

Г. ФЕТИСОВ

**ПЕРВАЯ ГИТАРНАЯ
ТЕТРАДЬ**



**Москва
“Престо”
1997**

В сборник вошли некоторые пьесы и
страницы из методического пособия
“Искусство игры на гитаре” педагога
ДМШ № 91 Г. Фетисова. Москва. 1992 г.

ОСНОВНЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

1. Постановка правой руки.

3-я и 2-я фаланги пальцев «i, m, a» вертикальны деке. Запястье немного приподнято и кисть несколько развернута в сторону подставки. Большой палец немного впереди указательного. Постановка, которая обеспечивает относительно удобное одновременное использование приемов тирандо и апояндо из одного положения кисти.

2. Постановка левой руки.

Большой палец располагается сзади грифа между 2-м и 3-м пальцем. 1, 2, 3 и 4-й палец минимально приподнимается над грифом. При обратном движении (а пассажах) пальцы подготавливаются в зависимости от аппликатуры гаммы или пассажа (т. е. встают на последующую струну).

3. Апояндо (опираясь) — играется мелодически рельефный музыкальный материал. Апояндо — звук более плотного, активного тембра, чем тирандо.

4. Тирандо (натягивая) — играется: арпеджио, аккомпанемент, подголоски. Тирандо — звук щипок, мелодическая тембровая окраска, контрастная апояндо, когда исполняется одним ногтём.

5. Верхняя нота арпеджио чаще играется апояндо (как правило, она мелодическая).

6. Большой палец играет апояндо в одинарных опорных басах. Если мелодия проходит в басах, большой палец играет как апояндо так и тирандо в зависимости от музыкального материала.

7. Чередование пальцев происходит всегда, за исключением специфических моментов: «скользящий палец» — апояндо на первой струне, затем тирандо по второй струне, верхний звук — нижний звук (пример чередования: i-m, a-i, a-m-i, a-m-i-m, P-i).

8. Приём «длинный палец» — при переходах со струны на струну при восходящих движениях (на более длинную струну идёт более длинный палец, чаще всего средний).

9. Два звука одновременно извлекаются: p — тирандо, a — апояндо. Если по басу проходит мелодия, то она играется на апояндо.

10. Звукоизвлечение аккордов.

Пальцы «a, m, i» двигаются к деке, как бы стремясь к апояндо, а потом резко уходят в ладонь после извлечения звуков на тирандо. Большой палец двигается навстречу им и играет либо тирандо (образует крест с указательным пальцем) либо апояндо, если по басу проходит мелодия.

11. Четко продуманное сочетание (соотношение) аппликатуры правой и левой руки. Особенно в мелодических сочетаниях: арпеджио — гамма.

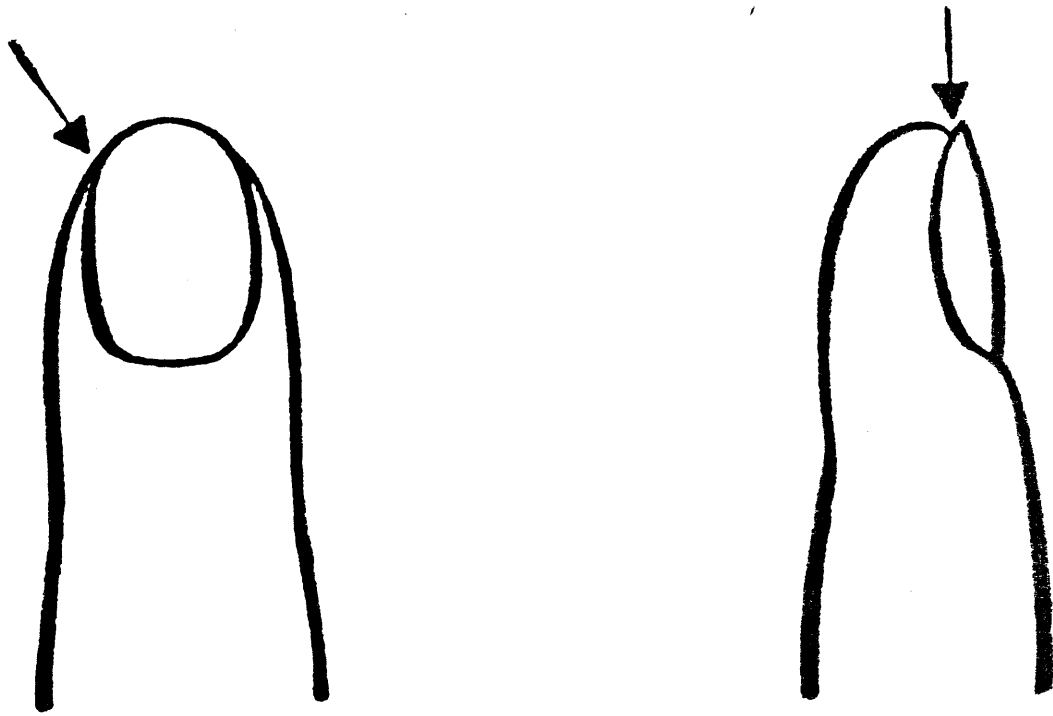


Рис. 1

Секрет получения красивого и сильного звука лежит в точной манере использования ногтей. Очень важно «ударять» по струне в точке, показанной на рис. 1. Эта точка требует начинать извлечение звука с мякоти левой стороны кончика пальца и заканчивать его ногтём, а ещё лучше одновременным касанием левой стороны мякоти и ногтя.

Нельзя не придавать особое значения важности правильной заточке ногтей при игре на гитаре. Если держать правую руку ладонью к лицу и ногти на уровне глаз, то ногти должны быть едва видны над подушечкой пальца. Ежедневно подтачивайте их и придавайте им форму естественного контура вершины вашего пальца, причём обратите внимание, что расстояние между кромкой ногтя и кончиком пальца наибольшее в средней точке, постепенно уменьшается к правой и левой стороне ногтя. Полируйте кромку ногтя самой мелкой шкуркой и окончательную полировку производите куском гладкой кожи и морского камушка. Кромка ногтя должна быть абсолютно гладкой и отполированной, только тогда вы получите качественный звук во всём его богатстве.

