

Хет 55 me 70
П. ВЕЩИЦКИЙ

САМОУЧИТЕЛЬ

**ИГРЫ
НА ШЕСТИ-
СТРУННОЙ
ГИТАРЕ**

**АККОРДЫ
И АККОМПАНеМЕНТ**



П. ВЕЩИЦКИЙ

САМОУЧИТЕЛЬ
ИГРЫ
НА ШЕСТИСТРУННОЙ
ГИТАРЕ

АККОРДЫ И АККОМПАНЕМЕНТ

Всесоюзное издательство
СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР
Москва 1970

ПРЕДИСЛОВИЕ

Шестиструнная гитара первоначально (во второй половине XVIII века) получила широкое распространение в Западной Европе. Затем этот инструмент стал очень популярен в странах американского континента. В настоящее время шестиструнная гитара является популярным музыкальным инструментом во всем мире.

Гитара — это, образно говоря, фортепиано в миниатюре, так как, в отличие от многих других струнных музыкальных инструментов, у гитары имеются широкие возможности воспроизведения аккомпанемента, который состоит в основном из различных последований аккордов, сопровождающих развитие мелодической линии. Кроме того, она обладает своеобразным, ласкающим слух тембром звучания. Перечисленные свойства гитары дают возможность применять ее в качестве сольного и аккомпанирующего инструмента.

Тембровые краски гитары привлекли внимание руководителей эстрадных оркестров и ансамблей. Шестиструнная гитара становится обязательным инструментом в разнообразных эстрадных коллективах. Благодаря этому ее слышали и полюбили широкие круги населения, и в первую очередь молодежь многих стран мира.

В СССР всегда с большим успехом проходят сольные концерты гитаристов, и это показывает, какой большой популярностью пользуется гитара в нашей стране. Многим довелось слушать игру прославленного во всем мире гитариста Андреса Сеговии (Испания), известных гитаристок и гитаристов — Луизы Валькер (Австрия), Марии Луизы Анидо (Аргентина), заслуженного артиста РСФСР Александра Иванова-Крамского (СССР), Джона Вильямса (Англия), Ласло Сендрей-Карпера (Венгерская Народная Республика); лауреатов VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов, получивших первую премию, — Зеленки Милана (Чехословакия), Судзуки Ивао (Япония), Циммера Роланда (Германская Демократическая Республика) и многих других талантливых исполнителей на гитаре.

Естественно, что количество людей, желающих научиться играть на шестиструнной гитаре, значительно возросло. Одних привлекает игра в эстрадных оркестрах или квартетах, другие хотят использовать гитару в качестве сольного или аккомпанирующего инструмента.

Но не все знают, что в эстрадных оркестрах и

эстрадных инструментальных квартетах звукоизвлечение на гитаре осуществляется, как правило, медиатором, а запись партии гитары производится не как обычно — нотными знаками, а специальными буквенно-цифровыми обозначениями, ускоряющими нахождение на гитаре нужных аккордов.

Автор данной работы поставил перед собой задачу в наиболее доступной форме познакомить обучающихся с основными приемами игры на шестиструнной гитаре, включая звукоизвлечение и пальцами правой руки, и медиатором; сообщить элементарные сведения из теории музыки, необходимые для чтения нотной и буквенно-цифровой записи аккордов и для того, чтобы самостоятельно построить и расшифровать любые аккорды.

Начинающие гитаристы обычно испытывают большие затруднения, отыскивая на грифе гитары звуки, входящие в аккорд, и при этом очень нелогично используют пальцы левой руки для прижатия струн. В результате выходит, что этот аккорд на гитаре якобы неисполним.

Чтобы избавить обучающихся от затруднений, автор поместил перечень аккордов, звуки которых располагаются на соседних струнах, что является необходимым условием при игре медиатором. Аккорды записаны буквенно-цифровым и нотным способом с указанием расстановки пальцев левой руки на грифе гитары.

Ознакомление с перечнем аккордов будет полезно всем обучающимся по данному самоучителю, ибо при извлечении звуков пальцами правой руки во многих аккордах будет встречаться такая же расстановка пальцев, прижимающих струны, и те же сочетания звуков, из которых состоят аккорды.

В нотном приложении преобладают произведения, которые имеют широкую известность или мелодия которых легко запоминается. Это дает возможность, применяя слуховой контроль, замечать и устранять ошибки при разучивании на гитаре партии аккомпанемента.

Обучение по самоучителю требует очень внимательного отношения к предлагаемому учебному материалу. Каждый раздел надо изучать до тех пор, пока не станут вполне понятны все указания. Практика показывает, что часто непонятное сегодня становится ясным после повторного прочтения на другой день и оказывается не таким трудным, как это представлялось ранее.

НЕКОТОРЫЕ СВЕДЕНИЯ О ГИТАРЕ И СТРУНАХ

Гитара состоит из двух основных частей — корпуса (кузова) и грифа (см. рис. 1).

Корпус гитары состоит из трех частей: верхней деки, нижней деки и обечайки (бока).

На верхней деке имеется круглое отверстие — розетка (голосник). Бывает голосник и другой конфигурации. Например, у гитар, предназначенных для звукоизвлечения медиатором*, голосник обычно состоит из двух отверстий, имеющих форму латинской буквы *f* (эф).

На некотором расстоянии от розетки на верхней деке прикреплена подставка с отверстиями для закрепления одного из концов струн.

На подставке находится нижний порожек, который поддерживает струны на определенном уровне над грифом и передает колебания струн верхней деке. Существуют гитары, у которых нижний порожек отделен от подставки и может передвигаться.

К корпусу наглухо прикреплен (приклеен) гриф, или же крепление грифа к корпусу осуществляется

при помощи винта, которым производится регулировка высоты струн над грифом.

Верхняя часть грифа называется головкой грифа. В головку вмонтирован механизм для закрепления и натягивания струн. На грифе находятся лады (металлические порожки), вделанные поперек грифа.

При игре на гитаре пальцы левой руки, прижимая струны, располагаются в промежутках между порожками (ладами), поэтому промежутки между порожками тоже называются ладами.

Счет ладов ведется от головки грифа. Перед первым ладом, то есть в точке крепления головки грифа, находится верхний порожек, который поддерживает струны на определенном уровне над первым ладом. Обычно на 5, 7 (10) и 12-м ладах вделываются белые кружочки (ромбики и т. д.). У большинства гитар в конце корпуса на обечайке вделан шпенок, называемый пуговкой. О назначении пуговки будет сказано позднее.

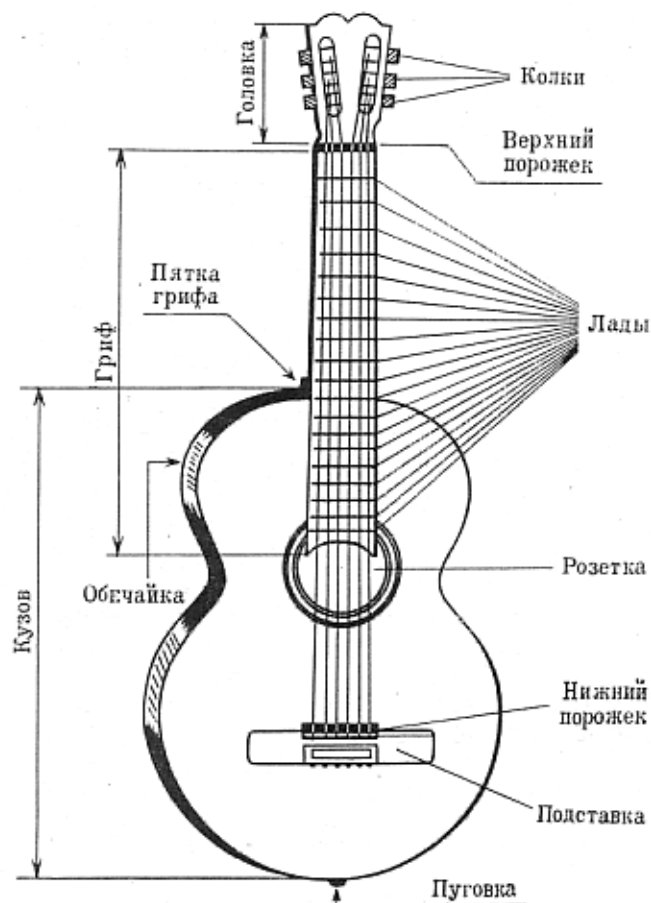


Рис. 1. Шестиструнная гитара

* Медиатором называется пластмассовая или костяная пластинка определенной формы и толщины, которую держат в правой руке.

Качество гитары, как и всякого музыкального инструмента, зависит от многих факторов и компонентов, перечисление которых не входит в задачи самоучителя; но знание некоторых из них необходимо для начинающих обучение.

При равных качествах изготовления корпуса более мощный звук будет у гитары, имеющей корпус большего размера.

Гитара, рассчитанная на извлечение звуков пальцами, неплохо звучит и при игре медиатором, а гитара, рассчитанная на использование медиатора, звучит тускло при извлечении звуков пальцами.

В последнее время изготавливаются гитары (с голощиком в виде двух букв *f*) с узким грифом, у которого имеется выпуклость со стороны ладов. Такой гриф удобен гитаристам, играющим медиатором, так как, исполняя некоторые аккорды, они используют большой палец левой руки для прижатия к ладам шестой и пятой струн. Но при извлечении звуков пальцами подобное использование большого пальца левой руки не допускается, потому что это мешает быстрой движению остальных пальцев левой руки. В этом случае гриф со стороны ладов делается обязательно плоским.

(В разделе «Перечень аккордов» записано несколько аккордов, которые можно исполнить, только применяя большой палец левой руки для

прижатия струн. Но в начальный период обучения использование данного приема недопустимо. И вообще прижатие струн к ладам большим пальцем следует рассматривать как очень нежелательное отступление от правил современной классической школы игры на гитаре.)

Для гитары применяются металлические или нейлоновые струны. На гитаре с небольшим корпусом нейлоновые струны звучат плохо (тускло). При игре медиатором, как правило, используются металлические струны.

Расстояние между струнами и металлическим порожком двенадцатого лада обычно составляет 2,5—3 мм при использовании металлических струн и 3—4 мм при использовании нейлоновых струн. Если струны находятся близко от грифа, то при извлечении громких звуков они дребезжат от задевания за порожки ладов. Отдаление струн от грифа дает возможность извлекать более громкие звуки, но зато потребуются больше усилий для прижатия струн к ладам.

Нормальная высота струн обеспечивается при изготовлении гитары. Если гриф соединен с корпусом при помощи винта, то можно изменять высоту поворотом гитарного ключа, надеваемого на головку винта.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЗВУКИ

Музыкальные звуки имеют следующие свойства: а) высоту, б) силу, в) тембр, г) длительность.

Высота зависит от частоты колебаний какого-либо физического тела, например струны. С увеличением числа колебаний высота звука повышается.

Сила звука определяется размахом (амплитудой) колебаний. Чем шире размах, тем сильнее (громче) звук.

Тембр (окраска) звука зависит от количества и силы призвуков, которые по физическим законам

обязательно сопутствуют любому звуку. Благодаря тембровой окраске мы, в частности, различаем звуки одной высоты, воспроизводимые на разных инструментах.

Длительность звука — это отрезок времени, в течение которого длится колебание физического тела.

Звуки, применяемые в современной музыке, имеют частотный диапазон от 16,35 (самый низкий звук) до 4185,6 (самый высокий звук) колебаний в секунду.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЗВУКОРЯД

Все применяемые в музыке звуки, расположенные в определенном высотном порядке, образуют музыкальный звукоряд.

Названия основных звуков звукоряда: *до, ре, ми, фа, соль, ля, си*. Далее эти названия опять повторяются.

При поочередном извлечении основных звуков звукоряда мы заметим, что каждый восьмой звук, звучащий выше или ниже данного первого звука, всегда сходен с ним по звучанию.

Одинаковые по названиям звуки — октавные звуки, а ближайшее расстояние между ними называется октавой.

Каждая октава в соответствии с названиями звуков делится на семь ступеней: *до* — первая ступень, *ре* — вторая, *ми* — третья, *фа* — четвертая, *соль* — пятая, *ля* — шестая, *си* — седьмая ступень.

СИСТЕМА ЗАПИСИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЗВУКОВ

Высота и длительность звуков обозначаются (записываются) определенными знаками — нотами*.

Нота имеет вид овального кружка, называемого нотной головкой (○ и ●). Для обозначения раз-

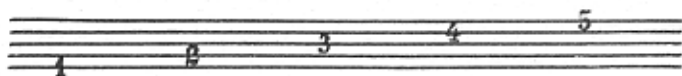
личной длительности звуков к нотной головке добавляется вертикальная палочка (штиль) — , а к штилю присоединяется хвостик (флажок) —  либо горизонтальные линии (вязки, или ребра), соединяющие соседние штили, — 

* Нота — латинское слово, означающее «знак».

Вязки употребляются вместо флажков при группировке нот. (О правилах группировки нот будет рассказано далее.)

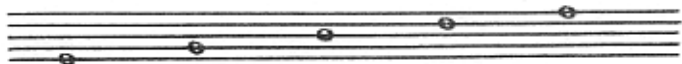
Обозначение высоты звуков достигается определенным размещением нот на нотном стане (нотосце).

Нотный стан состоит из пяти горизонтальных параллельных линий. Счет ведется от нижней линии к верхней.

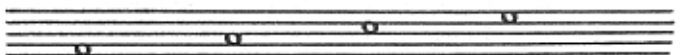


Ноты пишутся:

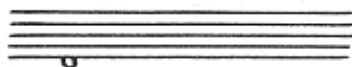
а) на линиях:



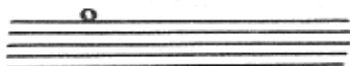
б) в промежутках между линиями:



в) под первой линией:



г) над пятой линией:



Расположение нот на нотном стане наглядно показывает относительную высоту звуков. Чем выше звук, тем выше он записывается на нотном стане. Если нужно записать звуки более высокие, чем тот, который обозначен нотой, находящейся над пятой линией нотного стана, употребляются короткие линии, называемые верхними добавочными. Если не хватает основных линий для записи низких звуков, то используются нижние добавочные линии.

Счет добавочных линий ведется от основных линий нотного стана: первая верхняя добавочная линия находится над пятой основной линией нотного стана, а первая нижняя добавочная линия — под первой основной линией нотного стана. Обычно количество добавочных верхних или нижних линий не превышает пяти.



Как мы уже знаем, октавой называется расстояние между двумя ближайшими звуками с одинаковыми названиями — например, от *до* до ближайшего *до* — или, иначе, расстояние от какой-либо ступени до следующей одноименной ступени звукоряда. (Октава — по-латыни «восьмая».) Для определения точной высоты сходных для нашего слуха, но различных по высоте звуков весь музыкальный звукоряд разделен на несколько октав, каждая из которых имеет свое название.

Субконтроктава охватывает самые низкие звуки музыкального звукоряда. Далее следует контроктава, потом большая октава, малая октава, первая октава, вторая, третья, четвертая, пятая.

Каждая из перечисленных октав начинается от звука *до* и кончается звуком *си* (*до, ре, ми, фа, соль, ля, си*).

Высотный диапазон звуков, извлекаемых на шестиструнной гитаре (или, точнее, записанных для гитары), охватывает несколько октав: он начинается с ноты *ми* (или с ноты *ре* — при перестройке шестой струны) малой октавы и кончается третьей октавой включительно. При употреблении флажолетов этот диапазон расширяется до некоторых нот четвертой октавы (о флажолетах рассказывается в соответствующем разделе).

Между основными звуками (ступенями) музыкального звукоряда имеется еще пять звуков, которые являются производными от основных ступеней. Они получают свое название в результате добавления к названиям основных звуков специальных знаков, которые называются знаками альтерации.

Следовательно, в одной октаве двенадцать разных по высоте звуков, так как сходные звучания повторяются только через каждые двенадцать звуков.

Расстояние между соседними звуками измеряется наименьшей звуковысотной мерой, называемой полутоном. Два полутона составляют целый тон. Следует обратить особое внимание на то, что расстояние между нотами *до* и *ре*, *ре* и *ми*, *фа* и *соль*, *соль* и *ля*, *ля* и *си* равно двум полутонам (одному тону), а между *ми* и *фа*, *си* и *до* — только одному полутону.

Надо очень твердо знать расстояния (в тонах или полутонах) между соседними основными звуками музыкального звукоряда:

до-ре	ре-ми	ми-фа	фа-соль	соль-ля	ля-си	си-до
1	1	1	1	1	1	1
тон	тон	полутон	тон	тон	тон	полутон

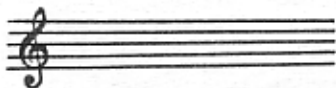
НОТНЫЕ КЛЮЧИ

Написание ноты на какой-либо линии нотного стана еще не указывает определенную высоту звука и его название. Чтобы указать местонахождение

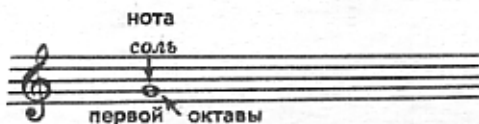
ноты определенной высоты и названия, употребляются знаки, называемые ключами.

Ключ помещается в начале каждого нотного стана.

Ноты для шестиструнной гитары записываются в скрипичном ключе. Этот ключ еще называется ключом *соль*:



Ключ *соль* своим завитком охватывает вторую линию нотного стана и этим обуславливает, что на второй линии нотного стана находится нота *соль* первой октавы:



Ниже показывается звуковысотный диапазон шестиструнной гитары при записи в скрипичном ключе:



Целесообразно выучить сначала названия нот, находящихся на пяти основных линиях нотного стана, потом — на трех нижних добавочных линиях, одновременно запоминая название октавы, к которой относятся эти ноты.

Далее путем отсчета будет легко определить названия нот, находящихся между линиями. Например, если на второй основной линии находится *соль* первой октавы, а на третьей линии — *си* первой октавы, то между второй и третьей линиями будет находиться *ля* той же октавы, а между третьей и четвертой — *до*, но уже второй октавы.

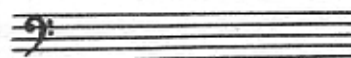
Ноты, находящиеся выше пятой основной линии, надо учить по мере появления упражнений с такими нотами.

Опыт показывает, что подобный порядок изучения ускоряет запоминание местоположения нот.

Помимо местонахождения нот на нотном стане в скрипичном ключе, надо знать, где расположены ноты в ключе *фа* (басовый ключ), или запомнить хотя бы одну ноту, чтобы путем отсчета определить ноты, записанные в этом ключе. Наиболее удобно в качестве ориентира использовать ноту *до* первой октавы.

Дело в том, что ноты для фортепиано (рояля) пишутся на двух нотоносцах: на верхнем нотоносце выставляется скрипичный ключ, а на нижнем — басовый ключ. Умение прочитать ноты для фортепиано дает возможность, например, играющим на гитаре в эстрадном оркестре по партии фортепиано написать партию гитары или уточнить, правильно ли записана партия гитары, то есть тождественны ли аккорды в обеих партиях (об аккордах и их построении будет сказано далее).

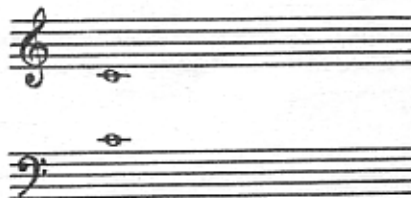
Басовый ключ пишется на четвертой линии нотного стана:



Он указывает, что нота *фа* малой октавы находится на четвертой линии нотного стана:



Ниже показывается местоположение ноты *до* первой октавы в скрипичном и басовом ключах:



В скрипичном ключе *до* первой октавы находится на первой нижней добавочной линии. Надо запомнить, что в басовом ключе эта нота находится тоже на первой добавочной линии, но только на верхней. Теперь, отсчитывая от ноты *до*, легко определить местоположение любой ноты.

ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ

Альтерация в переводе с латинского — «изменение».

В музыке это слово означает изменение высоты звучания основной ступени звукоряда.

Диез — знак повышения ступени на полтона. Диез пишется так: #.

Например, если нужно извлечь звук, который на полтона выше ноты *до* (между *до* и *ре*), то пишется знак #, и этот звук получает название *до-диез*. Если звук на полтона выше *ре*, то, написав #, мы получим *ре-диез* и т. д.

Бемоль — знак понижения ступени на полтона. Бемоль пишется так: $\flat$.

Например, если нужно извлечь звук, который на полтона ниже ноты *ми* (между *ре* и *ми*), пишется знак $\flat$, и этот звук называется *ми-бемоль*. Приписав $\flat$ к ноте *ре*, мы получим *ре-бемоль* и т. д.

Следовательно, пять звуков, находящиеся между основными звуками (ступенями) звукоряда, получают свое название в зависимости от знаков альтерации.

Надо обратить внимание, что название каждого из этих пяти звуков может быть разным — например, *до-диез* или *ре-бемоль*, *ре-диез* или *ми-бемоль* и т. д. Различное название звуков, имеющих тождественную высоту звучания, называется энгармонизмом*.

Двойные названия связаны с законами теории музыки, согласно которым в одном случае надо писать *до-диез*, а не *ре-бемоль*, а в другом — только *ре-бемоль*, а не *до-диез*.

Помимо диеза и бемоля, существуют еще

дубль-диез и дубль-бемоль. Дубль-диез (дважды диез) пишется так: $\sharp\sharp$. Он означает, что ступень повышается на два полтона. Например, *до-дубль-диез* по высоте звучания будет соответствовать *ре*. Дубль-бемоль (дважды бемоль) пишется так: $\flat\flat$. Он означает, что ступень понижается на два полтона. Например, *ре-дубль-бемоль* по высоте звучания равно *до*. Чтобы отменить действие диеза, бемоля, дубль-диеза или дубль-бемоля, пишется знак $\natural$ — бекар (знак отказа).

Диезы или бемоли, выставляемые на нотном стане между ключом и тактовым размером, называются ключевыми знаками альтерации. Действие ключевых знаков распространяется на ноты тождественных названий, находящиеся в любой октаве. Эти знаки сохраняют силу до появления новых знаков.

Знаки альтерации, которые выставляются непосредственно перед нотой, называются случайными. Случайный знак действует только до конца такта и относится лишь к указанным нотам данной октавы.

ЗАПИСЬ ДЛИТЕЛЬНОСТИ ЗВУКОВ

Основой для определения длительности звуков служит условная единица времени, например одна или несколько секунд. Запись звуков различной длительности производится при помощи нот, имеющих разный вид.

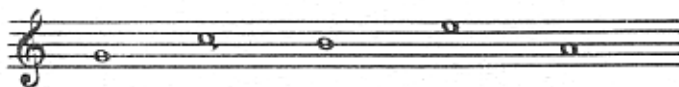
Примем за условную единицу времени одну секунду.

1. Целая нота. Длительность целой ноты измеряется четырьмя условными единицами времени — следовательно, равна четырем секундам.

Измерение этих условных единиц времени обычно осуществляется равномерными взмахами руки (дирижированием), отстукиванием или отсчитыванием.

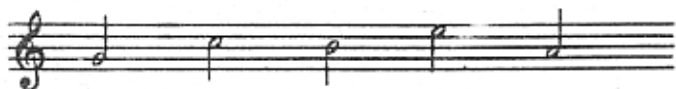
В индивидуальной учебной практике целесообразно использовать метод отсчитывания. Целая нота выдерживается на счет «раз, два, три, четыре».

Она изображается овальным кружком:



2. Половинная нота. Длительность половинной ноты вдвое короче длительности целой ноты — следовательно, будет измеряться счетом «раз, два». Значит, на счет «раз, два, три, четыре» приходятся две половинные ноты.

Половинная нота изображается менее жирно написанным овальным кружком с прибавлением вертикальной палочки (штиля):



3. Четвертная нота. Длительность четвертной ноты вдвое короче половинной ноты, то есть равна одной единице счета, — значит, на счет «раз, два, три, четыре» будут приходиться четыре четвертные ноты.

Четвертная нота изображается овальным зачерненным кружком с прибавлением вертикальной палочки (штиля):



4. Восьмая нота. Длительность восьмой ноты вдвое короче длительности четвертной ноты — следовательно, на каждую единицу счета будет приходиться по две восьмые ноты, а на счет «раз, два, три, четыре» — восемь восьмых нот.

Изображение восьмой ноты аналогично изображению четвертной, но к штилю добавляется один хвостик (флажок):



Если несколько восьмых нот объединяются в группу, то вместо хвостиков (флажков) пишутся вязки (черта, соединяющая концы штилей соседних нот):



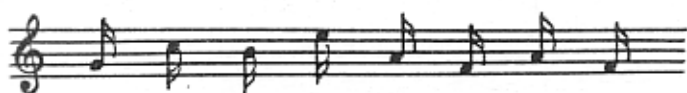
или:



* Об энгармонизме будет сказано ниже.

5. Шестнадцатая нота. Длительность шестнадцатой ноты вдвое короче восьмой ноты и вчетверо короче четвертной — значит, на каждую единицу счета (на четверть) будет приходится по четыре шестнадцатых ноты, а на счет «раз, два, три, четыре» — шестнадцать шестнадцатых нот.

Изображение шестнадцатой ноты аналогично изображению восьмой ноты, но к штилю добавляется не один, а два хвостика (флажка), или при объединении в группу вместо двух флажков пишется двойная вязка (две параллельные черты, соединяющие концы штилей соседних нот):



или:



или:



Длительности более мелкие, чем шестнадцатые, то есть тридцатьвторые и шестьдесятчетвертые, в практике аккомпанемента встречаются редко. Внешне тридцатьвторые и шестьдесятчетвертые аналогичны шестнадцатым, только соответственно с тремя или четырьмя флажками, а при объединении в группы — с тройными или четвертными вязками.

Ноты, записанные одна за другой, исполняются последовательно:



Ноты, записанные одна под другой, исполняются одновременно:



ПАУЗЫ

Паузой называется перерыв в звучании. Длительность пауз аналогична длительности звуков. Паузы обозначаются следующими знаками:

Название пауз	Изображение паузы
Целая пауза	
Половинная пауза	
Четвертная пауза	
Восьмая пауза	
Шестнадцатая пауза	

МЕТР, ТАКТ

Каждому музыкальному произведению присуща организованность звуков во времени. При этом обязательным качеством звуков является их силовое выделение — акцентирование или неакцентирование.

Периодическое чередование сильных и слабых звуков, воспринимаемое нашим слухом, дает возможность расчленить музыкальное произведение на части. Эти части называются тактами.

Непрерывная последовательность сильных и слабых звуков (долей), подчеркивающая границы такта, называется метром.

Граница тактов на нотном стане отмечается вертикальной линией — тактовой чертой.

ТАКТОВЫЙ РАЗМЕР И РИТМ

Такт имеет размер. Размер такта обозначается двумя цифрами, которые пишутся одна под другой. Верхняя цифра указывает количество долей такта (метрических долей), а нижняя цифра — длительность каждой доли такта, например: $\frac{2}{4}$ (две четверти), $\frac{3}{4}$ (три четверти), $\frac{3}{8}$ (три восьмых), $\frac{4}{4}$ (четыре четверти) и т. д.

