В. А. Русановъ.

ШКОЛА

ДЛЯ

СЕМИСТРУННОЙ ГИТАРЫ

(Опытъ классическаго метода для изученія игры на гитарѣ составленный по лучшимъ русскимъ и заграничнымъ школамъ, съ полнымъ курсомъ элементарной теоріи музыки).

Часть Iя

(2-е изданіе).

ВЫПУСКЪ	I-й	Стр. 1--72.	**2 руб.**	**50**	**коп.**
„	II-й	Стр. 73-112.	**1** „	**50**	„
„	III-й	Стр. 113-144.	**1** „	**25**	„

Собственность литературно-музыкальнаго журнала „АККОРДЪ".

СКЛАДЪ ИЗДАНІЯ
У А. М. АФРОМѢЕВА
ВЪ ТЮМЕНИ.
ПРОДАЕТСЯ ВО ВСѢХЪ ИЗВѢСТНЫХЪ
МУЗЫКАЛЬНЫХЪ МАГАЗИНАХЪ РОССІИ.

1913 г

Валеріанъ Алексѣевичъ Русановъ.

Оглавленіе 1-ой части.

стр.

Отъ автора. 5

Краткое руководство. Нѣсколько правилъ и задушевныхъ мыслей начинающимъ гитаристамъ. 7

УРОКЪ 1-й. О звукахъ. Звуки. Музыкальные звуки. Высота музыкальныхъ звуковъ. Тембръ и длительность. Простые муз. звуки основные тона Названія простыхъ муз. звуковъ или тоновъ. Гаммы и ступени. 9

УРОКЪ 2-й. О нотописаніи. Нотные знаки. Нотописецъ или нотоносецъ Добавочныя линіи О расположеніи на нотописцѣ нотъ. 9

УРОКЪ 3-й. О ключахъ Назначеніе ключей Ключи скрипичный теноровый и басовый. О необходимости гитаристу изучать ключи басовый и теноровый. . . . 10

УРОКЪ 4-й. О достоинствѣ нотъ. Что такое достоинство нотъ, ихъ подраздѣленіе и изображеніе различныхъ длительностей. О счетѣ. Сравнительная длительность нотъ (таблица) Двухдольное дѣленіе нотъ. Увеличеніе длительность нотъ посредствомъ легато *(лиги, legato)*. Объ исполненіи слигованныхъ нотъ *(одноименныхъ)* на гитарѣ. Точки. 12

УРОКЪ 5-й. Паузы. 14

УРОКЪ 6-й. О трехдольномъ дѣленіи нотъ. Trioli секстоли. Неправильныя формы дѣленія 15

УРОКЪ 7-й. О тактѣ. 15

УРОКЪ 8-й. Акцентъ. 17

УРОКЪ 9-й. О гитарѣ Маленькое отступленіе: О гитарѣ. Корпусъ Грифъ гитары и лады О струнахъ Размѣръ гитары Гитарные мастера. 18

УРОКЪ 10-й. Строй гитары и способы ея настройки. Строй и настройка. Камертонъ. Механическій способъ настройки гитары. Строй гитары. Произвольная настройка. Настройка гитары интервалами. Прелюдіи, пробы и пассажи. 23

УРОКЪ 11-й. Положеніе гитары и играющаго во время игры. Лѣвая и правая рука. Обозначеніе въ нотахъ пальцевъ ладовъ и струнъ. О необходимости серьезнаго вниманія къ правиламъ о положеніи гитары и играющаго во время игры. Лѣвая рука. Правая рука. Обозначеніе въ нотахъ пальцевъ. Обозначеніе ладовъ и струнъ. Заключеніе. 25

УРОКЪ 12-й. Правая рука. Аккорды. Разсыпные аккорды. 55 техническихъ штриховъ для правой руки, изложенные въ формѣ упражненій на открытыхъ струнахъ. 28

УРОКЪ 13-й. Хроматическія измѣненія основныхъ тоновъ *(простыхъ звуковъ)*. **Цѣлый тонъ и полутонъ. Діезы и бемоли Энгармонизмъ.** Тонъ и полутонъ. Діезы и бемоли. Бекаръ. Двойные діезы и бемоли. Двойной бекаръ. Энгармонизмъ. 32

УРОКЪ 14-й. Діапазонъ гитары. Что называется діапазономъ Діапазонъ гитары. О пользованіи діапазономъ. Перестрой первой струны. Фортепіанная клавіатура и діапазонъ гитары *(грифъ)* большой и квартъ. О звукахъ одинаковой высоты. Значеніе одинаковыхъ звуковъ. Объ изученіи діапазона гитары. По поводу знанія фортепіанной клавіатуры. Наглядная таблица расположенія нотъ на струнахъ и ладахъ до 5-го лада включительно Упражненіе въ выборкѣ нотъ Арпеджіо. Упражненіе въ арпеджіо для провѣрки чистоты тона. 33

УРОКЪ 15-й. Упражненія въ счетѣ Дуэты для 2-хъ гитаръ Ф. Карулли и Кюффнера **Упражненія для правой руки** (Дополненіе къ уроку 12-му). . . . 37

стр.

УРОКЪ 16-й Интервалы. Объ изученіи интерваловъ. Что такое интервалъ. Изученіе интерваловъ въ связи съ построеніемъ гаммъ и аккордовъ и для чтенія нотъ. Счетъ ступеней. Интервалы. Таблица интерваловъ. Величина интерваловъ Интервалы мелодическіе и гармоническіе. О необходимости изученія интерваловъ. **45**

УРОКЪ 17-й Гаммы (мажорныя). Тетрахордъ. Гаммы. Тоника гаммы. Мажорныя гаммы. Построеніе гаммъ мажорныхъ. Названіе ступеней гаммы. Порядокъ слѣдованія діезовъ. Бемольныя гаммы. Гармоническая мажорная гамма.. . . . . **48**

УРОКЪ 18-й Минорныя гаммы. Натуральныя минорныя гаммы. Тетрахорды минорной гаммы. Формула. Родство мажорныхъ и минорныхъ гаммъ (параллельность соотвѣтствіе) Діезныя минорныя гаммы. Бемольныя минорныя. Минорная мелодическая восходящая гамма. Гармоническая минорная гамма. Формула минорныхъ гаммъ. Примѣчаніе. **Хроматическая гамма.** Таблица мажорныхъ и минорныхъ ладовъ съ названіями ихъ. **52**

УРОКЪ 19-й Вибрація. *(Vibrato),* **Легато,** *(legato)* **Глиссандо** *(glissando)* **Стаккато. Педаль.** О пѣвучести тона. Вибрація. Легато. Примѣчаніе. Ударныя легато. Глиссандо. Стаккатто. Педаль.. . . . . **57**

УРОКЪ 20-й О практическомъ изученіи гаммъ и аккордовъ. Наиболѣе употребительныя на гитарѣ тональности. **60**

УРОКЪ 21-й Тонъ C-dur. (До-мажорный). 1. Гамма C-dur: a) безъ легато (пиччикатто) b) съ легато c) терціями. 2. Аккорды и арпеджіо. 3. Проба быстрыхъ пассажей 4. Этюдъ *М. Джуліани.* 5. И шуме и гуде. Малорос. пѣсня *В. Русанова.* 6. Фантазія Ф. Сора. Ар. *М. Т. Высотскій.* **61**

УРОКЪ 22-й Тонъ A-moll. (Ля минорный) 1. Гамма A-moll: a) безъ легато b) съ легато c) терціями. 2. Упражненіе. 3. Этюдъ *М. Каркасси.* 4. Аккорды и арпеджіо 5. Этюдъ *В. Русанова.* 6. Маршъ похоронный. *В. Русанова.* **64**

УРОКЪ 23-й Мелизмы, флажолеты и тремоло. Мелизмы. Форшлагъ. Долгій форшлагъ. Короткій форшлагъ. Примѣры. Группетто. Примѣры. Трель. Мордентъ. Флажолеты: естественные и искусственные. Тремоло. Два этюда. *Батіоли.* **67**

УРОКЪ 24-й О музыкальномъ исполненіи и техникѣ. *К. Бермана.* **Главнѣйшіе термины и знаки, обозначающіе темпъ, характеръ и оттѣнки исполненія.** О музыкальномъ исполненіи. Техника. Красота тона. Техника пальцевъ. Метрономъ. Фермато. Знаки и обозначенія возстанавливающіе прежній темпъ. Обозначеніе силы звука. . . **73**

УРОКЪ 25-й Тремоло. Репризы. Примѣры. **77**

УРОКЪ 26-й Тонъ G-dur. (Соль-мажорный) 1. Гамма G-dur. 2. Пассажи и пробы. 3. Упражненіе. 4. Интервалы. 5. Аккорды и арпеджіо. 6. Этюдъ. 7. Рус. пѣсня. Ахъ вы сѣни мои. *Палевича.* 8. Этюдъ. *М. Каркасси.* 9. Изъ оп.. Трубадуръ. *Верди.* **78**

УРОКЪ 27-й Тонъ E-moll. (Ми-минорный) 1. Гамма E-moll. 2. Упражненіе 3. Интервалы. 4. Аккорды и арпеджіо. 5. Пассажи 6. Серенада *О. Метра.* Ивушка Рус. пѣсня. *В. Русанова.* **82**

УРОКЪ 28-й Затактъ. Синкопа. Затактъ. Синкопа. Примѣры синкопъ. Малороссійская пѣсня „Бида моя минула." *П. Бѣлошеина.* Изъ оп. „Марта" *Флотова.* . . **84**

УРОКЪ 29-й Тонъ D-dur. (Ре-мажорный) 1. Гамма D-dur. 2. Упражненіе. 3. Аккорды и арпеджіо. 4. Пассажи и аккорды. 5. Интервалы. 6. По всей деревнѣ Катенька. Русская пѣсня *А. О. Сихры.* 7. Маршъ *В Русанова* 8. Изъ увертюры оперы „Калифъ Багдадскій" Ар. *Меньшова.* **86**

УРОКЪ 30-й Тонъ H-moll. (Си-минорный) 1. Гамма H-moll. 2. Аккорды и модуляціи. 3. Пассажи. 4-5. Двѣ рус. пѣсни „Ты поди моя коровушка" и Возлѣ рѣчки" *В. Русанова.* **89**

стр.

УРОКЪ 31-й Тонъ A-dur. (Ля-мажорный) 1. Гамма A-dur 2. Упражненіе. 3. Интервалы. 4. Аккорды и модуляціи. 5. Пассажи и пробы. Малорос. танецъ (Казачекъ) *В. Русанова.* 91

УРОКЪ 32-й Тонъ Fis-moll. (Фа ♯-минорный) 1. Гамма Fis-moll. 2. Интервалы. 3. Аккорды и модуляціи. 4. Внизъ по матушкѣ по Волгѣ Рус. пѣсня *В. Русанова.* 5. Petite elégie. *В. Русанова.* 94

УРОКЪ 33-й Тонъ E-dur. (Ми-мажорный) 1. Гамма E-dur. 2. Упражненіе. 3. Интервалы. 4. Аккорды и модуляціи. 5. Пассажи. 6. „Ой за гаемъ" Малорос. пѣсня *В. Русанова.* 7. Capriccio. *В. Русанова.* 95

УРОКЪ 34-й Тонъ Cis-moll. (До ♯-минорный) 1. Гамма Cis-moll. 2. Упражненіе. 3. Гамма Cis-moll въ терціяхъ. 4. Этюдъ. *В. Русанова.* 97

УРОКЪ 35-й Тонъ H-dur. (Си-мажорный) 1. Гамма H-dur. Аккорды и модуляціи. 2. Интервалы. 3. Вальсъ. *В. Русанова.* 98

УРОКЪ 36-й Тона: Gis-moll. (Соль ♯-минорный) **Fis-dur.** (Фа ♯-мажорный) **Dis-moll.** (Ре ♯-минорный) **Cis-dur.** (До ♯-мажорный) **Ais-moll** (Ля ♯-минорный) 1. Упражненіе въ гаммахъ. 99

УРОКЪ 37-й Тонъ F-dur (Фа-мажорный) 1. Гамма F-dur. 2. Аккорды и модуляціи. 3. Упражненіе. 4. Пассажи. 5. Интервалы. 6. Пассажи для правой руки. 7. Маршъ. *І. К. Мертца.* 8. Романсъ безъ словъ. *Батіоли.* 9. Adagio (для 2-хъ гитаръ) *Кюффнера.* 101

