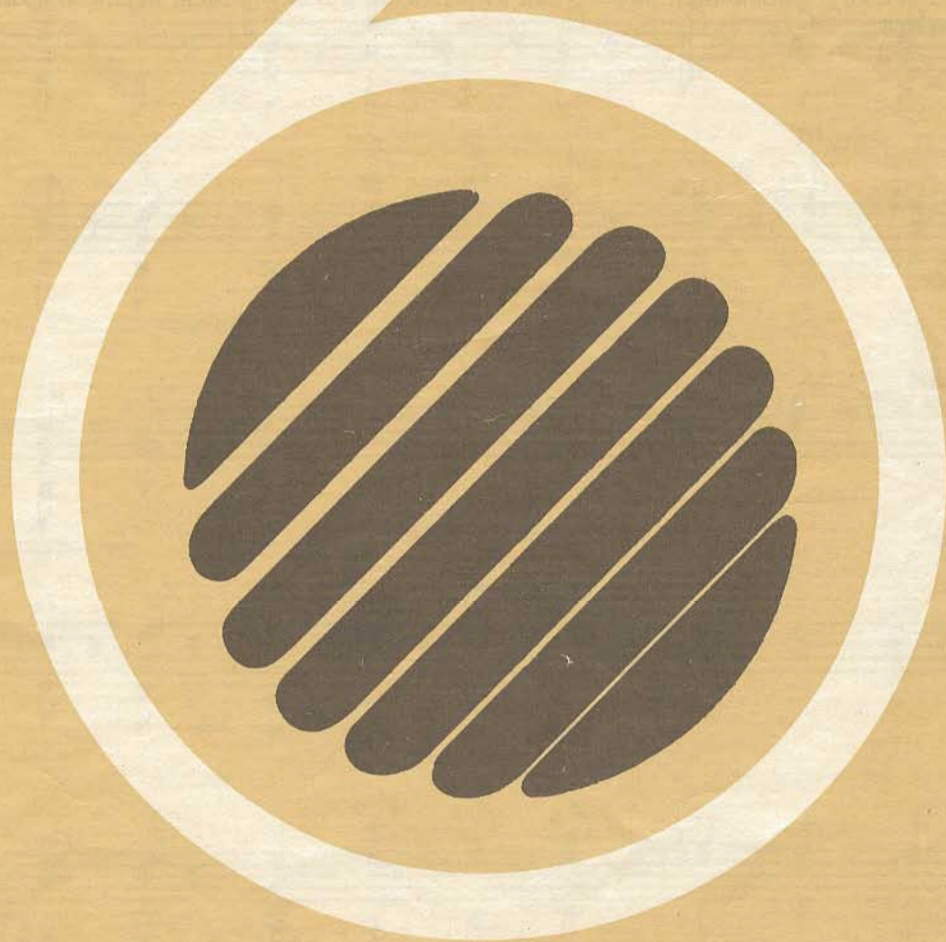


ЛЮБИТЕЛЮ. ГИТАРИ. СТУ

ДЛЯ
ШЕСТИ-
СТРУННОЙ
ГИТАРЫ

ВЫПУСК

2



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 гитаристу-любителю самостоятельно овладеть несложным сольным репертуаром и аккомпанементом, научить подбору по слуху сопровождений к знакомым мелодиям, суметь сделать простейшее гитарное переложение.

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

2-й выпуск посвящен работе над аккордами, артикуляцией, игрой аккомпанемента.

Ф. СОР. ЭТЮД ЛЯ МИНОР

Moderato

mp

m p

cresc.

mp

cresc.

f

mp

cresc.

mp

О Фернандо Соре (1778—1839) подробно рассказывалось в предыдущем выпуске. Напомню, что Сор, певучая манера игры которого создала ему имя «Мендельсона гитары», произвел большое впечатление на русских гитаристов, в частности на А. Сихру и М. Высотского.

Этюды Сора — один из них помещен в настоящем издании — составляют значительную и наиболее ценную часть творческого наследия композитора.

Этюд — это инструментальная пьеса, служащая для усовершенствования мастерства исполнителя и основанная на использовании какого-либо одного или нескольких технических приемов игры. Обширную область в жанре этюда занимают так называемые инструктивные этюды, в которых на первом месте стоят чисто технические задачи, а художественная сторона отступает на второй план. В этюдах, написанных Ф. Шопеном, Ф. Листом, С. Рахманиновым, Н. Паганини, А. Скрябиным, главенствует художественный образ, который тем не менее не раскрывается без преодоления значительных технических трудностей. Этюды Сора представляют собой промежуточный вариант между инструктивной и художественной трактовкой этого жанра.

Каждый из своих этюдов Сор, как правило, строит на развитии какого-либо одного технического приема, технологической трудности, при этом музыка этюда достаточно выразительна и эмоциональна.

Данный этюд предназначен для совершенствования аккордовой техники. Его темповое обозначение диктует неторопливое исполнение, но рекомендуется выученный этюд играть в предельно возможном для себя темпе. Верхняя граница темпа обуславливается техническими возможностями гитариста, которые при правильных и регулярных занятиях будут постепенно расти.

Но темп произведения зависит также и от самого технического приема или штриха. В данном случае штрих (стаккато) определяет не только характер, но и темп этюда.