Цифровые обозначения тактовых размеров $\frac{4}{4}$ и $\frac{2}{2}$ могут заменяться знаками: $C = \frac{4}{4}$, C (Alla breve) = $\frac{2}{2}$.

Тактовый размер указывается в начале музыкального произведения; пишется он на нотном стане после ключа или после знаков альтерации, если они имеются при ключе. Такт, в котором первая доля сильная, а вторая слабая, — двудольный. Такт, в котором первая доля сильная, а вторая и третья доли слабые, — трехдольный. Такие такты называются простыми.

Четырехдольные и другие такты, имеющие более четырех долей, рассматриваются как состоящие из нескольких простых тактов. Такие такты называются сложными.

Так как четырехдольный такт состоит из двух двудольных, то первая и третья доли будут сильными. В шестидольном такте сильными долями будут первая и четвертая, так как он состоит из двух трехдольных тактов. Первая доля в сложных тактах является наиболее сильной.

Длительность такта удобно измерять счетом по количеству долей, чтобы на каждую долю приходилась единица счета. Например, в двудольном такте надо считать: «раз, два»; в трехдольном — «раз, два, три» и т. д.

Ниже показаны примеры простых тактов. Сильные доли такта отмечены знаком $>$.



В сложных тактах первая, наиболее сильная доля отмечена двумя знаками — $\approx$



Часто музыкальные произведения начинаются не с первой доли, а, например, со второй и т. д. В этом случае мы встретимся с неполным тактом. Неполный такт называется затактом.



В каждом музыкальном произведении имеется организованная последовательность звуков одинаковой или различной длительности, называемая ритмом. Например:



Ритмический рисунок

О ГРУППИРОВКЕ НОТ

Как уже говорилось, при группировке нот вместо флажков употребляются вязки (ребра). Группируются ноты длительностью в одну восьмую и более мелкой длительности.

Каждая группа нот равняется одной или нескольким долям такта. Это делает наглядной и

удобной для чтения нотную запись, облегчает определение сильных и слабых долей.



В нотах для пения со словами (вокальная строчка) принцип группировки следующий:

Когда один слог или одна буква приходится на одну ноту, то эта нота не группируется с соседними:



Когда один слог текста приходится на несколько нот, то штили этих нот соединяются вязками и, кроме того, все ноты, приходящиеся на один слог, охватываются дугообразной линией, называемой лигой. Это показывает, что поющий должен пропеть все эти ноты на данный слог текста. (О лиге см. стр. 23.)



Когда музыкальный инструмент воспроизводит поочередно только по одному звуку, это, по аналогии с пением одного человека, называется одnogолосным звучанием.

Одновременное воспроизведение нескольких звуков называется многоголосным звучанием.

Если записаны одна под другой несколько нот (многоголосная запись), то звук, соответствующий верхней ноте, называется верхним голосом; звук, соответствующий нижней ноте, — нижним (басовым) голосом; звуки, обозначенные средними нотами, считаются средними голосами.

Если на нотном стане написаны одна под другой ноты, имеющие разную длительность, то верхние ноты пишутся штилями вверх, а нижние ноты — штилями вниз. Надо обращать внимание на то, как распределяется длительность нот со штилями вверх и вниз.

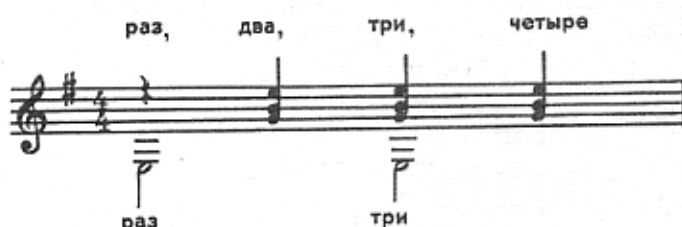
Может быть не только двухштильная, но и трехштильная запись. В этом случае два штила нот, имеющих различную длительность, направлены в одну сторону (вверх или вниз), а третий штиль — в противоположную сторону.

В нотном примере показано, какие ноты (со штилем вверх или вниз) будут приходиться на каждую единицу счета:



Вместо ноты, имеющей штиль, направленный вверх или вниз, может стоять пауза.

В приведенном ниже нотном примере на счет «раз» извлекается звук, соответствующий ноте со штилем вниз, а на счет «два» берутся ноты со штилями вверх, так как на первой четверти стоит пауза, относящаяся к ним.



У нескольких нот, имеющих одинаковую длительность, штили могут быть или общими, или раздельными, но в пределах одного такта допускается только один вариант из двух возможных:



При одноштильной записи штили направлены вверх или вниз не произвольно, а в зависимости от местоположения ноты или группы нот на нотном стане.

Усвоив основные понятия о системе нотной записи, можно начинать практическое знакомство с гитарой и осваивать технику игры на ней, периодически возвращаясь к проверке своих теоретических знаний.

СТРОЙ И НАСТРОЙКА ГИТАРЫ

Прижатие струны к грифу музыкального инструмента укорачивает ее длину и вызывает повышение звука, извлекаемого на струне.

Строй струнного музыкального инструмента — это высотное положение звуков, извлекаемых без прижатия струн к грифу инструмента.

В нотной записи обозначение струны осуществ-

ляется цифрами, обведенными кружками. Ноль—0, ① — означает, что данный звук извлекается на открытой (неприжатой) струне.

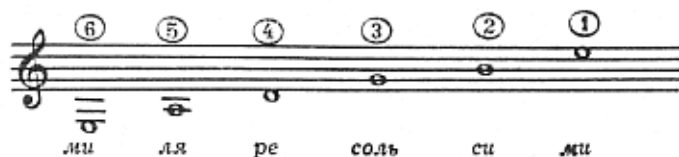
① — первая струна (самая тонкая)

② — вторая струна

③ — третья струна

- ④ — четвертая струна
 ⑤ — пятая струна
 ⑥ — шестая струна

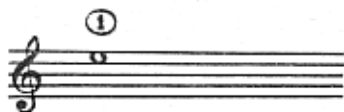
Строй шестиструнной гитары следующий:



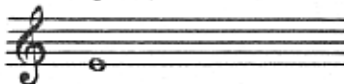
Настройка первой струны производится по контрольному звуку — звуку камертона* — или по звуку уже настроенного музыкального инструмента, например рояля.

При этом необходимо помнить, что звуки гитары записываются в нотах на октаву выше их действительного звучания. Например, звучание первой открытой (неприжатой) струны обозначено нотой *ми* второй октавы, а фактически это *ми* первой октавы.

Записывается:



Звучит:



Обозначение нот октавой выше дает возможность записать все звуки, доступные гитаре, только на одном нотном месте (в скрипичном ключе), со зрительно воспринимаемым количеством нижних и верхних добавочных линий. Это значительно упрощает чтение нот по сравнению с чтением записи, например, для фортепиано с двумя разными ключами, выставленными на двух параллельных нотных системах.

Начинаем настраивать инструмент. При настройке гитару надо держать так же, как и при игре на ней (см. раздел «Посадка исполнителя, положение гитары и постановка рук»). Кроме того, необходимо следить за тем, чтобы оборвавшаяся струна не могла задеть окружающих.

Если мы возьмем в качестве контрольного звука ноту *ля* первой октавы, то первая струна, прижатая на пятом ладу, при ударе по ней пальцем правой руки должна издавать звук, точно соответствующий контрольному звуку, — звучать в унисон** с ним.

Если звучание струны не совпадает с контрольным звуком, надо вращением колка либо ослабить

(понизить звучание), либо увеличить натяжение (повысить звучание) струны и этим добиться нужного звучания.

Не все начинающие обучение умеют определять на слух, звучит струна выше или ниже контрольного звука. Чтобы избежать ошибки и не оборвать струну, лучше явно понизить ее звучание и после этого начинать ее подтягивать, вслушиваясь, не наступило ли совпадение звучания с контрольным звуком.

Когда нет возможности получить (услышать) контрольный звук, мы условно считаем первую струну настроенной, предварительно проверив, не чрезмерно ли она натянута или ослаблена. Это определяется на ощупь. При чрезмерном ослаблении струна, колеблясь, будет задевать за лады и от этого дребезжать. При чрезмерном натяжении первой струны остальные струны во время настройки могут оборваться и, кроме того, их будет трудно прижимать к ладам грифа.

По первой струне надо настраивать вторую струну, которая, будучи прижатой на пятом ладу, должна звучать одинаково с первой открытой (неприжатой) струной.

Третью струну, прижатую на четвертом ладу, надо настроить по второй открытой струне.

Четвертая струна, прижатая на пятом ладу, настраивается по третьей открытой струне.

Пятая струна, прижатая на пятом ладу, настраивается по четвертой открытой струне.

Шестая струна, прижатая на пятом ладу, настраивается по пятой открытой струне.

Этот порядок настройки является общепринятым; как легко заметить, контрольный звук оканчивается каждый раз на другой струне — на предыдущей.

Если вы не очень точно настроили вторую струну, что часто наблюдается у не имеющих опыта настройки, а потом по ней также не очень точно настроили третью струну и т. д., то в результате все остальные струны окажутся недопустимо плохо настроенными.

Можно рекомендовать следующий способ контрольной проверки и подстройки: надо третью струну прижать на девятом ладу и послушать, точно ли совпадает ее звучание с первой настроенной открытой струной; если совпадения не будет, значит, недостаточно точно настроена вторая либо третья струна.

Четвертая струна, прижатая на втором ладу, должна звучать на октаву ниже первой открытой струны. Нарушение октавного подобия звуков очень заметно на слух, поэтому, если четвертая струна плохо настроена, это будет сразу услышано.

Пятая открытая струна должна звучать октавой ниже третьей струны, прижатой на втором ладу.

Шестая открытая струна должна звучать октавой ниже четвертой струны, прижатой на втором ладу.

Надо тщательно настраивать гитару перед началом занятий и проверять точность ее настройки перед исполнением очередного произведения. Игра на плохо настроенном музыкальном инструменте всегда вызывает разочарование у слушателей, а для обучающихся еще и вредна, так как будет притуплять их слуховое развитие.

* Камертоном называется портативный прибор, издающий звук определенной высоты. В настоящее время в СССР принят камертон, дающий 440 колебаний в секунду и воспроизводящий ноту *ля* первой октавы.

** Унисоном называется тождественное по высоте звучание двух или нескольких звуков.

ПОСАДКА ИСПОЛНИТЕЛЯ, ПОЛОЖЕНИЕ ГИТАРЫ И РАССТАНОВКА РУК

Играть на гитаре надо сидя, ибо такое положение наиболее удобно для выработки и закрепления правильной постановки рук. От правильной постановки рук будет в дальнейшем во многом зависеть техническое мастерство владения гитарой.

Корпус гитары в месте выемки кладется на левую ногу. Положение корпуса гитары должно быть таким, чтобы пюговка, вделанная в обечайку, оказалась около колена правой ноги, а гриф — ближе к туловищу играющего. Головка грифа находится приблизительно на уровне плеча исполнителя; нижняя дека в левой части корпуса слегка прислонена к груди и располагается почти вертикально к полу.

Чтобы избежать сползания корпуса гитары в направлении колена, левая нога, как правило, ставится на маленькую скамеечку (обычно складную). Высота скамеечки в зависимости от роста играющего колеблется от 10 до 15 см. При отсутствии скамеечки (возвышения) ступня ноги ставится на пол, или можно положить левую ногу на правую, но такой вариант не очень желателен — его можно рекомендовать (в виде исключения) женщинам в тех случаях, когда они играют на гитаре не в длинных вечерних платьях.

При всех вариантах посадки ранее изложенные указания о положении гитары должны быть сохранены. Сидеть надо почти не наклоняясь вперед. Необходимо следить, чтобы руки и корпус исполнителя не испытывали ни малейшего перенапряжения (см. рис. 2).

В эстрадных оркестрах гитарист играет обычно сидя, а в эстрадных ансамблях, например в квартетах, принято, чтобы гитарист играл стоя. Но для начинающих обучение игра стоя совершенно недопустима.

При игре стоя гитара держится на шнурке (прочном, но не толстом), один конец которого крепится к пюговке гитары, а второй закрепляется на головке грифа. Или в гитару вделываются два крепких приспособления — одно вместо пюговки, другое в обечайку около грифа, — к которым пристегивается ремешок, имеющий на концах, например, карабинчики. Шнурок (ремешок) должен проходить из-под правого плеча по левому плечу исполнителя.

Обычно звуки на гитаре извлекаются пальцами правой руки, а в эстрадных оркестрах или ансамблях — при помощи медиатора.



рис. 2. Посадка. Положение гитары и рук исполнителя

Сначала надо научиться извлекать звуки пальцами. Если начинать обучение с звукоизвлечения медиатором, то может выработаться неправильная для извлечения звуков пальцами постановка правой руки, а исправление этого дефекта будет очень затруднительно.

Когда после проигрывания различных упражнений обе руки окрепнут и появится свобода движения пальцев, а левая рука будет достаточно натренирована для исполнения аккордов (об аккордах см. стр. 36), — те, кто тяготеет к игре на гитаре медиатором, могут приступить к освоению звукоизвлечения при помощи медиатора (все относящееся к игре медиатором будет сообщено позднее).

Практические занятия на гитаре надо начинать с правой руки, ибо, когда начнет действовать левая рука, весь зрительный контроль играющего сосредоточится на ней.

О ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЯХ НА ГИТАРЕ

Обычно возникает вопрос: сколько времени надо уделять игре на музыкальном инструменте?

Автор считает наиболее правильным ответить на этот вопрос так: чем больше времени ежедневно будет отведено на овладение техническими приемами игры и выразительностью исполнения, тем ско-

рее обнаружатся результаты, но при условии выполнения следующих обязательных правил:

1. Занятия надо проводить утром.
2. Заниматься можно до первого утомления рук или болевых ощущений в пальцах. При возникновении перечисленных явлений — прекратить

занятия, расслабить мышцы рук и слегка потрясти несколько раз подряд опущенными книзу кистями.

После некоторого перерыва, который надо использовать для изучения теоретического материала, можно продолжить практические занятия.

Не следует забывать, что чрезмерно продолжительные или непосильные занятия вместо пользы приносят вред и могут стать причиной мышечного заболевания рук. Кроме того, ежедневная игра на инструменте, например, по 15—30 минут окажется более продуктивной, чем занятия раз в неделю по пять часов. Хорошие результаты дают занятия два раза в день: утром и к вечеру.

ПОСТАНОВКА ПРАВОЙ РУКИ

Правая рука ниже локтевого сгиба должна быть положена на край обечайки (место соединения обечайки с верхней декой), чуть левее самой широкой части корпуса гитары. Другим ориентиром может быть нижний порожек, который находится приблизительно на одной линии с местоположением руки.

Когда играющий держит гитару, положив левую ногу на правую, правая рука должна располагаться правее вышеназванных ориентиров.

Кисть правой руки немного опущена в сторону струн и отклонена вправо настолько, чтобы ногтевая сторона пальцев при извлечении звуков была расположена почти параллельно к линии натяжения струн, так как удары пальцев направляются почти перпендикулярно струнам. Это дает наиболее мощное звучание. Всем пальцам, кроме большого, придается округлая форма.

Указательный палец располагается на ③ струне, около края розетки со стороны нижнего порожка.

Большой палец чаще всего используется для извлечения звуков на ⑥, ⑤ и ④ струнах. В момент игры он находится впереди указательного пальца, то есть ближе к грифу гитары. При извлечении звуков большой палец должен быть прямым или несколько изогнутым в направлении от указательного пальца. Последнее лучше, но у некоторых людей большой палец не поддается сгибанию в этом направлении. Изгиб в противоположную сторону категорически запрещается.

Кисть и пальцы обычно принимают правильное положение, если, положив руку на обечайку, как было указано, и расслабив мышцы этой руки так, чтобы кисть повисла, поставить кончики пальцев на струны (см. рис. 3 и 4).

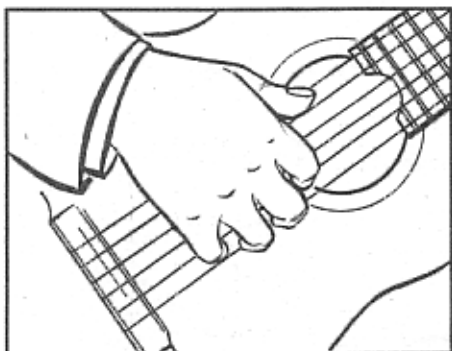


Рис. 3. Положение правой руки

Во время занятий надо следить, чтобы звучание было чистым (без дребезжания), выдерживались указанные длительности звуков и пауз.

Трудные в техническом или ритмическом отношении места необходимо сначала отрабатывать в очень медленном темпе, а затем, по мере преодоления трудностей, — доводить темп до нормального.

Материал для занятий следует подбирать таким образом, чтобы развивались разносторонние навыки игры на гитаре и все пальцы обеих рук получали необходимую тренировку.

Для проверки, достаточно ли большой палец отдален (в сторону грифа) от указательного, нужно поставить (кончиками) безымянный палец на ① струну, средний — на ② струну, указательный — на ③ струну и большой — тоже на ③ струну. При этом суставная часть большого пальца не должна коснуться указательного пальца.

Внимательно всматривайтесь в рисунки: они помогут вам уяснить степень и направление изгиба руки и пальцев, определить месторасположение пальцев на струнах, положение гитары и т. д.

Чаще всего в нотах для шестиструнной гитары пальцы правой руки обозначаются строчными («маленькими») латинскими буквами, являющимися первыми буквами испанских названий пальцев.

Большой палец	— p
Указательный	— i
Средний	— m
Безымянный	— a

Эти буквы выставляются над или под головками нот. Мизинец правой руки используется для извлечения звука крайне редко и поэтому обозначения не имеет.

Существует два способа извлечения звука.

1. Ногтевой способ.

При ногтевом способе удар (щипок) по струнам производится кончиком подушечки (мякоти) пальца — и струна мгновенно соскальзывает на ноготь. Ногти пальцев правой руки должны выступать за уровень подушечек (мякоти) на 1,5—2 мм и иметь округлую форму. Края ногтей надо хорошо отшлифовать, чтобы на них не было зазубрин.

Ногтевой способ применяют большинство современных гитаристов-профессионалов.

2. Безногтевой способ.

В этом случае удар (щипок) по струне производится только подушечкой (мякотью), и ногти должны быть коротко острижены. Остригая ногти, особенно на левой руке, надо следить за тем, чтобы не оставалось острых углов, которые во время игры, врезаясь в тело, будут причинять боль.

При безногтевом способе игры гитара звучит значительно тише по сравнению с ногтевым способом извлечения звуков. И, естественно, не будет некоторых красок звучания, присущих исполнению первым способом.

В практике игры встречаются самые разнообразные случаи использования пальцев правой руки. Например, указательный палец может извле-

каты звуки на ④ струне, два и даже три пальца могут поочередно извлекать звуки на одной струне и т. д. Для начала будем считать, что большой палец предназначен только для ⑥, ⑤ и ④ струн, указательный палец — только для ③ струны, средний палец — для ② струны, безымянный палец — для ① струны.

Разместив пальцы согласно этой схеме (с соблюдением указаний о положении руки), начнем тренировать правую руку. Действует только большой палец, а остальные три пальца находятся на струнах. Удары по струне большим пальцем производят слева направо и чуть вниз (в направлении деки). После удара кончик пальца должен оказаться на соседней струне.

Такое направление удара дает мощный звук, а перемещение большого пальца на соседнюю струну исключает качание кисти руки. Надо добиться, чтобы при извлечении звуков любыми пальцами кисть руки оставалась как бы неподвижной.

Поставив большой палец на ⑥ струну, заставьте его соскользнуть на соседнюю ⑤ струну. В результате этого ⑥ струна зазвучит.

Надо следить, чтобы ноготь пальца не прикасался к звучащей струне и этим не вызывал дребезжащего звука или прекращения звучания. Произведя удары по струне несколько раз и убедившись, что звуки получаются чистыми (без дребезжания), переходите к проигрыванию помещенных ниже упражнений.

Напоминаем, что, приступая к чтению нотной записи, надо в первую очередь проверить, какой выставлен ключ (ноты для гитары обычно пишутся только в скрипичном ключе), какие знаки альтерации (диезы или бемоли) выставлены при ключе, и запомнить, на какие ноты распространяется их действие; обратить внимание на тактовый размер и посмотреть, нет ли еще каких-либо дополнительных указаний. Например, может быть указание, в каком темпе (с какой скоростью) и с какой громкостью надо играть данное музыкальное произведение.

Перечень некоторых музыкальных терминов и обозначений, относящихся к характеру исполнения музыкальных произведений, помещен на стр. 29.

Начиная разучивать музыкальное произведение, надо строго выдерживать длительность нот и пауз, помогая этому отсчитыванием вслух долей такта, чтобы потом, при переходе на счет про себя (или, как говорят, на внутренний счет), не возникло ритмически неточного исполнения.

Скорость (темп) исполнения в начальной стадии разучивания должна быть замедлена. Лишь убедившись, что все получается хорошо, начинайте играть немного быстрее, потом еще быстрее, добиваясь исполнения в нужном темпе. Играть надо громко, но не доводя струны до дребезжания (от задевания в момент больших колебаний о порожки ладов). Когда нужно извлечь звук на ⑥ струне, а затем на ④ струне, то, произведя удар по ⑥ струне, большой палец соскальзывает на ⑤ струну, а уже потом он ударяет по ④ струне.

Переходим к упражнениям. Необходимо работать над каждым упражнением до тех пор, пока не будут достигнуты положительные результаты.

Упражнения для большого пальца правой руки:



Когда большой палец начнет действовать уверенно и будет попадать на струны без промахов, можно переходить к поочередной тренировке остальных трех пальцев правой руки; большой палец в это время находится на ⑤ струне для опоры кисти. Надо всегда там, где это возможно, оставлять большой палец на струне для обеспечения опоры кисти в момент действия остальных трех пальцев.

Существует два приема извлечения звуков указательным, средним и безымянным пальцами правой руки.

1-й прием извлечения звуков. Этот прием заключается в том, что удары по струнам указательным, средним и безымянным пальцами производятся в направлении от деки в сторону ладони. Сгибание каждого пальца должно быть таким, чтобы после удара по струне кончик пальца, если продолжить это сгибание, соприкоснулся бы с ладонью около сустава.

Начинайте извлекать звуки на ③ струне указательным пальцем, держа остальные пальцы на струнах. Проделав это несколько раз, переходите

к упражнениям для следующего пальца, а освобожденный палец уже не опускается на струну, а находится над ней.

Когда названные три пальца получают некоторую тренировку, надо вернуться к этим же упражнениям, но в момент действия каждого пальца остальные два пальца должны находиться не на струнах, а над струнами.

При извлечении звуков указательный, средний и безымянный пальцы не следует отдалять друг от друга (см. рис. 4 и 5), а также перемещать вдоль струны. Каждый палец должен повторно извлекать звук в точке первоначального удара по струне.

Перемещение кисти ближе к подставке или, наоборот, к грифу вызывает изменение тембровой окраски звуков, и этим профессиональные гитаристы широко пользуются. Но такое перемещение, если это понадобится, допустимо только после того, как будет достигнута правильная постановка руки.

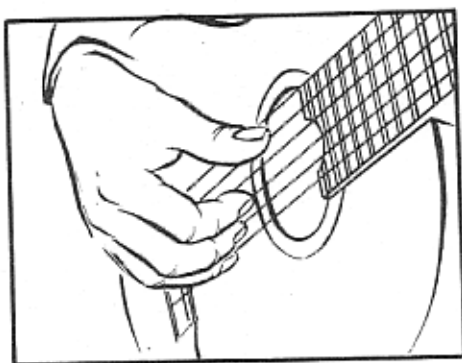


Рис. 4. Правильное положение пальцев

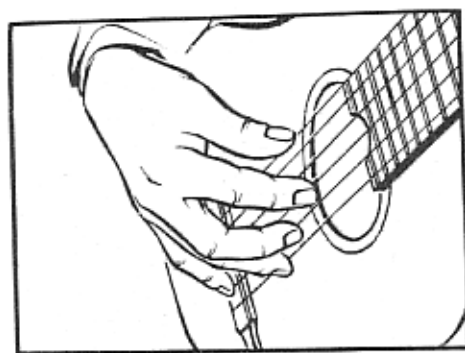
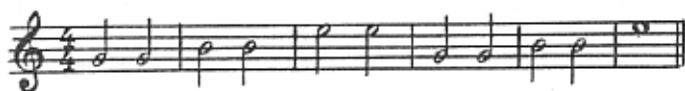


Рис. 5. Неправильное положение пальцев

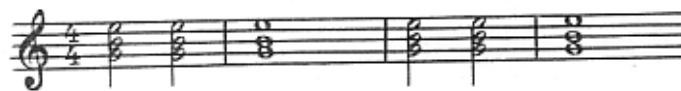
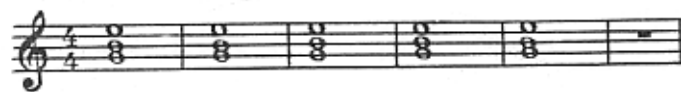
Упражнения для указательного, среднего, безымянного пальцев правой руки при неподвижно находящемся на ⑤ струне большом пальце:

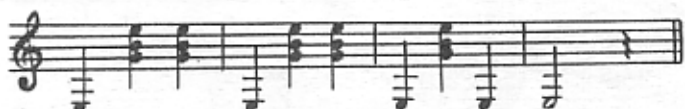


Потренировавшись на первых упражнениях, переходите к следующему этапу обучения. Надо указательным, средним и безымянным пальцами извлечь звуки одновременно на ③, ② и ① струнах, соблюдая ранее указанное направление движения пальцев (большой палец находится на ⑤ струне).

Следите за тем, чтобы все три звука были одинаковой громкости и ни одна из струн не издавала бы дребезжащего звука. Напоминаем, что кисть руки остается как бы неподвижной, то есть еле заметно шевелится по инерции от движения пальцев.

Упражнения на одновременное извлечение нескольких звуков:





Теперь следует соединить действия большого пальца и остальных пальцев правой руки.

Надо особенно внимательно следить за выполнением ранее изложенных указаний о положении руки, о месте извлечения звуков и направлении ударов пальцев по струнам.

Если большой палец должен извлечь звук на ④ струне и вслед за этим остальные пальцы — на ③, ②, ① струнах (или один указательный палец — на ③ струне), то большой палец, переместившись на ③ струну, сразу немного приподнимается кверху, чтобы указательный палец мог извлечь звук на ③ струне.

Пронгравая упражнения, не забывайте следить за правильным распределением длительности нот при двух- и трехштыльной записи.

В момент игры взгляд исполнителя всегда обращен только на левую руку. В связи с этим надо уделить особое внимание упражнениям для развития пальцев правой руки и пронгравать их до тех пор, пока не появится умение безошибочно извлекать нужные звуки без зрительного контроля.

