

ЛЮБИТЕЛЮ. ГИТАРИ. СТУ

ДЛЯ
ШЕСТИ-
СТРУННОЙ
ГИТАРЫ

ВЫПУСК



Автор-составитель А. НИКОЛАЕВ

От автора

Предлагаемая серия сборников «Любителю-гитаристу» является своеобразным продолжением «Самоучителя игры на шестиструнной гитаре» А. Николаева. В них будут последовательно развиваться методические установки и положения, изложенные в «Самоучителе», и рассматриваться темы либо вовсе в нем не затронутые, либо раскрытые в самых общих чертах. Каждый выпуск помимо инструктивных и художественных произведений и комментариев к ним будет включать необходимые музыкально-исторические и теоретические сведения.

Цель настоящей серии — помочь гитаристам-любителям самостоятельно овладеть несложным сольным репертуаром и аккомпанементом, научить подбору по слуху сопровождения к знакомым мелодиям; суметь сделать простейшее гитарное переложение.

Каждый выпуск будет ограничен небольшим кругом задач (работа над техникой, звучанием, освоением аккордов и т. п.).

1-й выпуск посвящен работе над звуком и созданию простейшей обработки мелодии. Все произведения, входящие в данное издание, даются в редакции составителя.

Перед тем как начать работу над решением технических задач, разберите этюд целиком, пользуясь указанной аппликатурой (свой вариант аппликатуры можно выбрать самостоятельно по мере овладения произведением). Большую помощь в осознании целого, соотношении частей и в конечном итоге в подготовке правильного исполнительского плана дает знание музыкальной формы изучаемого произведения, в том числе и данного этюда.

Сыграйте или просмотрите по нотам мелодию в т. 1—8 (для удобства нумерация дана под каждым тактом). Мелодия явственно делится на две части, причем если начало каждой одинаковое, то окончания различны. 1-я часть (т. 1—4) заканчивается неустойчиво, на доминантовой гармонии (так называемый половинный каданс), 2-я (т. 5—8) завершается на тонике, которая как бы ставит точку в конце высказанной мысли. Обе указанные части называются предложениями, а образованное ими целое — периодом. Итак, **период** — это форма законченного изложения музыкальной мысли.

Необходимо также знать, что помимо относительно крупных единиц членения музыкальной формы — предложения, периода — существуют более мелкие — мотивы и фразы. **Мотив** — это мельчайшая часть («атом») мелодии, структуры, его отличают узнаваемость и относительная целостность и законченность. Мотивы в т. 1—2 (обозначены скобками) состоят из двух звуков, один из которых более сильный (четверти), другой — более слабый (восьмые). Присутствие только одной сильной доли типично для мотива, хотя слабых долей может быть и больше (см. т. 3—4) *.

Несколько мотивов объединяются во **фразу** — более завершённое, чем мотив, но менее завершённое, чем предложение, построение. Наиболее естественное членение музыкального произведения — по фразам. Отсюда происходит понятие фразировки исполнения, которая может быть хорошей или плохой, правильной или неправильной, ясной или нечеткой.

Следующее построение (т. 9—20) хотя и протяженнее предыдущего, однако законченностью не отличается и по сему периодом, то есть законченной структурой, не является. Это — свободное построение, типичное для всякого рода средних разделов, основная функция которых — развитие. Если в 1-й части происходило последовательное изложение, разветвление музыкального материала и гармонические средства ограничивались основными аккордами главной тональности ре минор (трезвучия тоники, субдоминанты и доминанты), то середина сразу начинается с отклонения в субдоминантовую тональность (соль минор), что придает некоторую напряженность, и далее через доминанту к параллельной тональности и ее тонике происходит возвращение к главной тональности. Средний раздел завершается одним из наиболее распространенных приемов подготовки репризы — **органным пунктом** ** на доминанте главной тональности. Гармонические особенности середины способствуют ее более взволнованному, беспокойному, неустойчивому характеру, контрастному характеру 1-й части.

Небольшая мелодическая связка (т. 20) приводит к репризе — точному повторению 1-й части, что в

* Не следует путать мотив как единицу музыкальной структуры с мотивом — синонимом мелодии. «Напеть мотив» этюда Сора и «определить мотивы» в этюде — далеко не одно и то же.

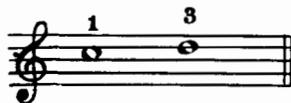
** Органный пункт — выдержанный звук в басу, на фоне которого происходит свободное движение других голосов.

итоге дает простую трехчастную форму этюда Сора (ее схема выражена формулой А—В—А).