УРОКЪ 38-й Тонъ D-moll (Ре-минорный) 1. Гамма D-moll. 2. Упражненіе. 3. Интервалы. 4. Аккорды и модуляціи. 5. Пассажи. 6. Прелюдія. *М. Т. Высотскаго.* 7. Во саду-ли въ огородѣ Русская пѣсня. *В. Русанова.* 104

УРОКЪ 39-й Тонъ B-dur (Си ♭-мажорный) 1. Гамма B-dur. 2. Упражненіе. 3. Аккорды и модуляціи. 4. Пассажи. 5. Интервалы. 6. Этюдъ. *В. Русанова.* 106

УРОКЪ 40-й Тонъ G-moll (Соль-минорный) 1. Гамма G-moll. 2. Аккорды и модуляціи. 3. Упражненіе. 4. Интервалы. 5. Этюдъ. *В. Русанова.* 6. Лучинушка Рус. пѣсня. *В. И. Моркова.* 7. Хуторокъ. Рус. пѣсня *Попова.* 108

УРОКЪ 41-й Тонъ Es-dur (Ми ♭-мажорный) 1. Гамма Es-dur. 2. Аккорды и модуляціи. 3. Упражненіе. 4. Интервалы. 5. Пассажи. 6. Менуэтъ. *Батіоли.* 111

УРОКЪ 42-й Тонъ C-moll (До-минорный) 1. Гамма C-moll. 2. Аккорды и модуляціи. 3. Упражненіе. 4. Интервалы. 5. Этюдъ для правой руки. *В. Русанова.* 6. Этюдъ. *Н. И. Александрова.* 7. Во полѣ береза стояла. Рус. пѣсня. *А. О. Сихры.* . . 113

УРОКЪ 43-й Тонъ As-dur (Ля ♭-мажорный) 1. Гамма As-dur. 2. Аккорды и модуляціи 3. Упражненіе. 116

УРОКЪ 44-й Тонъ F-moll (Фа ♭-минорный) 1. Гамма F-moll. 2. Аккорды и модуляціи. 3. Упражненіе. 4. Этюдъ. *В. Русанова.* 118

УРОКЪ 45-й Тонъ Des-dur (Ре ♭-мажорный) 1. Гамма Des-dur. 2. Аккорды и модуляціи. 3. Упражненіе. 4. Этюдъ. *В. Русанова.* 120

УРОКЪ 46-й Тонъ B-moll (Си ♭-минорный) 1. Гамма B-moll. 2. Упражненіе 3. Аккорды и модуляціи. 4. Этюдъ. *В. Русанова.* 5. Этюдъ. *В. Русанова.* 121

УРОКЪ 47-й Тона: Ges-dur (Соль ♭-мажорный) **Es-moll** (Ми ♭-минорный) **Ces-dur** (До ♭-мажорный) **As-moll** (Ля ♭-минорный). 123

Общія правила исполненія гаммъ и аккордовъ и примѣненіе ихъ въ пьесахъ *Гаммы:* Лѣв. рука. Прав. рука. Мелодія и мелодическіе пассажи. *Аккорды:* Лѣв. рука. Прав. рука. Гармоническія мелодіи, арпеджіо и т. п. Заключеніе. 124

Приложеніе къ 1-ой части. Сборникъ этюдовъ и пьесъ разныхъ авторовъ (на аппликатурахъ первыхъ пяти позицій). 127

Отъ автора.

Единственной въ Россіи школой, заключающей въ себѣ всѣ данныя для достиженія истинной и серьезной игры на гитарѣ-безспорно является школа Андрея Осиповича Сихры, патріарха русскихъ гитаристовъ, основателя образцоваго метода игры на русской семиструнной гитарѣ.

Но, представляя въ то же время слишкомъ сжатое и краткое изложеніе его метода, она почти недоступна начинающимъ гитаристамъ.

Причины ея недоступности заключаются, по моему мнѣнію, въ слѣдующемъ:

1) Въ отсутствіи, прежде всего, подробной элементарной теоріи; ей отведено въ школѣ самое жалкое мѣсто и, вдобавокъ, языкъ изложенія сильно устарѣлъ.

2) Многіе этюды и пьесы нуждаются въ дополнительныхъ объясненіяхъ и примѣчаніяхъ. Ученику иногда такъ трудно разобраться въ одно и то же время и въ нотахъ и въ пальцахъ, что самая цѣль, намѣченная этюдомъ, невольно отодвигается на задній планъ, а то и вовсе остается непонятой совершенно.

3) Въ школѣ не приведены многія тональности. Изученіе ихъ, во первыхъ, неразрывно связано съ музыкальнымъ образованіемъ, во вторыхъ, практическое знакомство съ ними очень выгодно отзывается на совершенствѣ въ чтеніи нотъ и на техникѣ.

4) Въ самомъ размѣщеніи матеріала есть значительное неудобство. Изученіе сразу, во всѣхъ тональностяхъ гаммъ, или массы аккордовъ, безъ необходимой остановки на упражненіяхъ, затрудняетъ и утомляетъ учащагося. Выборка же матеріала въ болѣе послѣдовательномъ порядкѣ требуетъ опытности учителя.

5) Полное отсутствіе упражненій въ интервалахъ, столь важныхъ для развитія слуха и техники.

6) Въ подборѣ пьесъ, помѣщенныхъ въ школѣ издателемъ ея Ѳ. Стелловскимъ. Пьесы эти, въ большинствѣ, не имѣютъ никакого педагогическаго значенія и интереса и ничего общаго не имѣютъ съ направленіемъ школы.

Пополнить эти пробѣлы, ни въ чемъ не отступая отъ метода нашего великаго учителя-было моей главной и единственной задачей.

Въ виду этого пришлось разбить свой трудъ на двѣ части.

Въ первой-отведено самое широкое мѣсто элементарной теоріи и пояснительному тексту; практическое-же изученіе гитары-ограничено пятью первыми позиціями (ладами.)

На основаніи долгой практики я пришелъ къ заключенію, что нельзя, не изучивъ предварительно теоріи и самыхъ необходимыхъ техническихъ пріемовъ и навыка, безъ тщательной подготовки лѣвой и правой руки-заставлять учащагося бѣгать по всѣмъ 24-мъ

ладамъ; трудность изученія всего грифа сразу-непремѣнно должна отвлекать его отъ самыхъ первыхъ и основныхъ законовъ и правилъ техники.

Только усвоивъ все это твердо и дисциплинировавъ въ достаточной степени свои пальцы, ученикъ можетъ открыть себѣ свободный и правильный путь къ болѣе широкому пользованію всѣмъ діапазономъ инструмента, на всѣхъ его позиціяхъ.

Въ заключеніе прошу всѣхъ лицъ, которыя встрѣтятъ какое либо недоразумѣніе или ошибку-обращаться ко мнѣ. Я охотно готовъ дать самыя подробныя разъясненія, а за указаніе промаховъ или опечатокъ-буду безконечно благодаренъ.

И лично, и письменно прошу адресоваться: Москва, Бахметьевская ул. д. Прянишниковой кв. № 6. Валеріану Алексѣевичу Русанову.

Краткое руководство.

(Нѣсколько правилъ и задушевныхъ мыслей начинающимъ гитаристамъ)



1. Инструментъ долженъ быть всегда въ полномъ порядкѣ.
2. Всѣ уроки, изложенные въ этой школѣ, тѣсно связаны одинъ съ другимъ, а потому пропускъ одного урока-неминуемо отразится на другомъ.
3. Точное соблюденіе всѣхъ правилъ и указаній, въ особенности пальцевъ и позицій-обязателенъ для каждаго, и отступленіе влечетъ за собою погрѣшности въ правильности техники.
4. Всѣ гаммы, аккорды, этюды и т. д. разучиваются сначала въ самомъ медленномъ темпѣ, при чемъ главнымъ образомъ слѣдуетъ наблюдать за чистотою гона. Только выработавъ увѣренность въ знаніи и силу въ пальцахъ-можно приступать къ исполненію въ надлежащемъ темпѣ.
5. Необходимо знать, въ какомъ тонѣ написана пьеса, сколько въ этомъ тонѣ знаковъ имѣетъ гамма, какіе въ основу гармоніи легли аккорды. Если же пьеса написана въ нѣсколькихъ тональностяхъ, то прослѣдить переходъ ея въ другой тонъ и опредѣлить, въ какой именно.

6. На изученіе труднѣйшихъ тональностей, хотя бы и не встрѣчающихся на практикѣ, обратить особенное вниманіе.

7. Занятія должны быть по возможности ежедневными; не слѣдуетъ однако утомлять себя до крайности; если урокъ кажется слишкомъ труднымъ или большимъ, то лучше раздѣлить его на двѣ, на три части.

8. Время отъ времени - непремѣнно надо повторять все пройденное.

9. При разучиваніи - не идите дальше того такта, который не ладится.

10. Ищите всегда причины того или другого затрудненія и найдя ихъ, старайтесь съ особенной энергіей уничтожить эти причины.

11. Помните, что важнѣе всего - изученіе гаммъ и аккордовъ. На нихъ основана вся музыкальная техника.

12. Не руководствуйтесь тѣмъ: нравится вамъ или нѣтъ та или другая пьеса? во первыхъ, цѣль школы - польза, а не исключительно удовольствіе, во вторыхъ, - пьеса можетъ быть непонята учащимся или сыграна имъ не такъ, какъ слѣдуетъ вслѣдствіе слабой еще техники и музыкальной неопытности.

13. Каждый урокъ долженъ обязательно, прежде всего, начинаться изученіемъ гаммъ и аккордовъ. Безъ этого - изученіе однихъ этюдовъ и пьесъ - не имѣетъ никакого педагогическаго смысла, кромѣ пустого удовольствія и развлеченія.

14. Старайтесь, чтобы не вы повиновались пальцамъ, а пальцы повиновались вамъ, т. е. относитесь вдумчиво и осмысленно къ употребленію и постановкѣ ихъ.

15. Бойтесь не трудностей, а легкой музыки: послѣдняя не можетъ ничему научить, задача же учащагося должно состоять въ томъ, чтобы сдѣлать изъ труднаго легкое путемъ знаній, труда и терпѣнія.

16. Ничѣмъ нельзя больше выразить своей любви и уваженія къ музыкѣ, какъ серьезнымъ изученіемъ этого искусства и своего избраннаго инструмента.

17. Помните, что ноты лишь мертвые знаки, въ которые вы должны сами вдохнуть свою душу, т. е. оживить ихъ чувствами и мыслью.

18. Искусству - нѣтъ границъ, нѣтъ предѣловъ, а потому нѣтъ и конца ученью, и совершенству.

В. РУСАНОВЪ.

Урокъ 1-й.

О звукахъ.

Звуки. Ухо наше имѣетъ способность воспринимать различныя слуховыя впечатлѣнія: шумъ, грохотъ, трескъ, визгъ, словомъ, всевозможные звуки.

Звукомъ будетъ *все слышимое нами,* достигающее нашего уха вслѣдствіе колебанія воздуха, производимаго сотрясеніемъ звучащихъ тѣлъ.

Музыкальные звуки. Но основнымъ элементомъ музыки служатъ только *музыкальные* звуки, т.-е. такіе звуки, высоты которыхъ можетъ быть съ точностью опредѣлена сама по себѣ, безотносительно къ какому-либо другому звуку, и происходящіе отъ *равномѣрнаго* колебанія воздуха, производящаго тонъ.

Высота музыкальн. звуковъ. Тихія колебанія даютъ *низкіе* звуки, быстрыя — *высокіе* звуки.

Тембръ и длительность. Помимо разницы по своей высотѣ, музыкальные звуки различаются еще по *тембру,* т.-е. по характеру звука, зависящему отъ извѣстнаго голоса или инструмента, и по *длительности,* т.-е. по продолжительности звученія.

Простыя муз. звуки (основн. тона). Количество измѣненій высоты музыкальныхъ звуковъ безконечно но, какъ основной матеріалъ для музыки, ихъ принято *только семь звуковъ,* или, какъ ихъ называютъ иначе, *семь тоновъ.*

Названія простыхъ муз. звуковъ, или тоновъ. Эти семь основныхъ тоновъ носятъ слѣдующія названія, состоящія или изъ семи слоговъ, или изъ семи буквъ нѣмецкой азбуки: do (ut), re, mi, fa, sol, la, si (до, ре, ми, фа, соль, ля, си) или C, D, E, F, G, A, H (це, де, е, эфъ, ге, а, ха).

