобос принял участие в фольклорной экспедиции 1904-1905 гг.; следующие поездки по стране состоялись в 1910-1912 гг. Под

влиянием бразильской народной музыки композитор создает свой первый крупный цикл для камерного оркестра "Песни Сертана" (1909г.).

В 1923 г. Вила Лобос получает правительственную стипендию, что дает ему возможность несколько лет жить в Париже. Там он встречается со многими выдающимися музыкантами, в том числе с М. Равелем, М. Де Фальей, С. Прокофьевым, А.Сеговией. К этому времени Вила Лобос вполне сформировался как художник. Его произведения широко известны не только в Бразилии, но и в Европе. Его музыку очень любили дирижер Мариус-Франсуа Гайяр, пианист Артур Рубинштейн.

В 1931 г. Вила Лобос возвращается в Бразилию и сразу же активно включается в музыкальную жизнь страны. Он побывал с концертами в шестидесяти шести городах почти всех ее провинций. По поручению правительства, занимаясь единой системы Музыкального образования в стране, Вила Лобос создает Национальную консерваторию, десятки музыкальных школ и хоровых коллективов, вводит музыку в школьные программы, считая, что хоровое пение - основа музыкального образования. В те же годы появляется его шеститомное учебное пособие "Практическое руководство для изучения фольклора" - антология небольших хоровых песен на два-три голоса а саpella или в сопровождении фортепиано. Эта работа считается подлинной энциклопедией музыкально-поэтического фольклора Бразилии. По инициативе Вила Лобоса в 1945 г. в Рио-де-Жанейро была открыта Бразильская академия музыки, президентом которой он оставался до конца жизни.

Композитор вел также широкую концертную деятельность, пропагандируя бразильскую музыку, - выступал как дирижер на родине, в странах Южной и Северной Америки, в Европе. Признание пришло к нему при жизни. В 1943 г. Вила Лобосу присваивают звание почетного доктора Нью-Йоркского университета. В 1944 г. избирают членом-корреспондентом Аргентинской академии изящных искусств. В 1958 г. он получает гран-при за

пластинку с сюитами "Открытие Бразилии".

Широк диапазон творчества Вила Лобоса. Он написал двенадцать симфоний, свыше десяти балетов, пятнадцать концертов для различных инструментов. Его произведения (их больше тысячи) носят ярко выраженный национальный характер. Вила Лобос горячо верил в преобразующие возможности музыки; именно потому так много сил им было отдано и своему музыкальному образованию, и музыкально общественной деятельности, и популяризации мировой музыкальной культуры. Лучшее его творение - цикл "Бразильские бахианы". Нигде до того не достиг композитор столь органичного сочетания национальных истоков и классических форм, подобных высот вдохновения.

С гитарой, на которой Вила Лобос прекрасно играл и мог считаться даже виртуозом на этом инструменте, связаны яркие страницы его творчества. Первыми работами для гитары были переложения пьес композиторов - классиков и романтиков. Среди созданных в последствии оригинальных произведений композитора - "Популярная бразильская сюита", "Двенадцать этюдов", "Пять прелюдий", Концерт для гитары с оркестром, транскрипции для двух гитар.

Глава II.

История создания и общая характеристика цикла.

Цикл "Двенадцать этюдов" (в оригинале "Этюды для гитары") - одно из часто исполняемых всеми гитаристами мира сочинений - был написан в Париже в 1928 г., но впервые вышел из печати в 1953 г. в издательстве Макса Эшига (Франция). Первое исполнение цикла состоялось в 1963 г. бразильским гитаристом Тувибио Сантосом.

Андерсу Сеговии было известно о сочинении Вила Лобоса гораздо раньше, практически сразу после его написания. Композитор обратился к маэстро с просьбой исполнить Этюды. Он увидел в нем музыканта, который сможет донести эту музыку до слушателей. "Я восхищаюсь Сеговией», - писал Вила Лобос. Но Сеговия не согласился взять произведение для разучивания. Свой отказ великий гитарист обосновал тем, что эти произведения на гитаре неисполнимы. Тогда Эйтору Вила Лобосу пришлось доказывать право на существование Этюдов, что он сделал с успехом.

Однажды, на приеме у Посла Бразилии во Франции два великих музыканта встретились. Когда подошло время культурной программы, Вила Лобос объявил о создании нового сочинения для гитары и об отказе Андреса Сеговии его исполнить. После такого заявления, композитор взял гитару и сам сыграл все Этюды. Маэстро Сеговии ничего не оставалось, как принести извинения и взять рукопись для работы. Однако, впоследствии Сеговия играл на концертах только три Этюда из двенадцати - первый, восьмой и одиннадцатый.

Отношения между этими музыкантами складывались очень непросто. В статье "Эйтор Вила Лобос" о встрече двух музыкантов в Париже в 1924 г., о начале их творческой дружбы Сеговия рассказывал: "Когда я кончил играть, Вила подбежал ко мне и доверительно, как будто по секрету, произнес: "Я тоже играю на гитаре". " Прекрасно, - ответил я, - тогда Вам будет легко сочинять для

нее". Протянув руки, он попросил у меня гитару. Затем сел, положив ее на колени. Внезапно он схватил гитару так резко, как будто боялся, что она вырвется. Скосил глаза на левую руку, как бы призывая ее слушаться, посмотрел на правую руку, как бы предупреждая о наказании в случае ошибки, и совершенно неожиданно вырвал аккорд такой силы, что я испугался: "Гитара моя не выдержит". Рассмеявшись, он с детской непосредственностью произнес: "Подождите, подождите". Я ждал, но, опасаясь за "жизнь" инструмента, не мог спокойно слушать его. Лобос начал импровизировать. Вскоре он прекратил игру: не хватало постоянной работы над техникой, а этого гитара, более чем другие инструменты, не прощает"².

Но Вила Лобос хорошо владел гитарой. Об этом рассказывали очевидцы, а также сохранилась запись Шоро №1 в виртуозном исполнении автора. Эта интерпретация может быть образцом для молодых гитаристов.

Со временем, Сеговия стал писать о Лобосе более доброжелательно: "Слушая игру Эйтора было вполне достаточно, чтобы понять: перед нами большой композитор, музыка которого привлекает самобытной мелодией, своеобразной ритмикой, неповторимыми гармониями. Игра Лобоса подтвердила его любовь к гитаре. Так был заложен фундамент нашей дружбы. Вклад гениального Лобоса в создании репертуара для гитары сегодня хорошо известен. Это было счастьем для гитары и меня".

Почему Этюды двадцать пять лет не издавались, не исполнялись публично, а лежали в столе, остается загадкой. Возможно, что в то время не было гитариста, способного исполнить замысел композитора, требовалось новое поколение молодых, талантливых, увлеченных музыкой исполнителей, каким я и являюсь.

Музыкальный язык Эйтора Вила Лобоса формировался под влиянием

² Вайсборд М. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века: Очерк жизни и творчества. – М., Сов. композитор, 1989. – с.81

нескольких музыкальных пластов: музыкального фольклора индейцев, афро-американской и европейской музыкальных культур.

"Этюды для гитары " - сочинение полистилистическое, в нем композитор много экспериментирует, ищет новые средства выразительности, исполнительские приемы на гитаре. Кроме того, Вила Лобос опирается на музыку предшествующих эпох. В Этюдах композитор старается максимально показать виртуозные качества гитары.