Упражнения для всех пальцев правой руки:



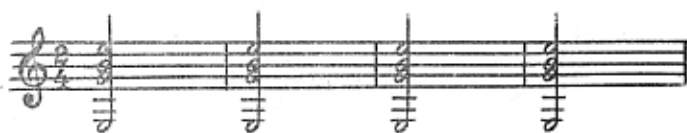


Если будет отработан удар большим пальцем по струне в направлении деки с перемещением этого пальца на соседнюю струну, то в дальнейшем большой палец сможет без затруднений вместо перемещения на соседнюю струну проходить (останавливаясь) над ней, когда это понадобится в процессе игры.

Затем можно приступить к освоению одновременного извлечения четырех звуков, из которых нижний (басовый) звук извлекается большим пальцем, а остальные звуки — указательным, средним и безымянным пальцами. Большой палец и в этом случае производит удар по струне в направлении деки и после удара останавливается на соседней струне. Обычно у начинающих большой палец производит удар раньше остальных пальцев, или, наоборот, запаздывает, или начинает ударять струну не в направлении деки, а в направлении от деки (подобно остальным пальцам). Надо добиться, чтобы ни один из перечисленных дефектов исполнения не появлялся и чтобы все четыре звука начинали звучать одновременно.

Когда большой палец будет извлекать звук на ④ струне, он вместо перемещения на ③ струну должен остановиться над ней, давая этим возможность указательному пальцу извлечь звук на ③ струне.

Упражнения:



2-й прием извлечения звуков. Указательный, средний и безымянный пальцы принимают менее округлую форму по сравнению с 1-м приемом звукоизвлечения (они немного больше распрямлены) и удары по струнам производят в сторону де-

ки, а после удара перемещаются на соседнюю струну. Ударив ① струну, палец соскальзывает на ② струну и т. д.

Большой палец располагается и производит удары по струнам так же, как и при 1-м приеме звукоизвлечения.

2-м приемом можно пользоваться, когда каждый из трех перечисленных пальцев извлекает звук отдельно, а также когда второй, более низкий звук извлекается большим пальцем. Пользуясь этим приемом, можно выделить отдельные звуки (обычно верхние).

Хотя при аккомпанементе преобладающим является 1-й прием извлечения звуков, применение и 2-го приема там, где это осуществимо и уместно, делает исполнение на гитаре более выразительным.

Детальное освоение 2-го приема звукоизвлечения целесообразно начинать после того, как будет отработан 1-й прием и пальцы левой руки окрепнут и приобретут беглость.

Очень полезные упражнения (гаммы *) для развития пальцев обеих рук и для освоения и отработки указанных приемов звукоизвлечения помещены на стр. 25.

Переходим к изучению местоположения нот (звуков) на грифе гитары.

Для этого необходимо безупречное знание строя гитары и расстояний (в тонах или полутонах) между всеми основными звуками музыкального звукоряда. Отсчитывая от звука открытой (неприжатой) струны, можно безошибочно определить, на каком ладу надо прижать струну для получения нужного звука.

Рекомендуемый способ отсчета поможет сознательно усвоить и постепенно запомнить местоположение нот на грифе гитары. Каждый лад повышает звучание струны на полтона; следовательно, если прижать какую-либо струну на первом ладу, то это повысит ее звучание на полтона; если ее прижать на втором ладу, звучание повысится еще на полтона и т. д.

Например: звучание первой открытой (неприжатой) струны соответствует ноте *ми* второй октавы, а нам нужно сыграть *фа* второй октавы (это *фа* записывается на пятой основной линии нотного стана). Зная, что расстояние между *ми* и *фа* равно полутону и что каждый лад повышает звук на полтона, мы прижимаем первую струну на первом ладу.

Допустим, нам нужно сыграть ноту *ре*, находящуюся на четвертой основной линии нотного стана (*ре* второй октавы). Так как *ре* второй октавы ниже по звучанию ноты *ми* второй октавы, которой соответствует звучание первой открытой струны, надо искать данное *ре* на струне, настроенной ниже, чем первая струна. Вторая открытая струна соответствует *си* первой октавы (записывается на третьей основной линии нотного стана). Прижав вторую струну на первом ладу, мы получим *до* второй октавы (записывается между третьей и четвертой основными линиями нотного стана), так как между нотами *си* и *до* — полутон. Определив, что на первом ладу была нота *до*, и зная, что расстояние между *до* и *ре* равно двум полутонам (одному тону), делаем вывод, что для получения *ре* второй октавы следует прижать вторую струну на третьем ладу.

Задание. 1) Определите, какие ноты находятся на пятом ладу на ①, ②, ③ струнах. 2) Определите, какие ноты находятся на пятом ладу на ④, ⑤, ⑥ струнах.

На стр. 20 помещена таблица расположения всех нот на грифе гитары. Этой таблицей следует пользоваться для самоконтроля. Определив вышеописанным способом и запомнив местонахождение нескольких нот на разных ладах и струнах, проверьте, совпадает ли ваш ответ с данными этой таблицы. Не забывайте, что надо знать, к какой октаве относится нота.

Изучая местоположение нот на ладах грифа, приступайте параллельно с этим к работе над левой рукой.

ПОСТАНОВКА ЛЕВОЙ РУКИ

Четыре пальца левой руки — указательный, средний, безымянный и мизинец — используются для прижатия струн на ладах.

Освободившиеся от прижатия струн пальцы нельзя опускать за гриф, они должны приподниматься вверх и оставаться над струнами.

Большой палец находится под грифом и создает опору для пальцев, прижимающих струны. Будучи распрявленным или немного изогнутым в сторону ногтя, он располагается приблизительно против среднего пальца и почти параллельно по отношению к металлическому порожку лада. Точное расположение большого пальца в каждом отдельном случае зависит от расстояния между ладами, на которых размещаются пальцы (от растяжки пальцев).

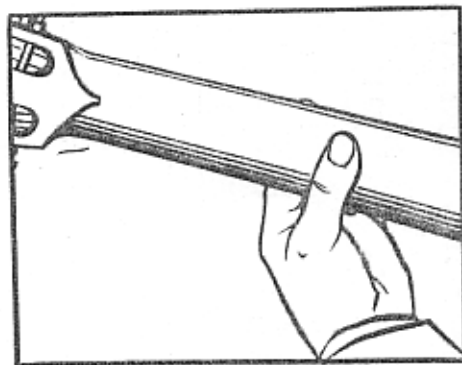


Рис. 6. Положение большого пальца левой руки

* О понятии «гамма» см. стр. 72.

Расположение нот (звуков) на грифе шестиструнной гитары

The diagram illustrates the placement of notes on the fretboard of a six-string guitar. The frets are numbered I through XIX. The strings are labeled with their names and corresponding notes:

- Струны** (Strings):
 - 1. **МИ** (Mi): Notes are E (natural), F# (sharp), G (natural), A (natural), B (natural), C# (sharp) across frets I to VI.
 - 2. **СИ** (Si): Notes are F# (sharp), G (natural), A (natural), B (natural), C# (sharp), D (natural) across frets I to VI.
 - 3. **СОЛЬ** (Sol): Notes are G (natural), A (natural), B (natural), C# (sharp), D (natural), E (natural) across frets I to VI.
 - 4. **РЕ** (Re): Notes are A (natural), B (natural), C# (sharp), D (natural), E (natural), F# (sharp) across frets I to VI.
 - 5. **ЛЯ** (La): Notes are B (natural), C# (sharp), D (natural), E (natural), F# (sharp), G (natural) across frets I to VI.
 - 6. **МИ** (Mi): Notes are C# (sharp), D (natural), E (natural), F# (sharp), G (natural), A (natural) across frets I to VI.

The fretboard is divided into six sections, each corresponding to a string. The notes are written on a six-line staff for each string, with the note name and its accidental (sharp or flat) indicated below the staff. The fret numbers I through XIX are written above the fretboard lines.

Пальцы, прижимающие струны, должны быть полусогнутыми (округлыми). Кисти руки надо придать такое положение, чтобы ладонь ни в коем случае не соприкасалась с нижней стороной грифа (там, где находится большой палец).

Прижатие струн осуществляется кончиками (подушечками) пальцев, за исключением приема баррэ, о котором рассказывается в соответствующем разделе.

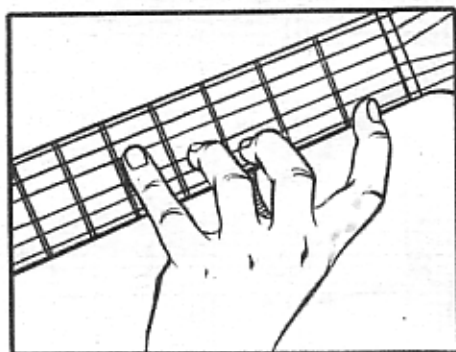
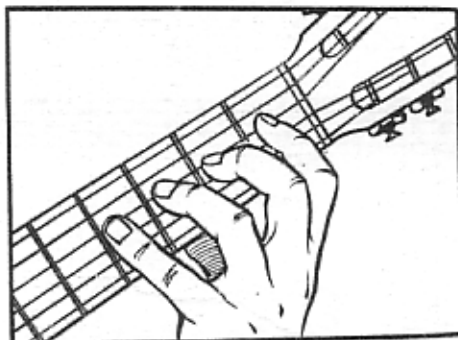
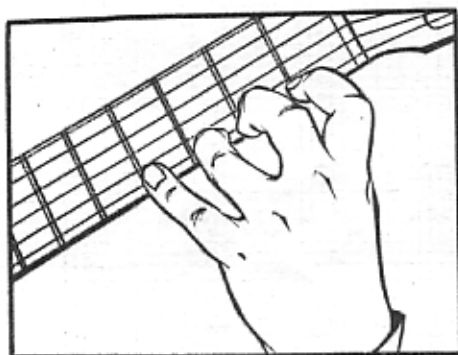


Рис. 7, 8, 9. Положение пальцев на ладах грифа гитары

Нельзя допускать прогиб пальцев при прижатии струн (см. рис. 10). На этом рисунке показан неправильный прогиб пальцев.

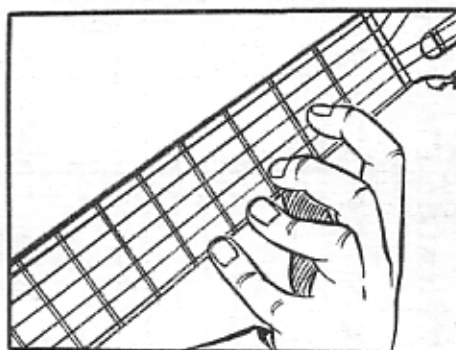


Рис. 10

В виде исключения допускается прогиб указательного пальца, когда он на каком-либо ладу прижимает сразу две или три струны, а другой палец в это время прижимает ④, или ⑤, или ⑥ струну. Однако этим можно пользоваться только после того, как пальцы привыкнут прижимать, не прогибаясь, одну струну.

Струны надо прижимать около металлического порошка лада (см. рис. 7, 8, 9). Прижмите первую струну на третьем ладу около металлического порошка третьего лада и извлеките звук на этой струне. Затем прижмите ту же струну на третьем ладу около металлического порошка второго лада и попробуйте извлечь звук. После такого эксперимента вы сами определите, в какой точке лада надо прижимать струны, чтобы получить чистое звучание при меньшей затрате усилий.

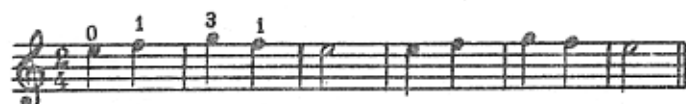
Необходимо следить, чтобы при прижатии струн не возникало излишнего напряжения руки или отдельных пальцев, иначе говоря, надо экономно расходовать силу руки и пальцев. Неоправданная нагрузка на руку или на какой-либо палец ограничивает подвижность пальцев и вызывает преждевременное утомление руки. Это возникает в случаях, если: 1) струны чрезмерно отдалены от грифа; 2) занятия проводятся очень нерегулярно или бессистемно; 3) музыкальное произведение выбрано по трудности исполнения непродуманно.

Пальцы левой руки обозначаются цифрами, обычно выставляемыми перед нотой:

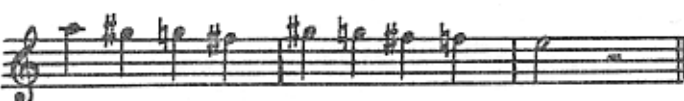
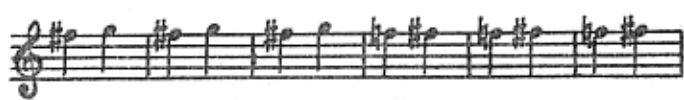
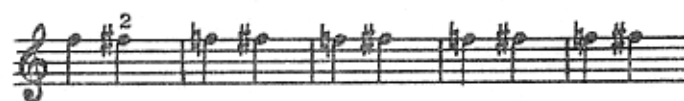
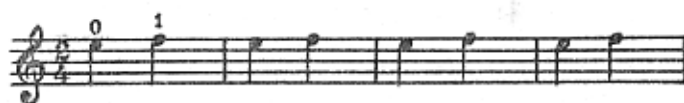
указательный палец	— 1
средний	« — 2
безымянный	« — 3
мизинец	« — 4

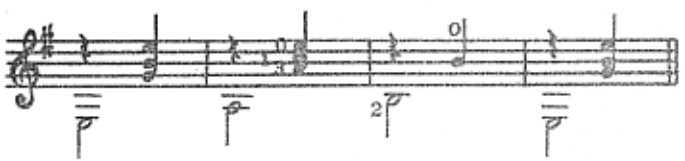
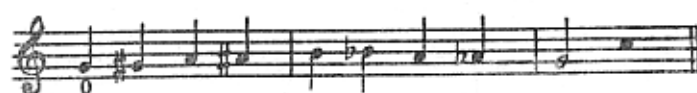
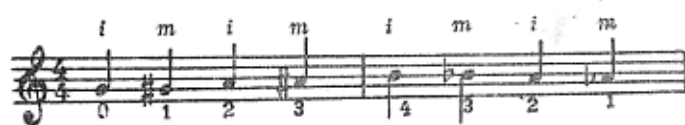
Распределение пальцев левой руки на ладах грифа и пальцев правой руки на струнах называется аппликатурой.

Первоначальные упражнения для пальцев левой руки:



Проиhrывайте помещенное ниже упражнение и упражнения на ② и ③ струнах с аналогичным чередованием пальцев, прижимая струну поочередно 1, 2, 3 и 4-м пальцами и не снимая с лада указанные пальцы при последовании звуков вверх (см. рис. 7, 8). При последовании звуков вниз (обратное направление) поочередно снимайте с ладов 4, 3, 2 и 1-й пальцы. Оставление пальцев на ладах оказывается в ряде случаев целесообразным, так как оно подготавливает заранее следующий звук, исключая лишние движения пальцев, и способствует их устойчивости. Проиграв упражнения, как указано выше, выполните их теперь, снимая с лада каждый предыдущий палец (снять с лада 1-й палец, когда 2-й палец прижал струну, и т. д.). Этот вариант исполнения тоже бывает необходимым. В обоих случаях надо добиться, чтобы не возникал прогиб какого-либо пальца (см. рис. 10).



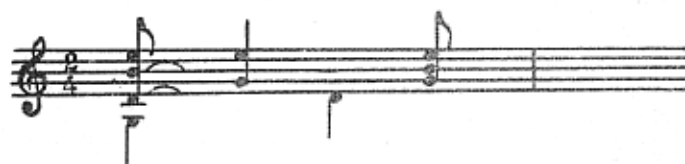


ЗНАКИ УВЕЛИЧЕНИЯ ДЛИТЕЛЬНОСТИ ЗВУКОВ И ПАУЗ

Лига — дугообразная линия, соединяющая ноты, одинаковые по высоте звучания и следующие одна за другой. Лига увеличивает длительность первой ноты на величину длительности всех записанных под одинаковой высоты. Практически это означает, что извлекается звук только первой ноты.

О лиге, объединяющей две или несколько нот различной высоты, см. стр. 42.

жи с обыкновенными лигами, но не связывают двух нот, одинаковых по высоте звучания, и пишутся, как отмечено в нотном примере:



Французские лиги показывают, что желательно продлить на некоторое время сверх обозначенной длительности звучание данных нот (ноты).

Увеличить длительность ноты или паузы можно при помощи точки, выставленной справа от нотной головки или паузы. Одна точка удлинняет ноту



Иногда в нотном тексте встречаются так называемые французские лиги. По написанию они схо-

(паузу) на половину длительности. Например, длительность четвертной ноты с точкой будет равна трем восьмым:



Разберем случаи записи и исполнения нот с точкой.

Например, восьмая с точкой и следующая за ней шестнадцатая:

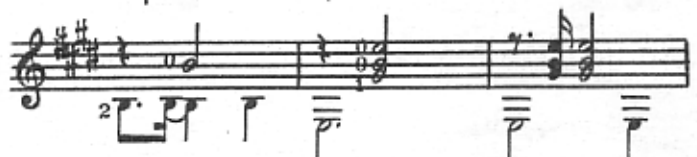


Заметим, что показанная в примере группа нот, состоящая из восьмой с точкой и шестнадцатой, по длительности равна метрической единице — одной четверти, которая состоит из двух восьмых, или четырех шестнадцатых. Представим себе, что эта фигура состоит из четырех шестнадцатых, из которых три шестнадцатые будут приходиться на одну восьмую с точкой.

При счете на четыре («раз, два, три, четыре» или «раз, и, два, и») вы точно выдержите длительность обеих нот, так как на «раз, два, три» (или «раз, и, два») прозвучит восьмая с точкой, а на «четыре» (или «и») — шестнадцатая. Вторая четверть такта (вторая нота *ми*) должна быть исполнена на «раз», но ее звучание сохраняется и на счет «два, три, четыре» (или соответственно на счет «и, два, и»).

После того как будет усвоено ритмическое соотношение длительностей этих нот, надо сыграть восьмую с точкой и шестнадцатую на счет «раз» (счет согласно долям в такте), а вторую четверть такта (вторую ноту *ми*) — на счет «два». Далее следует перейти на счет про себя. Таким способом надо разучивать особенно трудные ритмические фигуры, встречающиеся в музыкальных произведениях.

Упражнения:



Нота или пауза с двумя точками применяется довольно редко. Вторая точка удлинняет ноту или паузу на половину длительности первой точки. Например, длительность четвертной ноты с двумя точками будет равна четверти плюс восьмая и плюс шестнадцатая:



Фермата — знак $\circ$ или $\smile$, выставляемый над нотой (паузой) или под ней. Фермата обозначает произвольное увеличение длительности (задержку) звука или паузы по усмотрению исполнителя.



Ниже помещены натуральные мажорные и мелодические минорные гаммы. Гаммы надо использовать в качестве ежедневных (постоянных) упражнений и постепенно выучивать их наизусть, строго соблюдая указанную последовательность пальцев левой руки на указанных струнах (аппликатуру). Освоив одну гамму, переходите к разучиванию следующей.

Гаммы — это очень хорошие упражнения для развития беглости пальцев и силы рук. В частности, гаммы помогут освоить 1-й и 2-й приемы звукоизвлечения. Для этого их надо проигрывать сначала одним приемом звукоизвлечения, а потом другим. Сопоставляя различие в звучании, обу-

чающиеся поймут, в каких случаях целесообразнее применять тот или иной прием.

Осваивать гаммы надо в медленном темпе, а затем, по мере овладения, ускорять темп до возможно быстрого.

Разучивание гамм нужно совмещать с изучением последующих разделов. И в дальнейшем гаммы должны оставаться постоянными упражнениями.

Для равномерного развития подвижности всех пальцев правой руки надо играть гаммы разными пальцами этой руки — например, указательным и средним, потом ту же самую гамму — указательным и безымянным, средним и безымянным пальцами.

Возьмем для примера первую гамму; если мы решили исполнить ее указательным и средним пальцами, то нота *до* играется указательным пальцем (*i*), *ре* — средним (*m*), *ми* — указательным, *фа* — средним и т. д.

Для развития большого пальца правой руки целесообразно поиграть несколько гамм в пределах октавы одним большим пальцем.

Очень полезно проигрывать гаммы поочередно в двухчетвертном, трехчетвертном и четырехчетвертном размерах, то есть делать ударения на звуках гаммы (выделять звуки), которые будут приходиться на сильные доли.

Обратите внимание на то, что у некоторых мажорных гамм совпадает аппликатура левой руки — например, у гамм *до мажор* и *ре мажор*. Только гамма *ре мажор* начинается не с третьего, а с пятого лада. Такое же совпадение аппликатуры имеется и у некоторых минорных гамм. Можно сократить объем некоторых гамм до двух или даже одной октавы либо ограничиться проигрыванием гамм, которые окажутся по силам.

НАТУРАЛЬНЫЕ МАЖОРНЫЕ И МЕЛОДИЧЕСКИЕ МИНОРНЫЕ ГАММЫ

Аппликатура Андресе СЕГОВИИ

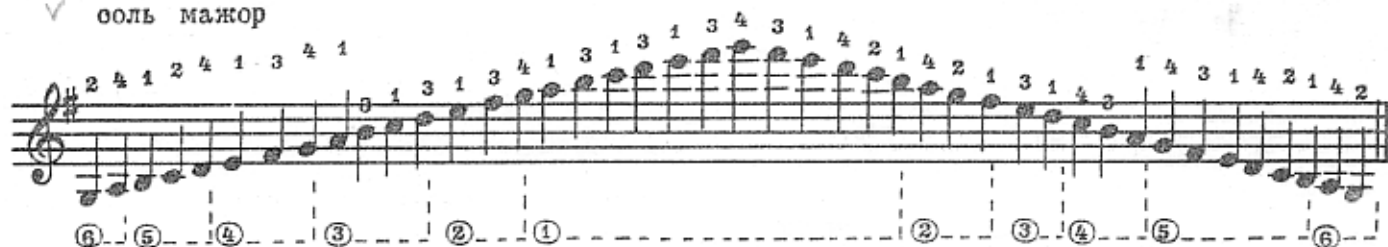
✓ *до мажор*



ля минор



✓ ооль мажор



ми минор



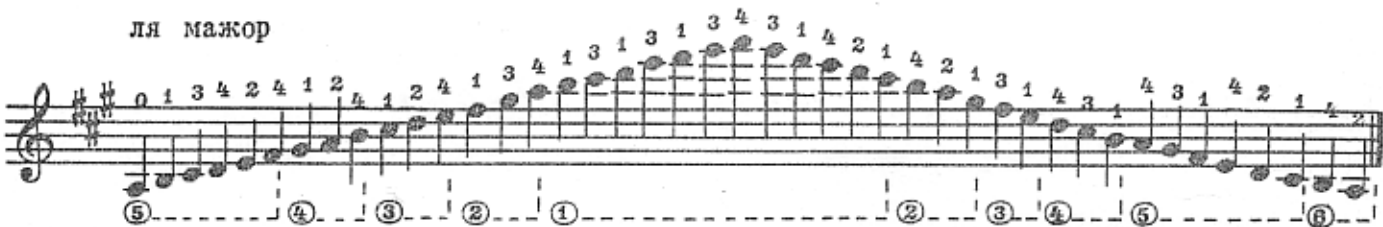
✓ ре мажор



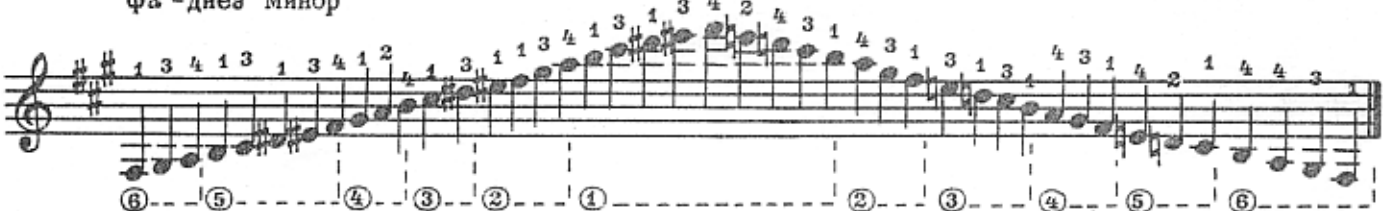
си минор



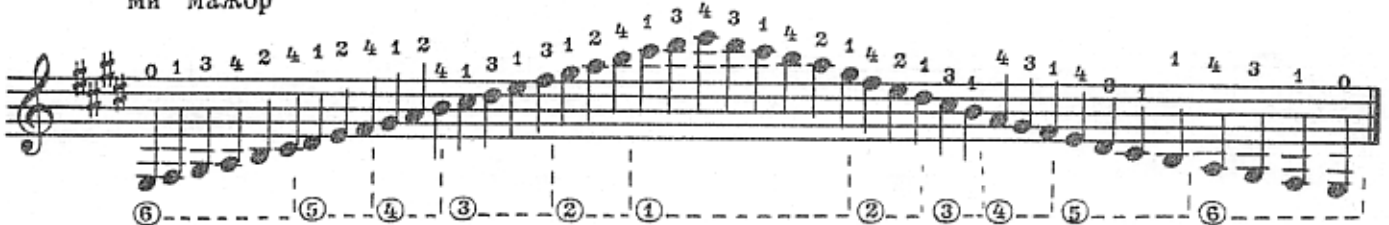
ля мажор



фа - диез минор



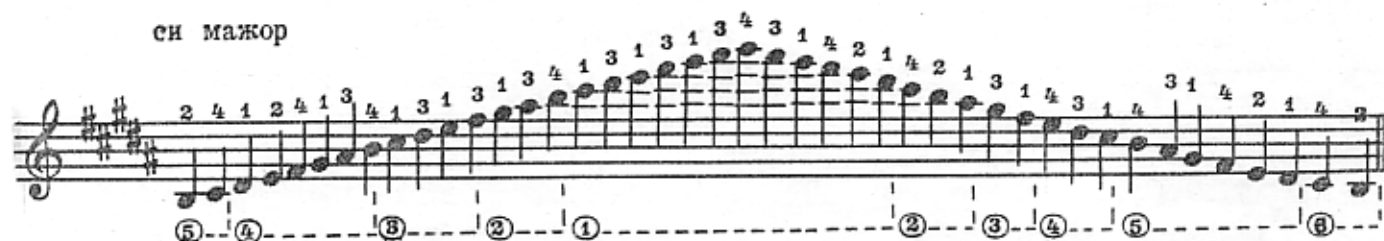
ми мажор



до-диез минор



си мажор



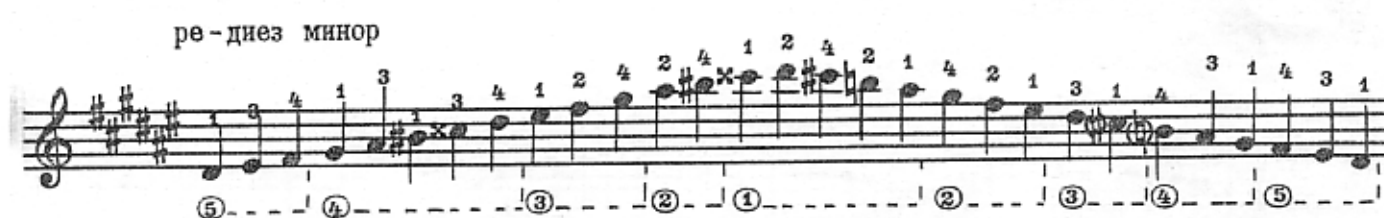
соль-диез минор



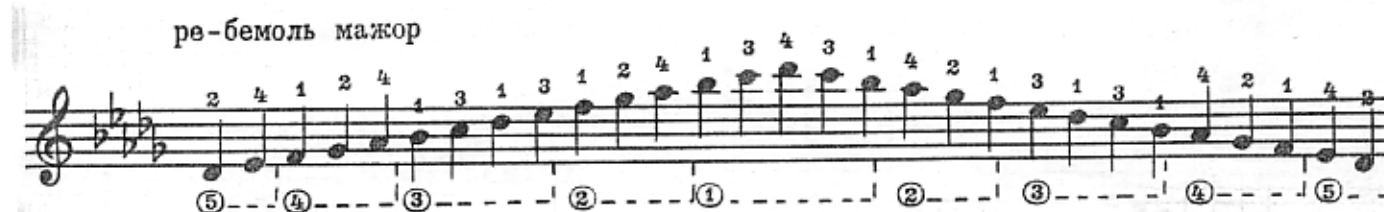
фа-диез мажор



ре-диез минор



ре-бемоль мажор



си-бемоль минор



ля-бемоль мажор



фа минор



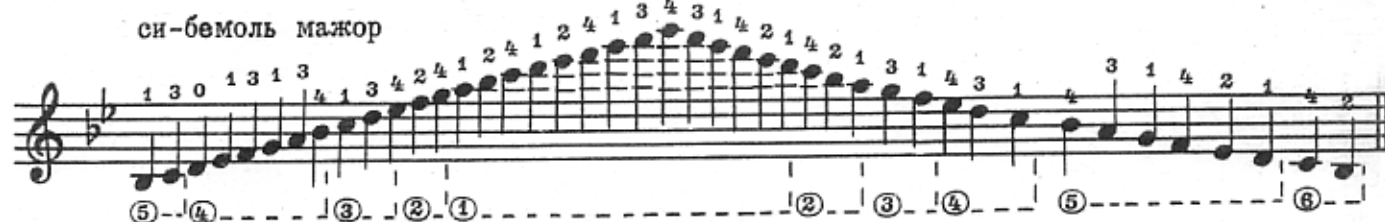
ми-бемоль мажор



до минор



си-бемоль мажор



соль минор



фа мажор



ре минор



ОБОЗНАЧЕНИЕ ТЕМПОВ И ДИНАМИЧЕСКИХ ОТТЕНКОВ

Указание о скорости исполнения (о темпе) музыкального произведения помещается в начале нотной записи над нотным станом.