Этот вывод исходит из технических особенностей и возможностей инструмента. С увеличением темпа цезуры (промежутки) между аккордами становятся все короче и в конечном итоге перестают улавливаться слухом, при этом штрих стаккато превращается в свою противоположность — легато. Темп может расти до тех пор, пока штрих остается узнаваем.

Например, в следующей пьесе — Менуэте Сора — ее темп определяется штрихом нон легато. Когда от увеличения темпа нон легато превращается в стаккато, то пьеса становится карикатурой на саму себя.

Произведения Сора отличаются артикуляционным разнообразием, что можно заметить и на примере данного этюда. Здесь композитором употреблен пример так называемой **обращенной цезуры** (термин

выдающегося советского органиста и ученого И. А. Брудо). В отличие от прямой цезуры, разделяющей два смежных построения паузой, обращенная цезура, наоборот, соединяет конец предыдущего построения с началом следующего. Помещенные ниже две известные мелодии помогут понять разницу между прямой и обращенной цезурой:



Перед началом работы над этюдом желательно разобраться в его строении (то есть определить его музыкальную форму) — это поможет даже при максимальной детализации не терять из виду целое. Попробуйте сначала найти форму самостоятельно, руководствуясь объяснениями, данными в 1-м выпуске «Любителю-гитаристу». Для тех, кто желает проверить правильность своего определения, ответ дается в конце этого раздела.

Этюд начинается с затакта, поэтому естественно стремление двух первых аккордов к 1-й, сильной доле т. 1. Нижние звуки (басы) почти всех аккордов надо играть пальцем *p*. Звуки, извлекаемые им, обладают особым тембром, большей массивностью, что позволяет выделить линию баса.

Штрих стаккато по возможности надо выполнить обеими руками. Так как первые аккорды играют на трех верхних струнах, то при стаккато пальцы правой руки после извлечения каждого аккорда возвращаются (как бы падая) на струны в исходное положение для игры следующего. Чтобы обеспечить свободное падение пальцев, перед извлечением 1-го аккорда найдите такое положение раскрепощенной правой руки, при котором готовые к его взятию пальцы устанавливаются на струнах довольно плотно (за счет веса кисти).

Добиться желаемого можно путем небольшого прогиба запястья к деке или небольшого наклона гитары к себе.

Игра со стабильно выгнутым запястьем, оправданная на начальном этапе занятий, не должна стать единственно возможным способом исполнения. Надо также научиться быстро и легко изменять изгиб запястья, иначе некоторые фрагменты окажутся неисполнимыми. Это же умение будет способствовать освобождению запястья в случае его хронической зажатости. 1-й аккорд играется при высоком запястье, 2-й — с небольшим прогибом запястья в сторону деки, 3-й — опять при высоком. Эти движения надо стараться делать легко и непринужденно.

Одним из слагаемых мастерства гитариста является умение играть аккорды. Их правильное исполнение должно создавать слуховое впечатление компакт-

ности, собранности («круглые» аккорды), что напрямую зависит от аналогичных двигательных ощущений собранности, компактности в правой руке.

Несмотря на то что поначалу темп будет гораздо медленнее окончательного, необходимо сразу играть стаккато очень остро, коротко (но без судорожных «затыкающих» движений правой руки), за счет быстрого освобождения запястья.

Штрих стаккато позволяет не утомляться левой руке, так как не требуется усилий для связывания аккордов. Этот этюд дает возможность научиться действовать левой рукой легко, быстро, добиться отточности и гибкости движений.

На 1-м аккорде научитесь мгновенно освобождать большой палец левой руки, так как установка на прекращение звучания аккорда за счет поднятия пальцев ведет к отдергиванию пальцев от струн, что никак не обеспечит освобождения левой руки.

При освобождении большого пальца остальные пальцы остаются на струнах, но отпускают их, и аккорд перестает звучать. А открытая глушится при этом любой фалангой любого пальца левой руки. Возникающие обертоны свободных открытых струн можно при желании приглушить большим пальцем правой руки.

Необходимо также добиться конкретных слуховых, двигательных и зрительных представлений об играемых аккордах. Поначалу сделать это будет очень трудно. Пусть вас поддерживает сознание того, что предстоящая работа сэкономит в результате силы и время, позволит обрести исполнительскую уверенность. С каждым разом эта работа будет выполняться со все меньшими усилиями.

Слуховые представления станут ярче после анализа текста. Обратите внимание, что верхний звук в последовательности первых трех аккордов один и тот же, два других меняются. Проиграйте их отдельно, столько раз, сколько необходимо для уверенного их воспроизведения внутренним слухом*.

* **Внутренний слух** — способность мысленно представить, воспроизводить как отдельные качества музыкальных звуков (высоту, тембр и пр.), так и мелодические, гармонические последовательности, целые произведения во всей совокупности их элементов.

Зрительные и двигательные представления подкрепляют слуховые. Чтобы помочь их закреплению, сделайте такое упражнение: без инструмента, глядя в ноты, называйте вслух ноты и их расположение на грифе (1-й аккорд: *ми* — открытая *до* — I лад ② 1-й палец; *ля* — II лад ③, 2-й палец). Во 2-м аккорде представьте помимо названий нот, ладов и пальцев переход 1-го пальца (в момент расслабления после 1-го аккорда) на *соль-диез*, играющийся на I ладу ③. В 3-м аккорде назовите звуки, представьте переход пальцев левой руки на *ля* и *до* и т. д.