Звуки, носящіе эти названія, считаются *простыми,* остальные музыкальные звуки представляютъ различныя измѣненія тѣхъ же семи простыхъ звуковъ, состоящія въ пониженіи или повышеніи этихъ звуковъ (т.-е. во внесеніи промежуточныхъ между ними ступеней), въ повтореніи ихъ въ болѣе высокихъ или низкихъ областяхъ, въ разнообразіи тембра, ритма, въ различіи способа употребленія ихъ какъ мелодически, такъ и гармонически.

Гаммы и ступени. Рядъ упомянутыхъ простыхъ звуковъ (c, d, e, f, g, a, h), взятыхъ отъ C до C или отъ D до D и т. д., снизу вверхъ или сверху внизъ называется *гаммою,* а простые звуки, входящіе въ составъ такого ряда, — ступенями.

Воп. I. Какіе звуки называются музыкальными?

Воп. II. Что такое высота, тембръ, длительность?

Воп. III. Сколько въ музыкѣ основныхъ простыхъ звуковъ и какъ они называются.

Воп. IV. Какимъ путемъ получаются остальные муз звуки и въ чемъ вообще заключается разнообразіе этихъ звуковъ?

Воп. V. Что такое гамма?

Воп. VI. Что такое въ музыкѣ ступень? Что называется промежуточными ступенями?

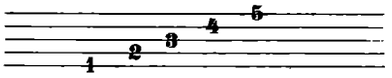
Урокъ 2-й.

О нотописаніи. (Нотные знаки.)

Нотные знаки. Изображеніе музыкальныхъ звуковъ однѣми буквами или слогами указываетъ только ихъ высоту, а потому употребляются еще особые нотные знаки которые одновременно выражаютъ не только высоту, но и *длительность* этихъ звуковъ

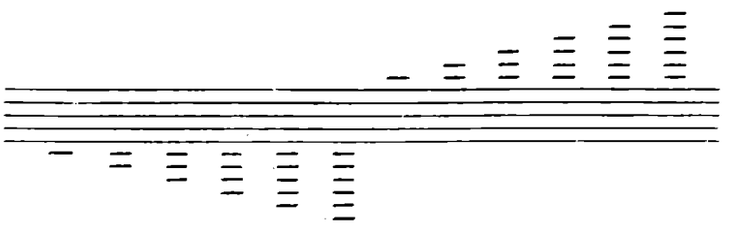
Нотные знаки состоятъ изъ овала 𝅝 и изъ черной точки 𝅘𝅥, со штрихами или безъ штриховъ — 𝅝 𝅗𝅥 𝅘𝅥 и т п.

Нотописецъ (или нотоносецъ). Высота звуковъ выражается положеніемъ ихъ на пяти горизонтальныхъ параллельныхъ линіяхъ, называемыхъ нотописцемъ или нотоносцемъ.
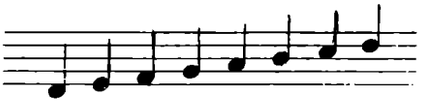


Линейки эти считаются снизу вверхъ какъ показано выше цифрами.

Добавочныя линіи. Но такъ какъ на пяти линейкахъ можетъ быть обозначено только ограниченное число (одиннадцать) звуковъ, то употребляются еще добавочныя линіи, въ видѣ коротенькихъ черточекъ надъ и подъ пятью главными линіями.
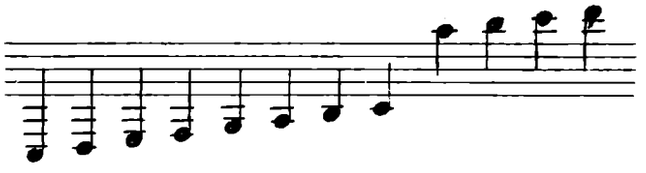


О расположеніи на нотописцѣ нотъ. Нотные знаки ставятся на линейкахъ, между, надъ и подъ линейками. Каждое мѣсто соотвѣтствуетъ ступени ряда простыхъ звуковъ, которые ставятся на нотописцѣ въ восходящемъ порядкѣ отъ нижнихъ линеекъ къ верхнимъ.



Если въ этомъ примѣрѣ назовемъ нижнюю ноту (или ступень) re (d), то слѣдующая (на первой линэйкѣ) будетъ уже mi (e), потомъ fa (f) и т. д.; если же принять ту же ноту за sol (g), то слѣдующая должна быть la (a), третья si (h) и т. д.

Добавочныя линейки имѣютъ такое же назначеніе, какъ и главныя, и нотные знаки ставятся также на, между, надъ и подъ ними.



Воп. I. Для чего существуютъ нотные знаки и какъ они изображаются?

Воп. II. Объясните назначеніе нотописца?

Воп. III. Какъ считаютъ линейки?

Воп. IV. Чѣмъ выражаетъ нотописецъ высоту звуковъ?

Воп. V. Зачѣмъ введены добавочныя линейки и какъ пишутся на нихъ ноты?

Урокъ 3-й.

О ключахъ.
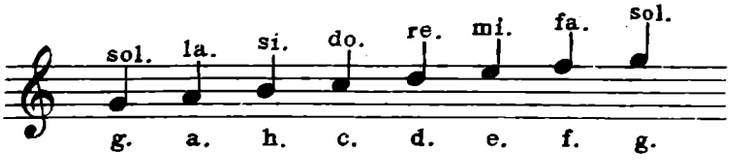
Назначеніе ключей. Какъ мы знаемъ уже изъ предыдущей главы, пятилинейная система (нотописецъ) нуждается въ точномъ обозначеніи одной изъ своихъ линеекъ какъ мѣста одного какого-либо опредѣленнаго звука, по которому мы уже опредѣляемъ мѣста и остальныхъ звуковъ.

Ключи скрипичный, теноровый и басовый. Для этой цѣли употребляются особые знаки называемые *ключами:*
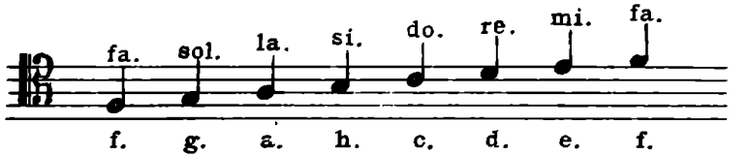


Скрипичный. Теноровый. Басовый.

Если мы возьмемъ первый ключъ, такъ называемый скрипичный ключъ (или ключъ - sol), обнимающій своимъ загибомъ вторую линейку, то этимъ мы обозначимъ, что при такомъ ключѣ нота sol (g) должна быть всегда на второй линейкѣ, а слѣдовательно слѣдующая нота (между второй и третьей линейкой) будетъ la (a), затѣмъ (на третьей линейкѣ) si (h) и т. д.
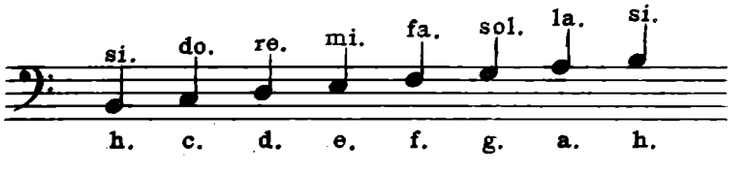


Возьмемъ теперь то же расположеніе, тотъ же рядъ нотныхъ звуковъ и поставимъ второй ключъ - теноровый. Получится уже слѣдующій рядъ звуковъ:
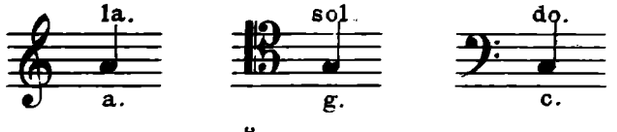


Здѣсь нижняя нота, находящаяся на второй линейкѣ, принимается уже за fa, а сообразно съ этимъ слѣдующая будетъ sol (g), затѣмъ la (a) и т. д.

Теперь поставимъ въ началѣ того же ряда нотныхъ знаковъ третій ключъ басовый. Получается рядъ слѣдующихъ звуковъ:



Для большей наглядности возьмемъ еще одинъ нотный знакъ, между второй и третьей линейкой, и поставимъ передъ нимъ разные ключи:



т.-е. одинъ и тотъ же нотный знакъ въ скрипичномъ ключѣ дастъ la (a), въ теноровомъ — sol (g) и въ басовомъ — do (c).

Ключей, кромѣ вышеприведенныхъ, очень много (баритоновый, альтовый, меццо-сопрановый, сопрановый); мы указали только наиболѣе употребительные для голосовъ и инструментовъ.

О необходимости гитаристу изучать ключи басовый и теноровый. Для гитары употребляется только скрипичный ключъ, и на изученіе его гитаристъ конечно долженъ обратить особенное вниманіе; но мы совѣтуемъ также изучить и ключи басовый и теноровый. Знаніе этихъ ключей является необходимымъ при аранжировкѣ, транспозиціи и транскрипціи.

Зад. I. Объяснить назначеніе ключей.

„ II. Изобразить на бумагѣ ключи скрипичный, теноровый и басовый.

„ III. Написать нотами во всѣхъ ключахъ звуки c, d, e, f и. т. п.

„ IV. Взять какой-либо рядъ нотныхъ знаковъ и прочитать ихъ во всѣхъ ключахъ.

Урокъ 4-й.
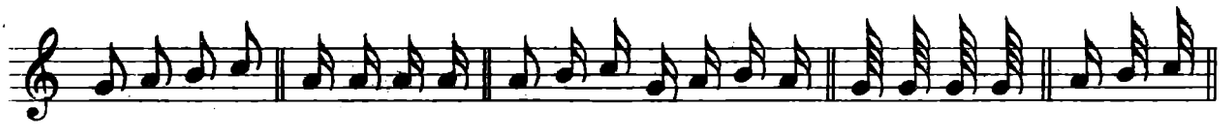
О достоинствѣ нотъ.

Что такое достоинство нотъ ихъ подраздѣленіе и изображеніе различныхъ длительностей.
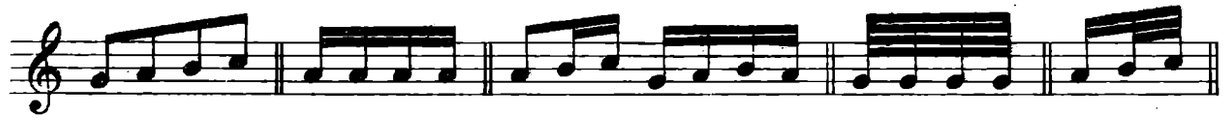
Подъ достоинствомъ нотъ понимается ихъ большая или меньшая длительность, выражаемая различнымъ изображеніемъ нотъ.

Существуютъ цѣлыя ноты , полуноты , четверти , восьмыя , шестнадцатыя , тридцатьвторыя , и шестьдесятчетвертыя ,

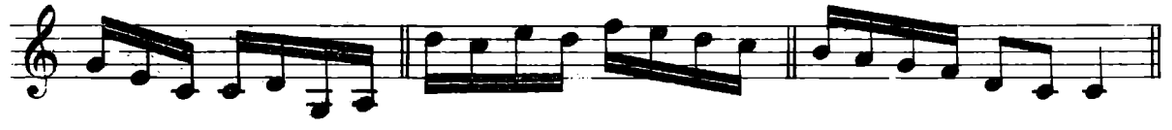
Если при нотописаніи встрѣчается подъ рядъ нѣсколько нотъ одинаковаго достоинства, то ихъ соединяютъ одною общею чертою или нѣсколькими; такъ, напр., вмѣсто того, чтобы писать:



пишется обыкновено такъ:



Штрихи ставятся и сверху и снизу. Ноты, стоящія выше третьей линейки, соединяются обыкновенно снизу, другія — на оборотъ:
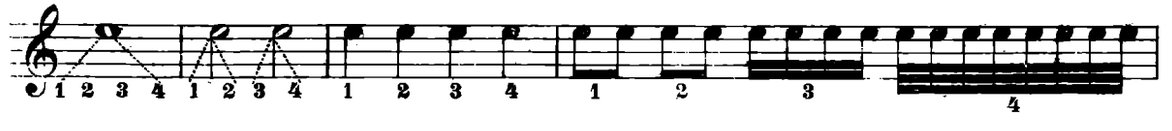


Цѣлыя, полуноты, четверти и т. д. не есть какія-либо постоянныя неизмѣнныя величины длительности, а лишь относительныя между собой. Такъ, напр., если мы рѣшимъ цѣлыя ноты выдерживать одну секунду, то полуноты должны длиться ½ секунды, восьмыя ⅛ секунды, шестнадцатыя — 1/16 секунды и т. д. Если же мы измѣнимъ длительность основной величины, то вмѣстѣ съ этимъ измѣнится и длительность ея подраздѣленій.