Ниже приводятся самые употребительные обозначения темпа и динамических оттенков (оттенков громкости) на итальянском языке с указанием произношения и с русским переводом.

Largo	— лярго	— очень медленно
Lento	— ленто	— медленно
Adagio	— адажьо	— медленно, спокойно
Andante	— андантэ	— не спеша
Andantino	— андантиньо	— неторопливо
Moderato	— модэрато	— умеренно
Allegretto	— аллегрэтто	— довольно быстро
Allegro	— аллэгро	— быстро
Vivo	— виво	— живо
Presto	— прэсто	— очень быстро
Prestissimo	— прэстиссимо	— предельно быстро

Замедления или ускорения темпа:

rit. (ritardando)	— ритардандо	— задерживая, замедляя
rall. (rallentando)	— раллентандо	— замедляя
accel. (accelerando)	— аччелерандо	— ускоряя
a tempo	— а тэмпо	— первоначальный темп, в темпе

Изменения громкости звучания называются динамическими оттенками и обозначаются так:

p	— пиано	— тихо
pp	— пианиссимо	— очень тихо
mp	— мѣщю пиано	— не очень тихо
mf	— мѣщю фортэ	— не очень громко
f	— фортэ	— громко
ff	— фортиссимо	— очень громко
sf	— сфорцандо	— внезапное усиление отдельного звука или аккорда
	— диминуэндо	— постепенное ослабление звучания
	— крещендо	— постепенное усиление звучания
>	— знак акцента	(знак выделения звука)

В нотах для гитары все динамические обозначения, как правило, пишутся под нотным станом, а знак акцента может быть выставлен над и под нотным станом.

Более подробные сведения о музыкальных терминах обучающиеся могут почерпнуть в музыкальных словарях.

НАИБОЛЕЕ УПОТРЕБИТЕЛЬНЫЕ ЗНАКИ СОКРАЩЕНИЯ НОТНОЙ ЗАПИСИ

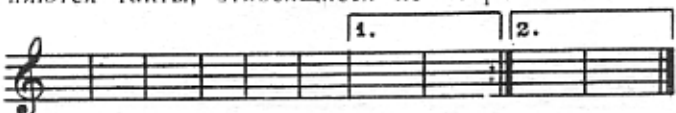
Если нужно повторить музыкальное произведение или его часть, то применяются знаки репризы (повторения) —  (две точки помещены со стороны повторяемой части произведения):



Когда музыкальное произведение повторяется с самого начала, то выставляется только один знак репризы — там, откуда надо перейти на начало:



Если при повторении окончание повторяемой части должно быть изменено, это обозначается вольтами (квадратными скобками), которые пишутся над нотным станом. В первой вольте ставится цифра 1, во второй — цифра 2. При повторении вместо тактов, охваченных первой вольтой, исполняются такты, относящиеся ко второй вольте.



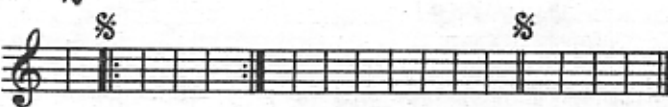
В вокальных произведениях, имеющих несколько куплетов, в вольтах вместо цифры 1 пишется «Для повторения» и вместо цифры 2 — «Для окончания»

Повторение произведения может быть обозначено итальянскими словами:

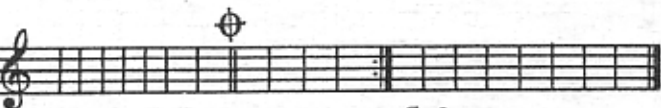
1) D. c. al fine (Da capo al fine) — да кáпо аль финэ, что в переводе означает: повторить от начала до слова «конец».

2) D. s. (D'al segno) — даль сѣньо, что означает: повторить от знака «сѣньо». Этот знак изображается так: .

Вместо словесного пояснения могут быть написаны только знаки  , первый из которых показывает, откуда надо повторить, а второй предупреждает, что, доиграв до него, надо все повторить от первого знака до второго, а затем исполнить нотный текст, следующий за вторым знаком .



Иногда в повторяемой части стоит знак  (так называемый «фонарь») и написано: e poi la Coda — э пои ля кода; это означает, что при повторении, доиграв до фонаря, надо перейти на заключительную часть, в начале которой написано: Coda (окончание).



Coda

БАРРЭ И ПОЗИЦИИ

Баррэ — это прием прижатия струн, заключающийся в том, что указательный палец левой руки прижимает на одном ладу одновременно несколько струн или все струны.

Прижатие трех или четырех струн (считая от первой струны) называется малым баррэ. Прижатие пяти-шести струн называется большим баррэ. Когда указательный палец прижимает струны приемом баррэ, другие пальцы остаются приподнятыми над грифом или прижимают струны ранее описанным обычным способом.

Указательный палец при приеме баррэ должен быть совершенно выпрямленным и располагаться параллельно металлическому порожку лада. Руку надо подвинуть вперед (в направлении от корпуса исполнителя), чтобы кисть в запястном суставе оказалась значительно изогнутой. Это будет способствовать распрямлению указательного пальца.

При исполнении некоторых аккордов может возникнуть необходимость незначительного прогиба этого пальца (см. стр. 21) и расположения его под некоторым углом по отношению к ладу; но сначала надо добиться, чтобы указательный палец был распрямленным, так как обычно это оказывается наиболее трудным для начинающих обучение.

В начале освоения баррэ большой палец должен быть под грифом, приблизительно против второго пальца. Это поможет расположить указательный палец на струнах таким образом, чтобы звучание струн не сопровождалось дребезжанием.

В дальнейшем положение большого пальца будет определяться сложностью данного аккорда.

Не следует указательный палец сильно выдвигать за пределы шестой струны, она должна прижиматься кончиком этого пальца.

Надо в совершенстве овладеть приемом баррэ, так как этот прием игры на шестиструнной гитаре применяется очень часто. Баррэ рекомендуется осваивать постепенно и с осторожностью, чтобы не переутомлять руку.

В момент прижатия струн другими пальцами указательный палец стремится расслабиться и приподняться, что вызывает излишнюю нагрузку на остальные пальцы. Необходимо внимательно следить за тем, чтобы указанное явление не возникало.

Надо систематически тренировать пальцы, чтобы при прижатии всех струн (большое баррэ) указательный палец не испытывал затруднений, а остальные пальцы не ощущали скованности и могли легко поочередно прижать любую струну на трех соседних ладах; при перемещении указательного пальца с одного лада на другой рука должна передвигаться легко и быстро.

В нотной записи прием баррэ может быть обозначен вертикальной квадратной скобкой; но чаще всего он обозначается римской цифрой (I, II и т. д.), указывающей лад, на котором помещается указательный палец.

Позицией называется расположение пальцев левой руки на грифе гитары, дающее возможность извлечь несколько звуков разной высоты разными пальцами без перемещения левой руки.

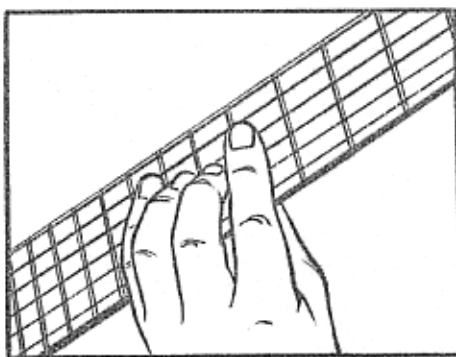


Рис. 11. Положение указательного пальца (малое баррэ)

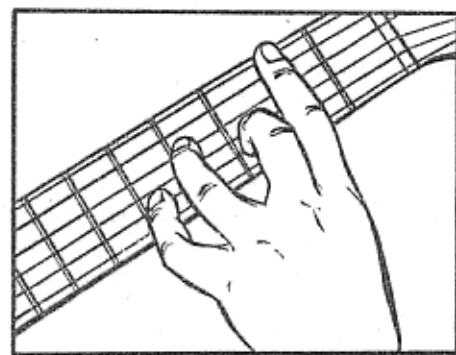
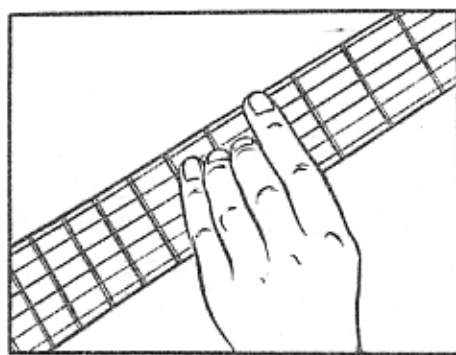


Рис. 12, 13. Положение указательного пальца (большое баррэ)

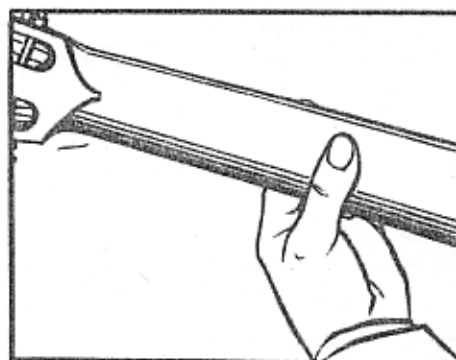


Рис. 14. Положение большого пальца (при баррэ)

Позиция определяется ладом грифа, на котором находится указательный палец левой руки. Например, если указательный палец находится на втором ладу, то это вторая позиция, а если указательный палец переместить на пятый лад, то рука будет находиться в пятой позиции. Позиции обозначаются римскими цифрами (I, II, III, IV, V и т. д.), помещаемыми над нотным осн.

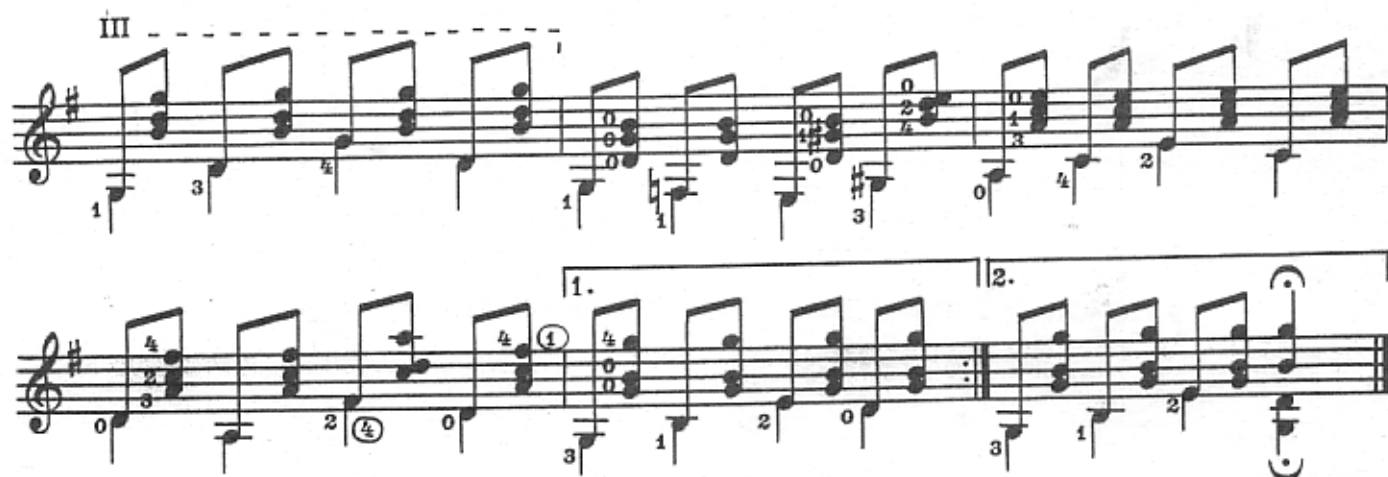
Граница данной позиции может быть обозначена пунктирной линией.

Чаще всего позиция выставляется для предупреждения о том, что указательный палец должен прижать струны приемом баррэ.

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ОСВОЕНИЯ ПРИЕМА БАРРЭ:

The exercises are as follows:

- Exercise 1:** Starts with a barre on the 2nd fret (II), followed by a barre on the 4th fret (IV). It includes first and second endings.
- Exercise 2:** Features a barre on the 5th fret (V), a barre on the 7th fret (VII), and a barre on the 5th fret (V) with a dashed line indicating a continuation.
- Exercise 3:** Includes a barre on the 3rd fret (III) with a dashed line, followed by a barre on the 2nd fret (II), and a barre on the 3rd fret (III) with a dashed line.
- Exercise 4:** Shows a barre on the 3rd fret (III) with a dashed line, followed by a barre on the 2nd fret (II), and a barre on the 3rd fret (III) with a dashed line.
- Exercise 5:** Features a barre on the 3rd fret (III) with a dashed line, followed by a barre on the 2nd fret (II), and a barre on the 3rd fret (III) with a dashed line.
- Exercise 6:** Includes a barre on the 3rd fret (III) with a dashed line, followed by a barre on the 5th fret (V), and a barre on the 3rd fret (III) with a dashed line.

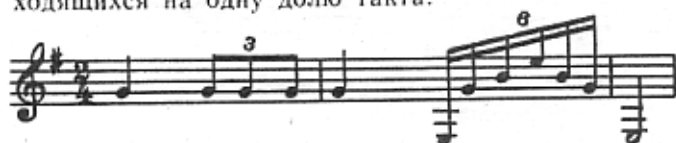


ОСОБЫЕ ФОРМЫ ДЕЛЕНИЯ ДЛИТЕЛЬНОСТЕЙ В ТАКТЕ

Ранее встречались только ритмические фигуры, состоящие из двух или четырех нот, приходящихся на одну тактовую долю. Например, в двухчетвертном такте была группа из двух восьмых плюс группа из четырех шестнадцатых нот:



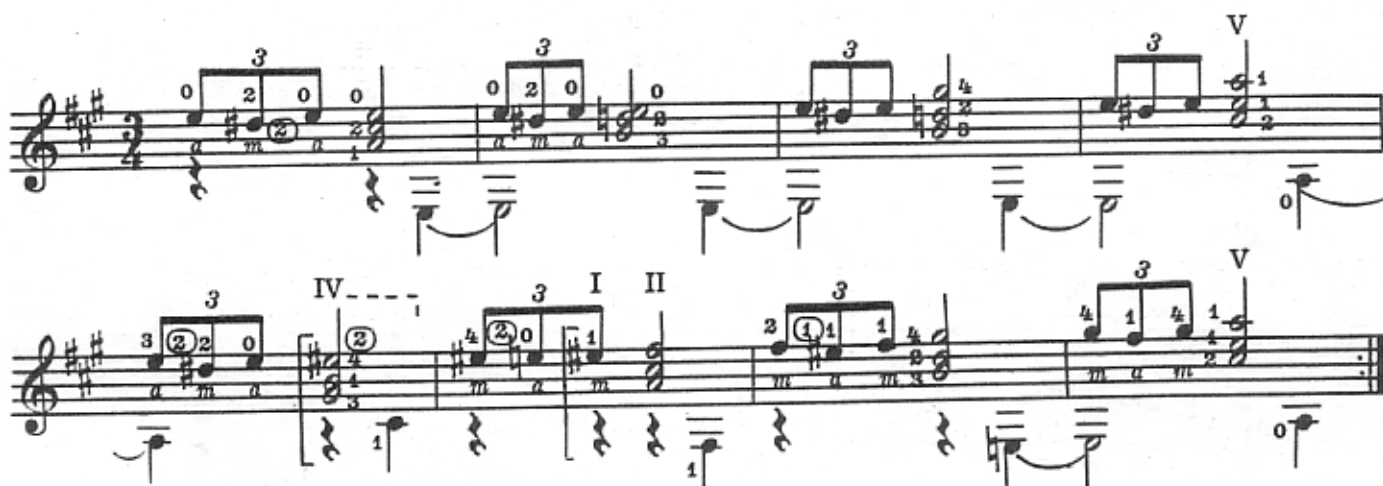
Помимо такого четного деления, иногда встречаются особые ритмические фигуры с нечетным делением, в которых группа состоит из трех, пяти, шести, семи и большего количества нот, приходящихся на одну долю такта. Над или под группой таких нот обычно выставляется цифра, указывающая количество нот, приходящихся на тактовую долю. Наиболее часто в аккомпанементе встречается ритмическая фигура, состоящая из трех нот — триоль — или из шести нот — сексто́ль, приходящихся на одну долю такта:



Научиться исполнять эти ритмические фигуры можно опять-таки при помощи контроля счетом. Возьмем для примера двухчетвертный такт с триолью на первой доле:

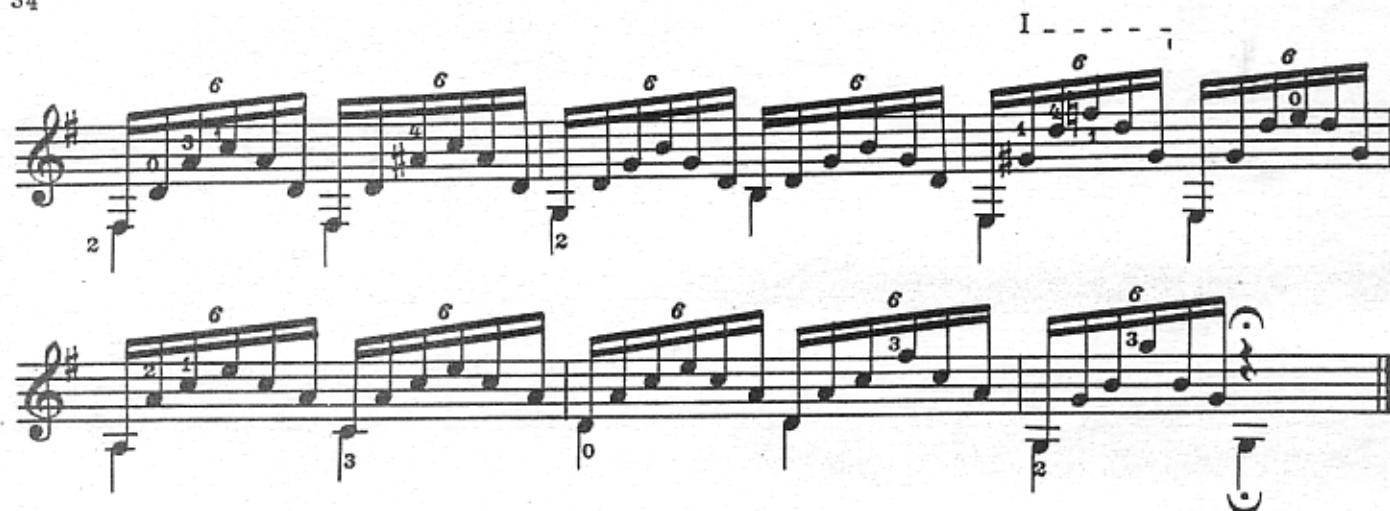


Вначале надо первую долю такта — триоль — проиграть, считая «раз, два, три», чтобы на каждую единицу счета приходилась нота триоли: на «раз» — первая нота, на «два» — вторая нота и на «три» — третья нота триоли. Потом нужно несколько раз проиграть триоль на счет «раз». Если на счет «раз» все три ноты получаются одинаковыми по длительности, следует на «раз» сыграть триоль, а на «два» — вторую долю такта.



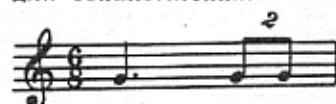
III VIII

II V II



В тактах, имеющих размеры $\frac{3}{8}, \frac{3}{4}, \frac{6}{8}, \frac{6}{4}, \frac{9}{8}, \frac{12}{8}$ и т. п., встречается ритмическая фигура, называемая дуолю. Дуоль — это группа, состоящая из двух нот, которые по длительности равны трем обычным нотам того же написания. Дуоли встре-

чаются очень редко, и поэтому сведения о них даны только для ознакомления.



СИНКОПА

Перемещение акцента с сильной (или относительно сильной) доли такта на слабую долю такта называется синкопой. Синкопа возникает:

1) когда на сильную долю приходится нота, длительность которой меньше длительности соседней ноты, находящейся на слабой доле такта:

2) когда на слабых долях такта выставлены акценты:



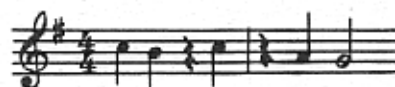
НА СОЛНЕЧНОЙ ПОЛЯНОЧКЕ

(Отрывок)

В. СОЛОВЬЕВ-СЕДОЙ



3) когда на сильную долю такта приходится пауза:



ИНТЕРВАЛЫ

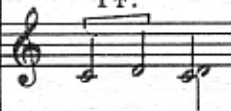
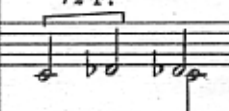
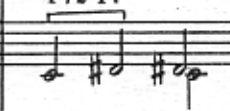
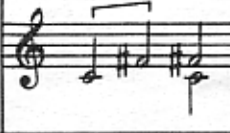
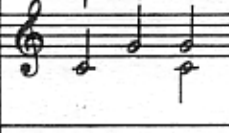
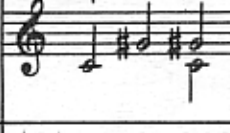
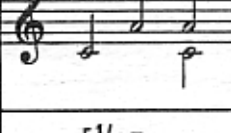
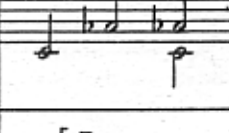
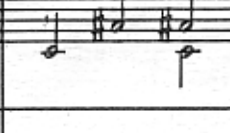
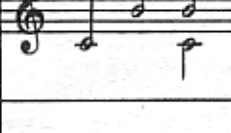
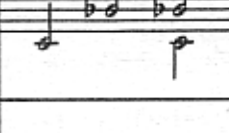
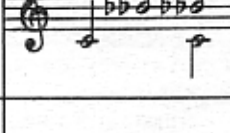
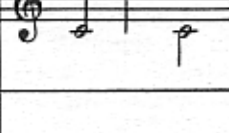
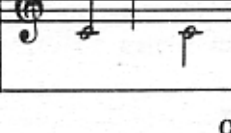
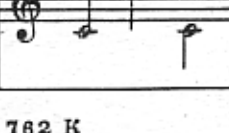
В музыке интервалом называется высотное соотношение — расстояние между двумя звуками (ступенями звукоряда). Мелодическим называется интервал, звуки которого воспроизводятся последовательно. Гармоническим называется интервал, звуки которого воспроизводятся одновременно. Нижний звук интервала называется основанием, верхний — вершиной.

Интервалы приобретают свое основное название в зависимости от количества ступеней звукоряда, заключенных в интервале:

Прима (первая ступень)
Секунда (вторая ступень)
Терция (третья ступень)
Кварта (четвертая ступень)
Квинта (пятая ступень)
Секста (шестая ступень)
Септима (седьмая ступень)
Октава (восьмая ступень).

Ниже помещен перечень интервалов от примы до ноты включительно. Для наглядности интервалы построены от ноты до.

Мелодические и гармонические интервалы, построенные от ноты до

Интервалы	Чистые	Большие	Малые	Увеличенные	Уменьшенные
Примы					
Секунды					
Терции					
Кварты					
Квинты					
Сексты					
Септимы					
Октавы					
Ноны					

В определении интервала играет роль количество тонов (или полутонов), заключенных в нем; в зависимости от этого перед названиями, определяющими количество ступеней, добавляются слова: чистая, увеличенная, уменьшенная, большая, малая — например, большая терция, малая секста, увеличенная кварта, уменьшенная квинта и т. д.

Для наглядности построим малую терцию от *до*. Терция — это третья ступень. Отсчитываем: *до* — первая ступень, *ре* — вторая, а третьей ступенью будет нота *ми*. В малой терции должно быть заключено только три полутона (полтора тона). Начинаем отсчет: *до-диез* — это полтона, *ре* — тон, *ре-диез* — полтора тона, то есть три полутона; но *ре-диез* — это секунда — вторая ступень, а терция — это третья ступень, то есть нота *ми*; значит, надо написать не *ре-диез*, а *ми-бемоль*.

Большая терция от ноты *до* — это *ми*, потому что в большой терции заключено четыре полутона (два тона).