Особое место в современном гитарном репертуаре занимает цикл "Двенадцать этюдов". Сопоставляя Этюды Вила Лобоса с этюдами Ф.Сора, М.Джулиани, Ф.Тарреги, ясно представляешь значительный рост возможностей гитары. Если в этюдах Сора нас восхищают изящество и красота мелодий, совершенство форм, то Этюды Вила Лобоса - это мощная стихия, масштабность звучаний, казалось бы, трудно совместимые с формой миниатюры и возможностями инструмента.

Для шестиструнной гитары этот опус имеет практически то же значение, что и "Хорошо темперированный клавир" И.С. Баха для фортепиано, "Двадцать четыре каприса" Н.Паганини для скрипки.

Можно провести некоторые параллели между этими сочинениями. Например, И.С. Бах писал свои сорок восемь прелюдий и фуг для того, чтобы ученики совершенствовались в овладении инструментом и композицией. Двенадцать этюдов, помимо виртуозного характера, знакомят людей и исполнителей с современной Вила Лобосу композиторской техникой. "Двадцать четыре каприса" Николо Паганини посвятил Артистам, а Вила Лобос - Артисту А. Сеговии.

«Если обратиться к педагогическому и методическому опыту Баха, то неумение или незнание ученика, побуждало его (Баха) иногда тут же на уроке сочинить для него инвенцию или прелюдию, которые он в своей деловой скромности считал учебным пособием, но которое благодаря его гению

становились произведением высокого искусства. Надо до конца понять, что метод Баха состоял в том, что он согласовывал технически (двигательно) полезное с музыкально прекрасным, что антагонизм между сухим упражнением и музыкальным произведением он сводил почти к нулю. Не вызывает сомнения, что Бах давал своим ученикам все необходимые технические, точнее, двигательно-инструментальные, советы (как держать пальцы, какими пальцами играть, как держать руку, в каком темпе играть и т.д.), советы, которые в большинстве случаев не дошли до нас; но несомненно также то, что он давал их не низводя музыку до уровня простого ремесла»³.

Баховскими принципами руководствовался и Эйтор Вила Лобос. Влияние Баха на композитора очевидно и в "Этюдах для гитары". Этюд №1, который Лобос назвал прелюдией, написан в стиле необарокко. Эйтор Вила Лобос любил творчество Баха и преклонялся перед его гением. Ему посвящены "Бразильские бахианы", а также Прелюдия №3 "Памяти великого полифониста" из цикла "Пять прелюдий". В первых тактах Этюда звучит гармоническая последовательность, любимая И.С. Бахом: I II₂ V₄₃ I₆.

Помимо стиля необарокко, Вила Лобос пользовался и другими современными ему стилями. Этюд №5 написан в неоклассическом стиле. В этом произведении композитор использует альбертиевы басы - элемент фактуры, наиболее характерный для эпохи классицизма. Этот аккомпанемент сопровождает диалог между высоким и низким голосами.

Этюд №9 написан в неоромантическом стиле. По жанру это ноктюрн. Во втором разделе благодаря использованию приемов арпеджио и легато в высоких позициях, Вила Лобос достигает поразительного эффекта плещущейся воды. Такими приемами он звуками рисует романтический образ.

Особое внимание в цикле следует уделить использованию композитором национального бразильского фольклора. «Я пишу в народном стиле, - говорил

³ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. – М.: Музыка, 1988. – с.83

Ви́ла Лобос, - свободно используя фольклорные богатства. Художник должен собирать и обрабатывать мелодии, которые ему дает народ. Я всегда делал это. Именно из этого родилось мое искусство»⁴. Ви́ла Лобосу принадлежит честь создания новых жанров отмеченных глубокой связью с фольклором Бразилии. Неофольклором пропитан весь опус. Это чувствуется и во второй половине Этюда №1, где Ви́ла Лобос использует нисходящий по полутонам уменьшенный септаккорд в сочетании с открытыми струнами, что придает сочинению статический, медитативный, мистический эффект.

Вообще, в Этюдах композитор неоднократно пользуется приемом сочетания прижатых и открытых струн. Открытые струны в таких аккордах могут являться и неаккордовыми звуками. Здесь прижатые и открытые струны как бы ведут диалог двух сфер - небесной и земной. Этот прием используется в Этюдах №1, №4, №11, №12. Экспериментируя таким образом, Ви́ла Лобос стоит на пороге открытия нового стиля композиторской техники - сонорики.

Интересна имитация бразильских народных инструментов в среднем разделе Этюда №11. В этом эпизоде, используя оригинальный прием арпеджированное тремоло - еще одна находка композитора, - он передает звучание бразильской разновидности гитары - чаранги или кавакиньо.

Цикл "Двенадцать этюдов" по техническим приемам разделен на две части. В этюдах с первого по шестой композитор использует один технический прием. В Этюде №1 - ломанное арпеджио, в Этюде №2 - восходящее и нисходящее арпеджио, в Этюде №3 - артикуляционный прием легато, который на гитаре является одновременно и техническим приемом, в Этюде №4 - репетиционные аккорды, в Этюде №5 - мелодия с сопровождением и трехголосная полифония, в Этюде №6 - аккорды в быстром темпе. В Этюдах с седьмого по двенадцатый Ви́ла Лобос пользуется не одним, а несколькими

⁴ Вайсборд М. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века: Очерк жизни и творчества. – М., Сов. композитор, 1989. – с.81

видами техники, такими как: гаммообразные пассажи, мелодия с арпеджированным сопровождением, разнообразные трели, мелодия в нижнем голосе, легато, аккорды, арпеджио, флажолеты и т.д.

В этом сочинении Лобос открывает новые исполнительские приемы на гитаре. В окончании Этюда №2 композитор впервые в истории гитарного исполнительства находит прием извлечения двух звуков на одной струне. Как правило, традиционно звук извлекается правой рукой. При этом колеблется рабочая часть струны от нижнего порожка до порожка на прижатом ладу. Другая часть, от верхнего порожка до прижатого лада, остается в покое. Вила Лобос предлагает в Этюде №2 играть одновременно на двух частях струны. Извлекать звук на левой части можно свободным пальцем левой руки. Но этот прием в следствие с искажениями авторского текста в издательстве не обратил на себя внимания. Его заново открыл Н. Кошкин в произведении "Фарфоровая башня". Лишь с находкой рукописного текста Вила Лобос вступил в права первооткрывателя этого приема. Как уже говорилось выше, композитор использует прием сочетания открытых и прижатых струн. В Этюде №12 автор использует прием звукоизвлечения на двух струнах одним пальцем. Это напоминает музыку индейцев. Открытием композитора является так же и арпеджио в среднем разделе Этюда №11.

Таким образом, в "Этюдах для гитары" Эйтор Вила Лобос предстает как художник, ищущий новые средства музыкального письма, опирающийся на лучшие образцы музыки предшествующих эпох. Автор, который стремится открыть новые горизонты для гитары, как самостоятельного солирующего инструмента. По своей художественной глубине, новизне и разнообразию звучаний, по положению, которое Этюды Вила Лобоса занимают в современном искусстве, их можно поставить рядом с сочинениями таких выдающихся мастеров, как Прокофьев, Барток, Шостакович.

Глава III

Сравнительный анализ авторского и издательского текстов.