О счетѣ.

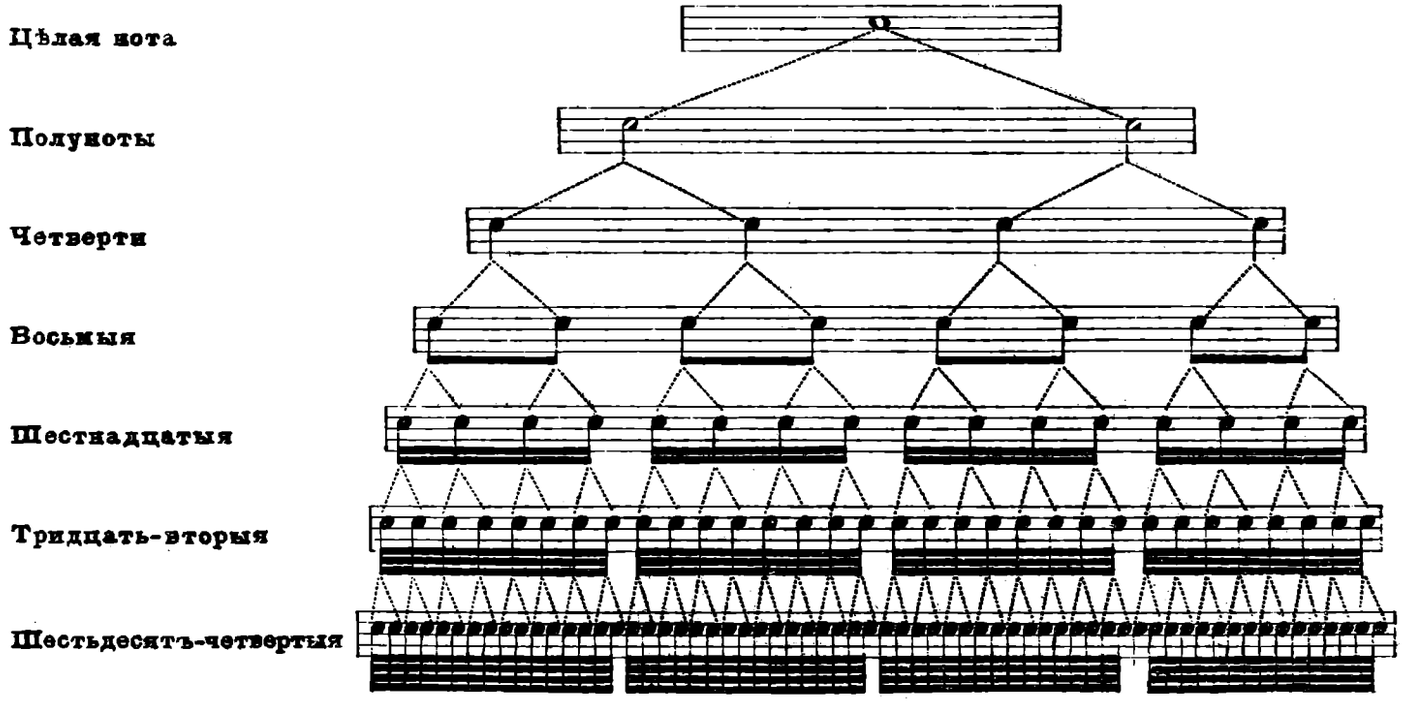
Въ музыкальной практикѣ длительность звуковъ чаще всего измѣряется равномѣрными взмахами руки, а за единицу основной величины принимается четверть, т.-е. четвертная нота.

Принимая за единицу взмаха четверть, мы увидимъ, что для опредѣленія длительности цѣлой ноты требуется четыре взмаха, для полуноты — два, для четверти — одинъ; затѣмъ на каждый взмахъ руки приходятся: двѣ восьмыя, четыре шестнадцатыхъ и т. д.



Взмахи руки легко можно замѣнить равномѣрными ударами метронома маятника или просто считать голосомъ равномѣрно: разъ, два, три, четыре.

Сравнительная длительность нотъ (таблица). Такимъ образомъ у насъ получается слѣдующая наглядная таблица относительной между собою длительности нотъ:



Двухдольное дѣленіе нотъ. Изъ этой таблицы видно, что каждая нота составляетъ половину предыдущей. Такое дѣленіе нотъ называется двухдольнымъ дѣленіемъ.

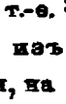
Увеличеніе длительности нотъ посредствомъ легато (legato). Въ предѣлахъ двухдольнаго дѣленія нотъ могутъ быть образованы еще различныя длительности посредствомъ соединенія двухъ и болѣе нотъ дугами, называемыми легато (лига, legato) и точки.

Двѣ или болѣе одинаковыя ноты (стоящія на одной и той же линейкѣ рядомъ), связанныя легато, составляютъ одинъ непрерывный звукъ, длительность котораго равняется суммѣ длительностей всѣхъ связанныхъ нотъ, напр.:  равняются $1/2 + 1/4 + 1/16$, т.-е. $13/16$, и т. п.

Такого рода сочетанія длительностей могутъ быть весьма разнообразны.

Объ исполненіи слигованныхъ нотъ (одноименныхъ) на гитарѣ. На гитарѣ, въ случаяхъ такого примѣненія легато, ударяется правою рукой только первая изъ связанныхъ нотъ (отмѣченная въ нашемъ примѣрѣ звѣздочкой), остальныя только высчитываются, при чемъ палецъ лѣвой руки, держащій эту ноту, не долженъ въ это время отниматься отъ струны:
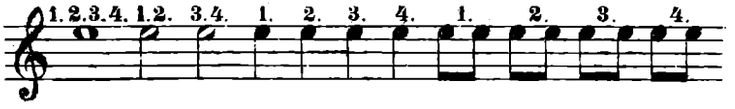


Точки. Если послѣ ноты стоитъ точка (съ правой стороны), то длительность ноты увеличивается на половину ея достоинства, такъ, напр.:  будетъ равняться , или $3/8$; полунота съ точкою  будетъ равняться , т.-е. $3/4$, и т. д.
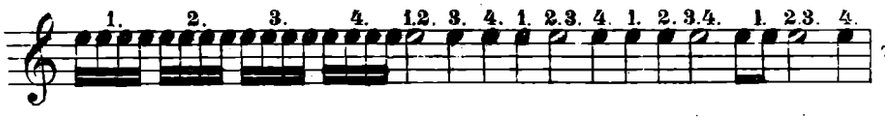
Если же послѣ ноты поставить двѣ точки, то вторая изъ нихъ увеличитъ длительность ноты еще на одну четверть, или, иначе говоря, на половину длительности первой точки, такъ, напр.: будетъ равна , т.-е. $7/8$; полунота съ двумя точками  будетъ равна , т.-е. $7/8$;

Очень рѣдко ставится еще третья точка, увеличивающая длительность ноты на $1/8$, такъ, напр. будетъ уже равна , полунота съ тремя точками будетъ равна , и т. д.

Задачи. Зад. I. Главная задача этого урока—усвоить себѣ ясное понятіе объ относительной длительности ноты и запомнить, какъ изображаются цѣлыя ноты, полуноты и т. д.

Зад. II. Выговаривать названіе какого-либо одного звука, напр., mi (e), отбивая ровно тактъ рукою въ четыре удара: разъ, два, три, четыре, и такимъ образомъ выдерживая слѣдующія длительность,





т.-е. такъ: тянуть голосомъ первую ноту, ударяя въ это время рукою ровно—разъ, два, три, четыре, затѣмъ вторую, считая каждую mi (разъ, два), mi (три, четыре) и т. д.

Зад. III. Увеличить какую-либо ноту посредствомъ легато вдвое, втрое и т. д.
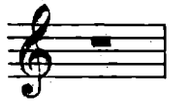
Зад. IV. Сдѣлать то же самое посредсвомъ точекъ.

Урокъ 5-й.

Паузы. Паузою называетоя знакъ, опредѣляющій молчаніе играющаго на извѣстный промежутокъ времени.
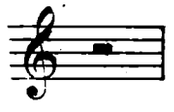
Каждая длительность ноты имѣетъ соотвѣтствующую ей паузу, а потому послѣдняя по длительности имѣетъ точно такія же подраздѣленія и носитъ названія, производныя отъ длительности нотъ: цѣлая пауза, половинная, четвертная и т. п.

Цѣлая пауза изображается продолговатой черточкой висящей надъ линейкою:
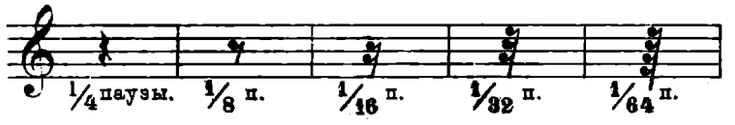


Этотъ знакъ указываетъ на то, что молчаніе длится столько времени, сколько потребовалось бы для длительности цѣлой ноты.
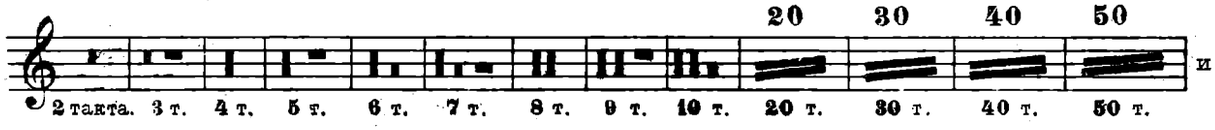
Полунотная пауза своимъ изображеніемъ отличается только тѣмъ, что пишется на чертѣ, т. е. на линейкѣ:



Ставятся обыкновенно эти паузы на второй или надъ третьей линейкой. Паузы остальныхъ длительностей изображаются такъ:

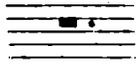
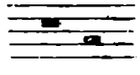
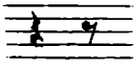


Въ тѣхъ случаяхъ, когда молчаніе длится нѣсколько тактовъ приняты слѣдующіе знаки:



и т. д.

Если послѣ паузы стоятъ точки, то онѣ имѣютъ то же значеніе, какъ и послѣ ноты, увеличивая длительность паузы: одна точка—на половину, двѣ точки—на одну половину и одну четверть, три на половину, четверть и восьмую.

1.  равна  2.  равна  и т. д.

Зад. I. Запомнить изображенія паузъ различной длительности.

Урокъ 6-й.

О трехдольномъ дѣленіи нотъ. Кромѣ двухдольнаго дѣленія нотъ, употребляется еще дѣленіе трехдольное, въ которомъ всякая нота двухдольнаго дѣленія дѣлится на три, но ноты самого трехдольнаго дѣленія на три не подраздѣляются.

Тріоли, секстоли.

Неправильныя формы дѣленія. Группа нотъ трехдольнаго дѣленія называется тріолью. Ноты тріоли связываются дугою, подъ которою ставится цифра *3*, напр:



Иногда ставятъ только одну цифру.

Длительность трехъ нотъ равняется длительности двухъ такихъ же нотъ двухдольнаго дѣленія, напр:  равна по длительности  или  и т. д.

Въ тріоляхъ иногда встрѣчаются слигованныя ноты , или же вмѣсто двухъ слигованныхъ нотъ пишется одна, вдвое большая, т. е. вмѣсто  пишется , вмѣсто  пишется  и т. д.
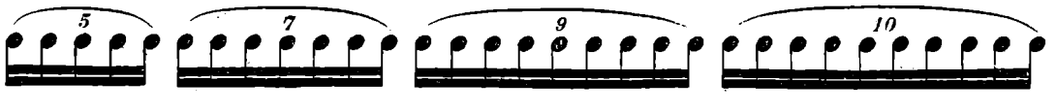
Иногда въ составъ тріоли входятъ паузы, замѣняющія одну или двѣ изъ составляющихъ ее нотъ, напр:  и т. п.