Предположим, нам нужно построить малую терцию от ноты *до-диез*. Как мы уже знаем, третьей ступенью от ноты *до*, а следовательно, и от *до-диез* будет *ми*; остается проверить, сколько полутонов (тонов) от *до-диез* до *ми*. Получается три полутона (полтора тона) — значит, это нужная нам малая терция.

Чтобы получилась большая терция, надо добавить еще полтона. От *ми* на полтона вверх отстоит *фа*, но ноту *фа* писать нельзя, потому что это уже будет кварта (четвертая ступень), а мы строим терцию (третью ступень); следовательно, вместо ноты *фа* надо написать ноту *ми-диез*, которая по звучанию тождественна ноте *фа*, то есть энгармонически равна ей.

Попробуем построить малую терцию от *соль-бемоль*. От *соль*, а следовательно, и от *соль-бемоль* второй ступенью будет *ля*, а третьей ступенью — терцией — нота *си*. От *соль-бемоль* до *си* — пять полутонов (два с половиной тона), а в малой терции должно быть всего три полутона (полтора тона). Если мы к ноте *си* поставим бемоль, получится не три, а четыре полутона — следовательно, необходимо выставить дубль-бемоль, то есть понизить *си* на целый тон. По звучанию нота *си-дубль-*

бемоль тождественна ноте *ля*, то есть энгармонически равна ей; но *ля* нельзя было написать, потому что это секунда (вторая ступень) от ноты *соль-бемоль*, а мы строим терцию (третью ступень).

Перепишите указанные построения терций нотами на нотном стане и потренируйтесь в построении большой и малой терций от других нот, так как умение безошибочно определять и записывать разные интервалы необходимо при изучении разделов «Аккорды и их построение», «Буквенно-цифровые обозначения аккордов» и т. д.

Мы строили интервалы вверх. Тот же порядок отсчета сохраняется при построении интервалов вниз от любой ноты. Например, надо построить малую терцию вниз от *ми*. Начинаем отсчитывать: *ми* — первая ступень, вторая ступенью будет *ре*, а третьей ступенью будет *до*. От ноты *ми* (вниз) до ноты *до* — четыре полутона, а в малой терции должно быть три полутона — следовательно, надо к ноте *до* приписать диез.

Все интервалы до октавы включительно называются простыми интервалами.

Интервалы, превышающие диапазон октавы, называются составными интервалами. К ним относятся: нона, децима, ундецима и т. д. Составные интервалы, аналогично простым, бывают большими, малыми, чистыми и т. д. Например, большая нона состоит из чистой октавы плюс большая секунда, а малая нона состоит из чистой октавы плюс малая секунда.

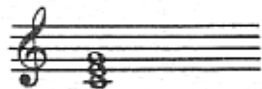
Построим большую, а потом малую нону, например, от *до* первой октавы. Чистой октавой (восьмой ступенью) была бы нота *до* второй октавы, а секундой (второй ступенью) от *до* второй октавы будет *ре* второй октавы. *Ре* отстоит от *до* на два полутона (один тон) — значит, это большая секунда, и у нас, следовательно, получилась большая нона. Теперь осталось записать нотами решенную задачу: записываем *до* первой октавы и *ре* второй октавы. Если бы нам понадобилась малая нона от *до*, мы понизили бы *ре* на полтона, то есть написали *ре-бемоль*.

Надо уметь строить все интервалы от любой ноты, так как система буквенно-цифровой записи аккордов основана на сочетании букв с цифровыми обозначениями квинты, сексты, септимы и ноны.

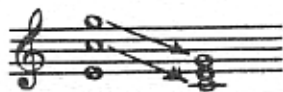
АККОРДЫ И ИХ ПОСТРОЕНИЕ

Одновременное звучание нескольких (а также и двух) звуков в любом сочетании называется созвучием.

Аккордом называется созвучие, состоящее из трех, четырех и более звуков, разных по высоте, названиям и расположенных по терциям:



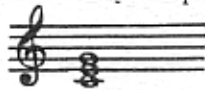
или могущих быть расположенными по терциям в результате октавного перемещения звуков, входящих в аккорд:



Аккорд, состоящий из трех звуков, называется трезвучием. Первый звук аккорда (звук, от которого начинают строить аккорд) называется основным тоном аккорда; второй звук — это терцовый тон, и третий — квинтовый тон аккорда, так как они отстоят от основного тона аккорда соответственно на терцию и квинту.

Расположив звуки по терциям и используя различные сочетания больших и малых терций, можно построить четыре различных трезвучия.

1. **Мажорное (большое) трезвучие.** В мажорном трезвучии первая терция (расстояние между основным и терцовым тоном) — большая, а вторая терция (расстояние между терцовым и квинтовым тоном) — малая:

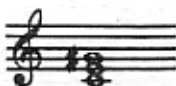


2. Минорное (малое) трезвучие. В минорном трезвучии первая терция (расстояние между основным и терцовым тоном) — малая, а вторая терция (расстояние между терцовым и квинтовым тоном) — большая:



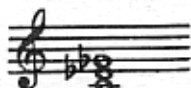
Обратите внимание, что интервал между основным тоном (звуком, от которого строится аккорд) и квинтовым тоном (третьим звуком) в обоих трезвучиях равен чистой квинте, то есть квинтовый тон в минорном и мажорном трезвучиях одинаков. Различие между этими трезвучиями только в том, что терцовый тон (второй звук) в минорном трезвучии понижился на полтона по сравнению с терцовым тоном мажорного трезвучия.

3. Увеличенное трезвучие. В увеличенном трезвучии первая терция (расстояние между основным и терцовым тоном) — большая, вторая терция (расстояние между терцовым и квинтовым тоном) тоже большая:



Увеличенное трезвучие отличается от мажорного только тем, что квинтовый тон выше на полтона по сравнению с квинтовым тоном мажорного трезвучия.

4. Уменьшенное трезвучие. В уменьшенном трезвучии первая терция (расстояние между основным и терцовым тоном) — малая, вторая терция (расстояние между терцовым и квинтовым тоном) тоже малая:

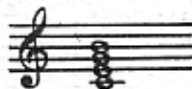


Уменьшенное трезвучие отличается от минорного тем, что квинтовый тон ниже на полтона по сравнению с квинтовым тоном минорного трезвучия.

Аккорд, состоящий из четырех звуков, называется септаккордом. Чтобы не строить заново каждый септаккорд, используем уже построенные и известные нам четыре трезвучия. Добавляя к каждому из них четвертый звук (большую или малую терцию), получим различные септаккорды.

Надо предупредить, что к увеличенному трезвучию можно присоединять только малую терцию, потому что большая терция оказывается тождественной основному звуку. Таким образом, при наличии четырех трезвучий получается не восемь, а только семь различных септаккордов.

1. Большой мажорный септаккорд состоит из мажорного трезвучия, к квинтовому тону которого добавлена большая терция (четвертый звук):



2. Малый мажорный септаккорд (доминантсептаккорд) состоит из мажорного трезвучия, к квинтовому тону которого добавлена малая терция:



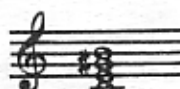
3. Большой минорный септаккорд состоит из минорного трезвучия, к квинтовому тону которого добавлена большая терция:



4. Малый минорный септаккорд состоит из минорного трезвучия, к квинтовому тону которого добавлена малая терция:



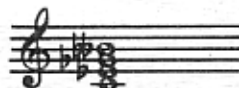
5. Увеличенный септаккорд состоит из увеличенного трезвучия, к квинтовому тону которого добавлена малая терция:



6. Полууменьшенный септаккорд (малый вводный септаккорд) состоит из уменьшенного трезвучия, к квинтовому тону которого добавлена большая терция:



7. Уменьшенный септаккорд (уменьшенный вводный септаккорд) состоит из уменьшенного трезвучия, к квинтовому тону которого добавлена малая терция:



Аккорд, состоящий из пяти звуков, называется нонаккордом. Наибольшее распространение имеют большой и малый доминантнонаккорды, сокращенно называемые большим и малым нонаккордами.

1. Большой нонаккорд состоит из малого мажорного септаккорда (доминантсептаккорда), к септимере которого добавлена большая терция (пятый звук):



2. Малый нонаккорд состоит из малого мажорного септаккорда (доминантсептаккорда), к септимере которого добавлена малая терция:

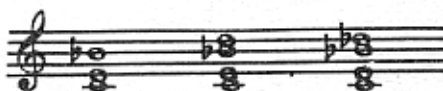


Четвертый звук аккорда (в септаккордах) называется септимой, а пятый звук (в нонаккордах) — ноной, так как они отстоят от основного тона аккорда соответственно на септиму и нону.

Аккорды могут быть полными и неполными, но, в отличие от созвучия, в неполном аккорде недостающий (пропущенный) звук хотя и не звучит, но ясно подразумевается.

В музыкальных произведениях наиболее часто неполными аккордами бывают доминантнонаккор-

ды и доминантсептаккорды, в которых пропускается квинтовый тон:

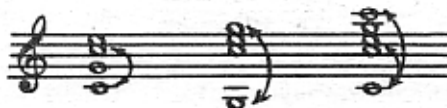


Пропуск квинтового тона допустим и в некоторых других септаккордах, а также и в некоторых трезвучиях (мажорном и минорном).

Аккорды с пропущенным квинтовым тоном звучат достаточно полно, а с пропущенным терцовым тоном звучат пусто и поэтому применяются только для создания особого выразительного эффекта.

При использовании гитары в ансамблях может быть пропущен — для облегчения партии исполнителя-гитариста — любой звук или даже два звука аккорда, если они имеются в других партиях, включая партию голоса.

Если в аккорде имеется несколько тождественных по названиям звуков, это называется удвоением (удвоенный основной тон аккорда, удвоенный терцовый тон и т. д.):



ВИДЫ АККОРДА

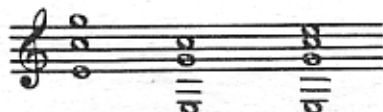
Аккорд может быть в основном виде или в обращении.

Основной вид аккорда образуется в том случае, когда нижним звуком является основной тон аккорда:



Когда называют *до-мажорное*, *до-минорное*, *ре-мажорное*, *ре-минорное* трезвучие или какой-либо другой аккорд (септаккорд, нонаккорд), то это значит, что звуком, от которого строится аккорд (основным тоном), является нота *до* или соответственно нота *ре* и т. д.

Обращение аккорда образуется в том случае, когда нижний звук аккорда — терцовый тон, или квинтовый тон, или септима аккорда. Если нижним звуком аккорда является терцовый тон, это называется первым обращением аккорда:



Если нижним звуком аккорда является квинтовый тон, это называется вторым обращением аккорда:



Каждое трезвучие может иметь только два обращения. Трезвучие, находящееся в первом обращении, называется секстаккордом. Трезвучие, находящееся во втором обращении, называется квартсекстаккордом.

Из вышесказанного ясно, что вид аккорда зависит от нижнего звука, а расположение остальных звуков аккорда может быть разнообразным.

Септаккорды имеют три обращения, потому что, помимо терцового или квинтового тона, нижним звуком в септаккордах может быть еще септима (в приведенном примере септимой является *си-бемоль*):



Септаккорд, находящийся в первом обращении (внизу терцовый тон), называется квинтсекст-аккордом.

Септаккорд во втором обращении (внизу квинтовый тон) называется терцквартаккордом.

Септаккорд в третьем обращении (внизу септима) называется секундаккордом.

Названий обращений нонаккордов не существует, так как нонаккорды употребляются почти всегда в основном виде.

Где бы ни находился основной тон (звук) аккорда (внизу, в середине или наверху аккорда), за ним сохраняется название «основной тон» (звук). Это относится и ко всем остальным тонам аккорда (терция, квинта и т. д.).

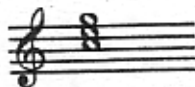
Обучающимся очень полезно потренироваться в построении всех полных аккордов и аккордов с пропущенным квинтовым тоном — сначала от нот, имеющих основные названия: *до*, *ре* и т. д., а потом от альтерированных: *до-диез*, *ре-бемоль*, *ре-диез* и т. д.

При построении аккордов рекомендуем руководствоваться следующим: прежде всего надо определить названия звуков строящегося аккорда. Назвав звук, от которого вы собираетесь строить аккорд, установите названия остальных звуков аккорда. Каждый следующий звук аккорда обязательно должен быть расположен на терцию выше предыдущего звука. Когда будут определены названия звуков аккорда, надо проверить, сколько полутонов (тонов) от первого до второго звука, от второго до третьего и т. д., помня, что большая терция содержит четыре полутона (два тона), а малая терция — три полутона (полтора тона). Практика показывает, что большинству обучающихся легче вести счет по полутонам, а не по целым тонам.

Если между двумя соседними звуками, названия которых установлены, окажется больше или меньше полутонов (тонов), чем должно быть, то следует применить знаки альтерации. Если больше или меньше полутонов (тонов) между первым и вторым звуками, нужно соответственно понизить или повысить второй звук, а если между вторым и третьим звуками — то следует понизить или повысить третий звук и т. д.

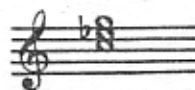
При вышеописанном способе построения аккордов не будет возникать музыкально-орфографических ошибок, заключающихся в неправильном определении и написании звуков аккорда.

Для практики построим основной вид минорного трезвучия от ноты *до* (напоминаем, что при построении аккордов отсчет терций ведется вверх по звукоряду). Терцией (третьей ступенью) от ноты *до* будет *ми* (*до* — первая ступень, *ре* — вторая, *ми* — третья ступень). Терция от *ми* — *соль*. Мы получили следующие ноты: *до*, *ми*, *соль*:



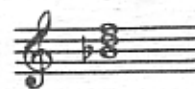
Теперь проверяем, сколько полутонов между нотами *до* и *ми*. Расстояние между *до* и *до-диез* равно 1 полутону, между *до* и *ре* — 2 полутонам, между *до* и *ре-диез* — 3 полутонам, между *до* и *ми* — 4 полутонам, а в минорном трезвучии между основным и терцовым тонами аккорда должно

быть всего три полутона (малая терция). Следовательно, терцовый тон аккорда надо понизить на полтона, то есть добавить к ноте *ми* бемоль:



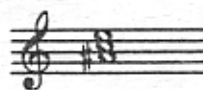
Далее начинаем считать, сколько полутонов между нотами *ми-бемоль* и *соль*. Оказалось, четыре полутона, как и должно быть между терцовым и квинтовым тонами в минорном трезвучии (большая терция), — значит, заданный аккорд построен.

Построим еще два мажорных трезвучия: первое — от ноты *си-бемоль* (*си-бемоль-мажорное трезвучие*), а второе — от ноты *ля-диез* (*ля-диез-мажорное трезвучие*). Терция от *си-бемоль* — *ре*. Терция от *ре* — *фа*. Итак, в данном трезвучии должны быть следующие ноты: *си-бемоль*, *ре*, *фа*:

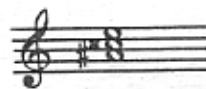


Проверяем правильность решения тем же способом, что и при построении *до-минорного* трезвучия. Расстояние между нотами *си-бемоль* и *ре* равно четырем полутонам, между *ре* и *фа* — тремя полутонам. Мы знаем, что в мажорном трезвучии между основным и терцовым тонами должно быть четыре полутона (большая терция), а между терцовым и квинтовым тонами — три полутона (малая терция), — следовательно, аккорд построен правильно, и знак альтерации лишь у первой ноты.

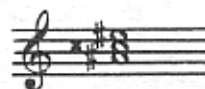
Приступаем к построению *ля-диез-мажорного* трезвучия. Терция от *ля-диез* — *до*, а терция от *до* — *ми*.



Проверяем, сколько полутонов между нотами *ля-диез* и *до*. От ноты *ля-диез* до *си* — один полутон, от ноты *си* до ноты *до* тоже один полутон. Чтобы получилось не два, а четыре полутона, надо использовать повышающий знак альтерации. Диез повышает звук только на один полутон, а нам недостает двух полутонов. Следовательно, надо воспользоваться дубль-диезом, который повышает звук на два полутона. Около ноты *до* пишем дубль-диез:



Нота *до-дубль-диез* по звучанию тождественна *ре*, следовательно, между нотами *до-дубль-диез* и *ми* — всего два полутона. Чтобы получить три полутона между указанными нотами, надо около *ми* поставить диез:



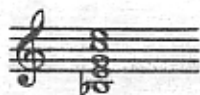
Обратите внимание, что:

нота *ля-диез* по звучанию равна ноте *си-бемоль*;
нота *до-дубль-диез* по звучанию равна ноте *ре*;
нота *ми-диез* по звучанию равна ноте *фа*.

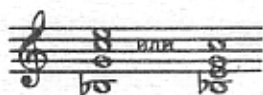


В обоих трезвучиях все звуки одинаковы по звучанию, а названия имеют различные. Это явление называется энгармонической заменой (энгармонизмом), а такие звуки — энгармонически равными.

Если пужно выяснить название и вид аккорда, например:



необходимо сначала исключить из аккорда все удвоения — то есть оставить (в любой октаве) только по одному аккордовому тону:



Исключив удвоенные звуки (тоны), мы видим, что данный аккорд состоит из четырех разноименных звуков. Значит, это не трезвучие, а, вероятно, септаккорд или нонаккорд (при пропуске квинтового тона нонаккорд имеет не пять, а четыре разноименных звука).

Теперь надо каждый из имеющихся звуков поочередно принимать за основной тон аккорда и попытаться построить от него аккорд. Начнем построение от ноты *си-бемоль*. Терция от *си-бемоль* вверх — *ре*, а в разбираемом аккорде ноты *ре* нет — следовательно, основным тоном аккорда должна быть какая-то другая из числа входящих в него нот, но не *си-бемоль*.

Попробуем строить аккорд от *ми*. Третья ступень от *ми* — нота *соль*, она в аккорде есть. Нота *си-бемоль* является третьей ступенью от *соль*. Осталось определить последний, четвертый звук аккорда. Третьей ступенью от *си-бемоль* должна быть нота *ре*, а ее в аккорде нет. Опять нас постигла неудача. Забежим вперед и предупредим, что при построении данного аккорда от ноты *соль* звуки не располагаются по терциям, и, следовательно, *соль* не может быть основным звуком в предполагаемом аккорде. Остается взять за основу для построения аккорда ноту *до*. Терция от *до* — *ми*. Терция от *ми* — *соль*. Теперь легко определить, что данный аккорд, состоящий из нот *до*, *ми*, *соль*, — *до-мажорное* трезвучие.

Четвертый звук разбираемого аккорда — *си-бемоль* — оказывается малой терцией (имеющей три полутона). Мы знаем, что при добавлении малой терции к верхнему звуку мажорного трезвучия получается малый мажорный септаккорд (доминантсептаккорд). В итоге мы установили, что разбираемый аккорд — это доминантсептаккорд, построенный от ноты *до*. Однако внизу аккорда находится *си-бемоль* — септима данного аккорда. Следовательно, это секундаккорд — третье обращение септаккорда.

Обучающимся надо потренироваться в построении и расшифровке аккордов, используя для самоконтроля аккорды из раздела «Буквенно-цифровые обозначения аккордов».

АРПЕДЖИО

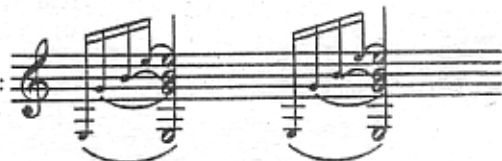
Арпеджио — это прием быстрого последовательного извлечения звуков аккорда или созвучия (обычно от нижнего звука к верхнему). Слово «арпеджио» означает «как на арфе».

Для обозначения такого исполнения перед каждым аккордом (или созвучием) ставится знак — волнистая вертикальная черта.

Пишется:



Исполняется:



Если предполагается, что звуки аккорда должны следовать от верхнего к нижнему (что встре-

чается гораздо реже), то помещается предупреждение.

Ниже показываются варианты аппликатуры правой руки для исполнения арпеджио.

1. Аккорд состоит из четырех звуков, из которых не все расположены на находящихся рядом друг с другом (соседних) струнах. Например, эти звуки располагаются на 6, 3, 2 и 1 струнах. Таким образом, 5 и 4 струны, находящиеся между 6 и 3 струнами, не используются. В этом случае звуки извлекаются четырьмя пальцами, как и аккорд без арпеджио.

Пишется:



Исполняется:



2. Два или три нижних звука аккорда расположены на соседних струнах. Эти звуки можно извлечь скользящим ударом большого пальца по соответствующим струнам, а остальные звуки — другими пальцами. (Под термином «скользящий удар» подразумевается удар пальца правой руки последовательно по нескольким струнам без задержки на каждой из них.)



3. Все звуки аккорда расположены на соседних струнах. В этом случае появляется возможность извлечь все звуки скользящим ударом большого пальца, или — смотря по обстоятельствам — можно извлекать звуки пальцами, которые указаны во 2-м варианте.



Если нужно извлечь звуки аккорда от верхнего к нижнему, это осуществляется — в зависимости от того, на каких струнах расположены звуки аккорда, — или четырьмя пальцами (правой руки), или скользящим ударом по струнам безымянного или среднего пальца.

Ниже показан пассаж и вариант аппликатуры правой руки:



Освоение арпеджио и пассажей надо начинать в медленном темпе, постепенно добиваясь ускорения темпа до максимально быстрого, но соблюдая равную громкость и длительность звуков аккорда или пассажа.

СТАККАТО, ЛЕГАТО, ГЛИССАНДО, ТРЕМОЛО, ВИБРАТО

Отрывистый переход от звука к звуку называется стаккато. Такой прием исполнения осуществляется путем глушения звуков, в результате которого они теряют часть обозначенной длительности. Способы глушения зависят от того, извлекаются ли звуки пальцами правой руки или медиатором.

При игре на гитаре пальцами надо для глушения звуков пальцы правой руки, которыми извлекались данные звуки, приложить к соответствующим струнам, как бы приготовиться к повторному извлечению этих звуков. При игре медиатором нужно для глушения отдельных звуков приложить медиатор к струне, на которой был извлечен данный звук. Глушение звуков аккорда осуществляется:

1) значительным ослаблением давления пальцев левой руки, прижимающих струны к ладам, без снятия этих пальцев со струн;

2) прикосновением к струнам (если аккорды имеют большую длительность звучания) правой руки, то есть края ладони у запястного сустава;

3) иногда, в зависимости от характера музыкального произведения и длительности звуков (нот), возможно объединение первого и второго вариантов глушения звуков.

Второй и третий варианты в некоторых случаях могут быть использованы при извлечении звуков пальцами.

Стаккато обозначается точкой, помещаемой над или под нотой (аккордом), иногда — словом *staccato*.



Связный (плавный) переход от звука к звуку называется *легато*. Такое исполнение обозначается лигой (дугообразной линией), охватывающей группу нот, или словом *legato*.

В нотах для гитары лига, охватывающая группу разноименных нот, обозначает определенный прием звукоизвлечения. Этот прием заключается в том, что правой рукой извлекается только звук первой ноты из группы заливованных, а остальные звуки извлекаются пальцами левой руки.

Чтобы понять, как практически осуществляется прием *легато*, проиграем нижеприведенный пример. Все четыре ноты могут быть исполнены на ① струне:



Правой рукой извлекаем звук *ми*. По истечении длительности ноты *ми* надо резко опустить палец левой руки (в нотах указан 2-й палец) на тот лад, на котором находится нужная нам вторая нота — в данном случае *фа-диез*. От резкого опускания пальца (удара по струне подушечки этого пальца) должен возникнуть звук *фа-диез*. Это и есть нота, сыгранная приемом *легато*. В разбираемом нами примере одной лигой охвачена группа из двух нот, а не все четыре ноты. Поэтому по окончании длительности ноты *фа-диез* надо снова правой рукой извлечь звук второй ноты — *фа-диез*, а нота *соль* прозвучит в результате резкого опускания пальца левой руки на струну (в нотах указан 3-й палец).

В следующем примере лигой охвачены уже все четыре ноты, поэтому правой рукой надо извлечь звук только первой ноты, а остальные три должны прозвучать от резких опусканий подушечек пальцев левой руки на струну:



В проигранных нами примерах ноты следовали от нижней к верхней. Такое последование нот называется *восходящим*. Последование нот от верхней к нижней называется *нисходящим*.

Разберем пример *легато* при *нисходящем* последовании звуков:



Поставив палец левой руки на нужный лад (указан 2-й палец), извлекаем правой рукой звук *соль* и до окончания длительности этой ноты ставим палец левой руки (1-й) на лад, где будет находиться следующая нота (*фа-диез*). Чтобы прозвучала нота *фа-диез*, быстро снимем палец с лада, на котором находилась предыдущая нота (*соль*). Снимать палец надо так, чтобы его подушечка не-

много зацепилась за струну. Для этого палец при снятии должен немного сгибаться. Порядок извлечения звуков следующих двух нот, видимо, не требует пояснения. В помещенном ниже примере лигой охвачено более двух нот:



В этом случае, как мы уже знаем, правой рукой извлекается звук только первой ноты, а остальные должны прозвучать от снятия с ладов пальцев левой руки.

Надо добиться, чтобы при исполнении приемом *легато* соблюдалась указанная длительность нот и все звуки были одинаковой громкости.

Приемом *легато* могут быть исполнены как отдельные звуки, так и последования созвучий (обозначается одной лигой). Например:



Скользящий переход от звука к звуку называется *глиссандо*. В нотах для гитары этот прием обозначается черточкой, проведенной от одной ноты до следующей:



Для получения скользящего перехода от ноты *соль* к ноте *ля* надо извлечь правой рукой звук первой ноты (*соль*). Перед самым окончанием звучания первой ноты палец левой руки должен, не отрываясь от струн, быстро соскользнуть (передвинуться) на нужный лад, и в этот момент правой рукой извлекается второй звук (*ля*).

Если между нотами стоит знак *глиссандо* (черточка) и эти ноты еще охвачены лигой, то правой рукой извлекается звук первой ноты, а следующая нота (*ля*) прозвучит от вибрации струны, вызванной скольжением пальца левой руки:



Мы разобрали употребление *глиссандо* при *восходящем* последовании звуков. Все указанное для этого случая сохраняется и при *нисходящем* последовании звуков:



Приемом глиссандо могут быть исполнены последования созвучий. Например:



Быстрое многократное повторение одного и того же звука называется тремоло. При исполнении тремоло на одной струне для извлечения звуков обычно используются поочередно пальцы: а, м, i. В некоторых случаях может быть иной порядок чередования указанных пальцев:



Вибрато (вибрация) — это небольшое колебание звука, достигаемое незначительным колебанием (покачиванием) левой руки вдоль линии грифа в момент прижатия струн к ладам пальцами этой руки.

Вибрато применяется в тех случаях, когда желательно придать звукам особую певучесть и этим выделить их. Но вибрация должна быть умеренной, ибо чрезмерная вибрация производит антихудожественное впечатление. Умение создать вибрацию достигается длительной тренировкой и только после приобретения некоторых навыков игры на гитаре.