Многих исследователей творчества Вила Лобоса, а особенно гитаристов заставляли задуматься слова А. Сеговии по поводу исполнения "Двенадцати этюдов". В книге "Эйтор Вила Лобос" А. Сеговия писал: «Я не хочу никоим образом изменять авторский текст. Композитор снабдил свое сочинение подробной аппликатурой и многими ремарками. Если маэстро написал такую аппликатуру, то мы должны так и играть, даже если это окажется труднее»⁵.

Но, при рассмотрении издательского текста, нельзя сказать, что аппликатура подробно расписана композитором для исполнителей. По словам Н. Кошкина, издательский текст просто слеп. За исключением нескольких вполне традиционных аппликатур, этот текст ничего не говорит гитаристам. Перед музыкантами остро стоял вопрос, на этот ли вариант текста ссылался А. Сеговия или существует другой оригинальный вариант.

Лишь в начале девяностых годов двадцатого века был найден, совершенно неожиданно, ответ на мучавший всех вопрос. Дело в том, что Вила Лобос не был однолюбом. Женившись на Сесилии Гемораеш, композитор через некоторое время с ней расстался. Его сердце заняла Арминда Альмейда. Знакомые ее называли Миндинья. Так как Лобос был католиком, то по закону церкви, он не мог расторгнуть брак с первой женой. Таким образом, Вила Лобос жил с Арминдой Альмейдой, будучи женатым на Сесилии Гемораеш.

Миндинья после смерти композитора организовала Музей Вила Лобоса. Там были собраны и экспонированы личные вещи, фотографии, инструменты, афиши и, конечно же, там хранился нотный архив рукописей легендарной личности. По понятным выше описанным причинам, личные обиды первой и единственной законной жены негативно повлияли на историко-музыкальный процесс мирового искусства. Сесилия Гемораеш совершенно не желала

⁵ Кошкин Н. Фольклор – это я. – М., Радио Орфей, 2001

содействовать с Арминдой Альмейдой, которую за глаза называла "разлучницей".

После смерти Арминды Альмейды, директором музея стал Тувибио Сантос (как говорилось выше, первый исполнитель "Двенадцати этюдов"). Он осмелился пригласить к сотрудничеству первую жену Вила Лобоса Сесилию Гемораш, которая согласилась передать Музею вещи композитора. Вместе с вещами был передан и нотный архив Вила Лобоса. Среди многих сенсационных находок, также были найдены рукописные ноты "Этюдов для гитары".

Эта находка позволила ответить на вопрос, о каком именно тексте так пафосно, призывно говорил А. Сеговия в своей книге о Виле Лобосе, обращая послание к молодым исполнителям на гитаре.

Шедевральная музыка в рукописном варианте очаровывает своей красотой. Она очень графична. В процессе написания нот, композитор предусмотрел множество деталей, которые дают возможность исполнителям лучше понять замысел. Например, чтобы указать гитарному исполнителю на главный голос, Вила Лобос применяет оригинальный прием нотного письма - он выписывает этот голос более крупными нотами. Автор подробным образом снабдил свои сочинения различными ремарками относительно темпа и характера исполнения. Кроме этого, Вила Лобос снабдил свой автограф подробнейшей аппликатурой для правой и левой рук. Всего этого гитаристы не могли найти в издательском тексте. Почему так получилось, что издательский текст не соответствует авторскому - остается загадкой.

В Советском Союзе "Этюды для гитары" Эйтора Вила Лобоса официально были изданы дважды Ленинградским и Московским музыкальными издательствами соответственно под заголовком "Двенадцать этюдов". Это название сочинения и закрепилось в нашей стране. Кроме выше перечисленного, в них был допущен целый ряд ошибок мелких, а так же значительных, сильно изменяющих форму и идею сочинения. Проводя

сравнение двух текстов, гитаристы нашей страны насчитали их более ста. На некоторые из них стоит обратить внимание.

Этюд №1 композитор назвал прелюдией, что не отражено в советском издательстве. Два текста отличаются ремарками. Если в авторском тексте стоит *Anime*, то в издательском - *Allegro non troppo*. Обращает на себя внимание отсутствие реприз, которые в советском издательстве стоят в каждом такте. Кстати, Андрес Сеговия и многие другие выдающиеся гитаристы играли Этюд №1 так же с репризами. Вила Лобос подробно проставил аппликатуру и позиции. Особенно подробно прописан пассаж в двадцать четвертом такте и флажолеты в конце произведения.

Текст Этюда №2, также отличается отсутствием реприз и ремаркой. В советском издании написано *Allegro*, а в рукописном варианте автора - *Tres anime*. Долгое время исполнителей мучала проблема исполнения коды этого Этюда. Ее не могли решить ни Джулиан Брим, ни Джон Вильямс. Оригинальный текст легко разрешает ее. Дело в том, что Эйтор Вила Лобос открыл новый прием исполнения на гитаре. Суть его - одновременное исполнение двух нот на одной струне, как уже говорилось в предыдущей главе.

Текст Этюда №3 написан с репризами. Здесь советское издательство соответствует авторской задумке. Однако можно найти некоторые отличия. Это опять относится к ремаркам. В авторском тексте - *Un più anime*, что говорит о сквозной драматургии сочинения, и о большом желании композитора, чтобы Этюды исполнялись как цикл.

Более подробный текстологический анализ выявляет ряд опечаток в советском издании. Эти опечатки искажают авторскую гармонию. В третьем такте на месте до-мажорного трезвучия должен быть большой мажорный септаккорд от ноты "до". В шестом такте вместо аккорда "си-соль-диез-ре-фа" должен быть аккорд "си-соль-диез-ре-ми". Есть разночтения и в окончании произведения. Последний аккорд Вила Лобос предписывает играть

флажолетами в верхних голосах с открытой струной в басу.

В Этюде №4 традиционно отличаются друг от друга ремарки. В авторском тексте стоит *Un più modere*, а в издательском - *Moderato*. Кроме того, в оригинале есть незначительные отличия в ремарках. Обращает на себя внимание подробно выписанная аппликатура в начале Этюда. Первый аккорд предписывается играть в третьей позиции, а такой же аккорд на третью долю в первой. Имеются и гармонические различия. В третьем такте на третью долю в место аккорда "фа-диез-ре-диез-ля-до" должен звучать "фа-диез-ре-ля-до". Эта ошибка допущена и в репризе. В восьмом такте на третью долю вместо аккорда "ля-ми-соль-диез-ре" должен звучать "ля-ми-бемоль-соль-бекар-ре". Тридцать первый такт отличается размером. В оригинале - две четверти, а в издании - три. На последнюю долю должны исполняться аккорды второй и третьей долей издания. Бас последних тактов Этюда детально выписан композитором, чего нет в издании.

Варианты Этюда №5 различаются между друг другом не так сильно. Но стоит обратить внимание на некоторые несоответствия. Во-первых, Вила Лобос крупными нотами выделяет ведущий мелодический голос. Такая запись легче воспринимается визуально и точнее отражает замысел автора. Во-вторых, в двенадцатом такте несколько искажена мелодическая линия. На последнюю долю в басу должна звучать нота "до", а не "си". В тактах двадцать семь, двадцать восемь на первую долю должен складываться аккорд "ми-соль-си-ми", вместо "ми-соль-си". В-третьих, в тактах тридцать один - тридцать пять композитор рекомендует играть бас и средний голос одновременно большим пальцем.