Простая трехчастная форма благодаря своим возможностям находила и находит широкое применение в музыке самых разных жанров и стилей. В этой форме написано множество старинных и современных танцев, этюдов, романсов и прочих инструментальных и вокальных миниатюр.

Переходим к работе над этюдом. Первая и труднейшая задача здесь — научиться петь на инструменте, приближая звучание мелодии, исполненной на гитаре, к вокальной кантилене через преодоление ударно-шипковой природы звукоизвлечения, вызывающего быстрое затухание звука. Активнейшее участие слуха в решении этой задачи должно быть подкреплено и владением определенными техническими приемами.

Одно из основных условий певучего звука — совпадение действий рук, синхронное до долей секунды прижатие струны к ладам левой рукой и извлечение звука правой. Добиваясь согласованности движений, не доверяйте поначалу своему слуху: он может быть уже приучен слышать то, чего нет*. Упростите задачу и сыграйте два звука:



услышите их как бы в первый раз, попробуйте уловить «микронную» цезуру (перерыв) между звуками и сократите ее до минимума.

Обратите внимание на двигательные ощущения. Для рук это трудная задача — короткий контакт правой руки со струной надо скоординировать с принципиально иными действиями левой руки. Этот этюд — прекрасный материал для решения данной задачи, обусловленный прозрачностью 1-й части, невозможностью «спрятаться» за густую гулкую фактуру.

Помните, что сильный звук обладает большим и резким перепадом динамики ($i > p$), отсюда ощущение быстрого затухания; негромкий нефорсированный звук из-за отсутствия сильного акцента создает иллюзию большей своей протяженности ($mi > p$).

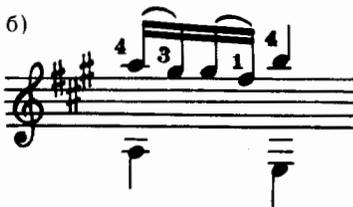
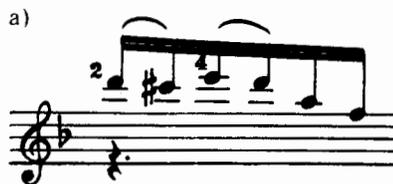
Для того чтобы правильно артикулировать (произносить) первые три мотива, лучше расчленять их посредством точного соблюдения пауз в басу, нежели делать откровенные цезуры снятием левой руки — это тоньше, выразительнее (хотя возможно и одновременное освобождение большого пальца левой руки перед сменой позиции, за счет чего возникает мягкая, естественная, как вздох, цезура). Начало же 4-го мотива следует обязательно предварить довольно большой цезурой, выполняемой левой рукой при смене позиций на повторении ноты ля. В противном случае будет неясно, к какому мотиву относится нота ля 3-й восьмой такта.

* «Болезнь» несовпадения рук распространена и трудно диагностируема. Автор обнаружил ее у себя только в бытность студентом музыкального училища, да и то при прослушивании магнитофонной записи своего исполнения.

В первых мотивах звуки *фа — ре* — мелодизированный аккомпанемент, и хотя нота *ля* графически выделена (штиль вверх), мелодия воспринимается как ход *ля — фа — ре, си — соль — ре* и т. д. При исполнении этих мотивов и, естественно, всего этюда важно ощущать метр $\frac{6}{8}$, а не $\frac{3}{8}$, — такая

подмена часто происходит у начинающих. Помните, что 4-я восьмая такта — только относительно сильная доля. Правильное понимание метра произведения обезопасит от чрезмерного дробления линии, и этюд приобретает широкое дыхание. Снятие лишних акцентов будет способствовать лучшему выявлению кульминационного звука 1-го предложения — ноты *ми* в т. 3.

Отнеситесь с особым вниманием к исполнению «технического легато» в умеренном темпе, так как в быстром темпе шероховатости при его выполнении скрадываются, и качество звука отходит на второй план. В игре «технического легато» встречаются две распространенные ошибки. Во-первых, «техническое легато» при нисходящем движении мелодии (ноты *ре — до* в т. 2 и т. п.) надо выполнять только за счет движения пальцев левой руки, без участия кисти. Привычка срывать палец со струны, разворачивая кисть левой руки, «обеспечит» неконтролируемое извлечение 2-го звука под лигой. Мало того, это движение кистью затрудняет быстрое возвращение к более высоким ладам: рука разворачивается, и расстояние для мизинца до 12-го (пример а) или 7-го лада (пример б) увеличивается, и чтобы дотянуться до нужного лада, надо успеть вернуть кисть в исходное положение.



Надо сказать, что излишние повороты кисти левой руки при кажущемся удобстве во всех случаях затрудняют быструю и четкую игру. Это, разумеется, не означает, что кисть должна быть неподвижной, окаменевшей, просто надо избегать неоправданно больших, широких разворотов кисти без необходимости.