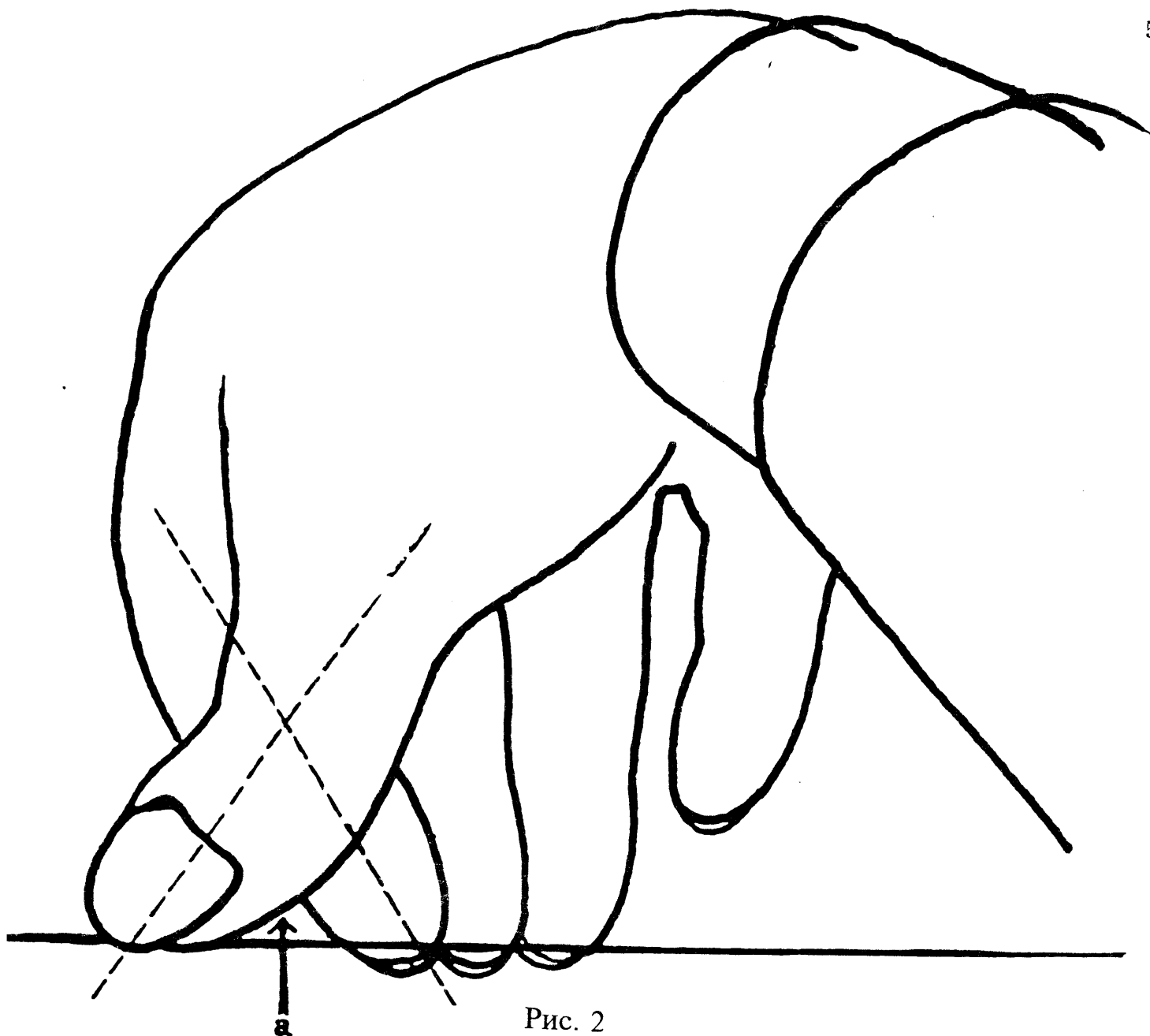


Рис. 2

Такая постановка правой руки дает возможность исполнителю правильно использовать два принципиальных метода удара по струне: апояндо (удар с опорой) и тирандо (свободный удар) из одного положения кисти.

Большой палец образует крест с указательным пальцем, образуя треугольное пространство (а) и помещая пальцы «i, m, a» под углом к струне, мизинец расположен вертикально. Все пальцы округлены и запястье достаточно приподнятое над струнами, как бы напоминает купол, что дает угол примерно 90° между пальцами и струнами.

Это почти вертикальное положение 1 и 2-го сустава и фаланг по отношению к струнам — фактор величайшей важности для звука.

ЭТЮД

Г. ФЕТИСОВ

В первом такте следует обратить внимание на то, чтобы большой палец после извлечения звука остался на некоторое время (до извлечения звука «ми» на 1-й струне) на 4-й струне, слегка касаясь её, но без сильного нажима или ненужной, чрезмерной опоры на неё.

В 3-й такте большой палец быстро снимается после извлечения звука на 4-й струне, прикоснувшись к 3-й, освобождая её для извлечения звука указательным пальцем на тирандо.

О переходе между 6 и 7-м тактом надо подумать заранее, ещё проигрывая правой рукой 2 и 3-ю открытую струну, приготовьте 2-й палец в левой руке для нажима на 2- лад. Это место наиболее трудное для начинающих и его надо проиграть отдельно несколько раз.

Во всём этюде надо точно соблюдать штрих апояндо и следить за положением кисти правой руки, неукоснительно выполняя рекомендации к упр. № 5 из 2-го урока. Этюд построен на этом упражнении и дан только как мелодический материал для комплексной постановки рук (координация правая-левая с контролем мелодической основы). Динамику учащийся должен продумать (услышать) сам.

КУКУШКА

Д. БИТИНГ

$\text{♩} = 104$ *mf* *p* *simile* *Fine* *mp* *p* *D. C. al Fine*

Вся мелодическая тема выдержана на апояндо. Аппликатура в правой руке — «i-m». Педальный бас все время играется тирандо. Очень четко надо выдержать в каждом такте паузу на вторую долю. Для этого в 1-м такте звук фа-диез (1-м пальцем) выдерживается ровно четверть. Затем первый палец слегка ослабевает, но не снимается с лада, происходит глушение струны левой рукой. Между «ля» (4-й) и последующим «фа» во 2-м такте, звук не прерывается. Во 2-м такте все повторяется. Правда если быть скрупулезным то и бас «ре» на первой доле 2-го такта надо тоже заглушить, но уже правой рукой, заранее поставив большой палец на бас «ре» на первую долю.