Тріоль, въ которой всѣ три ноты подраздѣлены каждая на двѣ составлчетъ секстоль:  или

Секстоль не слѣдуетъ смѣшивать съ двойною тріолью, хотя таковая и равна ей по продолжительности.

Двойная тріоль: 

Всѣ остальныя формы дѣленія являются произвольными формами. Ихъ очень много. Перечислимъ наиболѣе употребительныя:



Квинтоль. Септоль. Новемоль. Децимоль.

Квинтоли и септоли равняются по длительности одной четверти, а новемоли и децимоли—восьми такимъ же нотамъ или одной половинѣ.
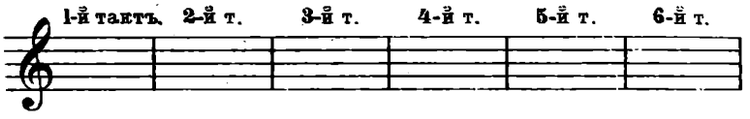
Зад. I. Считать тріоли и секстоли, ударяя равномѣрно рукою и произнося голосомъ: разъ, два, три, или: разъ, два, три, четыре, пять, шесть, такъ чтобы ударъ руки приходился на словѣ разъ и при этомъ чтобы какъ движеніе руки, такъ и счетъ были равномѣрны.

Урокъ 7-й.

О тактѣ. Всѣ музыкальныя впечатлѣнія, получаемыя отъ длительностей нотъ, а также отъ продолжительности послѣдованія звуковъ, носятъ общее названіе ритма.

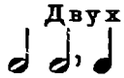
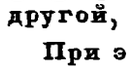
Сочетаніе разнародныхъ длительностей, главнымъ образомъ двухъ длительностей, послужило основаніемъ ритмической частицѣ, называемой *тактомъ*.

Такимъ образомъ получается раздѣленіе цѣлаго ряда звуковъ на небольшіе равные промежутки времени, которые письменно выражаются перпендикулярными черточками на нотописцѣ:



Цѣлымъ тактомъ считается разстояніе между двумя такими черточками.

Простые такты равнаго дѣленія называются *двухдольными,* неравнаго — *трехдольными.*

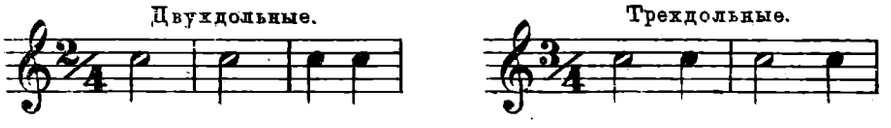
Двухдольный тактъ состовляется изъ двухъ равныхъ долей какъ-то: , трехдольный — изъ двухъ неравныхъ, одной вдвое больше другой, напр.: , и т. п.

При этомъ въ началѣ пьесы ставится указатель такта, въ видѣ дроби: числитель этой дроби показываетъ разрядъ такта, а знаменатель — величину его частей, такъ, напр., $\frac{2}{4}$ показываетъ, что тактъ двухдольный, а 4 — что части его четверти.
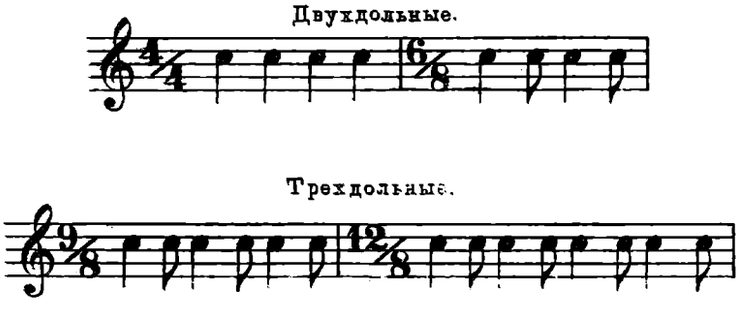
Указанные выше такты будутъ *простыми* тактами; существуютъ еще *сложные* такты, получающіеся изъ двухъ или болѣе простыхъ тактовъ: изъ двухъ двухдольныхъ, двухъ трехдольныхъ, изъ трехъ или четырехъ трехдольныхъ.

Изъ соединенія простыхъ двухдольныхъ тактовъ происходитъ только одинъ видъ сложнаго такта, знаменатель котораго будетъ 4, всѣ остальные такты есть соединеніе простыхъ трехдольныхъ тактовъ.

Простые такты:



Сложные такты:



Такты $\frac{4}{4}$ и $\frac{2}{4}$ обозначаются всегда особымъ знакомъ: для $\frac{4}{4}$ — знакомъ $\mathbf{C}$, для $\frac{2}{4}$ — $\mathbf{\Cent}$. Послѣдній видъ такта, перечеркнутое $\mathbf{C}$ для $\frac{2}{2}$, называется alla breve *).

Изрѣдка встрѣчаются такты, называемые неправильными. Къ нимъ относятся такты $\frac{5}{4}$ и $\frac{7}{4}$. Первый изъ нихъ слагается изъ простыхъ двоякимъ способомъ: изъ двухдольнаго и трехдольнаго, или наоборотъ: второй $\left(\frac{7}{4}\right)$ также слагается различно.

Зад. Задачею этого урока должно быть — составить себѣ ясное понятіе о томъ, что такое тактъ, ритмъ и его подраздѣленія и обозначенія.
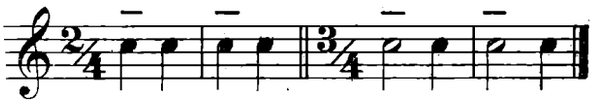
*) Тактъ обзначается только въ началѣ; если же пьеса состоитъ — что очень часто случается — изъ нѣсколькихъ частей или отдѣловъ, написанныхъ въ разныхъ тактахъ, то при началѣ новой части илиотдѣла выставляется величина новаго такта.

Урокъ 8-й.

Акцентъ. Тактовыя черточки существуютъ главнымъ образомъ для глазъ играющаго, ухо же различаетъ такты по акценту, т.-е. ударенію нотъ, проистекающему отъ врожденнаго въ человѣкѣ чувства ритма.

Между долями простыхъ тактовъ существуютъ тѣ же отношенія, что и въ рѣчи между долгими и короткими слогами: первая часть соотвѣтствуетъ долгому (thesis) и называется сильной долей такта, вторая соотвѣтствуетъ короткому (arsis) и называется слабой.

Сильныя доли такта получаютъ акцентъ, т.-е. ударение при исполненіи, слабыя доли не имѣютъ его.
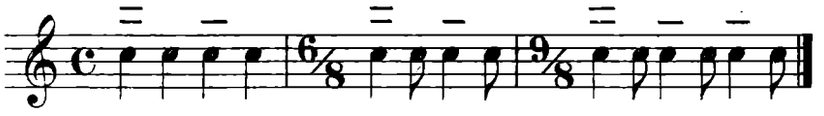


Черточки въ этомъ примѣрѣ обозначаютъ сильныя доли такта, на которыя падаетъ акцентъ.
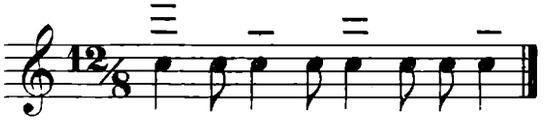
Сложные такты имѣютъ столько сильныхъ долей, сколько въ нихъ заключается простыхъ тактовъ.

Если въ тактѣ встрѣчаются двѣ сильныя доли, то первая изъ нихъ получаетъ бо́льшій акцентъ (обозначенный ниже въ примѣрѣ двумя черточками надъ нотою), вторая — менѣе сильный акцентъ.
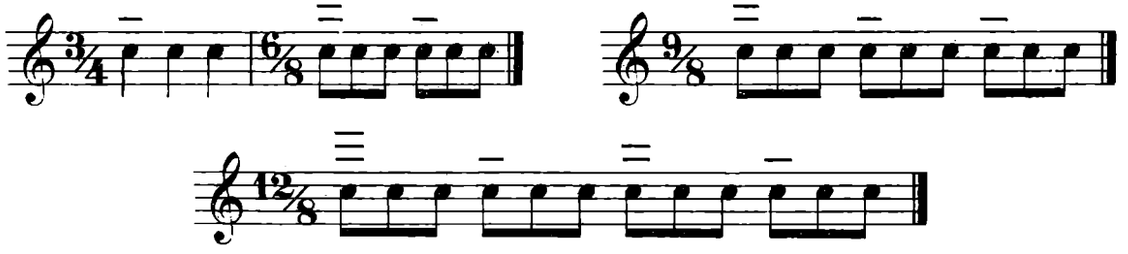
Если сильныхъ долей три, то болѣе сильный акцентъ получаетъ одна первая.
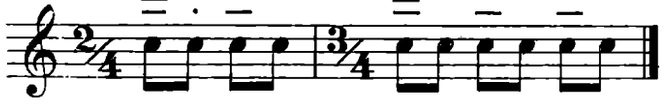


Такъ $^{12}/_{8}$ имѣетъ четыре сильныхъ доли, въ которыхъ степень акцента еще болѣе разнообразна: первая доля изъ имѣющихъ большій акцентъ, какъ главная, акцентируется еще сильнѣе (въ примѣрѣ этотъ акцентъ обозначенъ тремя черточками):



Трехдольные такты могутъ состоять вмѣсто двухъ неравныхъ изъ трехъравныхъ долей, отъ чего акцентовка такта не измѣняется: сильною долею остается одна первая изъ трехъ, вторая и третья — слабыми:

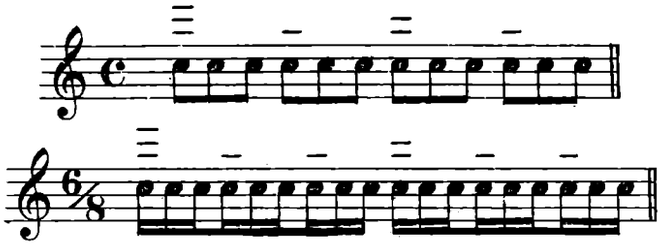


При подраздѣленіи главной доли такта на двѣ побочныя первая изъ нихъ получаетъ долевой акцентъ, независимо отъ главнаго, могущаго совпадать съ нимъ, напр.:
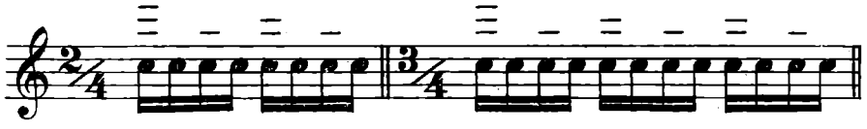


Такимъ образомъ простые по обозначенію такты будутъ имѣть: $^{2}_{4}$ — два акцента и $^{3}_{4}$ — три.
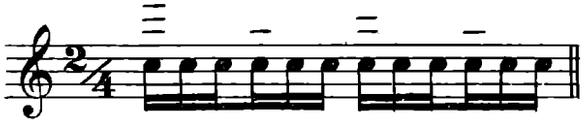
При подраздѣленіи главной доли на три побочныя первая нота тріоли получаетъ долевой акцентъ:



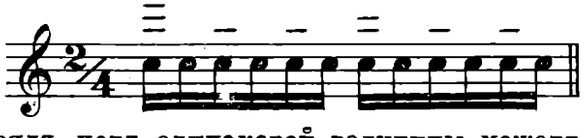
При дѣленіи на четыре всякая группа получаетъ по два долевыхъ акцента—двойной на первую и простой на третью ноту:
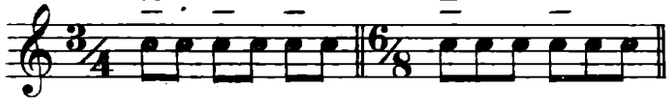


При дѣленіи на двойную тріоль:



При дѣленіи на секстоль:



Значитъ, рядъ нотъ одинаковой величины можетъ при различномъ тактовомъ обозначеніи получить совершенно различную акцентуацію:



Теоретически дѣленіе акцентовъ можетъ быть проведено и далѣе, на болѣе мелкія дѣленія, но для практическихъ цѣлей вышеприведеннаго совершенно достаточно.