Ввиду того, что в потах для аккомпанемента едва ли встретится указание применить приемы пиццикато (pizzicato), расгеадо (rasgueado), пульгар (pulgar), тамбора (tambora), мы ограничимся только перечислением их названий.

МЕЛИЗМЫ

Небольшие мелодические фигуры, имеющие определенную форму и служащие для мелодического украшения, называются мелизмами. Мелизмы обозначаются мелкими нотами и условными знаками. На гитаре мелизмы исполняются почти всегда приемом легато.

Короткий форшлаг (перечеркнутый) обозначается мелкой нотой с перечеркнутым штилем. Он может состоять и из нескольких нот.



Ноты этого форшлага имеют очень малую длительность, отбираемую у предшествующей, основной ноты.



Исполняется:



Короткий форшлаг, стоящий перед нотами аккорда (или созвучия), исполняется на гитаре в большинстве случаев за счет длительности последующей основной ноты, с которой нота форшлага обычно соединяется лигой*. Чаше всего это верхняя нота созвучия. Вместо звука этой ноты одновременно с остальными звуками аккорда (или созвучия) извлекается звук форшлага, а нота, за

* Если нота форшлага и основная нота расположены на разных струнах, то лига не пишется.

счет длительности которой исполняется форшлаг, прозвучит чуть позднее.



Исполняется:



Ниже перечисляются названия и обозначения остальных мелизмов:

Долгий форшлаг — (мелкая нота с перечеркнутым штилем)

Мордент одинарный —

Мордент двойной —

Мордент одинарный —

перечеркнутый

Мордент двойной —

перечеркнутый

Группетто —

(Имеется несколько разновидностей группетто, обозначение которых осуществляется различным расположением указанного знака.)

Трель — tr. или tr....

Изучение всех разновидностей мелизмов было бы целесообразно только в случае их частого употребления, а это в аккомпанементе исключено. Желающие ознакомиться подробнее с перечисленными мелизмами могут получить сведения о них в любом музыкальном словаре.

ФЛАЖОЛЕТЫ

Флажолетом называется звук с своеобразной тембровой окраской.

Флажолеты бывают натуральные и искусственные. Чтобы извлечь натуральный флажолет, например, на первой струне, надо точно над порожком 12-го лада (середина струны) положить на эту струну подногтевую часть пальца левой руки. Освоение этого приема следует начать третьим пальцем. Палец должен не прижимать струну, а только слегка соприкасаться с ней. Далее нужно правой рукой извлечь звук и почти одновременно с этим снять (приподнять) палец левой руки со струны.

У начинающих обучение флажолет первое время или вообще не звучит, или звучит слабо. Это происходит по нескольким причинам: 1) палец расположен недостаточно точно над порожком лада; 2) палец вместо легкого прикосновения надавливает на струну; 3) палец снимается со струны или преждевременно, или слишком поздно. Обычно после устранения этих ошибок и некоторой тренировки флажолеты начинают получаться достаточно громкими и яркими.

Освоив флажолет на 12-м ладу, надо все вышеописанное проделать на 7-м ладу (третья часть струны) и, добившись хорошего звучания, перейти затем к флажолету на 5-м ладу (четверть струны).

Обратите внимание, что флажолет получается от своеобразного разделения струны пальцем левой руки на две равные или различные части. Эти сведения понадобятся нам при изучении искусственных флажолетов. Кроме 12, 7 и 5-го ладов, натуральные флажолеты могут быть извлечены на некоторых других ладах, но они или тихо звучат, или оказываются одинаковыми с флажолетами, получаемыми на 7-м и 5-м ладах. Поэтому наиболее употребительны флажолеты на 12, 7 и 5-м ладах.

Натуральные флажолеты обозначаются так: фл. 12, фл. 7 (или агт. 12, агт. 7) и т. д. Цифры указывают, на каком ладу надо исполнить флажолет.



Нетрудно заметить, что натуральные флажолеты на 12-м ладу звучат на октаву выше звука той же открытой струны (октавный флажолет); на 7-м ладу — на октаву плюс чистая кварта выше звука той же открытой струны (квинтовый флажолет); на 5-м ладу — на две октавы выше звука той же открытой струны (октавный флажолет).

Натуральные флажолеты можно извлекать не только на одной струне, но и одновременно на нескольких струнах. В этом случае обозначение флажолета распространяется только на ноты, находящиеся на одном штиле.



Чтобы показать, что ноты со штилем вниз (при двухштильной записи) тоже должны быть исполнены флажолетом, обозначение флажолета выставляется и снизу:



Ранее говорилось, что над порожком 12-го лада находится середина струны (октавный натуральный флажолет). Но если прижать струну на первом ладу, то ее середина будет уже над порожком 13-го лада и т. д. Следовательно, чтобы получился флажолет на 13-м ладу, надо прежде всего прижать (обычным способом) струну на первом ладу и над порожком (точно над порожком) 13-го лада слегка прикоснуться к ней подногтевой частью первого (указательного) пальца правой руки (см. рис. 15), а звук извлечь четвертым пальцем (мизинцем) или третьим пальцем этой же руки. Это и будет искусственный флажолет.

Искусственные флажолеты могут быть октавными и квинтовыми; но при игре на гитаре чаще применяются октавные искусственные флажолеты.

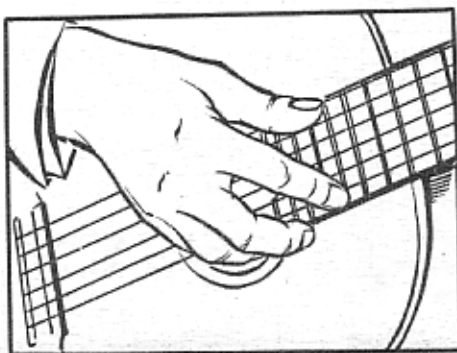


Рис. 15

Чтобы искусственный флажолет был звучным, надо указательный палец правой руки снимать (приподнимать) со струны одновременно с извлечением звука.

В нотах для гитары искусственные флажолеты могут быть обозначены двумя способами:

1. Когда нужно сыграть относительно большое количество следующих один за другим звуков, то дается указание или по-русски — октавные флажолеты, или по-латынски — агт. octavados.

2. Когда нужно сыграть один звук или небольшое количество звуков, следующих один за другим, то обыкновенной нотой показывается, на каком ладу струна должна быть прижата пальцем левой руки. Фактическая высота данного звука обозначается ромбовидной нотой, и этим показывается, над порожком какого лада следует приложить к

струне первый (указательный) палец правой руки, чтобы можно было извлечь искусственный флажолет. Например:



Искусственные флажолеты в потах для аккомпанемента почти не встречаются, но играющий на гитаре должен знать хотя бы принцип их исполнения.

Предлагаем несколько этюдов и пьес для развития исполнительской техники.

ПРЕЛЮДИЯ

Andante [Не спеша]

М. КАРКАССИ



ШАРМАНКА

Andantino [Неторопливо]

П. ВЕЩИЦКИЙ





ЭТЮД

С. ЛЯХОВИЦКАЯ

Vivo [Живо]



ЭТЮД

П. ВЕЩИЦКИЙ

Andantino [Неторопливо]



ЭТЮД

Moderato [Умеренно]

М. ДЖУЛИАНИ

Musical score for Etude by M. Giuliani, Moderato tempo. The score consists of five staves of music in G major, 2/4 time. It features a melody with various ornaments (accents, mordents, grace notes) and a bass line with triplets and fingerings. The piece ends with a final chord.

ЛИРИЧЕСКАЯ ПЬЕСА

Allegretto [Оживленно]

П. ВЕЩИЦКИЙ

Musical score for Lyrical Piece by P. Vetsitskiy, Allegretto tempo. The score consists of four staves of music in G major, 2/4 time. It features a melody with various ornaments (accents, mordents, grace notes) and a bass line with triplets and fingerings. The piece ends with a final chord.

ПРЕЛЮДИЯ

Ю. БЛИНОВ

Moderato [Умеренно]

ВЕНГЕРСКАЯ МЕЛОДИЯ

Э. ШЕНТИРМАЙ

Lento espressivo. Molto cantabile [Медленно, выразительно. Весьма певуче]

*) Черточка означает прием исполнения *marcato* — выделение, четкое исполнение данной ноты.

ИЗВЛЕЧЕНИЕ ЗВУКОВ МЕИАТОРОМ

В эстрадных оркестрах или ансамблях гитара используется в основном для исполнения на ней аккордов, звуки которых извлекаются медиатором. Специфический характер звучания аккордов, исполняемых при помощи медиатора, подчеркивает ритмический рисунок музыкального произведения и вносит своеобразную окраску в общее звучание оркестра. Поэтому гитара стала обязательным инструментом в эстрадных оркестрах, квартетах и других ансамблях.

Медиатор обычно представляет собой пластинку яйцевидной (иногда треугольной) формы, изготовленную из пластмассы или черепаховой кости. Медиатор, изготовленный из черепаховой кости, считается наилучшим.

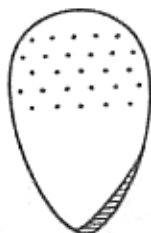


Рис. 16. Форма и размер медиатора

Толщина медиатора должна быть приблизительно 1,5—2 мм. Чрезмерно утолщенный медиатор затрудняет звукоизвлечение, а при игре тонким медиатором возникает треск.

Край медиатора (см. на рисунке зачерненный край), находящийся у заостренной части, должен быть чуть-чуть сточен и хорошо отшлифован, потому что он участвует в звукоизвлечении. На рисунке видно, что это правый край медиатора. Повернув медиатор противоположной стороной, следует также сточить и отшлифовать правый край.

Шлифовку можно осуществить трением края медиатора об мел или древесный уголь, положенный на кусочек материи.

Кончик (узкая часть) медиатора тоже шлифуется с обеих сторон. Он должен быть не очень узким (заостренным), но и не чрезмерно широким (тупым).

Размеры и форму медиатора желательно подбирать в индивидуальном порядке, в зависимости от размеров руки исполнителя и силы ударов медиатором по струнам.

На плоскости медиатора с обеих сторон целесообразно нанести точечные насечки (см. рис. 16), для того чтобы медиатор не мог выскользнуть из руки.

Во время игры медиатор находится между указательным и большим пальцами правой руки, помещаясь на сгибе первого сустава указательного пальца. Остальные три пальца этой руки должны

быть согнуты настолько, чтобы их первые суставы не могли удариться о струны (см. рис. 17).

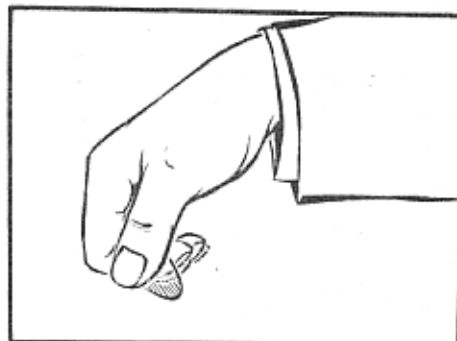


Рис. 17

Медиатор не следует сильно сжимать, чтобы не было излишнего напряжения кисти руки и пальцев.

При игре медиатором место соприкосновения правой руки с корпусом гитары должно быть немного правее указанного в разделе «Постановка правой руки», а положение кисти руки в основном остается таким, как было показано ранее.

Освоившим правильную постановку правой руки для извлечения звуков пальцами обычно нетрудно научиться извлекать звуки медиатором.

Звуки аккорда надо расположить так, чтобы каждый следующий звук оказался на соседней (находящейся рядом) струне. Только в этом случае аккорд можно исполнить с помощью медиатора. Звуки аккордов чаще всего извлекаются ударами медиатора по струнам в направлении от нижних звуков аккорда к верхним (движение кисти вниз).

Удары медиатора по струнам должны производиться стремительным движением кисти руки. Но степень стремительности может изменяться в зависимости от характера исполняемого произведения, а также в зависимости от обозначенной длительности аккордов. Чем короче длительность аккордов, тем стремительнее должно быть движение кисти руки.

Проиграйте несколько раз подряд упражнение. Перед каждым ударом по струнам надо предварительно помещать кончик медиатора между 5 и 4 струной и сразу производить удар.

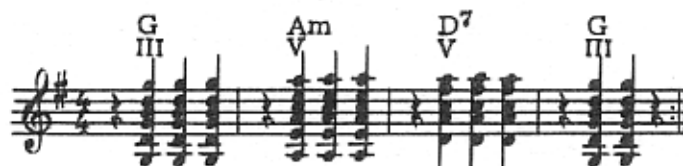
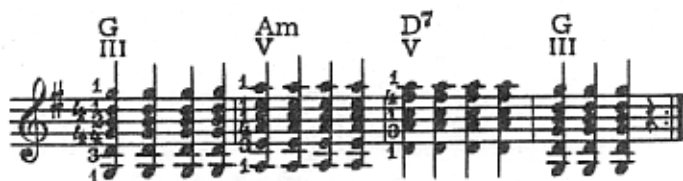


В эстрадных оркестрах, ансамблях звучание аккордов, исполняемых на гитаре, в большинстве случаев должно быть коротким (отрывистым). Когда удары медиатора начнут получаться равномерными,

можно приступить к освоению этой детали исполнения. Краткость звучания аккордов, так же как и степень стремительности движения кисти руки при ударе медиатора по струнам, определяется исполнителем исходя из характера музыкального произведения. Короткое звучание аккордов или перерыв в звучании (пауза) достигается значительным ослаблением прижатия пальцами левой руки струн на ладах. Но при этом пальцы не снимаются со струн (см. 1-й вариант в разделе «Стаккато»). Советуем еще раз прочитать весь раздел «Стаккато», так как при исполнении музыкальных произведений может пригодиться не только 1-й вариант, но и другие.

Проиграйте еще несколько раз помещенное выше упражнение с отрывистым звучанием аккордов. Вы сразу заметите, как изменился характер звучания благодаря глушению звуков аккордов.

В приведенных ниже упражнениях показано различное чередование аккордов и пауз. Такой ритмический рисунок наиболее часто встречается в партии гитары в эстрадных оркестрах, ансамблях. Основой на данных упражнениях владение медиатором и технику глушения звуков при игре в медленном темпе, переходите к исполнению этих ритмических фигур в быстром темпе.



В партии гитары в эстрадных оркестрах (или ансамблях) наиболее ярко, эффектно звучат и наиболее удобны для исполнения медиатором аккорды, состоящие из шести, пяти или четырех звуков.

Написать партию гитары, удобную для исполнения, значительно труднее, чем для других музыкальных инструментов. Поэтому в партии гитары для эстрадного ансамбля пишут только те ноты, которые показывают строение аккорда. А как расположить ноты по отношению друг к другу и какие аккордовые тоны следует удвоить, чтобы получился 4—6-звучный аккорд, удобный для исполнения, — предоставляется решить самому гитаристу.

Поиски простого и краткого способа записи звуков, из которых должен состоять аккорд (без указания точного расположения звуков этого аккорда), привели к созданию буквенно-цифрового способа обозначения аккордов.

До конца данного раздела будем считать, что показанное в нотных примерах количество звуков является условным.

Перейдем к изучению различных вариантов извлечения звуков аккорда медиатором, создающих своеобразную окраску аккомпанемента.

1. Левая рука занимает положение, необходимое для извлечения максимально возможного количества звуков в данном аккорде. Например, пальцы левой руки, если это доступно, размещаются так, чтобы можно было извлечь шесть звуков.



При этом на первую долю такта извлекаются только несколько нижних звуков аккорда (3—4 звука), а на вторую долю такта — только несколько верхних звуков аккорда (3—4 звука). Далее указанное чередование нижних и верхних звуков аккорда повторяется.



2. Аккорд на первой (сильной) доле такта исполняется не отрывисто (без глушения звуков) и не очень стремительным движением кисти правой руки (немного арпеджированно), а аккорд на второй (слабой) доле такта исполняется стремительным движением кисти (не арпеджированно) и отрывисто. Далее все повторяется. Этот прием исполнения аккордов применяется в произведениях, имеющих не очень быстрый темп.



3. Тембровые оттенки в звучании аккордов могут быть достигнуты ударами медиатора в разных точках струны. Например, один удар по струне производится около грифа, а другой у края розетки со стороны подставки.

Ранее говорилось, что в некоторых случаях удары медиатора по струнам могут выполняться поочередными движениями кисти правой руки вниз (обозначим знаком $\wedge$) и вверх (обозначим знаком $\vee$).

В пьесах, имеющих быстрый темп, исполнение аккордов в некоторых ритмических фигурах иногда оказывается возможным только при использовании вышеуказанного чередования ударов медиатора по струнам. В этом случае все аккорды, приходящиеся на первую долю такта, исполняются без глушения их звучания (не отрывисто), а аккорды, приходящиеся на вторую долю такта, исполняются отрывисто.



Ударом медиатора вверх можно извлекать и все шесть звуков, и только три-четыре звука аккорда.

В аккорде, следующем после аккорда малой длительности, также можно извлечь и шесть звуков, и только три-четыре звука.



Отрывистое исполнение аккордов в быстром темпе возможно только в том случае, если звуки аккорда будут извлекаться на струнах, прижатых к ладам пальцами левой руки.

Извлечение звуков аккорда на неприжатых (открытых) струнах или на неприжатых в сочетании с прижатыми допустимо, если аккорды имеют большую длительность, и поэтому при их исполнении не требуется глушение звуков (отрывистость звучания).

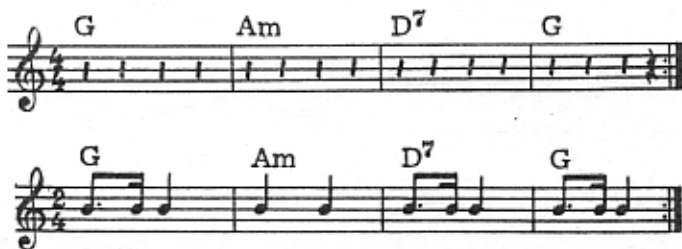
В нотных примерах, с которыми мы ознакомились, аккорды записаны нотными знаками. Над аккордами, помимо обозначения позиций — III, V и т. д., написаны латинские буквы с цифрами или без цифр — G, Am, D⁷, G.

В эстрадных оркестрах, ансамблях в партии гитары аккорды почти всегда обозначаются не нотными знаками, а буквенно-цифровым способом.

Познакомьтесь с двумя нотными примерами, записанными этим способом. Каждое буквенно-цифровое обозначение сохраняет свою силу до появления нового обозначения.

Косые черточки, помещенные на нотном стане, показывают, на какую долю такта исполняется

обозначенный аккорд (о записи на одной строчке — «нитке» — будет сказано далее):



Вы, вероятно, сразу определите, какие из ранее разобранных нотных примеров аналогичны по тактовому размеру и ритмическому рисунку этим двум примерам, и, следовательно, сможете расшифровать аккорды.

Усвоив буквенно-цифровые обозначения аккордов, вы сумеете сами построить ряд упражнений, развивающих технику владения медиатором. Для этого используйте последования аккордов из песен, помещенных в «Нотном приложении».

Порядок создания упражнений таков: сначала надо определить, от какой ноты построен каждый аккорд, затем — какой это аккорд (трезвучие, септаккорд и т. д.); потом нужно найти в перечне аккордов аналогичные аккорды (трезвучия, септаккорды и т. д.), построенные от тех же нот. Далее следует записать найденные аккорды сначала нотами, а затем буквенно-цифровым способом и приступить к проигрыванию этих последований аккордов.

В эстрадных оркестрах, ансамблях гитаре, помимо исполнения аккордов, может поручаться исполнение отдельных нот, следующих друг за другом, или мелодии.

Чередование ударов медиатора вверх и вниз облегчит исполнение отдельных нот малой длительности.

Например:



Для развития техники владения медиатором полезно проигрывать ранее помещенные гаммы, применяя при их исполнении чередование ударов медиатора.

Например:



Отдельные ноты, имеющие большую длительность, могут быть исполнены извлечением звука одним ударом медиатора или (для получения своеобразного эффекта звучания ноты) максималь-

но быстрым чередованием ударов медиатора по струне на протяжении длительности этой ноты. Как мы уже знаем, такой прием называется тремоло.

Пишется и исполняется:



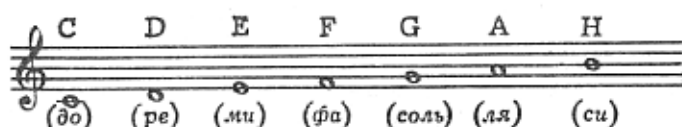
или
может быть исполнено:



После тренировки на нотных примерах и освоения буквенно-цифровых обозначений аккордов полезно приступить к практической работе. Лучшей практикой будет участие в каком-нибудь эстрадно-музыкальном коллективе.

БУКВЕННО-ЦИФРОВЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ АККОРДОВ

Большими (прописными) латинскими буквами А (а), С (из), D (дз), E (э), F (эф), G (гз), H (ха) обозначаются основные звуки (ступени) музыкального звукоряда, и этим показывается, от какого звука (ноты) построен аккорд.



Большой буквой записывается мажорное трезвучие.

Буква «С» обозначает мажорное трезвучие, построенное от *до*.

Буква «D» обозначает мажорное трезвучие, построенное от *ре*, и т. д.

Ноту *си-бемоль* принято обозначать буквой «В» (бз). Буква «В» обозначает мажорное трезвучие, построенное от *си-бемоль*.

При записи минорного трезвучия к большой букве добавляется маленькая (строчная) латинская буква m (эм).

Sm обозначает минорное трезвучие, построенное от *до*.

C⁺⁵ — это мажорное трезвучие с повышенным квинтовым тоном, построенное от ноты *до*.

Знак + (плюс) и цифра 5 показывают, что квинтовый тон мажорного трезвучия следует повысить на полтона.

Sm⁻⁵ обозначает минорное трезвучие с пониженным квинтовым тоном, построенное от *до*.

Знак — (минус) и цифра 5 обозначают, что квинтовый тон минорного трезвучия следует понизить на полтона.

Часто используется трезвучие, к которому добавляется четвертый звук, отстоящий от основного аккорда на интервал большой сексты (вверх).

Если взять для примера *до-мажорное* или *до-минорное* трезвучие, то, исходя из вышесказанного, к этим трезвучиям следует добавить в качестве четвертого звука ноту *ля*.

C⁶ обозначает мажорное трезвучие с секстой, построенное от *до*.

Sm⁶ обозначает минорное трезвучие с секстой, построенное от *до*.

Сmaj⁷ или C⁷ обозначает большой мажорный септаккорд, построенный от *до*.

C⁷ обозначает малый мажорный септаккорд (доминантсептаккорд), построенный от *до*.

C⁺⁷ обозначает малый мажорный септаккорд (доминантсептаккорд) с повышенным (на полтона)

квинтовым тоном (квинтой) аккорда, построенный от *до*.

C⁷⁻⁵ обозначает малый мажорный септаккорд (доминантсептаккорд) с пониженным (на полтона) квинтовым тоном (квинтой) аккорда, построенный от *до*.

Сm⁺⁷ обозначает большой минорный септаккорд, построенный от *до*.

Сm⁷ обозначает малый минорный септаккорд, построенный от *до*.

C⁺⁷⁺⁵ обозначает увеличенный септаккорд, построенный от *до*.

Сm⁷⁻⁵ обозначает полууменьшенный (малый вводный) септаккорд, построенный от *до*.

Cdim. обозначает уменьшенный (уменьшенный вводный) септаккорд, построенный от *до*.

C⁹ обозначает большой нонаккорд (большой доминантнонаккорд), построенный от *до*.

C⁻⁹ обозначает малый нонаккорд (малый доминантнонаккорд), построенный от *до*.

Когда трезвучие, септаккорд или нонаккорд построены не от основной ступени звукоряда, а от альтерированной ступени, то после большой буквы ставится соответствующий знак альтерации. Например, *ре-диез-минорное* трезвучие будет обозначено так: D#m; *ре-бемоль-минорное* трезвучие — Dbm.

Ознакомление с системой буквенно-цифровых обозначений аккордов дает возможность заключить, что:

цифра 5 всегда обозначает квинтовый тон аккорда, который при расположении звуков аккорда по терциям отстоит от основного тона на интервал чистой квинты вверх;

цифра 6 обозначает побочный, четвертый звук, добавленный к мажорному или минорному трезвучиям, в которых он при расположении звуков трезвучия по терциям отстоит от основного тона аккорда на интервал большой сексты вверх;

цифра 7 указывает на септаккорд, в котором септима аккорда при расположении звуков аккорда по терциям отстоит от основного тона на интервал малой септимы вверх, за исключением обозначения Сmaj⁷, в котором цифра 7 с добавлением maj. (маж.) подразумевает септиму аккорда, отстоящую от основного тона на интервал большой септимы вверх;

цифра 9 указывает на нонаккорд, в котором нона аккорда при расположении звуков аккорда по терциям отстоит от основного тона на интервал большой ноты вверх.

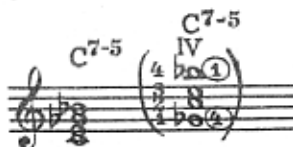
Знак + (плюс), стоящий около цифры, показывает, что тон аккорда, обозначенный этой цифрой, должен быть повышен на полтона.

Знак — (минус), стоящий около цифры, показывает, что тон аккорда, обозначенный этой цифрой, должен быть понижен на полтона.

Например, C^7 обозначает малый мажорный септаккорд (доминантсептаккорд), построенный от *до*; следовательно, в случае, если в этом аккорде не пропущен квинтовый тон, аккорд будет состоять из нот *до, ми, соль, си-бемоль*. В скобках показано расположение звуков аккорда, удобное для исполнения при помощи медиатора.



C^{7-5} обозначает тот же малый мажорный септаккорд (доминантсептаккорд), построенный от *до*, но с пониженным на полтона квинтовым тоном аккорда (-5); следовательно, аккорд будет состоять из нот *до, ми, соль-бемоль, си-бемоль*:



ПЕРЕЧЕНЬ АККОРДОВ

В перечне аккордов использованы только такие варианты расположения звуков аккорда, в которых аппликатура левой руки не представляет большой трудности. На каждом нотном стане в первом аккорде ноты расположены так, что внизу аккорда находится его основной тон, потом терцовый тон и т. д. Далее на этом нотном стане записаны аккорды, звуки которых расположены на соседних струнах, что дает возможность исполнить их медиатором.

Достаточно взглянуть на первый аккорд, чтобы определить, как в остальных аккордах, записанных на нотном стане, разместились по отношению друг к другу аккордовые тоны, какие из них оказались удвоенными и пропущен в аккорде или нет квинтовый тон.

Все звуки аккордов находятся на струнах, прижатых к ладам. Это дает возможность пользоваться типовой аппикатурой левой руки, то есть исполнить трезвучие, септаккорд или нонаккорд, построенные не от данной ноты, а от других нот, только передвинув левую руку из одной позиции в другую, не изменяя расположения пальцев. Например, в III позиции было исполнено мажорное трезвучие, построенное от *до* (C). Чтобы исполнить мажорное трезвучие, построенное от *до#* ($C\sharp$), достаточно передвинуть каждый палец левой руки на следующий лад, то есть переместить левую руку из III позиции в IV и этим повысить все звуки аккорда на полтона по сравнению со звуками аккорда, построенного от *до*. Если переместить руку еще на один лад, то есть в V позицию, то получается трезвучие, построенное от ноты *ре*, и т. д.