3 и 4-й такт звучат на легато, хотя и здесь можно приглушить бас «ля» в 3-й доле (обратной стороной ногтя и подъемом пальца).

Вторая часть дописана мной и в оригинале ее нет.

Постарайтесь создать образ, соответствующий названию пьесы.

ЭТЮД

Ф. СОР

Musical score for a study piece in 4/4 time, Op. 10 by Sor. The score consists of five staves of music. The first staff shows a melodic line with slurs and accents, and a bass line with triplets. The second staff has a first ending (1.) and a second ending (2.). The third staff ends with "Fine". The fourth staff includes a "rit." marking. The fifth staff ends with "D. C. al Fine".

С первого же такта надо приготовить (поставить) все пальцы правой руки на струны заранее для исполнения ломанного арпеджио. Причем, большой палец исполняет скользящий штрих с 5-й струны на 4-ю. В 8-м такте надо постараться сыграть логичное легато с опорой 4 м пальцем после исполнения в 1-ю струну.

В предпоследнем такте двойная доминанта трудна по растяжке, отработайте ее в очень медленном темпе и точно по аппликатуре. В последнем такте обратить внимание на скользящий штрих большим пальцем и легато на «си» по пятой струне.

ВАЛЬС

Я. КОТИК

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a tempo marking of 132. The first staff contains measures 1-6, featuring a melody with fingerings *i* and *m* and dynamics *mp* and *p*. The second staff (measures 7-12) includes a dynamic marking of *mf* and continues the melodic line with fingerings *i* and *m*. The third staff (measures 13-18) features a dynamic marking of *mp* and includes accents (Λ) over certain notes. The fourth staff (measures 19-24) includes a *rit.* (ritardando) marking and ends with a dynamic marking of *p*. The score is characterized by parallel thirds and a waltz-like feel.

«Вальс» достаточно прост для технической отработки и ученик вполне сможет с ним справиться самостоятельно. Задача педагога состоит в том, чтобы показать ученику плотное и слитное звучание терцовых звуков, начиная с 9-го такта. Добиться слитного звучания, одинаковой силы и тембральности двух звуков от соседних струн не так просто, как может показаться на первый взгляд. Надо чтобы пальцы (в данном случае «*m-i*») были как бы «склеены» друг с другом и двигались совершенно синхронно, как бы вдавливая струну, для двойного апояндо, к деке. В 11-ом, 19, 23-ем такте проследите за напевностью параллельных терций. Надо чтобы звук был как можно дольше, а бросок с терции на терцию как можно короче, тогда будет хорошая кантилена.

ЭТО ВСЕ МОЯ РАБОТА

Д. ДЮАРТ

Vivace ♩ = 160

The musical score is written for a single melodic line in 3/4 time. It begins with a treble clef and a tempo marking of 'Vivace' with a metronome marking of 160. The first staff starts with a dynamic marking of *mf* and *p*. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by 'm' and 'i'. A circled '3' is placed above the first measure. The second staff begins at measure 6 and includes a *p* dynamic marking and a breath mark 'V' under a slur. The third staff starts at measure 11 and features a *p* dynamic marking, a breath mark 'V', and a 'rit.' (ritardando) marking above a slur. The piece concludes with a *p* dynamic marking, a breath mark 'V', and the instruction 'Fine'. The fourth staff, starting at measure 17, includes a *mp* dynamic marking, a breath mark 'V', and the instruction 'D. C. al Fine'.

Добейтесь в этой пьесе Дюарта единого, слитного исполнения терций. Аккомпанемент «m-i» в правой руке исполняется сомкнутой аппликатурой (пальцы плотно прижаты друг к другу). При исполнении аккомпанемента на 2 и 3 струне держите палец «a» на 1-й струне. Это не очень помешает движению, хотя некоторую скованность вы почувствуете, зато избавит вас от подергивания кисти и потери ощущения струн. Старайтесь, что бы двигались только кончики пальцев без участия кисти. Точно выдержите лигу в 7-8 тактах.

Пьеса должна быть исполнена легко и воздушно, без излишнего напряжения и скованности.

ЭТЮД

Г. ФЕТИСОВ

1. rit. 2.

ДИВЧИНА КОХАНА Украинская народная песня

Пер. Г. Фетисова

$\text{♩} = 120$

Этюд написан на отработку трудного нисходящего арпеджио, причем, при игре большим пальцем правой руки палец «а» должен в любом такте встать на струну вместе (одновременно) с большим.

Достаточно трудны для координации так называемые перекрещивания, когда одна и та же струна в 3, 4, и 5-м тактах соответственно на 3 и 4-й струне играют разными пальцами., вначале — Р, а на четвертой доле — і (указательным). По координации правой руки это достаточно сложно. Сложно не развалить кисть и не позволить ей изменить свое положение (постановку), не тянуться за безымянным пальцем и в тоже время не менять своего положения и при игре большим. Для этого на первой доле бас лучше играть тирандо.

В предпоследнем такте точно исполните скользящий удар (прием) пальцем «т».

В народной обработке проследите за напевностью и продолжительностью каждой четверти, добиваясь очень хорошей кантилены.

Переход между 9 и 10-м тактом в левой руке сделайте за счет легкого глиссандо. Не снимать пальцы 1 и 2 в 11 такте и внимательно вслушиваться в переход на 3-й палец второй струны. В 12-ом такте на «ля» можно дать вибрато.

В правой руке первый звук можно начинать с указательного пальца и далее чередовать «і-т». Хотя лучше сразу соблюдать закономерность: 1, 3, 5, 7-й такт идет с одной аппликатурой «а-т-і» сохраняем ход в арпеджио).

Во 2, 6 и 14-м тактах выдержите бас «фа» до конца такта.

В 4-м такте более длинный средний палец играет по ближней к ладони струне (по 3-ей, а затем указательный играет по 2-ой струне. Обратите внимание на этот переход, как на нужный ход, который тоже надо отработать. Хотя такой переход, условно, можно назвать исключением из общего правила. (См. метод. указ. №8. Перельман: «как только выведу правило — тут же натыкаюсь на исключение»). После вводного звука «соль-диез» идет арпеджио и такая аппликатура, как в данных двух тактах (3 и 4-ом)., встречается наиболее часто. Во второй части идет чаще гаммообразная мелодия и поэтому соблюдайте четкое чередование «і-т».