Распредѣленіе акцентовъ не требуетъ рѣзкихъ ударенiй при исполненіи; исполнитель долженъ представлять себѣ всѣ ритмическія фигуры съ дѣленіемъ на тѣ или другіе члены, необходимые для правильной музыкальной фразировки, какъ законы ударенія въ правильной рѣчи и, повторяемъ, чувство ритма, будучи въ человѣкѣ врожденнымъ чувствомъ, отразитъ это представленіе о законахъ акцента безъ всякихъ особыхъ стараній со стороны исполнителя.

Задача. Запомнить законы акцента и уяснить себѣ значеніе ихъ въ музыкѣ.

Урокъ 9-ый.

Маленькое отступленіе.

Одна изъ отличительныхъ чертъ моего метода состоитъ въ немедленномъ *практическомъ примѣненіи правилъ элементарной теоріи вслѣдъ за усвоеніемъ ихъ;* мы теперь знаемъ, что такое звуки, какъ они изображаются нотными знаками, что такое ключъ, длительность нотъ, паузы, тактъ, счетъ и акцентъ. Попробуемъ же примѣнить ихъ на практикѣ т.-е. при игрѣ на гитарѣ.

Для этого, оставивъ пока въ сторонѣ дальнѣйшее изученіе элементарной теоріи, необходимо познакомиться съ устройствомъ нашего инструмента, съ настраиваніемъ

его, положеніемъ корпуса и гитары во время игры и съ нѣкоторыми правилами для лѣвой и правой руки.

О гитарѣ. Корпусъ Главнѣйшія части гитары:— корпусъ и грифъ.

Корпусъ состоитъ изъ двухъ досокъ или декъ, соединенныхъ между собой обичайками, составляющими бока гитары.

На верхней декѣ, совершенно ровной и плоской, вырѣзано круглое голосное отверстіе, называемое розеткой. Подъ розеткой приклеена подставка, съ семью отверстіями и колышками для струнъ.

Еще остроумнѣе изобрѣтеніе нѣкоторыхъ мастеровъ, состоящее въ томъ, что струны прикрѣпляются *только къ подставкѣ,* при чемъ верхняя дека не просверливается, оставаясь совершенно нетронутой; отверстія для струнъ идутъ въ разрѣзѣ подставки параллельно съ декой; на мой взглядъ это важно и для тона, устраняя въ то же время возню съ колышками.

Нижняя дека имѣетъ выпуклость; иногда у дорогихъ гитаръ дѣлается двѣ нижнихъ деки: первая прикрѣпляется непосредственно къ обычайкамъ, вторая же — на нѣкоторомъ разстояніи къ первой. Назначеніе второй деки — предохранять гитару отъ соприкосновенія съ тѣломъ играющаго и такимъ образомъ усиливать тонъ.

Никакихъ украшеній на хорошей гитарѣ, въ особенности на декахъ и бокахъ быть не должно.

Иногда въ середину корпуса вставляется полый желѣзный прутъ, скрѣпляющій корпусъ гитары и по мнѣнію нѣкоторыхъ увеличивающій силу тона. Послѣднее однако является спорнымъ вопросомъ и нѣкоторые мастера, въ томъ числѣ и Р. И. Архузенъ, отрицаютъ свойства этого приспособленія.



Профиль гитары извѣстнаго мастера Шерцера, премированной на брюссельскомъ конкурсѣ Н. П. Макарова. На этомъ рисункѣ видна и вторая дека-резонаторъ.

Гораздо болѣе важнымъ вопросомъ является форма гитары — скрипичная, съ вогнутыми внутрь боками, и круглая — гербообразная.

Наиболѣе распространена форма скрипичная, шерцеровскаго типа; ея же придерживается и нашъ извѣстный мастеръ Р. И. Архузенъ.

Остальныя формы этого типа мало разнятся между собой; уклоненіе ихъ состоятъ въ менѣе или болѣе глубокихъ вырѣзахъ.

Встрѣчаются испанскія гитары съ такими малыми вырѣзами, что гитара имѣетъ видъ почти продолговатаго ящика съ закругленными углами.

Какъ однако ни идеальны шерцеровскія гитары, тѣмъ не менѣе за послѣднее время все чаще и чаще раздаются голоса за круглую (гербообразную) форму гитары.

Итересующихся болѣе подробно этимъ вопросомъ отсылаю къ статьямъ: „О гитарномъ кузовѣ“ А. К. Дамберга и „Форма гитары“ Отто Эдельмана, помѣщеннымъ въ журналѣ „Гитаристъ“ въ №№ 2, 7 и 9 за 1904-905 года.

Считаю не лишнимъ замѣтить, что, помимо вопроса о тонѣ гитары, форма вліяетъ также и на положеніе гитары во время игры, такъ какъ скрипичные вырѣзы очевидно созданы были для болѣе устойчиваго положенія гитары *въ наклонномъ* положеніи на колѣнѣ играющаго, тогда какъ круглыя гитары требуютъ или ленты перекинутой черезъ плечо играющаго, или совершенно *перпендикулярнаго* положенія на колѣняхъ.

Къ сожалѣнію, мнѣ не приходилось лично убѣдиться въ преимуществахъ гербообразной гитары; я встрѣчалъ прекрасныя гитары и той и другой формы, но нельзя сказать, чтобы онѣ рѣзко разнились по силѣ и вообще ка-

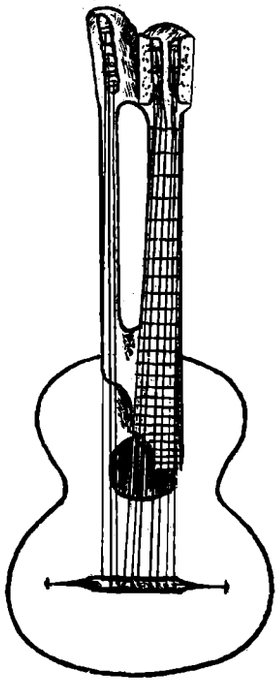
честву тона; одно могу сказать съ полнымъ убѣжденіемъ: я не знаю гитаръ лучше шерцеровскихъ, а изъ современныхъ мастеровъ преклоняюсь передъ талантомъ и искусствомъ Роберта Ивановича Архузена.

Грифъ гитары и лады.

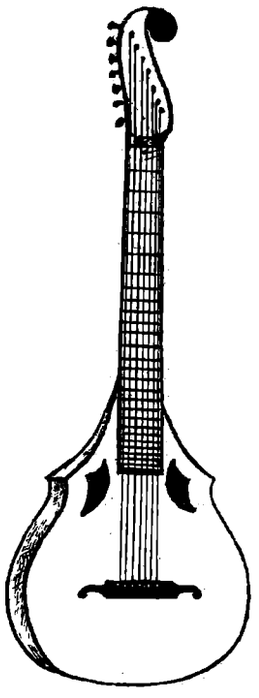
Не менѣе важною частью гитары является грифъ т.-е. ручка гитары. Въ выборѣ грифа гитаристъ долженъ быть очень осмотрительнымъ.

Если *характеръ* и *сила* тона зависятъ отъ корпуса, то *правильность* и *легкость* техники, *чистота* и *вѣрность* звуковъ находятся въ значительной степени въ зависимости отъ правильнаго устройства грифа.

Грифъ раздѣленъ поперечными металлическими или перламутровыми, еще рѣже—костяными перекладинками, называемыми ладами. *Каждый ладъ есть полутонъ* т.-е. лады раздѣляютъ струну на полутоны. На самомъ верху грифа, гдѣ начинается его головка, съ механизмомъ для струнъ, находится деревянный или костяной порожекъ, составляющій предѣлъ струны, начинающійся отъ этого порожка и кончающійся подставкою внизу.



Форма шерцеровской гитары en face, премированной на брюссельскомъ конкурсѣ Н. П. Макарова.



Гитара Штауфера (гербообразной формы).

Количество ладовъ должно быть не менѣе двадцати четырехъ, дѣлящихъ струну гитары на двѣ октавы. У 5, 7, 12 и 17 ладовъ ставятся обыкновенно костяные или перламутровые кружки, облегчающіе счетъ ладовъ и обозначающіе мѣста естественныхъ гармоническихъ (флажолетовъ) звуковъ.

Счетъ ладамъ ведется сверху внизъ, отъ порожка къ подставкѣ. Лады должны быть нарѣзаны *математически точно* и *закруглены* такъ, чтобы палецъ свободно скользилъ по струнѣ, не натыкаясь на острые края ладовъ. При невѣрно нарѣзанныхъ ладахъ гитара фальшивитъ.

Головка грифа служитъ для укрѣпленія и настраиванія струнъ посредствомъ семи колышковъ (въ рѣдѣ скрипичныхъ) или же особаго механизма.

За весьма рѣдкими исключеніями, грифъ прикрѣпляется къ корпусу посредствомъ винта; преимущество такого устройства заключается, во-первыхъ, въ томъ, что даетъ возможность регулировать положеніе струнъ надъ ладами, во вторыхъ, въ случаѣ надобности въ починкѣ, въ упаковкѣ и т. д., можно отнять грифъ отъ корпуса.

При такомъ грифѣ и при костяныхъ колышкахъ механизма необходимо имѣть металлическій ключъ для отвинчиванія и завинчиванія грифа и гаекъ на колышкахъ, если таковые ослабли и плохо держатъ струны.

Грифы дѣлаются разные—узкіе и широкіе, выпуклые и вогнутые внутрь и, наконецъ совершенно плоскіе.

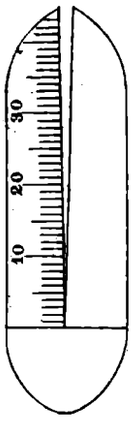
Я признаю только единъ видъ грифа—совершенно ровный, широкій и плоскій; всѣ остальные виды—пустыя выдумки, послѣдствія неправильной техники. Ширина грифа, по моему мнѣнію, должна быть не менѣе пяти сантиметровъ.

Лицъ желающихъ подробнѣе ознакомиться съ устройствомъ грифа отсылаемъ къ прекрасной статьѣ и чертежамъ С. Н. Крылова „Отвѣтъ на вопросы гитариста-

самоучки", помѣщенной въ журналѣ „Гитаристъ" въ № 9 за 1904 годъ.

О струнахъ.

На гитарѣ русскаго строя семь струнъ; считаются онѣ отъ самой нижней — толстой — струны, слѣва направо.



Струномѣръ.

Первыя четыре струны, басовыя, дѣлаются изъ шелка обтянутаго серебряною канителью, остальныя три — кишечныя, или, какъ принято ихъ называть, жильныя.

Всѣ струны должны имѣть соотвѣтственную между собой толщину, измѣряемую особымъ приборомъ — *струномѣромъ*. Это небольшая металлическая пластинка съ вырѣзомъ посрединѣ для вкладыванія струнъ. Вырѣзъ имѣетъ мелкія дѣленія отъ 1 до 40 линій.

Обыкновенно для большой гитары струны подбираются слѣдующей толщины: первая — 25—27 линій, вторая — 20—22, третья — 17—19, четвертая — 13—15, пятая — 15—16, шестая — 11—12 и седьмая — 9—10 линій.

Толщина струнъ не обусловлена ничѣмъ и бываетъ различна, но струномѣръ даетъ возможность подобрать ихъ въ соотвѣтствующей пропорціи.

Для терц-гитары струны подбираются тоньше, чѣмъ для большой; для квартъ-гитары — тоньше, чѣмъ для терцъ-гитары.

Часто попадаются неровныя струны, фальшивыя, а потому, натянувъ струну, ее слѣдуетъ прежде всего попробовать, провѣрить въ различныхъ аккордахъ, интервалахъ и въ особенности на 5, 7 и 12 ладахъ.

Что же касается употребленія металлическихъ струнъ, то послѣднее основано на дурномъ музыкальномъ вкусѣ и безусловно не должно быть допускаемо.

Достоинство струнъ, конечно, всецѣло зависитъ отъ мастера и исправить плохую струну играющему нѣтъ возможности; трудно также опредѣлить ихъ качество и при покупкѣ.

Слѣдуетъ все-таки имѣть въ виду, что у хорошихъ басовыхъ струнъ долженъ быть сухой, чистый, некрашеный шелкъ и ровно навитая канитель; жильныя струны должны быть мягкими, сыроватыми, при сгибѣ не ломаться; басовыя струны хранятся въ сухомъ мѣстѣ, а жильныя — въ бумагѣ, пропитанной прованскимъ масломъ. Натянутыя на гитарѣ жильныя струны слѣдуетъ время отъ времени протирать осторожно тряпочкой, смоченной прованскимъ масломъ. Всякая неровность на струнѣ, заусенцы, грязь — все это портитъ ея тонъ, отнимая силу, пѣвучесть, вѣрность и чистоту звука.