Этюд №6 в издательском варианте так же отличается от оригинала. Ремарки не совпадают. В издании *Poco allegro*, а у Вила Лобоса - *Un più anime*. Во втором разделе, в издании *a tempo*, у Лобоса - *Moins (Tres anime)*. Начиная с шестого такта второго раздела, композитор намеренно выписывает органнй

пункт на шестой открытой струне - "ми" большой октавы. Присутствуют отличия в окончании. Это касается ритма в триолях. Средний голос должен исполняться на вторую, а не на третью восьмую триоли. Кроме этого, авторский текст содержит много дополнительных ремарок, подробную акцентировку и тщательно выверенные аппликатуры.

В Этюде №7 также есть различия. Традиционно это касается первой авторской ремарки. В издательстве - *Con anime*, у автора - *Tres anime*. Хотя эти несоответствия незначительны, но все-таки надо уважать то, что предписывает композитор в своем сочинении. Нотный текст Этюда в обоих вариантах идентичен. Более существенная разница, порою влияющая на смысл, драматургию произведения, встречается во втором и третьем разделах Этюда. В начале второго раздела Этюда в издательском варианте - *Moine*, в рукописном - *Modere*. Эти ремарки значительно отличаются по общему характеру и темпу движения. Если *Moine* подчеркивает лирику темы и неспешное созерцательное движение, то оригинальная ремарка более указывает на латино-американские корни музыкального материала. В этом разделе Вила Лобос неоднократно указывает на подвижность, изменяемость темпа. В седьмом такте второго раздела он просит более протяжного спокойного движения ремаркой *Lent*. А в десятом такте композитор предлагает вернуться к первоначальной ремарке раздела *Modere*. Кроме этого, в издание не вошли некоторые приемы, которые необходимы в Этюде, органично и естественно вписываются в его канву и облегчают исполнение трудных мест гитаристам, что говорит о подробнейшем знании особенностей игры на гитаре Вила Лобосом. С последней восьмой такта десять второго раздела на первую долю такта одиннадцать композитор предлагает делать глissандо. Аналогичная ситуация в тактах двенадцать и тринадцать. В третьем разделе в седьмом такте после трели на последнюю долю после аккорда на *сфорцандо* следует делать глissандо. Таким образом, более глубокое изучение оригинального текста одного из популярных Этюдов

композитора даст исполнителю более точное его понимание и большую свободу в технологии.

Этюд №8. В этом Этюде детально выписана акцентировка, фразировка. Вила Лобос снабдил его подробнейшей аппликатурой. В каждом разделе Этюда выписан жирными нотами главный мелодический голос. Композитор настолько тщательно выверил свой замысел, что исполнителю остается только точно следовать за автором, как и говорил А. Сеговия. Но, к сожалению, издательский текст не содержит множество этих ремарок. В третьем и четвертых тактах первого раздела композитор просит играть нисходящие по полутонам терции с помощью глissандо, акцентирую вторую терцию. Аналогичное место находится в семнадцатом и восемнадцатом тактах того же раздела. Интересны ремарки композитора во втором разделе. С одиннадцатого такта и до пассажа в семнадцатом такте автор просит *cresc. animando*. А пассаж с семнадцатого по двадцать второй такт подробнейшим образом выписан в агогическом плане. Такт семнадцать - *molto stringendo*, такт девятнадцать - *a tempo*, такт двадцать - *molto rall.* Арпеджио в двадцать первом такте должно сложиться в аккорд на первую долю под фермой. Следующий раздел Этюда в оригинале обозначен *a tempo*. С седьмого по десятый несколько искажена мелодическая линия верхнего голоса.

В Этюде № 9 первая ремарка незначительно различается в издательском тексте - *Con anima*, в оригинале - *Un più anime*. Также как и в предыдущих Этюдах, Вила Лобос педантично проставив акценты, аппликатуру, лиги. Жирными нотами в первом разделе автор выделил нижний голос. Каждую ноту этого голоса следует играть с акцентом. Линия мелодии должна исполняться на третьей струне - соль первой октавы. А в тактах одиннадцать двенадцать - на четвертой - ре первой октавы. В начале Этюда в издательском варианте стоит нелепое *forte*, которое отсутствует у автора. На границах каждого раздела, автор ставит ферматы. Второй раздел - *Moins* - проведение той же мелодии с

арпеджированным аккомпанементом. Вила Лобос пишет, совмещая смысловые лиги с техническими.

Издание Этюда №10 шокирует вызывающей небрежностью, отсутствием уважения перед работой автора, перед гитаристами всей страны. Перед исполнителями в нашей стране всегда стояла неразрешимая задача: как сыграть пассаж в двадцатом такте Этюда и перейти к следующему разделу. Налицо была полнейшая алогичность этого места, несвойственная Виле Лобосу. Многие грешили на то, что Вила Лобос плохо владел гитарой, а также, по словам кубинского композитора и дирижера Лео Брауэра, писал свои сочинения кусками, не проигрывая их с начала до конца. Рукопись автора полностью снимает претензии к композитору. Дело в том, что издатели "Двенадцати этюдов" пропустили целый раздел величиною в тридцать один такт - в полторы страницы текста. Этот раздел построен на совершенно новом материале, а после него идет материал первого раздела. Таким образом, издатели исказили, а точнее изуродовали форму Этюда. Пассаж двадцатого такта первого раздела как раз и устремлен ко второй неизданной части. В третьем разделе, с остинатной фигурацией шестнадцатых композитор дает ремарку - *Tres anime*. В четвертом такте этого раздела пропущен бас ми малой октавы. В двадцать четвертом такте, отсутствует фортиссимо и акцент на ре второй октавы. И такты сорок три, сорок четыре написаны по аналогии с тридцать девятым и сороковым тактами. В басу у шестнадцатых - «фа-соль», а в сорок третьем и сорок четвертом у автора - «фа-ми». Это издатели тоже пропустили.

Этюд №11 один из самых исполняемых. Но и в нем не обошлось без значительных упущений издателей. Хотя они и не столь значительны, как в десятом, но все-таки лишают его полнозвучной красоты. В четвертом такте первого раздела, вместо редакторского - *Piu mosso*, у автора стоит оригинальное - *Plus vite*. Но значительные изменения коснулись второй части Этюда. Издатели пропустили двадцать третий такт с аккордами на флажолеты. За шесть

тактов до третьего раздела пропущен такт *stringendo*. Как ни странно, без этих тактов произведение выглядит вполне совершенным. Но в полной композиторской версии, Этюд звучит более красочно и оригинально. Хотелось бы, чтобы в ближайшее время все гитаристы, исполняющие этот Этюд, исправили недочеты издательства.

Этюд №12 практически не искажен. Но вызывает интерес авторская аппликатура правой руки в среднем разделе. Эту часть композитор предлагает играть средним и указательным пальцами правой руки. Вила Лобос подробно указал динамику в каждом такте. Эти микрофразы помогают более рельефно и выразительно исполнить основную тему Этюда.