Слог *dim.* (дим.), стоящий у большой буквы, указывает на уменьшенный (уменьшенный вводный) септаккорд, построенный от ноты, которую обозначает большая буква.

Итак, буквенно-цифровое обозначение не показывает, как располагаются звуки аккорда по отношению друг к другу и какие звуки следует удвоить, чтобы извлечь аккорд на четырех-шести струнах. Это объясняется тем, что в эстрадных оркестрах функцию баса, определяющего вид аккорда, в основном выполняют другие инструменты, например рояль, контрабас, которые обладают более широким диапазоном низких звуков.

Исполнитель-гитарист сам выбирает вариант расположения звуков аккорда, ориентируясь на удобство аппикатуры. Следует заметить, что опытный гитарист, руководствуясь правилами гармонии или слуховым восприятием, всегда следит, чтобы последования аккордов были благозвучными, то есть выбирает такие варианты расположения звуков аккорда, которые в сочетании со звуками других инструментов оркестра или ансамбля не нарушают правил гармонии* при переходе от аккорда к аккорду.

Различные созвучия, не имеющие структуры аккорда, обычно обозначаются нотными знаками.

Поэтому все аккорды построены только от основных ступеней звукоряда: *до, ре, ми, фа, соль, ля, си*. Исключением является альтерированная ступень — нота *си-бемоль*, обозначаемая буквой «В» (*бэ*).

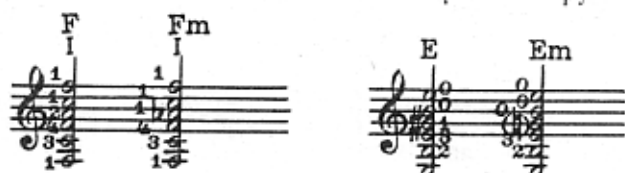
Над каждым нотным станом дается буквенно-цифровое обозначение аккордов, записанных нотными знаками. Чтобы упростить нахождение на ладах нужных звуков, над каждым аккордом указана позиция (I, II, III и т. д.). Перед каждой нотой аккорда выставлена цифра (1, 2, 3, 4), показывающая, каким пальцем прижимается данная струна к ладу.

При изучении аппикатуры рекомендуем начинать расстановку пальцев на ладах с ① струны.

Когда указательный палец прижимает только одну струну, необходимо проверить, как удобнее прижимать эту струну — приемом баррэ или обычным способом, то есть подушечкой указательного пальца.

Ранее говорилось, что при исполнении некоторых аккордов гитаристы, играющие в эстрадных ансамблях, допускают использование большого пальца левой руки для прижатия к ладам ⑥ и ⑤ струн. Мы показываем несколько аккордов, исполнение которых в данном сочетании звуков возможно только при этом условии. Большой палец обозначен знаком $\hat{P}$. Скобка указывает, что этот палец прижимает две струны. Напоминаем, что большой палец может дотянуться до ⑤ струны и прижать ее только на специально предназначенной для этого гитаре, то есть имеющей довольно узкий гриф с выпуклостью.

В некоторых случаях, как уже отмечалось, возможно использование аккордов, звуки которых (все или часть) расположены на открытых (не прижатых к ладам) струнах. Но в перечне таких аккордов нет, потому что, зная строй гитары, легко определить, какие звуки аккорда можно извлечь на открытых струнах. Кроме того, если любой данный в перечне аккорд, находящийся в первой позиции, понизить на полтона, то появится аккорд, у которого все или некоторые звуки окажутся расположенными на открытых струнах. Осуществив указанное понижение звуков аккорда, следует изменить аппликацию левой руки, чтобы она оказалась логичной в условиях использования открытых струн.



Если не нужно извлекать шесть или пять звуков аккорда, то исключаются удвоенные аккордовые тоны, находящиеся внизу аккорда — на ⑥ и ⑤ струнах. При желании облегчить исполнение аккорда за счет пропуска каких-нибудь тонов (в случае, если они имеются в партии других инструментов оркестра или ансамбля) также следует начинать исключение этих тонов снизу аккорда, то есть с ⑥, ⑤ струн и т. д. В результате пропуска тонов аккорда может образоваться другой аккорд. Например:



Следует обратить внимание на то, что некоторые аккорды, построенные от различных нот, могут быть тождественными, так как в них входят аналогичные звуки. Например, мажорные трезвучия с повышенным квинтовым тоном, построенные от нот до (C+5), ми (E+5), соль-диез (G#5), состоят из тождественных звуков, хотя их названия различны.



Иначе говоря, если два мажорных трезвучия с повышенным квинтовым тоном построены от нот, каждая из которых отстоит от предыдущей на интервал большой терции (на 4 полутона) или увеличенной квинты (8 полутонов) вверх или вниз, то эти аккорды состоят из одинаковых звуков.

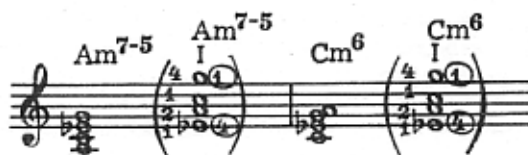
Аналогичное явление наблюдается при построении уменьшенных (малых вводных) септаккордов,

но только в этом случае интервал между нотами, от которых построены аккорды, равен малой терции (3 полутона), или уменьшенной квинте (6 полутонов), или уменьшенной септимере (9 полутонов) вверх или вниз. Например:



Малый минорный септаккорд тождествен по звуковому составу мажорному трезвучию с секстой, отстоящему от первого аккорда на малую терцию (3 полутона) вверх. Например: Am7=C6, Hm7=D6, Cm7=Eb6 и т. п.

Кроме того, полууменьшенный септаккорд (малый вводный) и минорное трезвучие с секстой, отстоящее от первого аккорда на малую терцию, также состоят из одинаковых звуков. Например: Am7-5=Cm6, Hm7-5=Dm6, Cm7-5=Eb6 и т. п.



В перечне даны различные аппликатурные варианты аккордов. Гитарист-исполнитель должен выбрать тот вариант, который покажется ему более удобным. Но надо выбирать такие аппликатурные варианты, которые обеспечат возможность исполнить серию аккордов, указанных в музыкальном произведении, в ближайших друг к другу позициях. Наиболее употребительны аккорды, расположенные в пределах I—VII позиций.

В приведенном ниже нотном примере показаны аккорды, исполнение которых (медиатором) возможно только в том случае, если I струна не будет звучать. В первых трех аккордах глушение осуществляется легким прикосновением к этой струне нижней части (ближе к ладони) I-го пальца левой руки; в четвертом и пятом аккордах глушение можно выполнить, кроме указанного способа, и кончиком I-го пальца.

Мажорные и минорные тональности и порядок ключевых знаков альтерации

Знаки при ключе	Тональности		Знаки на нотеносце
	мажор	минор	
Без знаков	до	ля	
1 диез (фа)	соль	ми	
2 диеза (фа, до)	ре	си	
3 диеза (фа, до, соль)	ля	фа #	
4 диеза (фа, до, соль, ре)	ми	до #	
5 диезов (фа, до, соль, ре, ля)	си	соль #	
6 диезов (фа, до, соль, ре, ля, ми)	фа #	ре #	
7 диезов (фа, до, соль, ре, ля, ми, си)	до #	ля #	
1 бемоль (си)	фа	ре	
2 бемоля (си, ми)	си b	соль	
3 бемоля (си, ми, ля)	ми b	до	
4 бемоля (си, ми, ля, ре)	ля b	фа	
5 бемолей (си, ми, ля, ре, соль)	ре b	си b	
6 бемолей (си, ми, ля, ре, соль, до)	соль b	ми b	
7 бемолей (си, ми, ля, ре, соль, до, фа)	до b	ля b	

В системе мажоро-минорных ладов встречаются две тональности — одна из которых мажорная, а другая минорная, — имеющие одинаковое количество ключевых знаков альтерации (или обе без ключевых знаков альтерации). Такие тональности называются параллельными.

Параллельные тональности отстоят друг от друга на малую терцию. Мажорная тональность отстоит от минорной на малую терцию вверх (на 3 полутона), а параллельная ей минорная тональность — соответственно на малую терцию вниз от мажорной. Например, расстояние между тональностями до мажор и ля минор составляет малую терцию вниз от звука *до*.

Одноименными тональностями называются две тональности — одна мажорная, а другая минорная, — имеющие одинаковые тоники, например до мажор и до минор.

Каждый исполнитель непременно должен уметь определить тональность музыкального произведения.

Наличие определенного количества ключевых знаков альтерации является признаком двух параллельных тональностей (мажорной и минорной). Например, при ключе имеются три диэза: *фа-диэз*, *до-диэз* и *оль-диэз* — эти знаки определяют тональность *ля мажор* или *фа-диэз минор* (см. на стр. 71 таблицу мажорных и минорных тональностей и порядок ключевых знаков альтерации).

Чтобы установить тональность, следует посмотреть на последнюю ноту мелодии музыкального произведения и заключительный аккорд. Чаще всего музыкальное произведение оканчивается тоникой или тоническим трезвучием (или тоническим трезвучием с секстой). Если при наличии трех диэзов в ключе последняя нота мелодии — *ля*, а заключительный аккорд — *ля-мажорное* трезвучие, значит, тональность музыкального произведения *ля мажор*; а если последняя нота мелодии — *фа-диэз*, а аккорд — *фа-диэз-минорное* трезвучие, то тональность будет не *ля мажор*, а параллельная ей — *фа-диэз минор*.

Для аккомпанемента на шестиструнной гитаре, при извлечении звуков пальцами, наиболее удобны тональности: мажорные — *до*, *ре*, *ми*, *оль*, *ля*; минорные — *ре*, *ми*, *ля*, *си*.

Гамма. Гаммой называется поочередное последование всех ступеней лада в восходящем или нисходящем порядке в пределах не менее октавы. Гаммы соответственно ладам бывают мажорными и минорными. См. «Гаммы» на стр. 25.

Гамма, в которой все соседние звуки отстоят друг от друга на один полутоном, называется хроматической.

Построение хроматической гаммы до мажор: вверх:



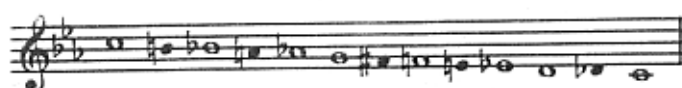
вниз:



Построение хроматической гаммы до минор: вверх:



вниз:



ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ СВЕДЕНИЯ О ГАРМОНИИ

Присочинение к данной мелодии голосов в аккордово-гармоническом плане называется гармонизацией мелодии, а наука об аккордах, их связях и последовании, приводящем к образованию различных музыкальных построений, называется гармонией*. Сопровождение мелодии называется аккомпанементом. Он чаще всего состоит из аккордов, звучание которых подчеркивает ладовую основу мелодии. Не следует делать вывод, что гармония, то есть последование аккордов, будучи сопровождением мелодии, имеет второстепенное значение. Гармония существенно обогащает музыкальное произведение, она придает мелодии различные эмоциональные оттенки. В этом нетрудно убедиться.

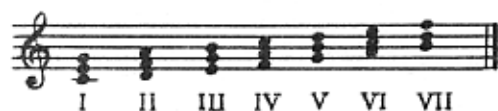
* Термин «гармония» многозначен. Гармонией называется также объединение звуков в созвучия и закономерная связь созвучий.

ся, если прослушать два раза одну и ту же мелодию, которая будет гармонизована различными последованиями аккордов с разным звуковым составом. Например:



Нам известно, что мелодия состоит из различных звуков (ступеней) мажорного или минорного лада. Исходя из этого, можно заключить, что аккорды тоже должны строиться на ладовой основе. Для примера рассмотрим, какие трезвучия (мажорное, минорное, увеличенное, уменьшенное) могут быть построены и, следовательно, могут встретиться в натуральном мажорном и гармоническом минорном ладах.

Начнем с мажорного лада. Лад построен от ноты *до* — значит, тональность лада *до* мажор. Напоминаем, что в *до*-мажорной тональности ключевые знаки альтерации отсутствуют:



На I, IV и V ступенях лада получились мажорные трезвучия; на II, III и VI ступенях — минорные трезвучия; на VII ступени лада — уменьшенное трезвучие.

Переходим к построению и рассмотрению различных трезвучий в гармоническом минорном ладу. Используем *ля*-минорную тональность, которая является параллельной по отношению к *до*-мажорной и, следовательно, также не имеет ключевых знаков альтерации:



На I и IV ступенях лада получились минорные трезвучия; на II ступени — уменьшенное трезвучие; на III ступени — увеличенное трезвучие; на V и VI ступенях — мажорные трезвучия; на VII ступени — уменьшенное трезвучие.

Оказалось, что увеличенное трезвучие в натуральном мажорном ладу не встречается, а в гармоническом минорном ладу встречается на III ступени.

Аналогичным порядком можно построить на всех ступенях различных ладов септаккорды и нонаккорды. Тогда станет известно, в каких ладах и на каких ступенях лада может появиться какой-либо из септаккордов и нонаккордов.

Трезвучие, построенное от I ступени лада, называется *тоническим*. В мажорном ладу тоническое трезвучие мажорное. В минорном ладу тоническое трезвучие минорное. Тонический аккорд является центральным созвучием, спорой лада, подчиняющей себе все остальные созвучия (аккорды) лада.

Главными ступенями лада являются I, IV и V ступени. Каждая из этих ступеней имеет название: I ступень — *тоника*, IV ступень — *субдоминанта*, V ступень — *доминанта*. Все прочие ступени лада называются *побочными ступенями*.

Трезвучия, построенные на I, IV и V ступенях, называются соответственно *тоническим*, *субдоминантовым* и *доминантовым*. Эти трезвучия и доминантсептаккорд, то есть малый мажорный септаккорд, построенные которого возможно на V ступени некоторых ладов, имеют важнейшее значение в мажорно-минорной системе ладов и поэтому называются *главными аккордами лада*.

Все прочие трезвучия, септаккорды и т. д. называются *побочными аккордами*.

Обычно только короткие музыкальные произведения излагаются в одной тональности, а чаще — для развития художественного замысла — вводится смена тональности (*модуляция*); например, мажорная тональность переходит в параллельную минорную или минорная — в параллельную мажорную.

Правила гармонизации мелодии сложны и требуют длительного и детального изучения. Задача данного самоучителя — научить исполнению музыкальных произведений только по нотам, в которых мелодия уже гармонизована.

Однако рекомендуем определять название, вид аккорда и его ступень по отношению к тонике, что поможет улавливать на слух наиболее простые гармонические последования аккордов, сопровождающие мелодию.

Например:



Согласно ранее указанным правилам, определяем: это тональность *ми* минор. В 1-м такте записано *ми-минорное* трезвучие — трезвучие I ступени в основном виде (басовым звуком аккорда является основной тон аккорда). Во 2-м такте повторяется трезвучие I ступени, но в виде септаккорда (басо-

вым звуком аккорда является терцовый тон). В 3-м такте — мажорное трезвучие VI ступени в основном виде (*ми* — I ступень, *фа* — II ступень, *соль* — III ступень, *ля* — IV ступень, *си* — V ступень, *до* — VI ступень). В 4-м такте — *ля-минорное* трезвучие IV ступени (субдоминантовое) в основном виде. В 5-м такте — *квартсекстаккорд* I ступени (басовым звуком *ми-минорного* трезвучия является квинтовый тон). В 6-м такте — *доминантсептаккорд* (малый мажорный септаккорд) в основном виде, построенный на V ступени. В 7-м и 8-м тактах — трезвучие I ступени.

Для анализа следует использовать песни, помещенные в разделе «Нотное приложение», причем начинать нужно с первых песен, так как они наиболее просты по гармоническому языку.

Подробные сведения о правилах гармонии, гармонизации мелодии можно получить в учебнике гармонии.

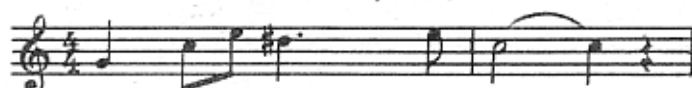
Для уточнения и более широкого разъяснения терминов, встречающихся в самоучителе, будет полезно ознакомиться с «Кратким музыкальным словарем», составленным А. Должанским, или другим подобным изданием.

ТРАНСПОЗИЦИЯ

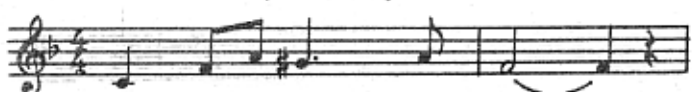
Транспозицией (транспонированием) называется переложение музыкального произведения из одной тональности в другую. Зная тональность оригинала, устанавливаем, на какой интервал вверх или вниз от этой тональности следует произвести транспонирование. По заданному интервалу определяем новую тональность и выставляем соответствующие ключевые знаки альтерации.

Далее каждую ноту оригинала переносим на заданный интервал. При этом необходимо сохранить количество полутонов, что достигается применением случайных знаков альтерации. Ниже показан пример транспонирования на чистую квинту вниз. Исходная тональность — *до* мажор. На чистую квинту вниз от тональности *до* мажор отстоит тональность *фа* мажор.

Тональность *до* мажор



Тональность *фа* мажор



Теперь понизим на один тон (большую секунду) произведение, написанное в тональности *ля* минор. Большой секундой вниз от ноты *ля* будет нота *соль*. Следовательно, новая тональность — *соль* минор, которая имеет два бемоля в ключе (*си-бемоль* и *ми-бемоль*). Выставив нужные ключевые знаки альтерации, начинаем понижать на большую секунду (два полутона) вниз все ноты, имеющиеся в оригинале:

Тональность оригинала
ля минор



Новая тональность
соль минор



В случае, если в новой тональности расположение нот аккорда окажется неудобным для исполнения этого аккорда, можно перенести басовую ноту на октаву ниже или выше, изменить расположение остальных нот аккорда, но изменять вид аккорда нельзя. (Напоминаем, что вид аккорда определяется нижним звуком.)

Обратите внимание, что в новой тональности в первом такте басовая нота аккорда (первая восьмая такта) оказалась за пределами строя шестиструнной гитары. Следовательно, руководствуясь ранее сказанным, необходимо перенести эту ноту на октаву вверх:



Мы видим, что в первом такте — малый мажорный септаккорд (доминантсептаккорд), построенный от ноты *ре*, в котором пропущена квинта. Для удобства исполнения изменим расположение нот этого аккорда.

Так как в басу есть нота *ре*, исключим из аккорда *ре* второй октавы. Перенесем *фа-диез* из первой октавы во вторую и введем в аккорд квинтовый тон, который был пропущен:



Подобные перестроения надо делать с большой осторожностью, так как из-за незнания правил гармонии могут получиться недопустимые скачки голо-

сов (тонов) аккорда. Единственный способ проверки для не знающих правил гармонии — это проверка слухом; многие из неудачных вариантов расположения звуков при переходе от аккорда к аккорду будут заметны на слух.

Так, неудачной оказалась перестановка звуков в 1-м такте последнего нотного примера. Чтобы исправить ошибку, надо изменить расположение звуков аккорда и во 2-м такте. Тогда все будет звучать хорошо, а аппликатура левой руки и в 1-м и во 2-м тактах окажется наиболее легкой.



НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

В нотном приложении песни расположены в порядке возрастания трудности аккомпанемента. Разучивание песен является продолжением учебного процесса. Сначала разучите первую песню, и лишь когда исполнение аккомпанемента будет отвечать необходимым требованиям, можно перейти к следующей песне.

На первом из каждых двух нотных станов записана мелодия песни, исполняемая голосом. Под этим нотным станом помещены слова песни. На следующем нотном стане записан аккомпанемент, рассчитанный на извлечение звуков пальцами. Если мелодия песни незнакома или нужно уточнить мелодию для исполнения голосом, следует несколько раз проиграть ее до разучивания партии аккомпанемента — в указанной в нотах октаве или на октаву выше, — одновременно напевая эту мелодию. Затем надо разобрать партию аккомпанемента и далее приступить к исполнению песни голосом со словами под аккомпанемент гитары.

Если исполнение вступлений к песням окажется в первое время непосильным, то нужно перед началом песни извлечь звуки тонического трезвучия

или первый звук мелодии, чтобы поющий мог определить первую ноту вокальной партии.

Аккомпаниатор должен соизмерять силу звучания гитары с силой звука у исполнителя мелодии и следить за синхронностью звучания.

Сообщаем, что в некоторых случаях для удобства исполнения (при извлечении звуков пальцами) практикуется перестройка ⑥ струны на тон ниже. При такой перестройке в начале музыкального произведения над левой стороной первого нотного стана в партии гитары указывается: ⑥ — *ре*. Следует учитывать, что для получения, например, ноты *соль* перестроенную струну надо прижимать уже не на третьем ладу, а на пятом и т. д.

В заключение рекомендуем всегда помнить, что даже в простом и маленьком музыкальном произведении надо стремиться нарисовать звуками какую-нибудь картину или передать какие-нибудь чувства. В вокальных произведениях этому помогает текст; старайтесь, чтобы и звуки аккомпанемента раскрывали замысел музыкального произведения.

ТОНКАЯ РЯБИНА

Русская народная песня

Слова И. СУРИКОВА

♩ Andante (Не спеша)

tr

Что сто-ишь, ка-ча-ясь, тон-ка-

tr

-я ря-би-на, го-ло-вой скло-

-ня- ясь до са-мо-го ты-на?

Хор

Го-ло-вой скло-ня- ясь до са-мо-го

Для повторения Для окончания

ты_ на? ты_ на?

p. *p.* *p.* *p.* *p.*

Что стоишь, качаясь,
Тонкая рябина,
Головой склоняясь
До самого тына?

А через дорогу,
За рекой широкой,
Так же одиноко
Дуб стоит высокий.

Как бы мне, рябине,
К дубу перебраться,
Я б тогда не стала
Гнуться и качаться.

Тонкими ветвями
Я б к нему прижалась
И с его листьями
День и ночь шепталась.

Но нельзя рябине
К дубу перебраться...
Знать, судьба такая —
Век одной качаться.

Что стоишь, качаясь,
Тонкая рябина,
Головой склоняясь
До самого тына?

САНТА ЛЮЧИЯ

Итальянская народная песня

Перевод В. Струева и Ю. Верниковской

Lento [Медленно]

Мо-ре чуть ды-шит в сон-ном по-ко-е, из-да-ли

слы-шен ше-пот при-бо-я. Вне-бе за-жгли-ся звез-ды боль-

-ши-е, Сан-та Лю-чи-я, Сан-та Лю-чи-я! Сан-та Лю-чи-я!

Море чуть дышит
В сонном покое,
Издали слышен
Шепот прибоя.
В небе зажглись
Звезды большие,
Санта Лючия, Санта Лючия!

Ах, что за вечер —
Звезды и море!..
Ласковый ветер
Веет с предгорий.
Он навевает
Сны золотые,
Санта Лючия, Санта Лючия!

Лодка, как лебедь,
Вдаль уплывает,
Звезды на небе
Ярко сияют.
Дивную песню
Слышу в ночи я,
Санта Лючия, Санта Лючия!

Вечер над морем
Полон истомы,
Тихо мы вторим
Песне знакомой.
О, мой Неаполь,
Дали родные,
Санта Лючия, Санта Лючия!

ДОЛИНА КРАСНОЙ РЕКИ

Английская народная песня Канады

Русский текст А. ГОДОВА

Andantino con anima [Неторопливо, с чувством]

tr

Тво_ е_ го не услы_шу при_ знань_я, не до_ждусь я счаст_ливого

tr

mf

дня... Ты вче_ра мне ска_зал на про_щань_е, что уй_

tr Припев

_дешь на_все_гда от ме_ня. По_до_жди, не спе_ши, мой лю_

tr

_би_мый, в край чу_жой от ме_ня не бе_ги, пом_ни де_вушку ти_хой до_

mf

80

Для повторения | Для окончания

ли_ ны, что те_ бя ждет у Крас-ной ре_ ки. Ты у_ //_ки.

3 *tr*

Твоего не услышу признания,
Не дожусь я счастливого дня...
Ты вчера мне сказал на прощанье,
Что уйдешь навсегда от меня.

Припев: Подожди, не спеши, мой любимый
В край чужой от меня не беги,
Помни девушку тихой долины,
Что тебя ждет у Красной реки.

Ты уходишь, покинув жестоко
Ту, что сердце тебе отдала.
Ах, зачем же, мой друг ясноокий,
Столько горя принес мне и зла?

Приплев.

Вперед путь далекий и длинный,
Будет жизнь твоя, милый, трудна;
Вспоминай чаще нашу долину
И подругу, что вечно верна.

Припев.

Я судьбе моей больше не верю.
Все равно ты, уплыв за моря,
Позабудешь цветы наших прерий
И забудешь беспечно меня.

Припев: Подожди, не спеши, мой любимый,
В край чужой от меня не беги,
Помни девушку тихой долины,
Что тебя ждет у Красной реки.

НАД ПОЛЯМИ ДА НАД ЧИСТЫМИ

Русская народная песня

Moderato [Умеренно]

mf

Над по_ ля_ ми да над чи_ сты_ ми

mf

ме_ сяц пти_ це_ ю ле_ тит, и се_ реб_ ря_ ны_ ми

ис_ кра_ ми по_ ле ров_ но_ е бле_ стит. Ну, друж_

Припев

ней, звон чей, бу_ бен_ чи_ ки_

за_ лив_ ны_ е го_ ло_ са!

с 762 к

Эх ты, у_ даль мо_ ло_ дец_ ка_ я, эх ты,

де_ ви_ ца_ кра_ са! Гривы // са!

Для повторения

Для окончания

Над полями да над чистыми
 Месяц птицею летит,
 И серебряными искрами
 Поле ровное блестит.

Припев: Ну, дружнее, звончей, бубенчики, —
 Заливные голоса!
 Эх ты, удалой молодецкая,
 Эх ты, девица-краса!

Гривы инеем кудрявятся,
 Порошит снежком лицо.
 Выходи встречать, красавица,
 Друга мила на крыльцо.

Припев.

Глянут в душу очи ясные —
 Закружится голова.
 С милой жизнь, что солнце красное,
 А без милой — трын-трава.

Припев: Ну, дружнее, звончей, бубенчики, —
 Заливные голоса!
 Эх ты, удалой молодецкая,
 Эх ты, девица-краса!

РАСКИНУЛОСЬ МОРЕ ШИРОКО

Русская народная песня

Обработка А. ДРОЗДОВА

Tranquillo [Спокойно]

The musical score is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The tempo/mood is marked 'Tranquillo [Спокойно]'. The piano part includes various ornaments and fingerings, with dynamics ranging from *mf* to *f*. The vocal part includes the lyrics in Russian, with some lines marked for repetition (II).