Вторая ошибка происходит от вполне объективного заблуждения: чем громче будет первый звук под лигой, тем легче будет извлечь второй звук достаточной громкости. В результате динамическая разница между двумя звуками вырастет настолько,

что появятся звуковые ямы. Чтобы добиться ровного звучания, не следует форсировать 1-й звук.

Еще раз напомним, что интонационная и динамическая направленность в 1-м предложении должна быть к четверти *ля* т. 2 и восьмой *ми* т. 3 (в предложении этот такт кульминационный). В аккордах, завершающих 1-е предложение (играются мягким нон легато за счет освобождения большого пальца левой руки и слегка опережающего касания пальцами правой руки при взятии аккордов), подчеркните ход баса *соль* — *соль-диез* — *ля*.

Чтобы осуществить плавный переход от 1-го ко 2-му предложению, выслушайте затухающий звук *ми* и с того же динамического уровня звука начните связующий пассаж.

2-е предложение, за исключением окончания, аналогично 1-му. Как и в 1-м предложении, начальные мотивы «выдохи» уравниваются более длинным кульминационным построением, движение в котором, в отличие от 1-го предложения, неожиданно останавливается на восьмой *си-бемоль* (т. 7), что следует особо подчеркнуть. Естественно, эта остановка должна быть подготовлена небольшим расширением, чтобы не возникало ощущения провала памяти исполнителя. Обратите внимание на аппликатуру правой руки в т. 8: применение пальца *p* подчеркивает ход *ля* — *фа* — *ре* (аналогичная ситуация в т. 12 и т. 14), так как звуки, извлекаемые этим пальцем, отличаются и большей экспрессивностью, и тембром. Тем не менее в принципе надо при необходимости добиваться одинакового звучания всех пальцев (например, в пассажной технике с применением трехпальцевой аппликатуры: *p, i, m*).

Залог успешного исполнения 2-й части — соблюдение точной аппликатуры обеих рук, а также рельефная, осмысленная игра отклонений.

В заключение — несколько рекомендаций. Усиление звука не должно сопровождаться ускорением. Чтобы этого не произошло незаметно для играющего, нарастанию звука должно соответствовать расширение — тогда исполнение будет ритмичным.

Не спешите со скачками в мелодии (кварта *ля* — *ре* в т. 2, т. 9—12), играйте их широко, выразительно. Скачок левой руки должен подготавливаться зрением: сначала надо увидеть те лады, на которые предстоит попасть. Вообще следует заранее зримо представлять положение руки и пальцев в новой позиции, как бы лепить новый аккорд еще при перемещении кисти. Позже, когда появится устойчивое мышечное «чувство грифа», помощь зрения не понадобится.

Для надежности исполнения скачка ищите общие пальцы: так, в т. 11 2-й палец, берущий звук *до*, соскальзывает по ② до 6-го лада; он будет как бы направляющей при скачке. Перед скачком не отворачивайте кисть левой руки от грифа, готовя звуки аккорда *си-бемоль* — *соль* — *до* — *ми* (т. 11); напротив, рука и пальцы должны быть готовы без лишних движений взять аккорд *ля* — *ля* — *фа* — *до* (т. 12).

Последний звук перед сменой позиций играйте очень легко и тихо, тогда его укороченное звучание не будет восприниматься так остро.

Не превращайте мелодию в т. 9 в гармоническую последовательность, снимайте мизинец, беря

ноту мелодии *ре*. Подчеркните динамически начало нового мотива в т. 10 (*ре* — *ми-бемоль*).

Обязательно заглушите бас *ля* в т. 20 — последние звуки тогда приобретут особую выразительность.

При работе над репризой руководствуйтесь ощущением, что это не столько повторение, сколько продолжение музыкальной мысли.

Ф. СОР. ГАЛОП

Галоп — быстрый двухдольный балльный танец, наибольшая популярность которого приходится на 20—80-е годы прошлого столетия. Отличительной чертой галопа является стремительное скачкообразное движение, в основе которого лежит ритм конского бега одноименного аллюра. Галоп — танец массовый, требующий от танцоров незаурядной ловкости и выносливости. Видимо, не случайно галоп ставился в завершение балов, балетов, являясь их кульминацией. Впечатляющий каждый раз опереточный канкан — ближайший родственник галопа, сохранившийся по сей день.

Галоп Сора полностью отвечает приведенной характеристике и требует решения достаточно сложных аппликатурных и артикуляционных задач. Следует подчеркнуть, что разучивание подвижных пьес заставляет особо подойти к овладению различными техническими трудностями, на чем и будет акцентировано внимание по ходу разбора.