Глава IV

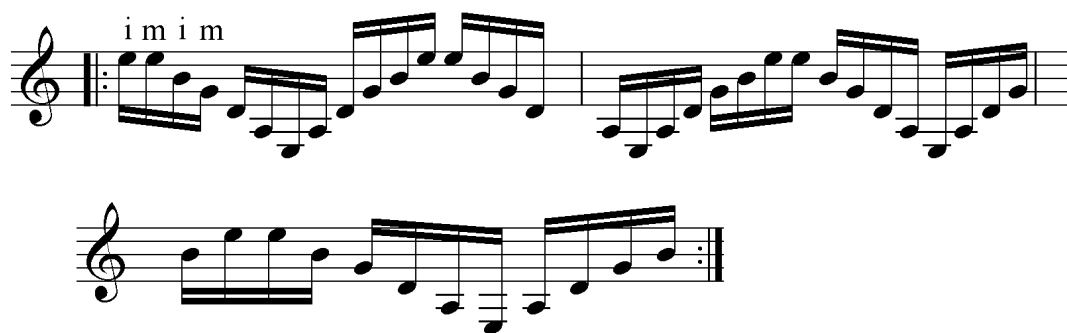
Методико-исполнительский анализ.

Этюд №1 один из самых популярных. В оригинале он назван композитором прелюдией. Как уже говорилось выше, автор отдает дань уважения И.С. Баху. В основе Этюда лежит оригинальная оstinatная фигура ломанного арпеджио, начинающаяся с шестой струны, восходящая до первой струны и нисходящая обратно до шестой. Аппликатура этой фигуры детально выписана автором и сохраняется на протяжении всего произведения за исключением нескольких тактов в кульминации и в окончании. От исполнителя требуется точная работа правой руки, способность выдержать непрерывное арпеджио. Эту фигуру необходимо исполнять плавно, перемещая правую руку от шестой струны к первой и обратно. Особое внимание следует уделить на точную и хорошо координированную работу пальцев m-a. Эта пара пальцев менее подвижна по сравнению с другими.

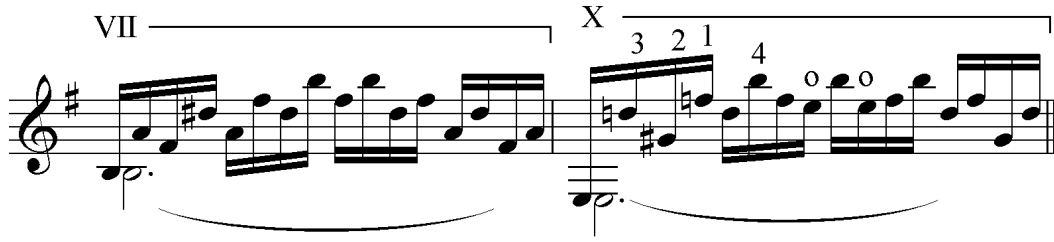
Существует два подхода в исполнении этого Этюда. Здесь следует заметить, что эти подходы сложились по отношению к звукоизвлечению на гитаре. Первый из них - традиционный испанский предполагает извлекать звук, атакуя струну с воздуха. Вторым заключается в том, что звук необходимо извлекать, предварительно поставив палец на струну. При исполнении арпеджио, пальцы правой руки делают как бы шаги. В тот момент, когда извлекается первый звук, следующий палец ставится на струну, предвосхищая появление нового звука. Преимущества этого метода заключаются в том, что он помогает избежать промахов, таких как сыграть мимо струны или сыграть не ту струну. Недостатком этого метода является невнятная "педализация" и невозможность использования полного динамического диапазона гитары, который и без того сильно ограничен.

В этом Этюде предпочтительней испанский метод звукоизвлечения. Суть его: извлекать звук с воздуха, не ставя заранее пальцы. Это помогает избежать

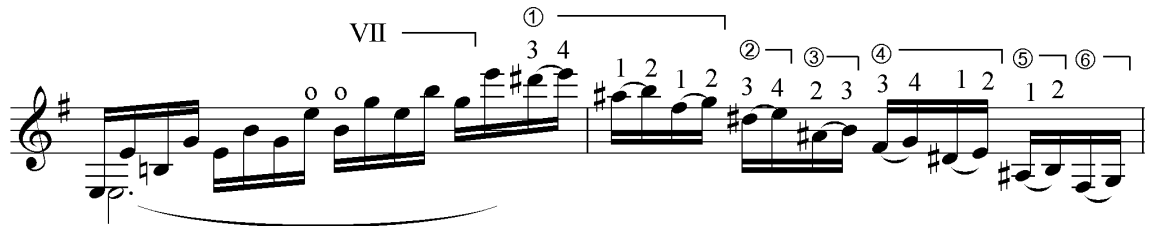
недостатков контактного метода. Для достижения чистоты исполнения арпеджио необходимо, чтобы пальцы всегда находились на одинаковом расстоянии от струн. Для этого нужно плавно перемещать кисть с помощью предплечья в направлении движения арпеджио. Чтобы достичь этого, можно поиграть упражнения Маноло Санлукара. Это упражнение рекомендуется играть, применяя различные комбинации пальцев, за исключением большого: i-m, m-a, i-a. Представляет некоторую трудность сочетание пальцев a-m-a на первой и второй струнах арпеджио. Эту техническую трудность возможно преодолеть регулярно играя гаммы этой парой пальцев на тирандо и апойяндо.



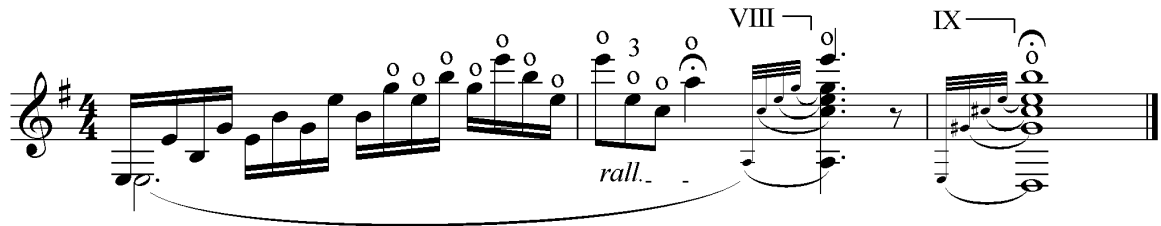
Вила Лобос мудро указал аппликатуру для левой руки. В первом такте Этюда ми минорный аккорд он предлагает играть первым и вторым пальцем, а не традиционными вторым и третьим. Такая аппликатура помогает легко связать первый аккорд со вторым, поставив третий и четвертый пальцы на ноты фа-диез и до, соответственно, а затем первый палец на ноту ля. Следующей технической трудностью является переход от первой части Этюда к части, построенной на уменьшенном септаккорде с добавлением открытых крайних струн. В этом месте неудобно переходить из седьмой позиции в десятую. Одним из способов разрешения этой проблемы можно предложить небольшую цезуру между первой и вторым нотами двенадцатого такта. Так как первая нота ми исполняется на шестой открытой струне, то у исполнителя есть возможность без суеты и без погрешностей сменить позицию.



Представляет интерес подробно выписанная аппликатура пассажа в кульминации Этюда. Это место следует играть, строго придерживаясь авторской аппликатуры, которая написана очень мудро и удобно.



Особое внимание и аккуратность нужно проявить в коде сочинения. Она требует точного исполнения флажолетов. Последние два аккорда автор предписывают играть арпеджиато с флажолетом на верхнем звуке аккорда.