Lyrics:

Рас_ ки_ ну_ лось мо_ ре ши_ ро_ ко, и
 вол_ ны бу_ шу_ ют вда_ ли... То_ ва_ рищ, мы е_ дем да_
 ле ко, по_ даль_ ше от на_ шей зем_ ли. То_
 ва рищ, мы е_ дем да_ ле_ ко, по_ даль_ ше от на_ шей зем_

Repetition:

Для повторения

ва рищ, мы е_ дем да_ ле_ ко, по_ даль_ ше от на_ шей зем_

Для окончания

rit.

ли. Не та за кормой, и след их вдали про_ па_ да_ ет.

Раскинулось море широко,
И волны бушуют вдали...
Товарищ, мы едем далеко,
Подальше от нашей земли.

«Товарищ, я вахты не в силах стоять, —
Сказал кочегар кочегару, —
Огни в моих топках совсем не горят,
В котлах не сдержать мне уж пару.

Пойди заяви всем, что я заболел
И вахту, не кончив, бросаю,
Весь потом истек, от жары изнемог,
Работать нет сил, умираю».

На палубу вышел... Сознания уж нет.
В глазах его все помутилось...
Увидел на миг ослепительный свет...
Упал... Сердце больше не билось...

Проститься с товарищем утром пришли
Матросы, друзья кочегара,
Последний подарок ему поднесли —
Колосник горелый и ржавый.

Напрасно старушка ждет сына домой.
Ей скажут — она зарыдает...
А волны бегут от винта за кормой,
И след их вдали пропадает.

ЖУРАВЛИ

Венгерская народная песня

Перевод Г. РЕГИСТАНА

Обработка О. ТАКТАКИШВИЛИ

Andante [Не спеша]

tr *Голос*

Се_рым ут_ром слы_шув не_бе крик пе_ чальный жу_рав_лей.

tr

ten. То, проща_ ясь, у_ ле_ та_ ют ста_и их с род_ ных по_ лей.

p *cresc.*

Пом_нишь, их встре_чать вес_но_ю шли кре_ке вдво_ем сто_ бо_ ю?

f *p* *cresc.*

Как же слу_чи_лось, не зна_ю, в путь жу_рав_лей прово_ жа_ю

одна я... Ясным утром к нам весною с песней счастья

и люб-ви к ста-рым гнез-дам над ре-ко-ю вновь вер-нут-ся

жу-рав-ли. Только их встре-чать весною ты к ре-ке при-дешь с дру-

-го-ю. Как же слу-чи-лось, не зна-ю, III

с ми-лым гнез-да не сви-ла я, одна я...

ЧЕТЫРЕ ПОГОНЩИКА МУЛОВ

Испанская народная песня

Перевод П. ГРУШКО

Обработка П. ВЕЩИЦКОГО

Allegro vivo [Быстро, живо]

Голос *mf*

Е-дут че-ты-ре пар-ня, е-дут че-ты-ре пар-ня,

е-дут че-ты-ре пар-ня, ах, ма-ма, ма-ма, рез-

Для повторения | Для окончания

-вы их му-лы, рез-вы их му-лы. све-чи.

Едут четыре парня*,
ах, мама, мама,
Резвы их мулы.

Тот, что на муле сером,
ах, мама, мама,
Красавец смуглый.

Едут четыре парня,
ах, мама, мама,
Росою ранней.

Тот, что на муле сером,
ах, мама, мама,
Мне сердце ранил.

Едут четыре парня,
ах, мама, мама,
К речному плёсу.

Тот, что на муле сером,
ах, мама, мама,
Расплет мне косу.

Света ищу в потемках,
ах, мама, мама,
Ищу весь вечер.

А у самой глазенки,
ах, мама, мама,
Горят, как свечи.

* 1-я строка каждого куплета повторяется три раза. 3-я строка — два раза.

В ЧИСТОМ НЕБЕ

Слова В. БОКОВА

Музыка Е. КУЗНЕЦОВА

Cantando pensieroso (Напевно, задумчиво) I

tr *Голос* *pp* *Часть*

В чистом не_ бе яс_ный ме_ сяц лег_кой ло_ доч_ кой плы_вет. Э_то

pp *хора (или трио)* *Хор*

что та_ ко_ е с серд_цем: то за_ бьет_ся, то за_ мрет. Э_то что та_ ко_ е

tr *tr* *1* *3*

с серд_цем: то за_ бьет_ся, то за_ мрет. Что о_ //ду!

pp

Для повторения Для окончания

В чистом небе ясный месяц
Легкой лодочкой плывет.
Это что такое с сердцем:
То забьется, то замрет.

Что опаздываешь, милый?
Иль дорога далека?
Иль работа задержала,
Иль другая завлекла?

Ой, как месяц в небе светел,
Звезды на небе чисты.
Никому я не поверю,
Что другую любишь ты.

Я навстречу дорогому,
Не стерплю, сама пойду.
Где бы он ни затерялся,
Все равно его найду!

ГИТАРА

Слова А. ЛЯДОВА

Музыка В. СОЛОВЬЕВА-СЕДОГО

Andantino [Неторопливо]

tr

Ги_ та_ ра зву_ чит в темно_ те глу_ ко_ ва_ то

III

tr

под сильной, у_ ста_ лой, не_ лов_ кой ру_ кой, и го_ лос все

III

ма_ нит ку_ да_ то, зна_ ко_ мый та_ кой, зна_

un poco animato

_ ко_ мый та_ кой... Слы_ хал э_ ту пе_ сню ва_ гон э_ лек_ трич_ ки, слы_

III

_ ха_ ли тай_ га и мо_ рей бе_ ре_ га — про_ стец_ ку_ ю пе_ сню, что в си_ лу при_

1.2.3. rit.

выч_ ки о_ со_ бен_ но нам до_ ро_ га.

Ги_ И пра_ виль_ но па_ рень по_ ет!

Гитара звучит в темноте глуховато
 Под сильной, усталой, неловкой рукой,
 И голос все манит куда-то, знакомый такой,
 Знакомый такой...
 Слышал эту песню вагон электрички,
 Слышали гайга и морей берега —
 Простецкую песню, что в силу привычки
 Особенно нам дорога.

Гитара звучит в темноте глуховато,
 И за сердце голос негромкий берет...
 В молчании курят ребята —
 Бывалый народ, бывалый народ.
 Им песня напомнила шум института,
 И мокрый асфальт, и ночные огни,
 И то, что свой адрес почтовый кому-то
 Оставить забыли они.

Гитара звучит в темноте глуховато,
 И песня, быть может, излишне грустна.
 Но все же для нашего брата
 Годится она, годится она.
 Раскисли проселки, мосты поразмыло,
 Семь дней ждет погоды старик вертолет.
 А нам — ни черта, с нами всякое было,
 Он правильно, парень, поет!

Гитара звучит в темноте глуховато,
 А голос негромок и чуточку хмур...
 Эй, где наш фонарик, ребята?
 Кончай перекур! Кончай перекур!
 Кто не жил в землянке, не мерзнул в палатке,
 Тот скажет, что стиль нашей песни — не тот...
 А песня — звучит, и гитара — в порядке,
 И правильно парень поет!

НА БЕЗЫМЯННОЙ ВЫСОТЕ

Песня из кинофильма „Тишина“

Слова М. МАТУСОВСКОГО

Музыка В. БАСНЕРА

Sostenuto [Сдержанно]

mf

✱

Sostenuto [Сдержанно] *mf* $\frac{3}{4}$

1. Ды-ми-лась ро-ща под го-ро-ю,
па-да-я, ра-ке-та,

p 0 2

1.
у не_зна_ко_мо_го по_ сел_ ка на бе_зы_ мян_ной вы_ со_ те.

2.
2. Све_ти_лась, // те.
4. Мне ча_сто

3.
3. Над на_ми // те.

Дымила́сь ро́ща под горо́ю,
И вме́сте с не́й горел за́кат...
Нас оста́валось то́лько тро́е
Из во́семна́дцати ребя́т.

Как мно́го их, дру́зей хоро́ших,
Лежа́ть оста́лось в те́мноте
У не́знако́мого по́селка
На бе́зымянной вы́соте.

Све́тилась, па́дая, раке́та,
Как до́горевшая зве́зда...
Кто хо́ть одна́жды ви́дел это,
Тот не за́будет ни́когда.

Он не за́будет, не за́будет
Ата́ки яро́стные те
У не́знако́мого по́селка
На бе́зымянной вы́соте.

Над на́ми «мессе́ры» кру́жили,
И бы́ло ви́дно, сло́вно днём...
Но то́лько кре́пче мы дру́жили
Под пе́рекрестным арто́гнем.

И как бы́ трудно́ ни бы́вало,
Ты ве́рен бы́л сво́ей мечте
У не́знако́мого по́селка
На бе́зымянной вы́соте.

Мне ча́сто сня́тся все ребя́та,
Дру́зья мо́их во́енных дн́ей,
Земля́нка на́ша в три па́ката,
Сосна́ сгоре́вшая над не́й.

Как бу́дто вно́вь я вме́сте с ни́ми
Стою́ на о́гненной че́рте
У не́знако́мого по́селка
На бе́зымянной вы́соте.

ВОЛЖАНКА

Слова А. ПРИШЕЛЬЦА

Музыка Ю. СЛОНОВА

Moderato [Умеренно]

① 3 1 1 3 0 0 ② 0 1 3 1 1 3 1 0 1 4 ②

Фл. 12

tr

Голос

Над во_дой — бе_рез_ки, ел_ки, дым рыба_ко_го кост_

ра! Хо_ро_ши весной на Вол_ге зо_ло_ты_е ве_че_

ра! Хо_ро_ши весной на Вол_ге зо_ло_ты_е ве_че_

ра! На за_ка_те туч_ки та_ют, туч_ки ро_зо_вы_е

с 762 к

сплошь. *II* Вся от солн_ ца зо_ ло_ та_ я,

ты на ло_ доч_ ке плы_ вешь. *f* Вся от солн_ ца зо_ ло_

rit. _та_ я, ты на ло_ доч_ ке плы_ вешь // - ди!

Над водой — березки, елки,
 Дым рыбацкого костра.
 Хороши весной на Волге
 Золотые вечера!
 Хороши весной на Волге
 Золотые вечера!

На закате тучки тают,
 Тучки — розовые сплошь.
 Вся от солнца золотая,
 Ты на лодочке плывешь.
 Вся от солнца золотая,
 Ты на лодочке плывешь.

Если б в шутку ты спросила,
 Я ответил бы всерьез,
 Что на свете нет красивей
 Золотых твоих волос!
 Ах, на свете нет красивей
 Золотых твоих волос!

Целый день я их не вижу,
 Ты пойми да пожалей:
 Хоть теперь-то выходи же
 Ты на берег поскорей!
 Выходи же, выходи же
 Ты на берег поскорей!

Загляну в глаза волжанке,
 Нежным словом назову.
 Под березкой на полянке
 Сядем рядом на траву.
 Под березкой на полянке
 Сядем рядом на траву.

Соловей запел, защелкал.
 Прислонись к моей груди...
 Ой ты, ноченька над Волгой,
 Подожди, не проходи!
 Ой ты, ноченька над Волгой,
 Подожди, не проходи!

АВГУСТ

Слова И. ГОФФ

Музыка Я. ФРЕНКЕЛЯ

Andante [Не спеша]

sempre legato

tr

Скоро о_сень, за ок_на_ми
-кош_ком крас_не_ют ря_

ав_густ, от_дох_дя по_тем_не_ ли ку_сты, и я
-би_ны, до_ждь во_кош_ ко сту_чит без кон_ца... Ах, как

зна_ю, что я те_бе нрав_люсь, как ко_гда - то мне нра_вил_ся
жал_, что и_ны_е о_би_ды за_бы_вать не у_ме_ют серд_

ты. От_че_го же тос_ка те_бя гло_жет, от_че_
-ца! Не на_прас_но тос_ка те_бя гло_жет, не на_

mf

_го ты так гру - стен со мной, - раз_ве
 _прас - но ты гру - стен со мной, - вид_но,

в ав - гу - сте сбыть - ся не мо - жет, что сбы -
 в ав ② - гу - сте сбыть - ся не мо - жет, что сбы -

_ва_ет_ся ран_ней вес_ной, что сбы_ва_ет_ся ран_ней вес_
 _ва_ет_ся ран_ней вес_ной, что сбы_ва_ет_ся ран_ней вес_

1. _ной? За о - // _ной. 2.

ТЕМНАЯ НОЧЬ

Песня из кинофильма „Два бойца“

97

Слова В. АГАТОВА

Музыка Н. БОГОСЛОВСКОГО

Andantino [Неторопливо]

II - - - - I

tr *Голос*

Тем - на - я ночь. Толь - ко пу - ли сви - стят по сте - пи, толь - ко ве - тер гу -

- дит в про - ва - дах, туск - ло звез - ды мер - ца - ют. В тем - ну - ю ночь

II

ты, лю - би - ма - я, зна - ю, не спишь, и у дет - ской кро - ват - ки тай - ком

I - - - - I

ты сле - зу у - ти - ра - ешь. Как я лю - блю глу - би - ну тво - их

II

с 762 к *mf*

rit.

лас_ко_вых глаз, как я хо_чу к ним при_жаться сей_час гу_

a tempo
sub.p

ба ми... Тем_на_я ночь раз_де_ля_ет, лю_би_ма_я, нас, и тре_вож_на_я,

sub.p

1. чер_на_я степь про_ле_гла ме_жду на_ми.

2. ни_че_го не слу_чит_ся!

morendo

Темная ночь. Только пули свистят по степи,
Только ветер гудит в проводах, тускло звезды мерцают.
В темную ночь ты, любимая, знаю, не спишь,
И у детской кроватки тайком ты слезу утираешь.

Как я люблю глубину твоих ласковых глаз,
Как я хочу к ним прижаться сейчас губами...
Темная ночь разделяет, любимая, нас,
И тревожная, черная степь пролегла между нами.

Верю в тебя, дорогую подругу мою.
Эта вера от пули меня темной ночью хранила.
Радостно мне, я спокоен в смертельном бою:
Знаю, встретишь с любовью меня, что б со мной ни случилось.

Смерть не страшна, с ней не раз мы встречались в степи,
Вот и теперь надо мною она кружится...
Ты меня ждешь и у детской кроватки не спишь,
И поэтому, знаю, со мной ничего не случится!

НА КУРГАНЕ

Слова Ю. ДРУНИНОЙ

Музыка А. ПЕТРОВА

Moderato con affetto [Умеренно, задумчиво]

Голос

Пах_нет ле_том, пах_нет мя_той, и над

Вол_гой рас_сти_ла_ет_ся ту_ман... В час сви_да_ний, в час за_

_ка_та при_хо_ди, мой до_ро_гой, на кур_ган. Над кур_

_га_ном у_ра_га_ном, все сме_та_я, вой_на про_нес_

Музыкальный текст с нотами и словами:

Музыкальный текст с нотами и словами:

Музыкальный текст с нотами и словами:

Пахнет летом, пахнет мятой,
И над Волгой расстилается туман...
В час свиданий, в час заката
Приходи, мой дорогой, на курган.

Над курганом ураганом,
Все сметая, война пронеслась.
Здесь солдаты умирали,
Заслоняя сердцем нас.

У подножья обелиска
В карауле молодые деревца...
Сядем рядом, сядем близко,
Так, чтоб слышать друг друга сердца.

Мне милее и дороже
Человека нигде не сыскать.
Разве может, нет, не может
Сердце здесь, на кургане, солгать!

ОЧІ ВОЛОШКОВІ

(Взгляд твой васильковый)

Слова А. ДРАГОМИРЕЦЬКОГО

Русский текст В. Семернина

Музыка С. САБАДАША

Moderato [Умеренно]

III — — — — — I.

f *p*

Golos

Я і - ду баг - ря - ним са - дом, ту - ман ля -
Я и - ду баг - ря - ным са - дом, о - пав - ший

rit. *f* *pp* *p*

— га на лист о - па - лий. Тут ко - лись хо - ди - ли
лист в ту - ма - не бе - лом. Пом - нишь, здесь бро - ди - ли

II.

Пріпеєв

ря - дом, а нав - кру - ги вес - на бу - я - ла. Ой ви,
ря - дом, ког - да во - круг вес - на ки - пе - ла! Взгляд твой

I. II. — — — — —

о_чи во_ лош_ ко_ вї, мов тро_ ян_ ди пе_люст_ ки_ вус_
 неж_ний, ва_ силь_ ко_ вий, слов_но виш_ ня спе_ла_ я_ ус_

II

та, стан твій ніж ний, сме_ ре_ ко_ вий, - ти вес_
 та, го вор ти_ хий, род_ ни_ ко_ вий, - не за_

Для повторения

нян ко мо_ я ча_ рів_ на. Не за_ //
 быть мне те бя ни_ ко_ гда. Не за_

Для окончания

нян ко мо_ я ча_ рів_ на.
 быть мне те бя ни_ ко_ гда.

*) Маленькие ноты - для последнего куплета.

Я іду багряним садом,
Туман ляга на лист опалий.
Тут колись ходили рядом,
А навкруги весна буяла.

Приспів: Ой ви, очі волошкові,
Мов троянди пелюстки — уста,
Стан твій ніжний, смерековий, —
Ти веснянко моя чарівна.

Не забудь мені ті ночі —
Цілунок губ твоїх медовий.
І тепер так серце хоче
Твої уста відчутти знову.

Приспів.

Дні ідуть, літа минають,
Душа зове — прийди, кохана,
Ти повернешся, я знаю,
Моя любов, моя жадана.

Приспів: Ой ви, очі волошкові,
Мов троянди пелюстки — уста,
Стан твій ніжний, смерековий, —
Ти веснянко моя чарівна.

Я іду багряным садом.
Опавший лист в тумане белом.
Помнишь, здесь бродили рядом,
Когда вокруг весна кипела!

Припев: Взгляд твой нежный, васильковый,
Словно вишня спелая — уста,
Говор тихий, родниковый, —
Не забыть мне тебя никогда.

Не забыть мне эти ночи
И сладость губ твоих медовых,
И теперь так сердце хочет
Твои глаза увидеть снова.

Припев.

Дни идут, проходят годы.
Душа зовет: — Вернись, родная!
Буду ждать — сквозь все невзгоды!
Ты вновь придешь, я это знаю.

Припев: Взгляд твой нежный, васильковый,
Словно вишня спелая — уста,
Говор тихий, родниковый, —
Не забыть мне тебя никогда!

Я ВСТРЕТИЛ ВАС

Слова Ф. ТЮТЧЕВА

Музыка неизвестного автора

Andante pensieroso [Не спеша, задумчиво] III

III *tr*

Голос *tr*

Я встре - тил вас - и все бы - ло - е в от -

III I I

- жив - шем серд - це о - жи - ло. Я вспо - нил

III III

вре - мя зо - ло - то - е, и серд - цу ста - ло

III I I III III

так тепло. Я вспомнил время золотое, и

III I I

1 3 1 1 1

Для повторения Для окончания

сердцу стало так тепло. Как // - ше мой любовью!

III III III III

1 0 0 0 1 3 0 0 2 2 0 0 1

Я встретил вас — и все былое
В отжившем сердце оживло.
Я вспомнил время золотое,
И сердцу стало так тепло.

Как поздней осени порою
Бывает день, бывает час,
Когда повеет вдруг весною,
И что-то встрепенется в вас...

Как после вековой разлуки,
Гляжу на вас как бы во сне.
И вот слышнее стали звуки,
Не умолкавшие во мне.

Тут не одно воспоминанье —
Тут жизнь заговорила вновь.
И то же в вас очарованье,
И та ж в душе моей любовь!

глу - пу - ю сказ - ку, что ты при - дешь.

II

Там, за о - кош - ком, на про - шлу - ю о - сень

о - сень по - хож толь - ко дождь, толь - ко

II

дождь.

VII VII VI VII VII

Для повторения

Для окончания

Может, напрасно
Ночью и днем
Прошлая осень
В сердце моем?

Припев: Может, напрасно
Мне ветер приносит
Глупую сказку,
Что ты придешь.
Там, за окошком,
На прошлую осень
Очень похож только дождь,
Только дождь.

Прошлая осень,
Прошлая боль.
Прошлая осень —
Встреча с тобой.

Припев.

Ливням и грозам,
Дням и годам
Прошлую осень
Я не отдам.

Припев: Может, напрасно
Мне ветер приносит
Глупую сказку,
Что ты придешь.
Там, за окошком,
На прошлую осень
Очень похож только дождь,
Только дождь.

ПОДМОСКОВНЫЕ ВЕЧЕРА

Слова М. МАТУСОВСКОГО

Музыка В. СОЛОВЬЕВА-СЕДОГО

Andante [Не спеша]

mp Не слышны в са-ду да-же

шо-ро-хи, все здесь за-мер-ло до ут-ра.

Ес-ли б зна-ли вы, как мне до-ро-ги под-мос-

-ков-ные ве-че-ра! Ес-ли б зна-ли вы, как мне

Музыкальный фрагмент с нотами и русскими словами. Включены пометки: «Для повторения», «Для окончания», «III», «//_ра.».

до - ро-ги под-мос-ков-ны-е ве-че-ра!

III

III

//_ра.

Не слышны в саду даже шорохи,
 Все здесь замерло до утра.
 Если б знали вы, как мне дороги
 Подмосковные вечера!

Речка движется и не движется,
 Вся из лунного серебра.
 Песня слышится и не слышится
 В эти тихие вечера.

Что ж ты, милая, смотришь искоса,
 Низко голову наклоня?
 Трудно высказать и не высказать
 Все, что на сердце у меня.

А рассвет уже все заметнее.
 Так, пожалуйста, будь добра,
 Не забудь и ты эти летние
 Подмосковные вечера.

ПЕСЕНКА О МЕДВЕДЯХ

из кинофильма „Кавказская пленница“

Слова Л. ДЕРБЕНЕВА

Музыка А. ЗАЦЕПИНА

Tempo Twisto [Темп твиста]



Голос

mf



Припев



ля - ля - ля, ля - ля - ля - ля - ля -
вер - тит - ся бы - стрей Зем -

1. - 2. Для окончания

- ля. - ля. - ля.

Где-то на белом свете,
Там, где всегда мороз,
Трутся спиной медведи
О земную ось.
Мимо плывут столетья,
Спят подо льдом моря.
Трутся об ось медведи —
Вертится Земля.

Припев: Ля-ля-ля-ля-ля-ля,
Вертится быстрее Земля.

Крутят они, стараясь,
Вертят земную ось,
Чтобы влюбленным раньше
Встретиться пришлось,
Чтобы однажды утром —
Раньше на год или два —
Кто-то сказал кому-то
Главные слова.

Припев.

Вслед за весенним ливнем
Раньше придет рассвет,
И ты двоих счастливых
Много-много лет
Будут сверкать зарницы,
Будут ручьи звенеть,
Будет туман клубиться,
Белый, как медведь.

Припев: Ля-ля-ля-ля-ля-ля,
Вертится быстрее Земля.

ЧТО ТАКОЕ ДРУГ

Песня из кинофильма „По тонкому льду“

Слова М. МАТУСОВСКОГО

Музыка М. ВАЙНБЕРГА

Moderato [Умеренно]

The first system of the musical score for 'The Little Boat' is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 4/4. The music starts with a piano (p) dynamic. The melody features a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over the notes. There are rests and a first ending bracket labeled 'I' at the end of the system. The bass line consists of simple chords and single notes, with a first ending bracket labeled '1' at the end of the system.

Голос *p*

Друг - не тот, с кем в празд_ник рас_пе_ва_ют пе _ сн

и не тот, с кем де - лят ча - шу на пи - ру. В труд - ну - ю ми - ну - ту

Музыкальное произведение: «Встреча» (Meeting) композитора А. Копылова. Музыкальная запись включает ноты для голоса и фортепиано. Текст песни: «ну - ту с ним встре-ча-ют вмес-те бе-ды и по-те-ри, хо-под».

1. и жа-ру. 2. ко-е друг.

3. - нять не- лзя, Для окончания - ко-е друг.

Друг — не тот, с кем в праздник
Распевают песни,
И не тот, с кем делят
Чашу на пиру.
В трудную минуту
С ним встречаются вместе
Беды и потери,
Холод и жару.

Надо с ним промерзнуть
На ночной стоянке,
Испытать на деле
Тяжесть всех разлук,
Вываться из боя
В обгорелом танке, —
И тогда узнаешь,
Что такое друг.

Пачку «Беломора»,
Воду и патроны
Делят меж собою
Поровну друзья.
У хорошей дружбы
Есть свои законы,
И законам этим
Изменять нельзя.

Продержись хоть сутки
Под огнем в овраге,
Обойди экватор
И Полярный круг,
С ним глоток последний
Отхлебни из фляги, —
И тогда узнаешь,
Что такое друг.

СОДЕРЖАНИЕ

1. Предисловие	3
2. Некоторые сведения о гитаре и струнах	4
3. Музыкальные звуки	5
4. Музыкальный звукоряд	5
5. Система записи музыкальных звуков	5
6. Нотные ключи	6
7. Знаки альтерации	7
8. Запись длительности звуков	8
9. Паузы	9
10. Метр, такт	9
11. Тактовый размер и ритм	10
12. О группировке нот	10
13. Строй и настройка гитары	11
14. Посадка исполнителя, положение гитары и расстанов- ка рук	13
15. О практических занятиях на гитаре	13
16. Постановка правой руки	14
17. Постановка левой руки	19
18. Знаки увеличения длительности звуков и пауз	23
19. Обозначение темпов и динамических оттенков	29
20. Наиболее употребительные знаки сокращения нотной записи	29
21. Баррэ и позиции	30
22. Особые формы деления длительностей в такте	32
23. Синкопа	34
24. Интервалы	34
25. Аккорды и их построение	36
26. Виды аккорда	38
27. Арпеджио	40
28. Стаккато, легато, глиссандо, тремоло, вибрато	41
29. Мелизмы	43
30. Флажолеты	44
31. Извлечение звуков медиатором	49
32. Буквенно-цифровые обозначения аккордов	52
33. Перечень аккордов	53
34. Мелодия, лад, тональность, гамма	70
35. Элементарные сведения о гармонии	72
36. Транспозиция	74
37. Нотное приложение	75

Индекс 9—2

ВЕЩИЦКИЙ ПАВЕЛ ОСКАРОВИЧ
САМОУЧИТЕЛЬ
ИГРЫ НА ШЕСТИСТРУННОЙ ГИТАРЕ

Редактор Ю. Блинов Художник Е. Никитин
Худож. редактор Г. Христани
Техн. редактор М. Корнеева
Корректор М. Ефименко

Подписано к печати 17/III-70 г. Формат бумаги 60×90¹/₈.
Печ. л. 14,5. Уч.-изд. л. 14,5. Тираж 50 000 экз. (2-й за-
вод 25001—50000 экз.). Изд. № 762. Т. п. 70 г. № 333.
Зак. 2514. Цена 1 р. 43 к.

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
Москва, набережная Мориса Тореза, 30

Московская типография № 17 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР,
ул. Щипок, 18