Проиграйте эти аккорды, стараясь в момент извлечения одного представить во всех подробностях следующий. Отложив ноты и гитару, постарайтесь зрительно представить нотный текст и одновременно соответствующие движения пальцев левой руки. Образно говоря, в каждой подушечке пальца как бы видится следующая позиция.

Обычно уже при некотором двигательном навыке пальцы правой руки стремятся играть автоматически. Это легко, но ненадежно. Поскольку во время игры правая рука лишена визуального контроля, коснитесь не глядя ①, ②, ③ пальцами *т*, *и*, *р*, ощутите прикосновение к струнам, представьте длину каждой. Обязательно мысленно отдавайте приказ пальцам: *т* — ①, *и* — ②, *р* — ③. Добейтесь ясных представлений без инструмента.

«Проиграйте», глядя в ноты, аккорды обеими руками без гитары, затем без нот, но пытайтесь их ясно представить. Проверьте себя, записав аккорды на нотном листе по памяти.

На первых трех аккордах можно, таким образом, научиться: выполнять штрих стаккато обеими руками; осознать все движения рук; освоить, конкретизировать и активизировать слуховой, двигательный и зрительный контроль; играть наизусть, причем так, что в любой момент можно включить контроль сознания; слышать, видеть и действовать с опережением.

То время, которое затрачено на выучивание этих трех аккордов, не пропадает. Надежность, чистота, уверенность исполнения стоят затраченных усилий. Кроме того, в дальнейшем время на такую работу будет сокращаться, пока не установится индивидуальный, удобный ее темп. Любой хороший мастерской сначала долго и тщательно готовит основу, но потом именно благодаря ей быстро добивается отличных результатов.

Вновь обратимся к тексту этюда. Прямая линия в гитарной литературе (см. 1—3-й аккорд т. 1) обозначает беззвучное, легкое, как по льду, скольжение пальцами левой руки по струне, которая является направляющей при смене позиций. 2-й аккорд т. 1 берется скачком из I в V позицию. Как и любой скачок, его надо готовить: сначала посмотреть на те лады, где должны располагаться пальцы левой руки.

Переходить на следующий аккорд пальцы должны заранее. Бас *ля* при переходе к 3-му аккорду т. 1 глушится краем ногтевой фаланги пальца *р* в момент предупреждающей установки его на 4 для извлечения следующего аккорда (иначе можно в быстром темпе с глушением не успеть). Не вводите себя в заблужде-

ние тем, что в медленном темпе бас *ля* можно приглушить, вернув на струну палец *р*. Это лишнее движение в быстром темпе неосуществимо, преодоление этой трудности просто неразумно. ④ глушится левой рукой, когда пальцы заранее устанавливаются для взятия 4-го аккорда.

Выучив эти такты, запомните, что правая рука исполняет стаккато совместно с левой только тогда, когда можно возвратиться на те же струны для извлечения следующего аккорда.

В т. 4 2-я доля стаккатируется 3-м пальцем левой руки, прикрывающем все струны в положении, удобном для взятия баса *до*.

Наибольшую трудность для левой руки представляют 6—7-й, 14—15-й и аналогичные такты. Убеждение, что надо широко, размахисто «рулить» локтем левой руки для создания наиболее удобного для пальцев положения кисти, — довольно распространенное заблуждение. Не крутите локтем! Он должен только слегка «подруливать», а всю работу будут выполнять активные, острые пальцы. В этом залог уверенных и точных действий левой руки.

Помните также, что нельзя играть монотонно-однообразно: даже в самом медленном темпе должны быть динамические изменения. Если несмотря на все старания скорость игры не увеличивается, попробуйте поиграть этюд пианиссимо, легчайшими прикосновениями обеих рук. Главное, знайте, что быстрота движений рук музыканта зависит от быстроты его мысли. Ведь известно, что не музыкант и музыкант стучат по столу пальцами примерно с одинаковой быстротой.

Чтобы легато в т. 25—26, 37—38 звучало выразительно, подчеркните динамически аккорды-четверти, а восьмушки играйте легко и коротко. Естественно, все должно быть соразмерно, гармонично, чтобы аккорды с черточкой не походили на револьверный выстрел.

Этот этюд должен стать «дежурным», его следует играть регулярно*. Советую в дальнейшем выбирать этюды на основные виды гитарной техники и постоянно совершенствовать их исполнение.

Ф. СОР. МЕНУЭТ РЕ МАЖОР

Менуэт — старинный народный французский танец, ведущий свое происхождение от хороводного танца провинции Пуату. В середине XVII века, в царствование короля Людовика XIV, менуэт становится придворным танцем. Параллельно с этим менуэт широко включается в оперы, балеты XVII—XVIII веков, а старинные сюиты (И. Пахельбеля, И. С. Баха, Г. Ф. Генделя). В классическом сонатно-симфоническом цикле менуэт также играет важную роль, являясь либо одной из средних частей, либо финалом. В жанре менуэта пишутся и отдельные инструментальные пьесы.

* Форма этюда — простая двухчастная, причем обе части построены на одном материале.

В разные исторические эпохи менуэт принимал различный облик: это изящный галантный танец у Ж. Б. Люлли, простодушный, с некоторой долей юмора у Й. Гайдна, лирико-драматический у В. А. Моцарта, Л. Бетховена и Ф. Шуберта. К середине XIX века менуэт потерял значение как бальный танец, однако широко стилизовался многими композиторами вплоть до наших дней. Сор также отдал дань этому жанру, написав несколько менуэтов для гитары.