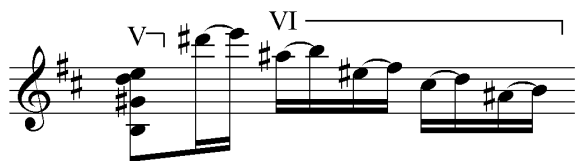


Этюд №2 написан на прямое нисходящее и восходящее арпеджио. В нем задействован практически весь диапазон гитары. Если вспомнить классиков, то на данный вид техники писали свои этюды Д. Агуадо, Ф. Таррега. Этюд отличается свежестью гармонического языка, неожиданными сопоставлениями. Аппликатура левой руки подробно выписана композитором. Исходя из этого, можно подобрать аппликатуру правой руки. Темп Этюда очень быстрый, сравнимый с Этюдом №1. Особое внимание в Этюде №2 следует уделить переходам в разные позиции и скачкам. Чтобы сыграть их максимально точно, необходимо предслышать и предвидеть этот скачек. Для этого за некоторое время, до перемещения левой руки, нужно видеть то место, куда должен

попасть соответствующий палец. Очень интересно, оригинально и новаторски решена кода. Здесь композитор задействовал всю длину рабочей поверхности струны, предлагая исполнителю исполнять одновременно два звука на одной струне. Один звук традиционным способом, второй слева от левой руки.

В основе Этюда №3 лежит прием легато. Как известно, на гитаре существует два вида легато; восходящее и нисходящее. Они находят свое применение в этом Этюде. Этюд написан в двухчастной форме. Характерное отличие второй части от первой - это отсутствие большинства реприз в каждом такте. Легато - это технический прием игры на гитаре, при котором в процессе звукоизвлечения участвует левая рука совместно с правой. При восходящем легато, следующий (один или несколько) звуков, исполняется ударом пальцев по струне. Нисходящее легато исполняется за счет срыва пальца со струны. В данном Этюде исполнение этого приема усложняется тем, что параллельно необходимо играть акцентировано бас. Этюд должен исполняться в быстром темпе. Все это ставит перед исполнителем довольно сложные задачи. Исполнение этого приема подробно описано в «Школе игры на шестиструнной гитаре» Э.Пухолем. В своей школе Э. Пухоль дает очень много упражнений на данный вид техники и подробное описание его исполнения. Особое внимание следует обратить на работу следующих пар пальцев: 3-4 и 2-3.

Помимо этого, в Этюде имеется ряд других сложностей. Например,



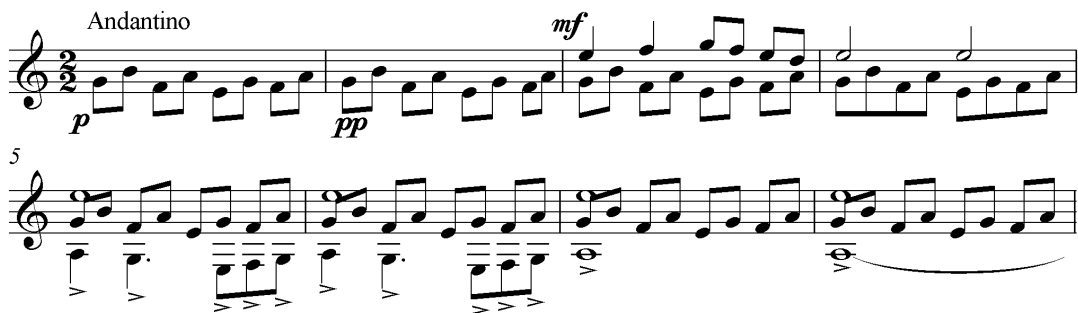
в такте шестом неудобный скачек из первой позиции в восьмую. Вила Лобос предлагает исполнить первый аккорд шестого такта в пятой позиции, что существенно сокращает скачек. А. Фраучи советует во время исполнения аккорда смотреть на точку, где должен быть исполнен следующий звук, предвосхищая большой скачек. Ни в коем случае нельзя смотреть вслед за движущейся рукой.

В двадцатом-двадцать четвертом тактах легато исполняется вместе с аккордами.

Кода сочинения совмещает все вышеперечисленные трудности. Это и легато, и скачки, и линия баса, и аккорды. Кроме того, кода добавляет еще одну техническую сложность - игру легато в высокой позиции. Все это требует от исполнителя филигранной работы над произведением.

Фактура Этюда № 4 выдержана репетиционными аккордами. Композитор снабдил Этюд большим количеством ремарок и подробной аппликатурой. Темп исполнения Этюда средний, но не медленный. Следует обратить особое внимание на смену размеров. Для правой руки трудность состоит в том, что все аккорды должны звучать слаженно, каждый звук должен быть слышен, ни один из звуков не должен доминировать. Аккордовая фактура Этюда напоминает хорал. Трудности для левой руки состоят в том, что необходимо часто менять аккорды. Некоторые из них играют в неудобном расположении. Например, в четвертом такте, в двадцатом такте. Но таких мест не много. В целом же Этюд написан очень удобно и не представляет трансцендентных трудностей для исполнителя.

Этюд № 5 написан в оригинальной манере. На фоне оstinатного движения восьмыми в среднем голосе ведется диалог между верхним и нижним голосами. Отдельное исполнение каждого из пластов не представляет никакой трудности. Ни разложенные параллельные терции в среднем голосе, ни попевки в крайних голосах. Но соединить все вместе довольно сложно. По своей сути Этюд №5 - это полифоническое произведение, так как исполнитель должен слышать трехголосие, как в вертикали, так и в горизонтали. Здесь композитор не предлагает легких путей для исполнителя, а хочет расширить рамки возможности инструмента. До Вила Лобоса такая фактура была доступна лишь фортепиано. Поэтому, вполне резонно поиграть этот этюд на фортепиано, а так же продирижировать его.



Композитором подробно расставлена аппликатура, поэтому вопрос как сыграть то или иное место отпадает сам собой. Здесь уместно вспомнить слова Андерса Сеговии по отношению к работе над этюдами Вила Лобоса.

Этюд № 6 полностью построен на аккордовой технике и завершает микроцикл, в котором композитор пользуется только одним техническим приемом. Этюд состоит из двух разделов. Первый раздел играется сплошными аккордами. Во втором разделе бас и аккорды исполняются на слабую долю.

К исполнению аккордов существуют некоторые требования: аккорды должны звучать плотно, монолитно. Каждый звук аккорда должен быть слышен. Кроме этого, верхний мелодический голос необходимо исполнять немного ярче остальных.