Динамика пьесы достаточно проста и ученик должен сам предложить вам ее решение. Подскажите ему только, что здесь можно найти окраску звука на резкое тирандо одним ногтем у подставки, при репризе второй части.

АНДАНТИНО

Ф. КАРУЛЛИ

Андантино построено на методическом принципе одновременного извлечения двух звуков. Переход во 2-м такте на 4-й и 2-й палец характерен в гитарной технике и требует тщательной обработки, также как и переход в 3-м такте, когда звуки «соль» и «ми» (4 и 4 пальцем) меняется на «фа-диез» и «ре». В 5-м такте звуки «до» и «ля» извлекаются сомкнутой аппликатурой «m-i». Эти два пальца как бы приклеены друг к другу, двигаются совершенно синхронно в ладонь.

В 7-м такте басовые ноты можно исполнить апояндо, потому как они составляют часть мелодии. В первой вольте, когда извлекаются звуки «до», «до-диез», «ре» 1, 2, и 4 пальцем надо последить за тем, чтобы поставив 4-й палец на «ре», 1, и 2-й остались на своих местах. После извлечения звука «ре», более естественный переход на «ля» 2-м пальцем. Во 2-й вольте те же звуки берутся соответственно 1, 2 и 3-м пальцем и под 3-й палец на этом же 3-м ладу подставляется 4-й палец на 1-й струне. Звук «соль» на 6-й струне легче взять 2-м пальцем, потому как для начинающих закономерный переход на 6-ю струну 3-м пальцем затруднителен. Это ведет к нарушению легато и более трудной растяжке пальцев.

МОДЕРАТО

И. ПЕТЕР

Musical score for "Модерато" by I. Peter. The score is in G major, 2/4 time, with a tempo of quarter note = 46. It consists of five staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 46. The first staff contains measures 1-3. The second staff contains measures 4-6. The third staff contains measures 7-10, with a "Fine" marking at the end of measure 10. The fourth staff contains measures 11-13. The fifth staff contains measures 14-16, ending with a double bar line and a repeat sign. Dynamics include *mf*, *p*, and *f*. Fingerings and accents are indicated throughout. The piece concludes with "D. C. al Fine".

Мелодическая линия в Модерато проходит через апояндо, все аккомпанирующие ноты соответственно играются на тирандо. В первой части надо очень внимательно провести мелодию, дослушивая каждый звук. Во 2 и 6-м такте точно выдержать бас «соль». В 8-м такте 3-й палец держится до конца такта. 9-й такт отработать отдельно, ибо он наиболее труден технически, но необходимо точно соблюдать аппликатуру правой и левой руки. В 10-м такте обратить внимание на ритм: восьмая, две шестнадцатых и четверть. В 14-м точно выдержите бас «соль» до баса «ми», не упуская при этом из вида мелодическую линию. В 10-м такте выдержать лигу, поэтому заключительную ноту «ре» нельзя играть апояндо. Модерато должно прозвучать очень напевно, с хорошей кантиленой.

АНДАНТИНО

М. КАРКАССИ

Мелодические ноты апояндо плавно переходят одна в другую, образуя единую мелодическую линию, кантиленную ткань. Четко придерживайте все басы. Переход в «до-диез» в 4-м такте достаточно труден, отработайте его отдельно в мелодическом темпе. В 7-м такте не снимать 1 и 2-й палец, пока не встанут 3 и 4-й. Аппликатура в правой руке 11 такта может быть другой: «фа-диез» — средним пальцем и далее чередование «i-m». В 12-м такте замедление и глиссандо на «соль» по 4-й струне. Четко соблюдайте фразировку, следите за запятыми. Продумайте динамику.

В «Вальсе» обратить внимание на чередование «*m-i*» в правой руке через большой палец. Во 2, 3 и 4-м такте подчеркивается сильная доля апояндо в басу. В 9-м такте появляется легато. Используйте для его отработки упражнения на легато из школы Э. Пухоля. Переход на «*си*» по 3-й струне. 4-м пальцем достаточно труден, отработать его отдельно в медленном темпе.

Весь «Вальс» играется очень собранной правой рукой без замаха пальцев, со струны, экономными движениями. В одиннадцатом такте целесообразно использовать прием «скользящий палец» (мет. указ. №7), ибо тогда сохраняется очень удобная и естественная аппликатура в арпеджио.

Динамика достаточно проста, но проиграть «Вальс» уч-ся надо несколько раз, что бы он почувствовал легкость и моторность движения.

ВАЛЬС

Ф. СОР

Две затактовые ноты в «Вальсе» надо исполнить на тирандо, хотя они и мелодические. Тогда первая доля будет естественно подчеркнутой на апояндо. Аккомпанемент «соль» и «до» пальцами «р» «i» следует исполнять ненавязчиво, без акцента, но обязательно поддерживать его до конца такта. Следует обратить внимание на синхронный переход со 2-го такта на 3-й, когда следует постепенное крещендо на нотах «ми, ре, до» с переходом на сильную долю 3-го такта. Аккорды в 3-м такте исполняются стаккато. Этот ход (прием) наиболее характерен и звучит в 3, 7 и 15-такте.

Две затактовые ноты второй части лучше исполнить на 2-струне, сохраняя однотембровое звучание. Глиссандо с «ля» на «соль» позволяет опять вернуться в первую позицию.

Достаточно труден переход с 13-го такта на 14-й, когда вводный аккорд переходит на 2-ю ступень. Это место следует отработать отдельно. Все аккорды исполняются сомкнутой аппликатурой, чем ближе друг к другу пальцы, тем плотнее звучание аккорда.

«Вальс» должен получиться по звучанию легким и воздушным.

БЛЮЗ

И. ШРАЙБЕР

The musical score is written in 4/4 time with a tempo marking of $\text{♩} = 10\frac{1}{4}$. The key signature has one sharp (F#). The score consists of four systems of music, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The melody line includes various ornaments such as accents (^) and slurs, and dynamics like *p* (piano) and *a* (accents). The bass line features a steady eighth-note pattern with occasional triplets and slurs. The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staff lines. The piece concludes with a double bar line and a final chord marked with a 'V'.

В «Блюзе» очень важно почувствовать свинговость звучания (балансирование, качание), когда две восьмые мы рассматриваем как четвертную триоль, в которой две первые триольные восьмые лигваны. Происходит как бы раскачивание мелодии при равномерно шагающем басы. Это очень характерный элемент исполнительской техники джаза, выражающийся в постоянной и непрерывной ритмической пульсации.