Работа над менуэтом будет проходить «в соавторстве» с Андресом Сеговией, великим гитаристом нашего столетия, чье мастерство определило подъем гитарного исполнительства во всем мире.

Влияние Сеговии поразительно. Достаточно того факта, что он, побывав в СССР четыре раза (1926,

1927, 1930, 1937 гг.), дал мощный толчок развитию шестиструнной гитары, до того не пользовавшейся в нашей стране ни вниманием публики, ни уважением серьезных музыкантов*.

В менуэте Сора Сеговия будет выступать как редактор нотного текста, причем его редактурa взята не из нотного издания, а с грамзаписи его исполнения этой пьесы («Мелодия», Д—23049/50).

Дело в том, что в изданном тексте менуэта нет указания штрихов, поэтому большинство гитаристов играет весь менуэт легато. Анализируя исполнение Сеговией этого произведения, сохраним объективность, так как наряду с бесспорными решениями мастера есть ряд моментов, могущих иметь и другую трактовку.

Andante maestoso

* Очень советую прочитать книгу М. Вайсборда «Андрес Сеговия» (М., 1981), единственную пока монографию на русском языке, посвященную испанскому гению гитары.

Указание характера менуэта подсказывает, что здесь вряд ли будет уместен штрих стаккато. Надо согласиться с употреблением Сеговией штриха нон легато, более продолжительного и плотного, более «серьезного», чем стаккато.

Т. 1 дает пример динамического и артикуляционного противопоставления, свойственного всей 1-й части менуэта: форте — пиано, легато — нон легато.

«Техническое» легато первых шестнадцати исполняется 4-м пальцем, который должен быть очень активным и после звукоизвлечения должен опираться на 5, чтобы почти уравнять по динамике оба звука под лигой. Прием «техническое» легато очень интересен. Он создает иллюзию расчлененности четырех

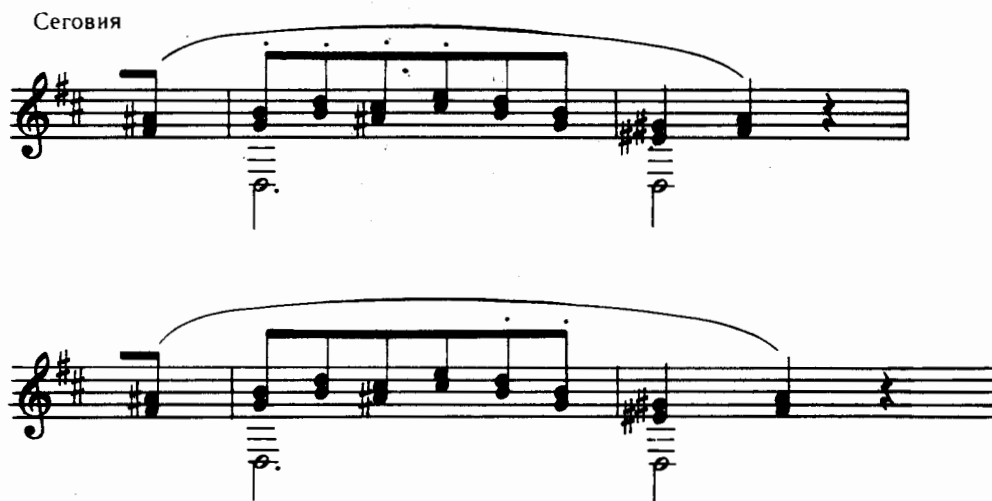
первых нот на две пары, хотя на самом деле между 2-й и 3-й шестнадцатой цезура не предусмотрена. Проиграйте начальные звуки без применения «технического» легато, и вы поймете разницу в произнесении. В последнем случае все четыре звука образуют единую мелодию. Видимо, иллюзия расчлененности возникает из-за тембрового и динамического различия звуков, извлекаемых правой и левой рукой.

Существует опасность смещения акцента с 1-й доли на 2-ю, поэтому будьте внимательны.

Нон легато в т. 1 исполняется правой рукой. Чтобы еще ярче подчеркнуть контраст между легато и нон легато, Сеговия оставляет звучать ноту *pe*:

Но в т. 2 этот же звук надо снимать. Последнюю терцию этого такта (фа-диез — ля-диез) уже надо лигировать с 1-й терцией следующего такта, чтобы отметить начало другого мотива.