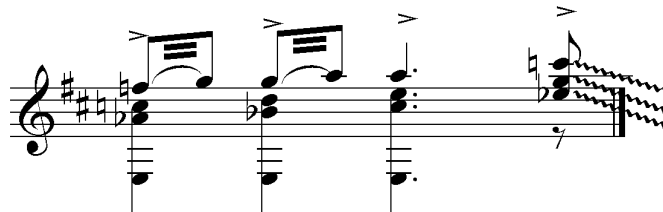
Этюд №7. Каждый раздел этого Этюда содержит технические трудности. В первом разделе гитарист должен показать виртуозное владение гаммообразными пассажами. Существует три подхода к их исполнению. Первый - традиционный - исполнять пассаж двумя пальцами *i-m* апойяндю. Второй - исполнять пассаж пальцами *a-m-i* апойяндю. Третий - исполнять пальцами *r-i-m* тирандо контактным методом. Исполняя пассаж традиционно, указательным и средним пальцами правой руки, лучше переходить на вторую струну указательным пальцем. Представляет интерес исполнение пассажей бразильским гитаристом - одним из лучших исполнителей произведений Э. Вила Лобоса для гитары - Ф. Заноном. Он исполняет первые две шестнадцатые на сильную долю такта легато. Это позволяет сделать пассаж более рельефным, отчетливо выделить сильную долю, не нарушив артикуляции. Пассажи в

аппликатуры a-m-i исполняются начиная с пальца "а". Пальцы правой руки работают в указанном порядке независимо от переходов на следующую струну. Аппликатура p-m-i предполагает владение гитаристом контактным методом. Переход на другую струну следует осуществлять большим пальцем, заранее поставив его на струну. Пассажи должны исполняться легким стаккато. Каждый из этих подходов имеет своих приверженцев и эффективность каждого была доказана на записях ведущих гитаристов мира. В любом случае, необходимо четко следовать квартольному делению пассажа. Здесь необходимо сказать, забегая вперед, и о финальном пассаже Этюда. Он похож на первый пассаж, но в первом пассаже в затакте две ноты, а в последнем - три. Следовательно, необходимо обратить внимание на акцентировку в этом месте.

Фактура второго раздела Этюда представляет собой мелодию с аккомпанементом. Для того чтобы тема в верхнем голосе звучала более ярко, (Вила Лобос выписал ее крупными нотами с акцентами), ее лучше играть апойяндио.

Третий раздел содержит в себе два технически сложных приема. Первое исполнение параллельных аккордов. Трудность заключается в том, что играть их приходится, как в верхних, так и в нижних позициях. Следовательно, будет постоянно изменяться "растяжка" пальцев. Учить это место нужно в медленном темпе, внимательно следить за плавностью движений левой руки и точностью попадания пальцев на соответствующие лады. Второй прием заключается в трудности исполнения трели вместе с аккордом. Так как трель должна исполняться первым и четвертым пальцем левой руки. Четвертому пальцу - самому слабому - трудно выдержать ее исполнение на протяжении нескольких тактов. Для освоения трели весьма полезны упражнения Э. Пухоля. Некоторые гитаристы предлагают другие варианты исполнения этого места. Первый - играть, чередуя третий и четвертый пальцы. Второй вариант - наиболее близкий к авторскому замыслу, так как позволяет сыграть все ноты выписанные

композитором - принадлежит В. Чабанову. Он играет эти трели с помощью двуручного теппинга.



Этот Этюд является большим испытанием для гитаристов. В нем необходимо показать совершенное владение инструментом. Без фундаментальной технической базы играть его бессмысленно и вредно.

Этюд № 8 очень популярный. Его можно услышать в интерпретации многих гитаристов. Интересно, что ритм в первом разделе Этюда в рукописи несколько отличается от советского издания. Первая доля в оригинале - триоль. В триоли четвертная пауза, а на последнюю восьмую вступает верхний голос. Точно также выписаны третий, четвертый, пятнадцатый, семнадцатый и восемнадцатый такты. Некоторые аккорды должны исполняться приемом глиссандо.

Фактура второго раздела Этюда трехслойная - мелодия, бас гармоническое сопровождение. Все ноты мелодии акцентированы. Следовательно, их нужно играть апойяндю. На гитаре при таком типе фактуры нужно следить за тем, чтобы аккомпанемент был тише. Во втором предложении тема переходит в бас. Верхний голос сопровождает мелодию секстольным арпеджио. Очень важно, чтобы тема в басу была ритмически точно выдержана. Поэтому арпеджио исполняется довольно быстро. Наиболее удачным сочинением на этот вид техники является Этюд ор.48 №5 «Ручеек» М. Джулиани. Завершает раздел пассаж шестнадцатыми на легато в восходящем движении и нисходящими триолями.

Эйтор Вила Лобос очень часто пользуется приемом легато во многих своих сочинениях для гитары, поэтому в качестве упражнения можно проработать несколько подобных пассажей.

Этюд №9 - это романтический ноктюрн. Он состоит из двух разделов. Разделы отличаются друг от друга фактурой. В первом разделе мелодия сопровождается аккордами, а во втором разделе сопровождается арпеджио. Первый раздел не представляет большой технической сложности для исполнителя. За исключением гаммообразного пассажа секстолями. Преодоление этой технической трудности может помочь исполнение гамм.

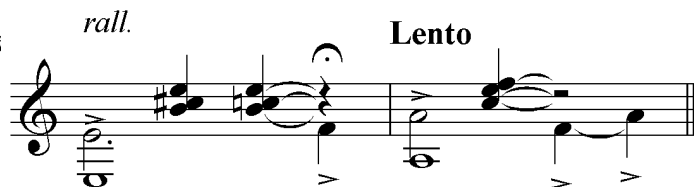
Второй раздел более сложный, так как в нем комбинируются два технических приема - арпеджио и легато. Преодолеть эту техническую трудность возможно исполняя Этюд Мауро Джулиани (ми минор).

Этюд №10, по словам Никиты Кошкина, - это дикарский этюд. Данное произведение отличается значительной степенью сложности. Здесь используется много различных технических приемов - аккорды, легато, арпеджио, пассажи. Этот Этюд является обобщением многих находок в цикле и представляет собой кульминационную точку цикла. К сожалению, отечественные издатели допустили грубейшую ошибку. Они не напечатали целый раздел Этюда - тридцать один такт. От этого блестящее сочинение Вила Лобоса в исполнении советских гитаристов звучало неубедительно.

О многих приемах, таких как исполнение аккордов, пассажей, легато и о способах работы над ними уже говорилось ранее. Следовало бы заострить внимание на среднем разделе. В нем на фоне четырех шестнадцатых исполняемых легато проходит тема в басу. Это сложное сочетание двух пластов необходимо отрабатывать в медленном темпе. Нижний голос необходимо акцентировать, исполняя эти ноты на апойяндю.

В Этюде №11 используются различные виды техники. В первой части Этюда мелодия в виолончельном регистре с сопровождением в верхних голосах отдаленно это напоминает тему из первой прелюдии, которая была написана композитором позже. В первой части, которая технически не представляет большого труда для гитаристов, следует уделить внимание кантиленности

мелодии. Кроме того, многие молодые гитаристы допускают распространенную ошибку в седьмом такте на четвертую долю, исполняя ее как восьмую, а не как четверть и более



Вторая часть содержит больше технических трудностей. Основу ее движения составляют восьмые в быстром темпе, прерываемые арпеджированными аккордами. Во многих местах гитарист должен сделать sforzандо, а затем резкое пиано.

Третий раздел Этюда представляет собой арпеджированное тремоло. По сути, это прямое секстольное арпеджио с двойным басом. Этот раздел начинается с четырех повторяющихся октав от ноты ми малой октавы. Эти четыре ноты задают движение во всей части. Поэтому, их надо исполнять, предвидя последующий темп. Большую трудность представляют "растяжки". Чем ниже спускается мелодия, тем сложнее удержать их форму. Для тех, кто хорошо проработал этюд Джулиани ор.48 №5 "Ручеек" этот раздел не составит большого труда. Также следует уделить внимание периодическому включению четвертой струны в басу.