Галоп написан в **сложной трехчастной форме**. Она отличается от простой тем, что при сохранении той же схемы (А—В—А) 1-я часть сложной трехчастной формы представляет собой какую-либо простую форму (двух- или трехчастную). Полная схема сложной трехчастной формы такова:

$$\begin{array}{c} \text{А} \quad \text{—} \quad \overset{\bullet}{\text{В}} \quad \text{—} \quad \text{А} \\ \text{а} \text{—} \text{b} \text{—} \text{а} \qquad \qquad \text{а} \text{—} \text{b} \text{—} \text{а} \\ \text{или} \qquad \qquad \text{А} \text{—} \text{В} \text{—} \text{А} \\ \qquad \qquad \qquad \text{а} \text{—} \text{b} \qquad \text{а} \text{—} \text{b} \end{array}$$

Сложная трехчастная форма в сравнении с простой более масштабна, развернута. Она также и более гибка и мобильна, способна к различным модификациям (например, реприза в ней может быть сокращенной или, наоборот, расширенной, варьированной, средняя часть может иметь либо самостоятельную форму — трио, либо быть свободным построением, и т. д.).

В сложной трехчастной форме написано множество танцев, медленных, танцевальных и скерцозных частей в сонатно-симфонических циклах, самостоятельных произведений (скерцо, экспромты, фантазии, марши и т. д.).

Тональный план Галопа таков: 1-я часть — *соль* мажор, середина — в параллельной тональности *ми* минор. Отметим, что модуляция (переход) в новую тональность осуществляется не плавно, постепенно, а сразу, без подготовки посредством так называемой модуляции-сопоставления, что соответствует характеру пьесы.

В обеих тональностях употребляется в основном только один гармонический оборот: V—I, который называется **автентическим** (что в переводе с древнегреческого означает главный). Этот кадансовый оборот с острым тяготением к тонике как нельзя лучше

способствует созданию образа решительной, стремительной скачки.

Напряженность, упругость музыкальной ткани придает и органнй пункт на доминанте (нота *ре*) в т. 9—15, и утверждение доминанты (*си*) в т. 24—28.

Allegro

mi p III mi p mi p VII mi p

mf f

3 4 5 6 7

8 9 10 11

12 13 14 15 16 *Fine*

mf (при окончании - f) p

17 18 19 20

21 22 23 24

25 26 *cresc.* 27 *f* 28 *p*

29 30 31 32

Первые два такта — явная имитация цокота копыт галопирующей лошади, отсюда необходимость стаккатировать каждую восьмушку несмотря на то, что аппликатура провоцирует на легатное исполнение этих мотивов. Не меняя очень удобной в данном случае аппликатуры (что важно в быстрых темпах), попробуем найти иное технологическое решение. Цезуру после 1-го мотива можно сделать с помощью правой руки, но, поскольку в быстром темпе это нерационально, она выполняется левой рукой установлением пальцев в III позиции заранее, до извлечения следующих звуков, то есть асинхронно с правой рукой. 2-я группа (две шестнадцатые и восьмая) отделяется от 3-й путем освобождения 2-го пальца левой руки (не снимая пальцы со струн), 3-я от 4-й — благодаря смене позиции. Размер цезур, их одинаковость определяется слухом.

Частая ошибка при исполнении этого фрагмента — неправильная акцентировка. Акцент на последнем звуке каждой группы осуществляется пальцем *p*.

Нота *си* на последней восьмой т. 2 принадлежит следующей фразе. Снятием баррэ и взятием ее 1-м пальцем исключается возможность неправильной фразировки. При разучивании следующей группы шестнадцатых вспомните, что говорилось выше об исполнении «технического легато». Не допускайте разворота кисти левой руки. Скачок *фа — ре* сначала определяется глазами, а небольшой изгиб запястья в сторону головки грифа непосредственно перед скачком и завершение скачка за счет движения одной только кисти (оно возможно только при предварительном прогибе запястья) поможет точно и быстро выполнить скачок. Схема исполнения скачка такова: движение кисти в сторону головки грифа начинается чуть раньше скачка указательного пальца, а заканчивается чуть позже его завершения. Не отрывайте палец от струны при скачке, соскользните по ней, как по льду.

Аппликатура правой руки также важна, но ее выбор надо сделать сразу, не дожидаясь выучивания всей пьесы, а работая только над этим пассажем (т. 3), добиваясь, чтобы он вышел в быстром темпе. То, что удобно в медленном темпе, может быть неудобно в быстром, поэтому не бойтесь сначала, в момент установления рациональной аппликатуры, сыграть не очень качественно, даже «промазать»; главное на этом этапе — понять принцип распределения пальцев, обеспечивающий надежность исполнения в быстром темпе. Возможно, что первоначально найденная аппликатура потребует уточнений, но лучше сразу найти оптимальный вариант.