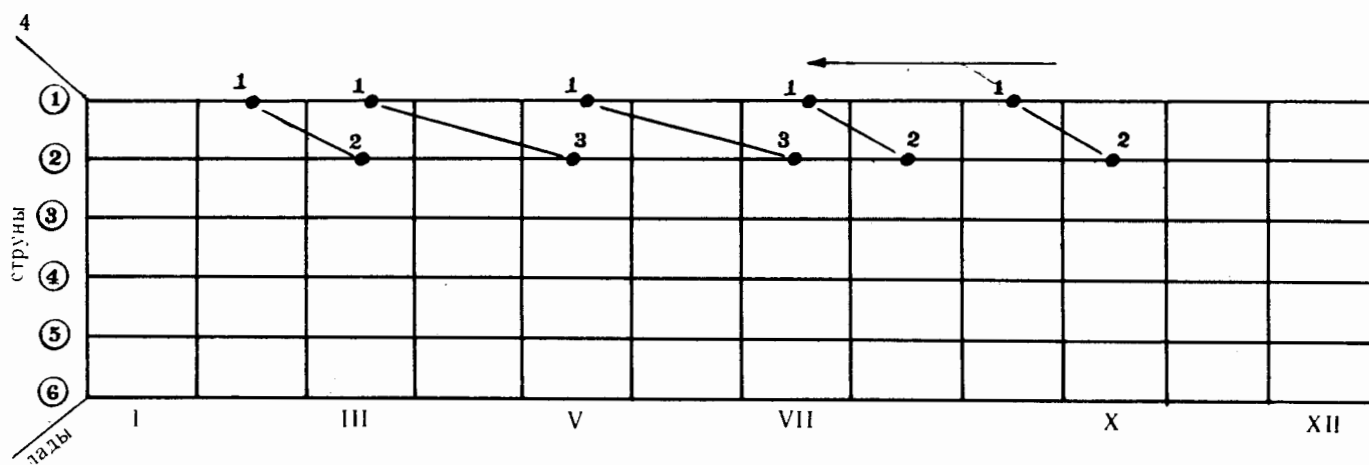
Терции т. 3 (кроме двух последних) Сеговия играет нон легато, хотя можно порекомендовать исполнить их очень певуче, чтобы подчеркнуть различный характер т. 1—2 и т. 3—4:



Так как терции играют на ③ и ④, то при легато ④ верхние звуки терции, в целом возникнет ощущение полноценного легато. Прослушайте мелодический ход 2-го голоса *до-диез — ре* в т. 5 (показан пунктиром). В т. 7—8 опять возможны два варианта исполнения:



Камнем преткновения для многих в т. 10 является пассаж терциями. Для того чтобы играть его всегда надежно, надо точно знать расположение пальцев на грифе:



Из данной схемы следует, что большие терции (1—2-я, 5-я) играют 1—2-м пальцами, малые — 1—3-м; 1-й палец перемещается на новую терцию через лад от предыдущей (за исключением последней терции).

Вообразите терции как ряд остановленных кинокадров — так будет легче зафиксировать внимание на каждом интервале.

«Проиграйте» пассаж без инструмента, называя вслух для самоконтроля лады и аппликатуру каждой

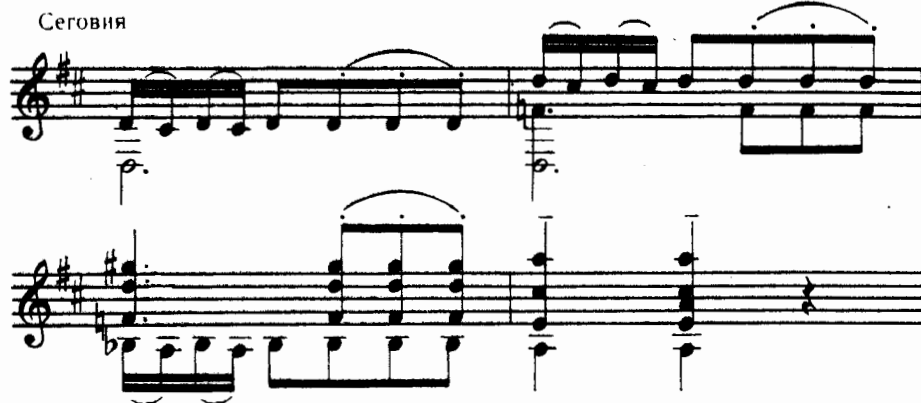
терции, затем проделайте то же на инструменте. Левая рука должна брать следующую терцию только после того, как вслух будут названы ее координаты. После этого без инструмента добейтесь быстрого проигрывания пассажа в уме. Отметьте, какие терции берутся одновременно с басами. Таким способом рекомендуется проучивать все аналогичные пассажи и в других произведениях.

Если все сделано тщательно, можно сразу сыграть пассаж в быстром темпе, все получится. В дальнейшем, однако, не позволяйте себе играть этот пассаж

бесконтрольно, как бы уверенно ни была выучена пьеса.

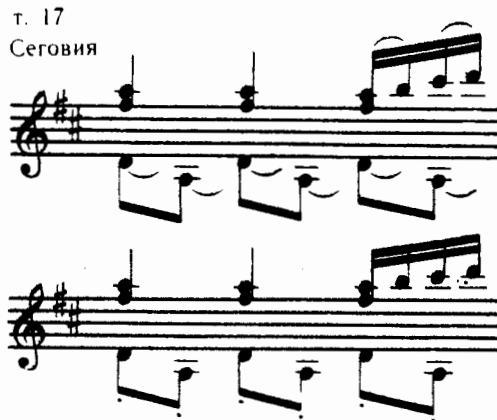
Одна из главных причин скомканной игры пассажи — поспешность, потеря контроля в его заключительной фазе. Последние звуки пассажа надо обязательно услышать и увидеть. В данном случае, не услышав и не увидев последнюю терцию (*ре — фа — диез*), играть дальше нельзя. На первом этапе работы над пассажем играйте его окончание в замедленном темпе.