При натягиваніи струны на колышекъ необходимо, чтобы струна обвивала его у самаго осованія шпенька, а не у верхняго конца, отъ чего онъ гнется а струна соскакиваетъ со своего мѣста на порожкѣ. На нижнемъ концѣ струны дѣлается узелокъ, который пропускается въ отверстіе, закрывающееся колышкомъ.

Очень важное значеніе имѣетъ растояніе между струнами и ладами; послѣднее должно быть какъ можно меньше, настолько, насколько позволяетъ грифъ, т.-е. чтобы близость разстоянія отнюдь не вызывала треска струнъ или нечистоты тона. При хорошемъ грифѣ, если мы приложимъ сбоку къ струнѣ мякоть оконечности указательнаго пальца, такъ чтобы онъ касался грифа у 12-го лада ногтемъ, то струна раздѣлитъ мякоть оконечности пополамъ и даже меньше.

Нѣкоторыя гитары имѣютъ надъ подставкою особаго рода приспособленія, въ видѣ мостика, состоящее изъ дощечки, находящейся надъ подставкой и колками. Приспособленіе это весьма желательно, какъ очень удобное для правой руки.

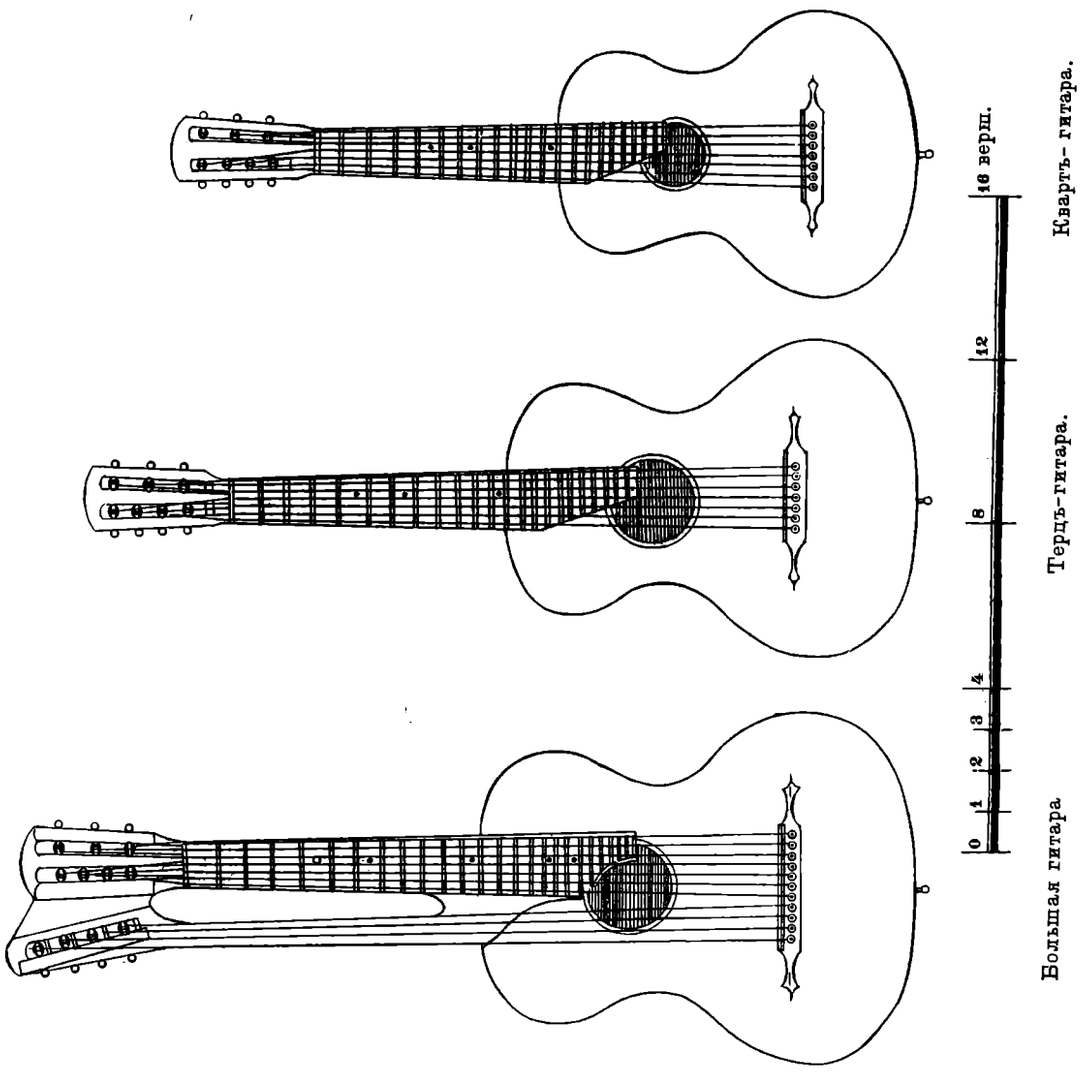
Размѣръ гитары.

Размѣръ гитары надо выбирать, руководствуясь длиною пальцевъ. Гитары дѣлаются трехъ размѣровъ: большая, терцъ-и квартъ-гитара.

Для игры solo и аккомпанемента употребляется большая гитара; у нея больше силы тона, тембръ басовъ гуще; жильныя струны по своей длинѣ допускаютъ боль-

шую вибрацію и пѣвучесть; терцъ гитара, уступая ей въ тембрѣ и пѣвучести имѣетъ зато, благодаря своему высокому строю (на терцію выше большой), больше силы и звучности; кромѣ того, она удобнѣе для небольшихъ пальцевъ; въ виду этого терцъ-гитара—наиболѣе распространенный размѣръ. За границей, гдѣ квартъ-гитара почти вышла изъ употребленія, терцъ-гитара въ большомъ ходу для дуэтной игры.

Квартъ-гитара строится на кварту выше большой и употребляется исключительно для дуэтовъ, тріо и проч. Для игры solo она нѣсколько рѣзка, ладыея слишкомъ узки, нѣтъ въ ней также глубокаго бархатнаго тембра и пѣвучести большой гитары, нѣтъ и достаточной силы тона, но въ дуэтѣ она незамѣнима.



Есть еще размѣры гитаръ: басъ-гитары, квинтъ-гитары и пиколло-гитары, созданныя для игры ансамблемъ; но размѣры ихъ очень произвольны и дѣлаются по особому заказу и по указаніямъ организаторовъ такихъ ансамблей.

Гитарные мастера. Самыми лучшими гитарными мастерами въ наше время признаются старинныя вѣнскіе мастера: Шерцеръ, этотъ гитарный Страдиваріусъ, и Штауферъ, а изъ русскихъ—И. Я. Краснощековъ. Изъ современныхъ первое мѣсто безспорно принадлежитъ московскому мастеру Р. И. Архузену (Москва Б. Никитская, д. кн. Шаховской). Гитары его по силѣ звука, серебристому тону, по чистотѣ и изяществу работы, по вѣрности и удобству грифа послѣ Шерцера являются единственными въ своемъ родѣ. Часто попадается прекрасныя гитары И. Я. Краснощекова, съ мягкимъ, пѣвучимъ тономъ, но масса есть и плохихъ, дешевыхъ гитаръ его работы (онъ дѣлалъ и дешевыя гитары, отъ полутора рублей); много также поддѣлки подъ него другихъ мастеровъ, пользовавшихся его ярлыками. Поэтому при покупкѣ краснощековскихъ гитаръ надо

быть очень осторожнымъ и хорошо знать работу этого мастера.

О гитарѣ съ добавочными грифомъ и струнами я буду говорить въ свое время.

ЗАДАЧА. Задачей этого урока предлагаю осмотрѣть свой инструментъ, соотвѣтствуетъ ли онъ всѣмъ изложеннымъ мною даннымъ, необходимымъ для серьезной нотной игры.

Урокъ 10-й.

Строй гитары и способы ея настройки.

Строй и настройка. Установленіе той или иной абсолютной высоты для тона, по которому строятся остальныя тона, называется *строемъ*, а практическое его выполненіе для какого-нибудь инструмента — *настройкою*.

Камертонъ. Нормальная высота тона опредѣляется посредствомъ камертона. Камертонъ — небольшой вилкообразный инструментъ изъ стали, производящій при удареніи всегда одинаковое количество равномѣрныхъ колебаній воздуха, дающихъ, въ свою очередь, постоянно одинъ и тотъ же звукъ [обыкновенно la (А-ля) или do-ut-с-до].

Гитару удобнѣе строить по камертону la (А-ля)

На большой гитарѣ la находится на 7-мъ ладу на седьмой струнѣ.

Механическій способъ настройки гитары. Прижавъ эту струну на 7-мъ ладу, надо вытягивать или опускать ее до тѣхъ поръ, пока, *прижатая*, она не дастъ звука, совершенно одинаковаго, т.-е. звучащаго въ унисонъ съ камертономъ la.
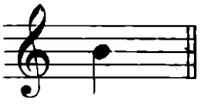
Снявъ послѣ этого палецъ съ 7-го лада и ударивъ по открытой (не прижатой) струнѣ, мы получимъ звукъ re (d-ре):



RE 7-я струна.
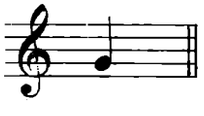
По этой, уже настроенной и строго опредѣленной струнѣ строятся остальныя струны.

Шестая струна, прижатая на 3-мъ ладу, строится съ открытой седьмой струной, т. е. въ унисонъ со звукомъ re, находящимся на открытой седьмой струнѣ, послѣ чего шестая струна, открытая, дастъ звукъ si (h-си):
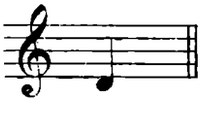


SI 6-я струна.

Пятая струна, прижатая на 4-мъ ладу, строится въ унисонъ со звукомъ открытой шестой струны, послѣ чего пятая струна, открытая, дастъ звукъ sol (g-соль):
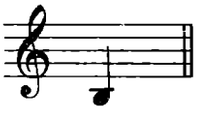


SOL 5-я струна.

Четвертая струна, прижатая на 5-мъ ладу, строится въ унисонъ съ открытой пятой струной, послѣ чего дастъ звукъ re (d-ре), звучащій *октавою ниже* того же звука на седьмой струнѣ.
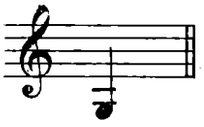


RE 4-я струна.

Третья струна, прижатая на 3-мъ ладу, строится съ открытой четвертой струной, послѣ чего дастъ звукъ si (h-си), звучащій *октавою ниже* того же звука на шестой струнѣ:
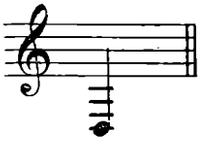


SI 3-я струна.

Вторая струна, прижатая на 4-мъ ладу, строится съ открытой третьей струной, послѣ чего дастъ звукъ sol (g-соль), звучащій *октавою ниже* того же звука на пятой струнѣ:



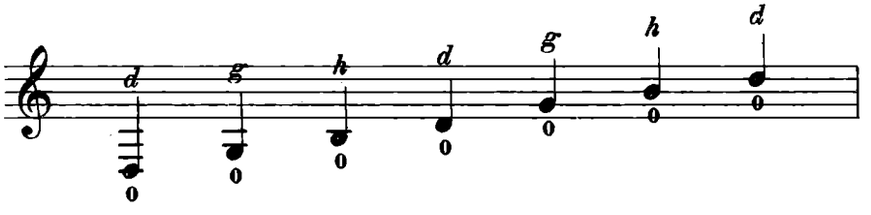
SOL 2-я струна.

Первая струна, прижатая на 5-мъ ладу, строится съ открытой второй струной, послѣ чего дастъ звукъ re (d-ре), звучащій *октавою ниже* того же звука на четвертой струнѣ и *двумя октавами ниже* того же звука на седьмой струнѣ:



RE 1-я струна.