Свинг является основным приемом джазовой полиритмии и возникает в результате не совмещения акцентов мелодической и ритмической линии, благодаря чему создается эффект кажущейся неуклонности нарастания темпа.

Еще одна особенность блюза — это «blue-notes» — 3-я и 7-я пониженные ступени. В данном случае это нота «си-бемоль», но она нестабильна, она как бы колеблется между натуральной и пониженной ступенью. Выражается это в подтягивании 3-й струны к 4-й и возврате назад. Обозначено это стрелкой к более низкому звуку.

БЛЮЗ

Аноним

Прежде чем приступить к этой пьесе, внимательно ознакомьтесь с рекомендациями к аналогичной пьесе «Блюз» И. Шредера. Здесь же мы только повторим, что прием джазовой полиритмии, возникающей в результате не совмещения акцентов мелодической и ритмической линии, создает эффект «качания», кажущегося неуклонного нарастания темпа и умения музыканта «балансировать» между этими не совмещениями и определяет термин свинг.

В техническом плане обратите внимание на необычную аппликатуру для первого же тонического аккорда, когда мы вместо привычного 3-го пальца ставим 4-й, освобождая тем самым 3-й для перехода в бас «соль».

Очень точно исполните синкопу из 2-го такта, аккорд должен прозвучать слитно и очень точно по «ощущению времени».

Не открывайте 4-го пальца, ползущего между 5 и 6-м тактом.

ЗЕЛЕННЫЕ РУКАВА

Обр. Г. Тойхерт

The musical score is written in 6/8 time and consists of six staves of music. The notation includes various dynamics such as *mf*, *p*, and *f*, along with articulation marks like accents (^) and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The piece concludes with the word "Fine" and the instruction "D. C. al Fine".

D. C. al Fine

ВАЛЬС

М. КАРКАССИ

Moderato

Handwritten musical notation for the waltz. The first staff (measures 1-5) includes fingerings *i m i m i* and *i a i m*, dynamics *mf* and *p*, and slurs. The second staff (measures 6-11) includes fingerings *i m i m i* and *i a i a i*, and dynamics *p*. The third staff (measures 12-15) includes fingerings *m i* and *i m*, dynamics *p*, and tempo markings *rit.* and *a tempo*. The piece ends with a fermata.

ЭТЮД

П. РУМЯНЦЕВ

Allegretto

Handwritten musical notation for the étude. The first staff (measures 1-6) includes fingerings 1 and 2, dynamics *mf* and *p*. The second staff (measures 7-12) includes fingerings 1 and 2, and dynamic *p*. The piece ends with a fermata.

МОЙ МЕНУЭТ

Д. ДЮАРТ

$\text{♩} = 132$

НИДЕРЛАНДСКИЙ ТАНЕЦ

Х. НЕЙЗИНДЛЕР

Allegro

ЭКОСЕЗ

О. ПИТЕРСОН

$\text{♩} = 104$

i m i m *i m*

mp (2-mf) *p* *p*

i m *i a* *i m*

i *a*

МЕНУЭТ

О. ПИТЕРСОН

$\text{♩} = 72$

\wedge \wedge \wedge *m i m*

mf *p* *p* *p*

\wedge \wedge \wedge \wedge \wedge *m i m i* *i a m i* \wedge \wedge *a m*

p *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

\wedge \wedge \wedge *a m i* *i m* *i m* *a*

p *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

ПЕСЕНКА ЧЕРЕПАХИ

Г. ГЛАДКОВ

♩ = 116

mf *p* *pV*

4

7

1. 2.

ДОЖДИК

В. НАДТОКА

Andantino

mp *p* *p* *p* *p*

6

12

non rit.

ЭКОСЕЗ

В. КОВАЧ

$\text{♩} = 120$

This musical score is for the piece 'ЭКОСЕЗ' (Ecoses) by V. Kovach. It consists of five staves of music, numbered 1 through 24. The music is written in treble clef with a 2/4 time signature. The tempo is marked as $\text{♩} = 120$. The score includes various dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *rit.* (ritardando). There are also accents (^) and slurs over notes. Fingerings (1-4) are indicated for many notes. The piece features a mix of eighth and quarter notes, with some triplet and sixteenth-note patterns. The dynamics generally range from piano to mezzo-forte, with a final *p* marking at the end of the piece.

КАНТРИ ВАЛЪС

Т. ФЛИНТ

$\text{♩} = 96$

mf *p*

rit. *a tempo*

p *p_V*

p *p_V*

12

p *p_V*

АНДАНТИНО

Г. ФЕТИСОВ

$\text{♩} = 100$

mf *p*

p *p_V*

6

p *p_V*

Fine

mp *p* *p*

11

p *p_V*

D. C. al Fine

СЛОНЕНОК

Ф. ФОДОР

♩ = 72 80
Fl. XII

i m a m i a i m m
mf p p p

6

11 *m i m i m* Fl. VII XII VII XII Fl. XII
③ ② ④ ③

15 XII
m a m i

ДВА ДРУГА

В. ГЕРЧИК

Весело

mf

Два друж_ка пе_туш_ка по дво_ру ша_га_ли,
А пу_шис_тый кот пос_трел, что си_дел под лав_кой,

5 *(p i) p m*

на за_ре во дво_ре у_тро воз_ве_ща_ли,
с ни_ми дра_ться не хо_тел, по_мэ_хал им лап_кой.

МЕДВЕЖОНОК

Ф. ФОДОР

⑥ - ре
♩ = 44 - 60

i m i m
p p p p
mp (2-mf) p p

i m i m i i m i m i i
p

m i

f sp

АХ! НАСТАСЬЯ
Русская народная песня

♩ = 66

m i m i m i
p p p p

m i m i
p p

1. *m i m*
p p p

2. *i*
p

АХ, ТЫ СТЕПЬ ШИРОКАЯ

Русская народная песня

Обр. Г. Фетисова

Largo $\text{♩} = 42$

Musical score for "Ах, ты степь широкая" in 4/4 time, Largo tempo. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a *mp* dynamic and includes fingerings (1, 2, 3, 4) and accents (\wedge). The second staff continues with dynamics *p* and *mp*, and includes vibrato (*vib.*) and fingerings. The third staff features dynamics *p* and *mp*, with accents and fingerings. The fourth staff concludes with dynamics *p* and *mp*, including accents and fingerings. The score is marked with various dynamics (*mp*, *p*, *mp*) and includes fingerings (1, 2, 3, 4) and accents (\wedge).