Варианты исполнения т. 13—16:



Если в т. 9—12 басы можно играть двумя способами (Segovia играет с наслоениями баса на бас), то в следующем эпизоде (т. 17—20) линию баса

предпочтительней играть без наслоений. Segovia этого не делает, хотя мелодия здесь «просит» оттенить ее мягким *non legato* басов:



В т. 17, извлекая открытый бас *ля*, не отпускайте баррэ, а лишь приподнимите кончик указательного пальца, освобождая 5. В т. 18 предпочтительнее чередовать 5 и 6. Тогда штрих *non legato* получится сам

собой. В т. 19 открытую 4 глушите 2-м пальцем.

В т. 21—22 Segovia убеждает использованием *non legato* и своей расшифровкой группетто:



Группетто надо учить так же, как рассмотренный выше пассаж.

Темп исполнения менуэта определяется возможностью качественно выполнить штрих *non legato*.

При излишней быстроте игры *non legato* неизбежно превратится в *стаккато*, что никак не соответствует характеру пьесы.

Э. ВИЛА ЛОБОС. ПРЕЛЮДИЯ № 3

Прелюдия — это, как правило, инструментальная пьеса, основным назначением которой сначала являлось предварение какого-нибудь инструментального или вокального произведения, считающегося основным, главным. Прелюдия должна была либо настроить исполнителей и слушателей в соответствующем этому главному сочинению духе, либо, наоборот, сделать переход к нему более контрастным. Поэтому первые прелюдии (относящиеся к XV веку) чаще всего импровизировались исполнителем и имели свободную форму. В творчестве композиторов XVII—XVIII веков прелюдия стала неотъемлемой частью цикла (старинная сюита, прелюдия и fuga), ее форма стала более строгой, хотя и сохранила черты импровизационности. В XIX веке (в первую очередь у Ф. Шопена) прелюдия приобрела новый облик — она стала лирической инструментальной миниатюрой, отражающей какое-либо одно эмоциональное состояние. Убедительным подтверждением такой трактовки этого жанра служат и прелюдии Э. Ви́ла Лобоса.

Эйтор **Ви́ла Лобос** (1887—1959) — выдающийся бразильский композитор, фольклорист, педагог. Начав под руководством отца свой музыкальный путь с освоения виолончели, в дальнейшем Ви́ла Лобос освоил игру на многих музыкальных инструментах,

в том числе и на гитаре. Оставив обучение в Национальном музыкальном институте в Рио-де-Жанейро, Ви́ла Лобос совершенствуется в Париже, где знакомится с композиторами М. Равелем, С. Прокофьевым, М. де Фальей, которые оказали большое влияние на его творчество.

Вернувшись на родину, Ви́ла Лобос помимо композиторской деятельности занимается организацией единой системы музыкального образования в Бразилии. Под его руководством была создана сеть музыкальных школ, образована Академия хорового пения, Бразильская академия музыки, президентом которой был сам композитор.

Деятельность Ви́ла Лобоса получила широкое признание на родине и за рубежом. Он создал огромное — около двух тысяч — количество произведений в самых разнообразных жанрах: оперу, оперетту, балеты, оратории, симфонии, симфонические поэмы, концерты для разных инструментов (в том числе концерт для гитары с оркестром), камерные ансамбли, хоры, фортепианные произведения, песни. В богатом наследии Ви́ла Лобоса есть и произведения для гитары, ставшие уже гитарной классикой XX века. Среди них и помещенная ниже прелюдия, входящая в цикл «Пять прелюдий для гитары соло».

The musical score for the guitar prelude 'Prélude No. 3' by Heitor Villa-Lobos is presented in three systems. The first system begins with the tempo marking 'Andante' and a dynamic of 'mf'. It features a series of notes with slurs and ties, with dynamics ranging from 'm p' to 'm'. The tempo then changes to 'a tempo' and the dynamic to 'mf'. The second system continues with 'a tempo' and 'mf', followed by a 'rit.' section. The third system starts with 'a tempo' and 'mf', then moves to 'simile' and 'mp'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (1-4, 0, 5). The piece concludes with a final chord marked '10'.

ord.
(mp) (mf)

(f) (ff)
rit.

Molto adagio e dolorido
(f) f espressivo

(cresc.) rit.

a tempo

30

35

rit.

1.

2.

p

Источником создания большинства гитарных сочинений Вила Лобоса послужило его знакомство и общение с Сеговией. Сеговия высоко ценил произведения Вила Лобоса для гитары и признавался, что они привлекают его самобытными мелодиями, ритмикой, необычными гармониями.

Справедливо утверждение, что Вил Лобос создал собственные технические приемы, по-новому подошел к гитарной фактуре под влиянием Сеговии. Неоспоримо также влияние на композитора европейской школы импрессионизма, что в сочетании с национальным колоритом дало такой замечательный художественный эффект. Вместе с тем оригинальная трактовка выразительных возможностей гитары обусловлена, по-видимому, и некоторыми недостатками во владении инструментом Вил Лобосом (что, в частности, отмечал и Сеговия). Действительно, если просмотреть ряд пьес композитора, то можно заметить часто повторяемый прием: неизменное положение пальцев левой руки при перемещении их по грифу в сочетании с открытыми струнами, что дает очень красивое и непривычное звучание. Возможно, это тот случай, когда недостаток оборачивается достоинством. Талант композитора сделал простой игровой прием своеобразной, только ему присущей особенностью.