Терция в т. 12 соединяются легато, при этом 1-я терция как бы переливается во 2-ю, поэтому предпочтительней не делать скачка, играя 2-ю терцию на ② и ③.

В середине острое стаккато сменяется мягким нон легато звуков мелодии. Восьмая пауза после ноты *ми* в т. 17 выполняется посредством пальца левой руки, берущего следующий звук *соль* (аналогично играется т. 1), остальные — путем мягкого снятия левой руки.

Ориентиром для установления продолжительности звучания каждой восьмой при штрихе нон легато в т. 17—18 послужит четверть *си* в т. 19, которая должна быть более значимой, весомой, а восьмые — более легкими и короткими.

Форшлагги в т. 21—22, во-первых, должны быть краткими, но не резкими по звучанию, во-вторых, не должны влиять на четкое выполнение штриха. При их исполнении центр тяжести левой руки быстро переносится на палец, берущий основной звук, а звук форшлага правой рукой не акцентируется.

Часто начинающие, спеша, «проглатывают» 1-й звук в форшлагае. Чтобы этого не происходило, надо сконцентрировать на нем все внимание, обязательно услышать его в любом темпе, ощущать его каждой рукой, каждый раз как бы подержать его в руках.

Композитор, выставляя цезуру, указывает ее длину только примерно, поэтому даже доли секунды здесь имеют огромное выразительное значение. Например, в т. 23 восьмые мелодии должны быть чуть длиннее, чем в предыдущих двух тактах, тогда каданс станет чуть «приседающим», и без замедления темпа можно будет оттенить заключение фразы.

При исполнении 2-й части изменению должны подвергнуться не только артикуляция, но и динамика и звукоизвлечение. В отличие от 1-й части прикосновение к струнам правой рукой должно стать более мягким и более длительным, не так резко атакующим.

Следует сказать, что быстрые произведения часто, как говорят музыканты, «забалтываются», то есть пьеса выходит из-под контроля сознания. Это происходит оттого, что по мере выучивания произведения все игровые процессы постепенно автоматизируются и позволяют исполнять даже сложные эпизоды без участия сознания. Под влиянием какого-либо обстоятельства (недостаточно добросовестная предварительная работа, непривычная обстановка, концертное волнение и т. п.) автоматизм теряется, налаженные было двигательные связи нарушаются, и происходит сбой, который при попытках «проскочить» трудное место, начав «от печки», только повторяется с более тяжелыми последствиями. Чтобы этого не происходило и исполнительский процесс постоянно находился под контролем сознания, которое могло бы быть включено в любой момент для исправления положения, надо обязательно обращаться к проигрыванию пьес в умеренном темпе по нотам, как бы разбирая их заново, а также уметь играть пьесы с любой фразы (для этого надо четко представлять их структуру). Кроме того, чрезвычайно полезно уметь мысленно исполнить произведения как по нотам, так и не глядя в них. Такая работа позволит сохранять уверенность при игре в любых условиях, избежать досадных срывов и провалов памяти, которые травмируют психику исполнителя и приводят к боязни публичных выступлений.

Н. КОСТ. БАРКАРОЛА

Французский гитарист Наполеон Кост (1806—1883) был довольно крупным исполнителем и интересным гитарным композитором. Получив широкое признание как гитарист-виртуоз, он в 50-е годы прекратил из-за повреждения руки концертную деятельность.

ность и занялся издательской. Кост, в частности, переиздал Школу для гитары Сора, однако значительно переработал ее, уделив большое место аргументам в пользу добавления 7-й струны, которая находилась вне грифа и была пригодна для извлечения только одного звука (*ре* или *до*), что не получило в дальнейшем распространения.

Костом написано свыше 50 произведений и обработок, которые отличаются размахом и в то же время изысканностью. Современные исполнители редко включают сочинения Коста в свой репертуар,

но в педагогической практике его пьесы пользуются заслуженной популярностью.

Баркарола Коста представляет как педагогическую, так и художественную ценность. Баркарола — распространенный жанр вокальной и инструментальной музыки, ведущий свое происхождение от песен венецианских гондольеров. Для баркаролы типичен

трехдольный размер ($\frac{3}{8}$ или $\frac{6}{8}$), мягкое покачивающееся движение мелодии, спокойный аккомпанемент.