Этюд №12 - заключительный Этюд всего цикла. В целом, он не имеет большого количества трудностей, однако, следует уделить внимание некоторым аспектам его исполнения. В первом разделе гитарист должен показать владение аккордовой техникой. Основная задача, стоящая перед исполнителем - точно воспроизвести довольно сложный ритм, изменение триольного движения на квартольное. Автором указано, что все аккорды должны исполняться на второй, третьей и четвертой струнах. Вила Лобос прописал динамику и расставил акценты практически в каждом такте. Каждую долю такта нужно играть акцентированно, делая крещендо к середине такта, а к его окончанию диминуэндо. Это важно особенно в первых двух (и в аналогичных) тактах,

чтобы отчетливо прозвучала нота "фа" на последнюю восьмую. Исполнение двенадцатого и тринадцатого тактов может быть проблематичным для правой руки из-за неправильной аппликатуры. Целесообразно исполнять это место пальцами "р-м-і" в аккорде и пальцем "а" на первой струне.

Другой технической трудностью может быть исполнение пассажей с двадцать второго по двадцать девятый такты. Очень важно решить это место динамически. После акцента на форте в двадцать втором такте лучше постепенно сделать диминуэндо на нисходящем движении пассажа, а на восходящем - крещендо. И вернуться к прежней динамике на первую долю двадцать шестого такта. Еще одна проблема заключается в исполнении среднего раздела - двойные ноты на шестой и пятой струнах. Существует несколько различных подходов к исполнению этого места. Самый нелепый - исполнять его большим пальцем правой руки. Другой вариант - исполнять аппликатурой "а-м-і". Третий вариант - авторской аппликатуры - "m-i".

Нужно обратить внимание на заключительную часть Этюда. Композитор просит ее исполнять *Un peu plus anime*. А так же на заключительный аккорд. Он должен играть не хаотично, а точным секстольным тремоляндом. Начинать тремоляндом нужно с первой струны, акцентируя первый из шести звуков. Заключительный аккорд должен прозвучать на фермате. Затем необходимо выдержать четвертную паузу под фермой и поставить заключительный аккорд.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Жизнь Эйлора Вила Лобоса является достойной темой для романа, сюжетом для киносценария. Наследие, которое он оставил, - это бесценный клад для исполнителей, поклонников классической гитары, предмет исследования для музыковедов и музыкальных критиков.

Вила Лобос значительно расширил горизонты возможностей гитары. Он доказал, что на гитаре можно исполнять не только салонную музыку, но и выражать и самые серьезные, сокровенные чувства и мысли.

Наверно, на сегодняшний день даже самый сведущий человек не сможет сказать, что знает все о гитаре, ведь разнообразие и многогранность музыкального мира исключает возможность устанавливать пределы ее возможностей.

До XX века крупные композиторы к гитаре обращались крайне редко или совсем не обращались. Многие из композиторов восторгались этим инструментом. Л. Бетховен говорил: «гитара - это оркестр в миниатюре». Слова Бетховена повторил Г. Берлиоз в своем трактате по инструментовке. Но ни Бетховен, ни Берлиоз не подарили миру ни одного сочинения для гитары. Переложения для гитары произведений композиторов-классиков в конце девятнадцатого века значительно проигрывали в сравнении с оригиналами. Поэтому, до Эйлора Вила Лобоса в репертуаре для гитары недоставало фундаментальных сочинений.

Эйтор Вила Лобос ввел гитару в семью классических инструментов, таких как скрипка, фортепиано.

Много ли в мире существует музыкальных инструментов, которые могут в одиночестве удерживать внимание публики? Гитара входит в число таковых. А сочинения Вила Лобоса могут быть сыграны в одной программе.

В XX веке к гитаре обращались композиторы Нововенской школы,

Французской шестерки, но они были единичными и носили экспериментальный характер.

В радиопередаче об Эйторе Вила Лобосе «Фольклор - это я», Никита Кошкин рассказывал: «Я долго хотел выяснить, как правильно произносится имя гениального бразильского композитора. И вот однажды, в Австрии я услышал как студент музыкального колледжа - выходец из Латинской Америки - разучивает Этюд №11. Я подошел к нему и спросил: «Кто написал это произведение?» - «Вила Лобуш», - недоуменно ответил он, не понимая, какой подвох кроется за моим вопросом». Даже в правильном произношении имени композитора кроется некоторая неразбериха.

Сочинение для гитары играют учащиеся музыкальных школ, студенты музыкальных училищ, консерваторий. Очень часто его сочинения звучат на различных конкурсах. Так же, его произведения входят в программы гитарных концертов. Очень хочется, чтобы исполнение произведений для гитары великого бразильского композитора было корректным по отношению к тексту, чтобы не искажался авторский замысел. Д. Шостакович говорил: «Знание музыки - это знание ее наизусть». Но учить музыку надо, основываясь на точном тексте.

Судьба рукописей Вила Лобоса напоминает судьбу рукописей И.С. Баха. Только со временем их сочинения предстают в первоначальной красоте, без излишних редакторских наслоений. Многие музыканты во всем мире предпочитают работать только баховским уртекстом. Также и исполнители-гитаристы должны обращаться к тексту оригинала, всегда помня о напутственном слове А. Сеговии.

Благодаря вкладу развития гитарного исполнительства в нашей стране А. Фраучи и Н. Кошкина, многие гитаристы имеют возможность играть «правильный» текст.

Список литературы

1. Агафшин П. Школа игры на шестиструнной гитаре. - М.; Музыка, 1966 г.
2. Беккер Х., Ринар Д. Техника и искусство игры на виолончели. - М.; Музыка, 1978 г.
3. Вайсборд М. Андерс Сеговия. - М.; Музыка, 1981
4. Вайсборд М. Андерс Сеговия и гитарное искусство XX века: Очерк жизни и творчества. - М.; Сов. Композитор, 1989.
5. Видаль Р. Ж. Заметки о гитаре / Пер. с фр. Берекашвили. Л. - М.; Музыка, 1990.
6. Газарян С. Рассказ о гитаре. - М.; Дет. Лит., 1987.
7. Гайдамович. Музыкальное исполнительство и педагогика: История и современность. - М.; Музыка, 1991.
8. Гитара. Музыкальный альманах, вып. 2, - М.; 1990 г.
9. Гитара и мастер. №1, 2000г.
10. Гитара - ревью. №1, 1999 г.
11. Гитарист. №1, 1993 г.
12. Гитарист. №1, 1998 г.
13. Гитарист. №1, 1999 г.
14. Гитарист. №1, 2003г.
15. Кирьянов Н. Искусство игры на шестиструнной гитаре, М., 1991 г.
16. Кошкин Н. Фольклор - это я. Радиопередача «Радио Орфей» 2001 г.
17. Максименко В. О композиторе и его творчестве, - в сб.Э. Вила Лобос "Произведения для шестиструнной гитары", М., 1984
18. Мариз В. Эйтор Вила Лобос. Жизнь и творчество. Л.; Музыка, 1977.
19. Музыкальная педагогика и исполнительство на русских народных инструментах. М.; ГМПИ им. Гнесиных, 1984.
20. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. - М.; Музыка, 1988.
21. Пухоль Э. Школа игры на шестиструнной гитаре
22. Сапожников Р. Основы методики обучения игры на виолончели. - М.; Музыка, 1967.
23. Энциклопедический музыкальный словарь, М.; 1966 г.