Вил Лобос настаивал, чтобы его произведения исполнялись без каких-либо вольностей, так, как исполняются произведения И. С. Баха. Гитаристы часто забывают об этом и отталкиваются в своей

интерпретации не от внимательного изучения авторских ремарок и самого текста, а от штампов, заимствованных у известных концертантов, чьи «вольности» берутся за эталон. Так, в прелюдии № 3 исполнители нередко не различают затактовые мотивы (см. т. 1 и т. 5) и мотивы, начинающиеся с сильной доли (см. т. 3 и т. 8), что приводит к метрической неопределенности и без того достаточно сложной в ритмическом отношении музыки. Кроме того, эти затакты сообщают коротким мужественным фразам большую энергию движения.

В этих же тактах обратите внимание на линию баса. Ее можно исполнять по-разному: либо оставлять басы звучать, наслаивая их друг на друга, либо их глушить. Но и то и другое надо делать сознательно, а не довольствоваться случайным результатом. В первом случае образованный наслаиваниями аккорд должен разрешаться в аккорд т. 2, и это надо прослушать. На слух предложенные варианты значительно отличаются друг от друга, что дает простор для выбора исполнительского решения.

Выучивая пассаж в т. 3, точно соблюдайте указанную аппликатуру. Ее достоинством является возможность не наслаивать тоны пассажа и осуществлять движение левой руки в одном направлении, а не зигзагом.

Учите пассаж в уме, точно представьте его конфигурацию, движения левой руки. Продумайте аппликатуру правой руки. В т. 9—12 точное соблюдение метра, ощущение 1-й, сильной доли подскажут фра-

зировку этого эпизода. Обратите внимание, что линиями соединены только три звука каждого аккорда. По ④ 1-й палец не скользит, а каждый раз приподнимается, чтобы избежать шумов.

Необычайно значимы и выразительны т. 13—15, подготавливающие мощные аккорды т. 16—17. Следующий за ними пассаж своим взлетом подводит к кульминационным аккордам т. 19, придавая им предельное напряжение. Три последних звука пассажа надо обязательно играть апояндо, подчеркивая, буквально скандируя их.

Скрытое двухголосие у шестнадцатых в т. 23—28, 30—35 можно выявить за счет применения разных способов звукоизвлечения: повторяющиеся ноты верхнего голоса играть тирандо, нисходящий мелодический ход — апояндо.

Часто встречающаяся у начинающих исполнителей ошибка в указанных тактах — перенос метрического акцента с 1-й на 4-ю долю такта. Эта ошибка

происходит от невольного переноса акцента на аккорд, звучащий более значимо, чем сильная доля такта. Однако такое перемещение метрического акцента изменяет весь смысл фразы (если, конечно, не следовать дилетантскому заблуждению об «ошибке» композитора). Задача исполнителя — постараться понять выраженный этими средствами замысел композитора, а не исказить его в угоду инерции.

Прелюдия, по указанию Вила Лобоса, повторяется два раза целиком (довольно редкий случай полной репризы). Но это не автоматический повтор, а продолжение развития до полной исчерпанности содержания. Попробуйте ощутить необходимость этого повтора, его логическую и эмоциональную неизбежность.

Изучая эту прелюдию, точно выполняйте все указания автора, что поможет избавиться от штампов, выработать свою концепцию исполнения сочинения, которое у всех на слуху.

СТАРИННЫЙ РУССКИЙ РОМАНС

ДРЕМЛЮТ ПЛАКУЧИЕ ИВЫ

Старинный русский романс
Музыка Б. Б. Слова А. Тимофеева

Умеренно, с движением

Гитара

Голос

1. Дрем - лют пла - ку - чи - е и - вы,
2. Ду - мы о прош - лом да - ле - ком
3. Где ты, го - луб - ка род - на - я?

Гитара

низ — ко скло — нясь над ручь — ем,
 мне на — ве ва — ют о — ни,
 Пом — нишь ли ты о — бо мне?

струй — ки бе — гут то — роп — ли во,
 серд — цем боль — ным, о — ди — но ким
 Так — же ль, как я, из — ны — ва я,

шеп — чут во мра — ке ноч — ном,
 рвусь я в те преж — ни — е дни,
 пла — чешь в ноч — ной ти — ши — не,

шеп — чут, все шеп — чут во мра — ке ноч — ном.
 рвусь я в те преж — ни — е свет — лы — е дни.
 пла — чешь ли так же в ноч — ной ти — ши — не?

Для окончания

Дрем лют пла ку чи е и вы,

низ ко скло нясь над ручь ем...

Фл. XII----- Фл. V-----

3 2 1 3 2 1

pp

При аккомпанементе собственному пению возникают проблемы координации голоса и инструментального сопровождения. Чтобы разрешить их, надо, во-первых, хорошо выучить партию гитары, играть ее свободно и уверенно. Это необходимо, но довольно часто приводит начинающих к тому, что игра гитарного аккомпанеента превращается в самоцель. Исполнитель начинает сопровождать игру на гитаре пением, что приводит к механистичности, жесткости ритмического движения мелодии, она звучит неестественно, невыразительно. Чтобы избежать этого, надо постараться переключить свое внимание на интонирование мелодии голосом, подстраивая под него звучание и саму манеру игры на гитаре.