Andantino

Ф.л. XII

Постарайтесь самостоятельно определить форму Баркаролы, руководствуясь полученными ранее сведениями, и найти границы мотивов, фраз, предложений и периодов.

Мелодия данной баркаролы носит вокальный характер, поэтому выразительное исполнение ее требует специальной работы. Если пропеть эту мелодию, то можно заметить, что повторяющиеся звуки разделяются небольшой цезурой — в противном случае они сольются в один звук. Так же надо произносить мелодию на инструменте. Чтобы сделать необходимую цезуру, надо 2-й из повторяющихся звуков брать этим же пальцем левой руки заново, то есть освободить большой палец и прижать струну снова.

Несмотря на указание стаккато, не следует играть отмеченные им ноты слишком отрывисто, иначе мелодия приобретет задорный и не вполне уместный здесь оттенок, в чем нетрудно убедиться, утрировав стаккато. Этот пример наглядно показывает, что исполнение штрихов не может быть абстрактным, оно каждый раз зависит от характера конкретного произведения.

Не тьякайте последнюю ноту каждой фразы, она должна как бы вытекать (предельное легато!) из предыдущей.

Начинающие гитаристы (да и не только они) очень часто забывают артикулировать линию баса, хотя в данном случае, например, композитор не случайно поставил паузу в басу на 3-ю восьмую в т. 1, 3, 5, 8 и т. д. Смысл этого очевиден: высветить последнюю восьмую в верхнем голосе, средствами артикуляции поддержать динамическое устремление к вершине фразы (повторению той же ноты).

Паузы в конце каждой фразы исполняйте неукоснительно; перед тем как спеть следующую фразу, добейтесь естественной, как вздох, цезуры. Выполните ее пальцем *p*, перекрывая им струны. Очень плотно, легатиссимо играйте терции в т. 6 и 13.

В отличие от середины Этюда Сора, где отклонения привели в конце концов к утверждению доминанты, которая, в свою очередь, интенсивно подго-

тавливала главную тональность, середина Баркаролы сразу начинается в тональности доминанты, которая в этой части становится главной тональностью. Если в 1-й части Баркаролы двум фразам с восходящим движением мелодии (т. 1—4) отвечали такие же две фразы с нисходящим движением (т. 5—8), то во 2-й части чередование «вопроса» и «ответа» учащается*. Интонационно активные и насыщенные в звуковом отношении, исполняемые легато нечетные фразы чередуются с легкими ответными четными. Подчеркните этот контраст, помимо динамики, еще и артикуляционно, сыграв «ответы» *non legato*, мягко и легко. Изящество этим фразам придадут их легатные окончания. Штрих *non legato* выполняйте обеими руками, так как открытая нота *si* не позволит обходиться одной только левой рукой.

Аппликатура левой руки в этих тактах допускает не снимать 1-й и 4-й пальцы со струн, но соскальзывать (легко, освободив большой палец) надо только на мизинце, приподнимая 1-й палец, иначе не избежать призвуков.

Совершенно необходимо глушить бас в т. 25 и в других аналогичных случаях либо свободным пальцем левой руки, либо (что удобнее) основанием пальца *p* правой непосредственно перед взятием аккорда *фа-диез — ля — ми*.

В т. 27, выполняя «техническое легато», не делайте распространенную ошибку: не опирайтесь пальцем левой руки на 1 (иначе будут заглушены мелодические тона), а снимайте палец вверх. Такой прием, кстати, не позволит грубо сыграть 2-й звук под лигой. И наконец, не разворачивайте левую руку, не крутите ею, играя «техническое легато» в т. 30 и на последней доле т. 31, иначе указанные фрагменты будет трудно исполнить.

* Соседство двух мотивов, фраз, предложений противоположной мелодической (восходящее — нисходящее), гармонической (тоника — доминанта) направленности называется **вопросо-ответной структурой**.

ИГРА МЕЛОДИИ С АККОМПАНЕМЕНТОМ

Попробуйте аранжировать для гитары песню «Отговорила роща золотая» на слова С. Есенина по записанной мелодии с цифровкой.

Сначала проиграйте и спойте мелодию, после чего попытайтесь спеть ее, аккомпанируя себе на гитаре по проставленным аккордовым обозначениям в пред-

ложенном варианте сопровождения. Для тех, кто забыл цифровые обозначения аккордов, напомним, что А — это ля, В — си-бемоль, С — до, D — ре, Е — ми, F — фа, G — соль, Н — си (все это мажорные трезвучия); m — минорное трезвучие; дробь означает, что аккорд, указанный в числителе, берется на басу знаменателя; 7 — доминантсептаккорд, 6 — мажорное трезвучие с добавлением секстового звука.