ЕЛОЧКА

БЕКМАН

Moderato

Musical score for "Елочка" in 2/4 time, Moderato tempo. The score consists of two staves of music. The first staff begins with a *mf* dynamic and includes fingerings (1, 2, 3, 4) and accents (\wedge). The second staff continues with dynamics *p* and *rit.*, and includes fingerings and accents. The score is marked with various dynamics (*mf*, *p*, *rit.*) and includes fingerings (1, 2, 3, 4) and accents (\wedge).

ВАЛЬС

Н. ПАГАНИНИ

$\text{♩} = 128$

mp *mf* *p*

III a m gliss.

6 Fl. XII *p m a p*

11 *p p p* Fl. *p V*

БУРАТИНО

Н. КОШКИН

Allegretto

p *i m*

6 1. *p p p* 2. *p p p* *p V*

ОБРАТНАЯ СТОРОНА ЛУНЫ

Н. КОШКИН

Andante

(Fl.) harm. ----- simile

harm. XII VII XII VII XII

ФРАНЦУЗСКИЙ НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ

Allegro

Musical score for French Folk Dance, measures 1-12. The score is in treble clef and 3/4 time. It features a melody with various rhythmic values and articulation marks. Dynamics include *mf*, *p*, and *mp*. There are triplets and slurs throughout. Measure numbers 7 and 12 are indicated. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

ВАЛЬС

Я. ПОВРОЗНИЯК

$\text{♩} = 132$

Musical score for Waltz, measures 1-11. The score is in treble clef and 3/4 time. It features a melody with various rhythmic values and articulation marks. Dynamics include *mf* and *p*. There are triplets and slurs throughout. Measure numbers 6 and 11 are indicated. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

УТРЕННИЙ ВАЛЬС

Т. ФЛИНТ

♩ = 92

mp ————— *mf*

6

11

16

22

29

rit. *a tempo*

mp ————— *p* *V*

ВАЛЬС

Allegro

Н. КОШКИН

The musical score is for a waltz in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked **Allegro**. The composer is **Н. КОШКИН**. The score is divided into six systems, each with a two-staff layout. Measure numbers 6, 12, 17, 22, and 27 are marked at the beginning of their respective systems. The notation includes various dynamics such as *a* (allegro), *m* (mezzo-forte), and *i* (pizzicato), along with accents and articulation marks. Performance instructions include *rit.* (ritardando) and *a tempo*. The score concludes with a final measure in the sixth system.

Когда гитаристов спрашивают, почему они избрали гитару, иногда отвечают — потому, что этот инструмент портативен и его можно возить повсюду. Но чаще можно услышать — мне понравилось ее звучание. Да, нам нравится звучание гитары, и это главное достоинство, но ведь у гитары, и множество недостатков: она не обладает большим объемом звука, не может использоваться в оркестрах, и даже в камерных ансамблях ей отводится очень небольшая роль, а техника игры на гитаре настолько трудна что ее сольный репертуар намного уже, чем скажем, у фортепиано. Но все же мы играем на гитаре, — потому что любим ее звучание.

Давайте же возьмем из гитары все самое лучшее — извлечем из нее хорошие плотные звуки и придадим им всевозможные тоновые оттенки. Как сделать это? Прежде всего — приобрести хорошую гитару с точно размеченными ладами и струнами соответствующей и струнами соответствующей длины и жесткости. Разумеется, у вас должна быть развита левая рука, чтобы при игре избежать волчков — дребезжания струн и прочих погрешностей. Но главное все же заключается в технике правой руки.

Добротный звук и тоновые оттенки совсем не обязательно идут, так сказать, рука об руку. К сожалению, часто, случается так, что исполнитель добивается широкого разнообразия тонов, но они очень плохого качества. Для того чтобы извлечь плотный и сильный звук, нужно стремиться играть правой рукой в стандартной постановке, т. е. Когда пальцы производят удар по струнам у края резонаторного отверстия со стороны подставки. Это достигается так:

а) Тщательно ухаживайте за своими ногтями. Они должны быть достаточно длинными, чтобы касаться струн, когда пальцы вытягиваются при исполнении апояндо. Если ногти длинней минимума, то тогда тон звука разжижается, становится щелкающим. И это явление усиливается по мере увеличения длины ногтей. По сравнению с резкими звуками, извлекаемыми фламенистками, тоны звуков Сеговии, игравшего укороченными ногтями, поражают мягкостью и благозвучием. Край ногтей должны быть идеально гладкими, отполированными. Для полировки прекрасно подходят тонкие камешки, обкатанные в реке или море. Не думайте, что при обработке ногтей даже самой тонкой маникюрной пилкой результат может быть хороший. Пилкой можно лишь добиться нужной длины ногтей, но окончательная их отделка должна производиться либо камнем, либо самой тонкой наждачной бумагой, наклеенной на кусочек пластика.

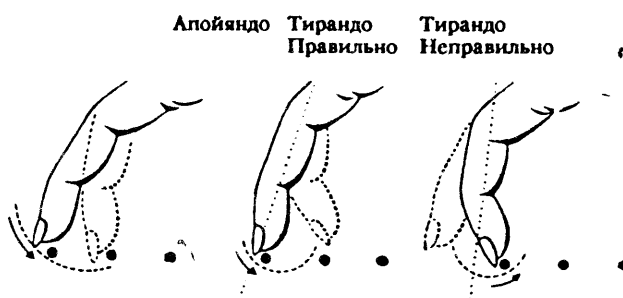
б) Правильный удар по струнам производится по направлению к верхней деке, чтобы не оттягивать от нее; это в полной мере достигается при игре апояндо, когда палец, ударяющий по струне, отклоняет

ее под углом приблизительно 45 градусов по направлению к деке. Но, строго говоря, это достигается только при исполнении отдельных нот, так как при этом палец неминуемо заглушает соседнюю струну.

Таким образом, апояндо, т. е. Удар сверху вниз применяется только при игре пассажей отдельными нотами, когда нужно особо подчеркнуть силу или объем звука, либо выделить мелодические ноты в потоке арпеджио.