Особую трудность вызывает сопровождение солиста (певца, инструменталиста), так как в этом случае требуется полное слияние исполнительских

намерений партнеров. Этого невозможно достичь пусть даже самым тщательным, но формальным следованием за всеми темповыми и динамическими изменениями в партии солиста. Как бы активно вы ни вслушивались в его исполнение, как бы ни «ловили» его, вы всегда будете отставать.

И так будет постоянно, до тех пор, пока вы не начнете думать и чувствовать вместе с партнером, совместно с ним переживать исполняемую музыку. Аккомпаниатор должен предугадывать намерения солиста, только тогда он сможет осуществлять изменения темпа и динамики одновременно с ним. Это удивительное и радостное чувство эмоционального единения с партнером, когда, движимый с ним одним порывом, делаешь все, как он. Однажды испытанное, это чувство навсегда влюбляет в совместное музицирование.

ХЕЛЛО, ДОЛЛИ!

Музыка Дж. ГЕРМАНА. Обработка С. Колесника

B⁶ 2)*

B⁶ 1)

* См. указанный вариант на соответствующей схеме.

G_{m7}¹⁾ G_{m7}²⁾ B⁶¹⁾

B_{dim}¹⁾ B_{dim}²⁾ B_{dim}³⁾ C_{m7}¹⁾ F⁷²⁾

C_{m7}¹⁾ A^b₆¹⁾

C⁹ F⁹ C_{m9}¹⁾ F⁹¹⁾ B⁶¹⁾ D^b_{dim}¹⁾

Вариант:

C_{m7}¹⁾ F⁷²⁾ B⁶²⁾ B⁶¹⁾

Вариант:

G_{m7}¹⁾ G_{m7}²⁾ A^b₆²⁾

B⁹²⁾ B⁷⁺⁵²⁾ E^b₆ D⁷ G_{m7}¹⁾

D_{m7}¹⁾ G_{m7}¹⁾ D_{m7}⁷

C^{7/9/11}_{sus A}¹⁾ C⁹⁺⁵¹⁾ C_{m9}³⁾ F⁷³⁾ B⁶²⁾

вариант C^{7/9/11}_{sus A}²⁾ C⁹⁺⁵²⁾ C_{m9}¹⁾ F⁷¹⁾ B⁶³⁾

Чтобы с этой пьесой не было затруднений, сначала внимательно изучите интервальный состав новых аккордов, варианты исполнения их на инструменте. Отметьте возможность пропусков каких-либо тонов аккорда. Сдвигая взятый аккорд на один лад (два, три...) выше (ниже), можно получить аккорд на полтона (тон, полтора...) выше (ниже) обозна-

ченного с сохранением его индекса. Так, зная, как берется аккорд C_m^9 , можно сыграть аккорды H_m^9 , C_m^9 , (D_m^9) , D_m^9 , E_m^9 и т. д.

Потренируйтесь также в написании аккордов от разных звуков и в нахождении вариантов их исполнения на гитаре. Успехов вам!

C^6

мажорное трезвучие +
большая секунда

C_m^7

минорное трезвучие +
малая терция

$C \text{ dim.}$

три малых терции

C_7

мажорное трезвучие +
малая терция

C^9

мажорное трезвучие +
минорное трезвучие

C_m^9

минорное трезвучие +
минорное трезвучие

C^{7+5}

мажорное трезвучие +
уменьшенная терция
с повышенной квинтой

$C^{7/9/11} \text{ sus } A$

ундецимаккорд с малой
септимой и прибавлением
звука ля

C^{9+5}



III 1)

VI 2)

1 3)

$A^{\flat 6}$ играется как $B^{\flat 6}$ (1-й и 2-й варианты), перемещенный на два лада вниз (к головке грифа).
 Выпишите его схему самостоятельно.



III 1)

V 2)



I 1)

II 2)

V 3)

Cm7

III 1) VIII 2)

The diagram shows two fretboard positions for the Cm7 chord. Position 1) is at the 3rd fret (III), with fingers 1, 2, and 3 on strings 1, 2, and 3 respectively, and finger 1 on string 4. Position 2) is at the 8th fret (VIII), with fingers 1, 2, and 3 on strings 1, 2, and 3 respectively, and finger 1 on string 4. Below each diagram is a musical staff showing the chord voicing with a 7th fret bar line.

F7

I 1) III 2) VIII 3)

The diagram shows three fretboard positions for the F7 chord. Position 1) is at the 1st fret (I), with fingers 1, 2, and 3 on strings 1, 2, and 3 respectively, and finger 1 on string 4. Position 2) is at the 3rd fret (III), with fingers 1, 2, and 3 on strings 1, 2, and 3 respectively, and finger 4 on string 4. Position 3) is at the 8th fret (VIII), with fingers 1, 2, and 3 on strings 1, 2, and 3 respectively, and finger 4 on string 4. Below each diagram is a musical staff showing the chord voicing with a 7th fret bar line.

II 1)

C⁹ VIII 2)

F⁹ играется как C⁹ на I—III ладах

I 1)

I 2)

VIII 3)

II 1)

C⁹⁺⁵ VIII 2)

$D^b \dim$ играется как $B \dim$ (1-й вариант) на III–V ладах
 ладах
 B^9 играется как C^9 (2-й вариант) на VI–VIII ладах
 ладах

B^{7+5}

III 1)

VI 2)

E^b_6

I

D^7

I

$C^{7/9/11}_{sus A}$

II 1)

VIII 2)

D^7_{sus} играется как C^7_{sus} на V–VII ладах