лады I II III

струны ① ②

Am
Andante
P

голос

1. От го во ри ла ро ща зо ло та я бе

гитара

1 2 3 4 5 допишите

E7 E7/G# Am E7 Am Am/C Dm

6 ре зо вым, ве се лым я зы ком, 9 и жу рав ли, 11 пе чаль но про ле та

Dm6 G7 G7/H C E7 Am

13 я, 14 уж не жа ле ют 15 боль ше ни о 16 ком. 17 И жу рав ли, пе

Dm Dm6/H Am Am/C Dm E7 Am

19 чаль но про ле та я, 21 уж не жа ле ют 23 боль ше ни о 24 ком.

2. Кого жалеть? Ведь каждый в мире странник —
Пройдет, зайдет и вновь оставит дом.
О всех ушедших грезит конопляник
С широким месяцем над голубым прудом. } 2 раза

3. Стою один среди равнины голой,
А журавлей относит ветер в даль,
Я полон дум о юности веселой,
Но ничего в прошедшем мне не жаль. } 2 раза

4. Не жаль мне лет, растрченных напрасно,
Не жаль души сиреневую цветь.
В саду горит костер рябины красной, } 2 раза
Но никого не может он согреть.

5. Не обгорят рябиновые кисти,
От желтизны не пропадет трава,
Как дерево роняет тихо листья, } 2 раза
Так я роняю грустные слова.

6. И если время, ветром разметая,
Стреbet их все в один ненужный ком...
Скажите так... что роща золотая } 2 раза
Отговорила милым языком.

При превращении мелодии с цифровкой в пьесу основная задача состоит в том, чтобы линия аккомпанемента была ритмически независима от мелодии. В данном случае уместней всего вести сопровождение ровными восьмыми. Особенно важно уметь продолжать движение аккомпанемента во время остановки мелодии на длинной ноте или на паузе. Для облегчения на первых порах такой трудной задачи ограничьтесь только ①—③, на которых следует играть фигурацию аккомпанемента (кроме басов). Ноты мелодии могут не совпадать с басом либо играть одновременно с ним, остальные элементы фигурации аккомпанемента зависят от ритма и рисунка мелодии. Там, где мелодия движется восьмыми, не нужно добавлять аккомпанирующие аккорды на каждую мелодическую ноту — это перегрузит фактуру:



Не рекомендуется также играть сопровождение выше мелодии либо предвосхищать или повторять ее

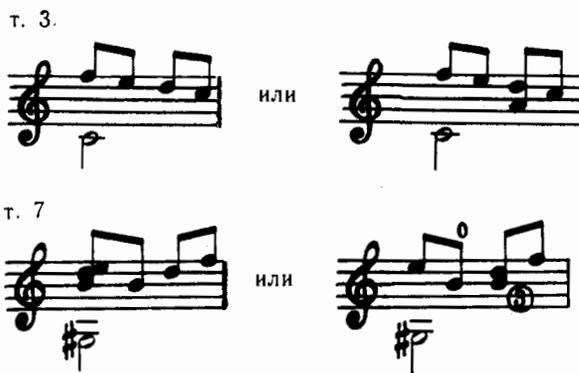


т. 17—21



Учтите: так как в т. 18—21 мелодия играется в V позиции, то и ноты аккомпанемента надо брать на ② и ③ в V, а не в I позиции.

Пробуйте различные варианты, сообразуясь со своим вкусом и общими правилами:



В т.13 при игре мелодической ноты ля сопровождающие звуки можно не брать:



В т. 17, чтобы звуки аккомпанемента при смене гармонии плавно переходили друг в друга (плавное голосоведение), лучше сделать так:



Сделав один вариант аранжировки, не останавливайтесь на нем и попробуйте сделать другие. Даже в таких узких рамках можно найти красивое и неожиданное решение.

СТАРИННЫЙ РОМАНС «ДИНЬ-ДИНЬ-ДИНЬ»

Слова и музыка Е. Юрьева

Allegretto

1. В лунном сиянии снег серебрится. Вдоль по дороге троечка мчится. Динь-динь-динь, динь-динь-динь, колокольчик звенит. Этот звон, этот звук много мне говорит.

2. В лунном сиянии
Ранней весной
Помнишь ли встречи,
Друг мой, с тобою?
Колокольчиком твой
Голос юный звенел.
Этот звон, этот звук
О любви сладко пел.

3. Вспомнился зал мне
С шумной толпой,
Лицо милой
С белой фатою.
Динь-динь-динь, динь-динь-динь,
Звон бокалов шумит,
С молодой женой
Мой соперник стоит.