Хотя удар сверху вниз применяется довольно редко, не думайте, что в других случаях следует пренебрегать в целом принципом удара по струнам не по направлению к деке, не прикасаясь при этом к соседней струне. Если пальцы правой руки сгибаются в среднем суставе при легком одновременном сгибании в первом, ближайшем к руке суставе, то кончики пальцев описывают заметную правильную дугу, что позволяет им ударять по струнам в той части дуги, где она опускается к деке, а не отходит от нее. При этом наша дуга настолько изогнута, что движущийся по ней палец при восходящем движении не коснется соседней струны.

Понять это можно из рисунка.



Точно таким же способом можно извлекать и аккорды, хотя технически это сложнее. К счастью, если аккорду не нужно звучать громче одnogолосного пассажа, предшествовавшего ему или следующего за ним, общий объем его звуков, извлекаемых одновременно, не должен быть выше звучания отдельных нот, исполняемых ударом сверху во всей пьесе. Однако иногда необходимы подчеркнутые аккорды, и лишь немногие гитаристы умеют исполнять их, не прибегая к удару большим пальцем. Все это несложно описать, но трудно исполнить, тут поможет только прилежание и терпение.

Расположите пальцы правой руки над соответствующими струнами — движением всей кисти и отдельных пальцев, сгибаемых в суставах, опустите пальцы на струны, надавите на струны вниз, пройдите ногтями по струнам и мгновенно приподнимите все пальцы, чтобы позволить им зацепиться за соответствующие соседние струны. Кончики пальцев при этом опишут небольшую дугу; струны будут задействованы при движении пальцев в нисходящей части дуги, а резкий подъем пальцев по дуге вверх позволяет им отойти от струн, не мешая им свободно колебаться.



Достигнув определенного совершенства, при извлечении звуков в стандартном положении. Правой руки — это примерно в четырех дюймах (10 см) от подставки — можно поразмышлять о том, как разнообразить «стандартный» тон звука. Первый метод заключается в том, чтобы изменять положение точек, в которых пальцы касаются струн — например, ударять по струнам, располагая руку ближе к подставке или дальше. Чем дальше от подставки извлекается звук, тем мягче и мелодичней становится тон гитары; чем ближе к подставке — тем резче и грубее. Обычно учащиеся задают вопрос? Почему же в таком случае не играть как можно дальше от подставки, получая при этом самый приятный тон? Как я полагаю, ответ лежит в природе человеческой природы и психологии. Если питаться исключительно медом или патокой, пить только сироп, то сладкое нам просто надоест, нам захочется чего-нибудь соленого, острого. Так же и с музыкой — если мы будем слышать только сладкие звуки, то вскоре устанем от них, потому что однообразие вообще не способно поддерживать в нас необходимый интерес к делу. Однако разрешение этой проблемы не обязательно в том, чтобы играть в дюйме (2,5 см) или около этого от подставки, где звук острый и резкий, но по-своему тоже полный до краев. Вскоре нас утомят и такие звуки, нам захочется благозвучия... другими словами, мы захотим услышать что-то более нежное. В таком случае ответ, очевидно, лежит где-то посередине — все зависит от характера музыки, и мы должны прибегать к мягким или грубым тонам в зависимости от настроения пьесы, которую мы исполняем.

Что же приводит к изменению тона звука, когда мы перемещаем место удара по струнам? Извлекаемый звук при ударе по струне состоит как бы из двух факторов. Во-первых, это основной звук, который возникает при колебании струны по всей ее длине от подставки до верхнего порожка, а если струна прижата — то от подставки до соответствующего лада. Струна «полной длины» колеблется с частотой настройки этой струны. Вместе с основным звуком при этом возникают вторичные колебания, называемые обертонами, которые зависят отчасти от материала, из которого изготовлена струна, формы, схемы пружин и конструкции гитары в целом, отчасти — от способа звукоизвлечения. Обертоны — это как бы отрезки колебания струны, которые возникают независимо от вибрации всей струны и одновременно, что только натренированное ухо может их различить. Если бы не обертоны, то все музыкальные инструменты звучали бы одинаково, будь то фортепиано, арфа, гитара, труба и так далее. Каждый инструмент производит в точности одинаковые основные звуки (ноты) гаммы и лишь

обертоны, свойственные каждому инструменту, заставляют звучать фортепьяно как фортепьяно кларнет как кларнет. Кстати сказать, каждая гитара имеет свой набор обертонов, соответствующих ее конструкции; вот почему нет даже двух гитар звучащих одинаково. А вот, например, металлические флейты, изготовленные по более унифицированным научно-техническим методам, могут звучать одинаково. Их обертоны намного более схожи, чем обертоны совершенно «разных» гитар.

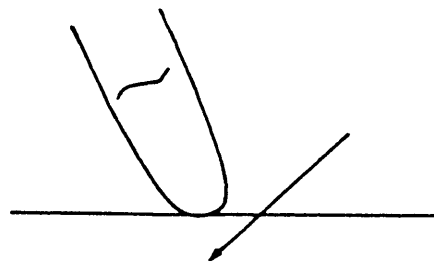
Конечно, мы сумеем сильно изменить обертоны, присущие какой-нибудь отдельной гитаре, даже если употребим струны разного качества. Однако мы можем изменять обертоны, возникающие при ударе пальцев по струнам, и это полезно не только ради создания определенного музыкального настроения, но и ради компенсации нежелательных характеристик звучания музыкального инструмента, которое может быть слишком резким или слишком мягким. Чтобы добиться этого, мы лишь слегка изменяем стандартную позицию правой руки для звукоизвлечения. Если основной тон гитары слишком резок, можно извлекать звуки в пяти-шести дюймах (12,5-15 см) от подставки, если же он слишком мягок — в двух с половиной - трех дюймах (6-7,5 см) от подставки. В любом случае у нас достаточно места для смены позиции правой руки ради изменения тона в ту или другую сторону.