4. В лунном сиянии
Снег серебрится.
Вдоль по дороге
Троечка мчится.
Динь-динь-динь, динь-динь-динь,
Колокольчик звенит.
Этот звон, этот звук
Много мне говорит.

Часто в практике возникает необходимость подобрать тональность, удобную для чьего-либо голоса. Чтобы установить ее, надо определить рабочий диапазон голоса (в данном случае собственного). Для этого спойте самый высокий и самый низкий для вашего голоса звук, который можно издать без особого напряжения, а затем найдите его на гитаре — расстояние между крайними звуками и будет **диапазоном** вашего голоса. Например, нижней границей голоса будет нота ля малой октавы, а верхней —

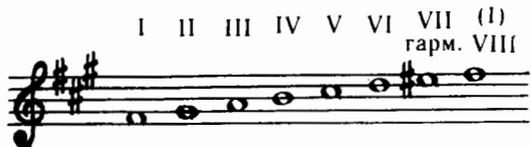
нота си 1-й. Значит, все мелодии, крайние звуки которых «уложатся» в этом диапазоне, будут удобны вам для пения*.

Теперь обратимся к романсу «Динь-динь-динь». Диапазон его мелодии — от *ми-диез* 1-й октавы до *ре* 2-й. Предположим, что для вашего голоса это высоко (его диапазон условно простирается от ля малой октавы до *си* 1-й). Достаточно сместить диапазон мелодии на терцию вниз (*ре* — *си-бемоль* 1-й октавы), чтобы она стала доступной для пения (для удобства переноса пришлось произвести энгармоническую замену: *ми-диез* = *фа*; терция от *фа* вниз — *ре*). Величина терции (большая или малая) в данном случае роли не играет — в любом варианте

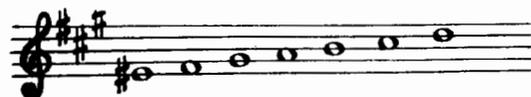
* Диапазон мелодии песни определяется точно так же: посмотрите глазами всю мелодическую линию и отметьте крайние ноты. При этом надо знать, что записанная в скрипичном ключе мелодия у мужских голосов звучит на октаву ниже.

транспонированная мелодия будет спета без затруднений.

Очевидно, что и тональность, в которой записан романс (фа-диез минор) также изменится. Чтобы определить ее, установите, какими ступенями лада являются крайние звуки мелодии. Для облегчения этой операции выпишите гамму тональности, в которой записана песня, и обозначьте ступени лада:



Те, кто не сумеет опознать тональность непосредственно по записи мелодии, может сделать это, выписав сначала все ее звуки в виде звукоряда:



а затем, найдя тонику, выстроить от нее всю гамму. Помня, что в новой тональности звуки ре и си-бемоль должны располагаться на тех же ступенях, назовите новую тональность и выпишите ее звукоряд также с обозначением ступеней:



Теперь можно записать мелодию в новой тональности. Для наглядности запишите в нотной тетради исходную и транспонированную мелодии по данному образцу (между нотными строками указаны ступени, на которых расположены звуки мелодии, под цифровками — ступени, на которых строятся аккорды):

фа # минор $F\sharp m$ I $C\sharp$ V и т. д.

ре минор V III I V II

Dm I A^7 V

Наиболее трудоемкой задачей здесь будет запись цифровки в новой тональности. Запись осуществляет-

Полезно транспонировать каждую песню или романс в разные тональности, чтобы активно развивать этот крайне необходимый навык, причем по мере ов-

ся в такой последовательности: сначала по обозначенной ступени находится нужная басовая нота, затем записывается соответствующий аккорд.

Напоминаю схемы расположения некоторых аккордов с основным тоном (басом), берущимся на 6 (а) и на 5 (б)

а) лады

мажорное трезвучие

минорное трезвучие

доминант-септаккорд

б)

мажорное трезвучие

минорное трезвучие

доминант-септаккорд

Например: для игры аккорда $F\sharp m$ баррэ устанавливается на II лад (бас аккорда фа-диез — II лад 6), аккорд Dm — баррэ на V ладу (ре — V лад 5), аккорд A^7 — баррэ на V ладу, и т. д.

Акомпанемент романса — вальсового типа, то есть на 1-ю долю играется бас, на остальные — аккорды. Если в следующем такте сохраняется та же гармония, то в басу не обязательно брать основной тон аккорда:

голос Dm A^7

гитара V

Можно начать романс с небольшого вступления, взяв за его основу либо фрагмент мелодии, либо какой-нибудь близкий ему вариант:

ладения им стараться меньше прибегать к предварительной нотной записи, осуществляя большую часть подготовительной работы в уме. Успеха вам!