Возвращаясь к соображениям относительно изменения тона, можно сказать, что наиболее плодотворным фактором извлечения обертонов является то, что где бы ни ударялась струна, там, где палец (или ноготь) касается струны, она сразу же перестает вибрировать. Однако остальная ее часть продолжает колебаться, а это зависит от того, в какой точке был приложен палец. Например, если палец ударяет струну посередине ее длины, то ей сообщается как бы два колебания, т. е. колебания каждой ее половины. Если ударить струну на четверти ее длины, то она станет колебаться одновременно четверью частями. Чем ближе к подставке затронута струна, тем меньшая часть ее длины находится между пальцами и подставкой и тем больше становится вибрирующих частей струны, на которые она как бы разделяется. Как известно, чем меньше длина колеблющейся струны, тем выше и резче извлекаемая нота. Отсюда следует, что обертоны, производимые этими короткими колеблющимися отрезками, резче, чем обертоны, производимые от более длинных отрезков. Согласно этим рассуждениям получается, что если ударить струну над грифом (это называется *sul tasto*), то получится звук значительно мягче и нежнее, чем при ударе у подставки (*sul ponticello*). Пианистам недоступны такие тоновые изменения, потому что молоточки их инструмента ударяют по струнам в точках, где достигается максимальный компромисс между мягким и грубым тоном; обычно такая точка располагается на одной седьмой длины струны фортепьяно. Если считать, что длина струны гитары 26 дюймов, то стандартная «ударная» точка находится в трех и пяти седьмых дюйма, рекомендованным мною ранее в этой статье. Как видите,

этот основной принцип применяется у большинства инструментов, где по струнам ударяют или их зацепывают для того, что бы произвести звук.

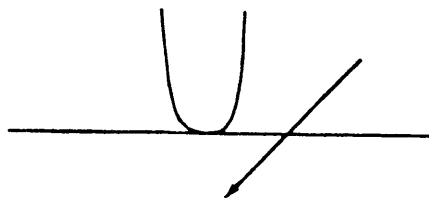
Тон гитары можно разнообразить изменением угла наклона пальцев правой руки относительно струн (влево или вправо); изменением угла приложения ногтей к струнам; перемещением точек касания струн ногтями ближе к подставке или дальше от нее.

Для того чтобы извлечь звук мягкой тоновой окраски для подчеркивания выразительности пассажа, исполняемого легато (плавно, связно), пальцы правой руки располагаются наклонно к деке, а не под прямым углом к ней. Благодаря этому каждый ноготь ударяет по струне не самым кончиком, а своей боковой стороной, где он обладает большей жесткостью, чем в кончике: извлеченный звук окажется менее тающим, значительно мягче.



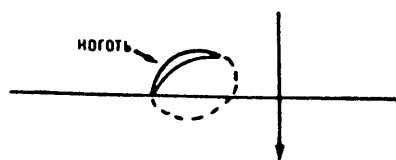
Наклонное положение пальца

При исполнении стаккато, беглых, ярких пассажей ярким тоном, пальцы возвращаются в прямое положение, т. е. ставятся под прямым углом к струнам.



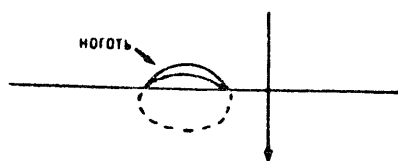
Прямое положение пальца

Все эти эффекты можно усилить, сделать более выразительными разворотом ногтей по отношению к струнам, т. е. правая рука, становится так, что ноготь располагается под углом примерно в 20 градусов к струне — звук становится гуще, богаче. Однако при этом уменьшается скорость игры, сам тон становится как бы матовым. Поэтому этот прием применяется при исполнении медленных пассажей с элегантным, томным звучанием.



Положение ногтя вкось

Когда рука возвращается в нормальное положение и ноготь располагается параллельно струне, то звук обретает резкую тоновую окраску, становится громче, а скорость исполнения возрастает.



Параллельное положение ногтя

Игра «с правой или левой стороны ногтя» дает усиление амплитуды колебания струны, что дает большую полноту и полетность звуку. Ноготь скользит по струне и момент контакта со струной более продолжителен: следовательно, звук получается более полным и сильным.

Окончательно правильным решение может быть игра по крайней мере, несколькими способами звукоизвлечения с целью выбора того, что действительно более эффективно для каждой индивидуальности. Необходимо помнить о том, что каждая такая индивидуальность имеет различные анатомические особенности. Поэтому нельзя навязывать всем одни и те же технические приемы. Имеется много способов играть хорошо. Общим условием для всех, однако, должно быть то, что играть необходимо без напряжения, с расслаблением, не тратя лишних усилий.

Из журнала

ГИТАРИСТ 1993 № 1

Содержание

Методические указания	3
Г. Фетисов. Этюд	6
Д. Битинг. Кукушка	7
Ф. Сор. Этюд	8
Я. Котик. Вальс	9
Д. Дюарт. Это все моя работа	10
Г. Фетисов. Этюд	11
Украинская народная песня. Дивчина кохана	11
Ф. Карулли. Андантино	13
И. Петер. Модерато	14
М. Каркасси. Андантино	15
Ф. Хюnten. Вальс	16
Ф. Сор. Вальс	17
У. Шрайбер. Блюз	18
Аноним. Блюз	19
А. Н. П. Зеленые рукава	20
М. Каркасси. Вальс	21
П. Румянцев. Этюд	21
Д. Дюарт. Мой менюэт	22
Х. Нейзиндлер. Нидерландский танец	22
О. Питерсон. Экосез	23
О. Питерсон. Менюэт	23
Г. Гладков. Песенка черепахи	24
В. Надтока. Дождик	24
В. Ковач. Экосез	25
Т. Флинт. Кантри вальс	26
Г. Фетисов. Андантино	26
Ф. Фодор. Слононок	27
В. Герчик. Два друга	27
Ф. Фодор. Медвежонок	28
Русская народная песня. Ах! Настасья	28
Русская народная песня. Ах, ты степь широкая	29
Бекман. Елочка	29
Н. Паганини. Вальс	30
Н. Кошкин. Буратино	30
Н. Кошкин. Обратная сторона луны	31
Французский народный танец	32
Я. Поврозняк. Вальс	32
Т. Флинт. Утренний вальс	33
Н. Кошкин. Вальс	34
Т. Ашер. Звук и его тоновые оттенки	35

И.И. Мещеряков, ул. Сахалинская, 4-272. 107065 Москва, ул. Сахалинская, 4-272.
109088 Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24

Лицензия ЛР № 064165 от 14.07.95.
Подписано в печать 23.09.97. Формат 60x90/8.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 5,0. Тираж 3000 экз.
Заказ № 955.
ИЧП "Эстетический центр "Престо",
107065 Москва, ул. Сахалинская, 4-272
Московская типография № 6 Комитета РФ по печати,
109088 Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24