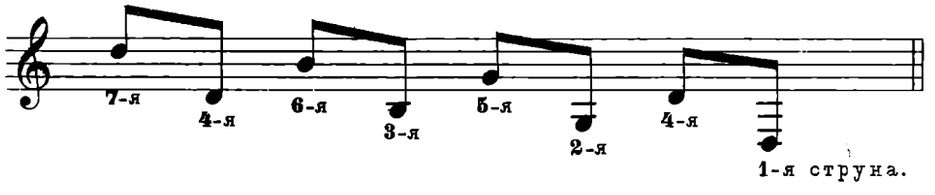
Строй гитары. Настроивъ такимъ способомъ гитару, мы получимъ на ея открытыхъ струнахъ слѣдующій рядъ простыхъ звуковъ:



Произвольная настройка. Изъ этого видно, что гитара строится аккордомъ тона g-dur (sol majeur, соль-мажоръ), начиная съ доминанты.

Настройка гитары по этому способу, *но безъ камертона*, когда седьмая струна натягивается *произвольно*, хотя и даетъ правильное соотвѣтствіе интерваловъ, но крайне нежелательна: такая настройка, портитъ слухъ; не опредѣливъ нормальной, строго опредѣленной высоты тоновъ, мы не получимъ и вѣрной тональности строя, а вмѣстѣ съ тѣмъ и всѣ остальныя тональности исполняемыхъ сочиненій будутъ также невѣрны и произвольны.

Настройка гитары интервалами. Указанный выше способъ настройки называется *механическимъ*; имъ можно удовлетвориться, конечно, только въ самомъ началѣ занятій. Но какъ только разовьется и окрѣпнетъ музыкальный слухъ, необходимо при настройкѣ руководиться имъ болѣе широко. Такъ, напр., подстроивъ жильныя струны, гораздо легче и проще подстраивать басовыя октавами.



Вообще же всегда слѣдуетъ попробовать гитару въ различныхъ интервалахъ,

тональностяхъ-посредствомъ аккордовъ, пассажей, прелюдій и т. п., въ особенности же въ той тональности, въ которой написано предполагаемое къ исполненію сочиненіе. Необходимо это въ виду того, что часто послѣ механической настройки отдѣльно взятые звуки, аккорды, мелодіи и т. п., звучатъ все-таки невѣрно. Происходитъ это не только отъ невѣрности какой-либо струны (фальшивой), но и отъ другихъ причинъ чисто акустическаго свойства.

Прелюдіи, пробы и пассажи.

Эта-то характерная особенность акустики, чувствительная въ особенности на щипковыхъ инструментахъ съ темперированнымъ строемъ, и вызвала, вѣроятно, тѣ прелюдіи, пробы и пассажи, которыми такъ богата литература гитарной музыки и которыми такъ славились многіе гитаристы.

Иначе и самое существованіе прелюдіи, какъ самостоятельнаго сочиненія, являлось бы непонятнымъ. Прелюдія къ чему? Да просто подготовка къ той или другой тональноси, къ настроенію и характеру сочиненія.

Въ заключеніе не лишнимъ считаю упомянуть, что хотя ноты для гитары и пишутся въ скрипичномъ ключѣ, но звучатъ октавою ниже, чѣмъ на скрипкѣ или, напр., на роялѣ.

Урокъ 11-й.

Положеніе гитары и играющаго во время игры. Лѣвая и правая рука. Обозначеніе въ нотахъ пальцевъ, ладовъ и струнъ.

О необходимости серьезнаго вниманія къ правиламъ о положеніи гитары и играющаго во время игры.

Нельзя сохранить правильность, легкость и свободу музыкальной техники при какомъ-нибудь неестественномъ положеніи инструмента и самаго музыканта. Нельзя также требовать пріятнаго впечатлѣнія отъ слушателя, если его смѣшатъ или развлекаютъ гримасы, ненужныя тѣлодвиженія или онъ слышитъ во время игры скрежетъ зубовъ, сопѣнье и т. п.

Поэтому правильное положеніе инструмента и музыканта, умѣніе его держаться во время игры требуютъ строго обоснованныхъ правилъ и серьезнаго, точнаго ихъ исполненія.

Словъ нѣтъ, на гитарѣ *можно* играть сидя, стоя и лежа, но *должно* играть только сидя.

Необходимо прежде всего выбрать себѣ стулъ или табуретъ, соотвѣтствующій росту; можно рекомендовать для этой цѣли табуретъ, употребляемый при игрѣ на роялѣ; табуретъ этотъ при помощи винта легко поднимаетъ и опускаетъ сидѣнье. Ф. Соръ, извѣстный гитаристъ-композиторъ, авторъ замѣчательной школы, рекомендуетъ играть за столомъ.

О положеніи гитары и играющаго во время игры.

Уже то, что гитара имѣетъ боковые вырѣзы, служитъ намъ какъ бы указаніемъ, что во время игры она должна находиться въ наклонномъ положеніи, опираясь для устойчивости на лѣвое колѣно играющаго.

Грифъ, склоненный въ лѣвую сторону, своей головкой долженъ быть немного выше лѣваго плеча играющаго.

Осуществленіе этого требованія при весьма частомъ несоотвѣтствіи сидѣнія росту играющаго было причиною возникновенія различныхъ другихъ правилъ и принадлежностей для игры, какъ, напр.: закидываніе лѣвой ноги на правую, ленты, подножныя скамеечки и т. п. съ такими приспособленіями можно мириться развѣ только въ виду исключительныхъ условій, какъ, напр., высокій стулъ, тучность играющаго, круглая форма инструмента и т. п.

Существуетъ еще правило держать гитару совершенно вертикально, или, какъ говорятъ въ общежитіи, „коломъ".

Лично я нахожу такое положеніе гитары, во первыхъ, тяжелымъ и утомительнымъ для лѣвой руки, во вторыхъ, оно неминуемо должно отражаться и на техникѣ, поднимая одно плечо выше другого, а лѣвую руку выше головы. Нельзя также назвать такое положеніе свободнымъ и красивымъ.

Но, главное, я не вижу основанія уклоняться отъ правилъ, предписанныхъ такими учителями, какъ Морковъ, Соръ, Джуліани, Леніани, Мерцъ и др.

Гитару слѣдуетъ держать совершенно легко и свободно, не прижимая слишкомъ къ груди.

Играющій долженъ сидѣть прямо, естественно и держаться совершенно спокойно, не допуская никакихъ ненужныхъ тѣлодвиженій, гримасъ, сопѣнья и т. п.

Послѣднее происходитъ, насколько мнѣ пришлось убѣдиться, отъ непослѣдовательности въ занятіяхъ, когда учащійся берется за непосильныя еще для него упражненія и пьесы и заучиваетъ ихъ съ непомѣрными усиліями.

Лицо музыканта должно быть спокойно; у истиннаго артиста оно вдохновенно, задумчиво и серьезно.

Вотъ, напр., какое впечатлѣніе производила во время игры личность М. Т. Высотскаго: „онъ былъ неузнаваемъ, когда бралъ въ руки гитару; выраженіе лица его мѣнялось: изъ простого, всегда почти смѣющагося становилось строгимъ и серьезнымъ и на немъ ложился отпечатокъ глубокой и смѣлой мысли... Игралъ онъ совершенно свободно, безъ малѣйшихъ усилій; трудностей, казалось, для него не существовало; *вслѣдствіе этого игра его, невольно изумляя и поражая слушателей, въ то же время производила истинное, музыкальное впечатлѣніе* („М. Т. Высотскій, русскій гитаристъ-виртуозъ, композиторъ народныхъ пѣсенъ.")

Лѣвая рука. При перестановкѣ пальцевъ съ одного лада на другой нужно держать кисть какъ можно свободнѣе и красивѣе.

Весьма важно, чтобы пальцы лѣвой руки не *лежали*, а *стояли надъ* грифомъ, согнутые въ видѣ молоточковъ, и прижимали струны совершенно вертикально, за исключеніемъ барре (когда накладывается одинъ палецъ на нѣсколько струнъ); ладонь должна быть параллельна острому краю грифа отнюдь не прижимаясь къ нему. Большой палецъ помогаетъ снизу пальцамъ, находящимся надъ грифомъ, прижимать струны; онъ находится на высшей точкѣ выпуклости грифа, отнюдь не высовываясь изъ подъ него; исключеніе составляютъ тѣ случаи, когда этотъ палецъ требуется для наложенія на струны, въ тѣхъ аккордахъ и пассажахъ, когда безъ него нельзя обойтись.

Иногда большой палецъ лѣвой руки ставится на струны сверху, т.-е. *надъ* грифомъ, въ особенности на аппликатурахъ выше 12-го лада. Пріемъ этотъ широко практиковался извѣстнымъ виртуозомъ Ѳ. М. Циммерманомъ.

Правая рука. Не менѣе важнымъ является и постановка пальцевъ правой руки; еще А. О. Сихра говорилъ, что правая рука важнѣе лѣвой: „мы слышимъ правую руку, а не лѣвую, — говаривалъ онъ, — лѣвая перебираетъ лады, а правая извлекаетъ звуки, стало быть вся ясность и чистота зависитъ отъ правой руки."

Въ обычномъ своемъ положеніи правая рука опирается слегка о нижній край верхней деки, такъ чтобы кисть была немного выше подставки, а пальцы согнуты *какъ можно менѣе*. Для извлеченія особенно мягкихъ звуковъ и въ pianissimo кисть правой руки иногда поднимается выше, но обычное ея мѣсто у подставки, такъ чтобы мякоть большого пальца ощущала лѣвую ея сторону.

По мнѣнію нѣкоторыхъ учителей мизинецъ правой руки долженъ упираться въ деку; правило это, мало чѣмъ обоснованное, не можетъ быть принято какъ

нѣчто безусловное, такъ какъ стѣсняетъ руку во многихъ пассажахъ и модуляціяхъ, требующихъ, чтобы кисть была совершенно свободной, и потому еще, какъ справедливо замѣчаетъ Н. П. Макаровъ, нѣтъ смысла не пользоваться при игрѣ и мизинцемъ, когда „посредствомъ этого пальца можно извлекать самые нѣжные, чистые и пріятные звуки“ Изъ сочиненій многихъ извѣстныхъ гитаристовъ, въ томъ числѣ и А. А. Вѣтрова, мы видимъ, что и они употребляли мизинецъ, въ особенности въ увеличенныхъ аккордахъ въ пять нотъ.

Необходимо, чтобы большой палецъ, который обыкновенно находится на басовыхъ струнахъ, былъ *выше* остальныхъ трехъ пальцевъ, находящихся на жильныхъ струнахъ, и отнюдь не сталкивался съ ними, пробѣгая по струнамъ, а тѣмъ паче не попадалъ *подъ* нихъ. При ударѣ струны большой палецъ дѣлаетъ движеніе слѣва направо, а не снизу вверхъ и такимъ образомъ, ударяя, переходитъ на слѣдующую струну, за исключеніемъ тѣхъ случаевъ, когда на этой струнѣ находится уже другой палецъ. Манера нѣкоторыхъ гитаристовъ захватывать струну изъ-подъ низу и ударять вверхъ порождаетъ щелканье и трескъ струнъ о лады.

Указательный, средній и перстневой (или безыменный) пальцы должны быть сжаты, а отнюдь не растопырены.

Слѣдуетъ обращать также вниманіе на то, чтобы при игрѣ кисть правой руки была совершенно спокойна, а не *прыгала*, т.-е. чтобы работали *одни пальцы*.

Таковы элементарныя правила для лѣвой и правой руки, необходимыя при самомъ началѣ занятій; что же касается дальнѣйшихъ правилъ ихъ распредѣленія на струнахъ въ гаммахъ, аккордахъ и т. д., то учащійся найдетъ ихъ въ упражненіяхъ и этюдахъ съ точнымъ обозначеніемъ пальцевъ *надъ* и *подъ* нотами.

Но прежде чѣмъ приступить къ изученію гаммъ, аккордовъ, упражненій и т. п., необходимо знать, какъ обозначаются пальцы лѣвой и правой руки въ нотахъ.

Обозначеніе въ нотахъ пальцевъ лѣвой и правой руки.

Пальцы лѣвой руки всегда обозначаются цифрами: указательный—1, средній—2, перстневой—3, и мизинецъ—4, за исключеніемъ большого, который обозначается знакомъ ⏄.

Пальцы правой руки обозначаются различно—цифрами, точками, буквами и знаками.

Въ нашихъ урокахъ мы будемъ придерживаться обозначенія пальцевъ правой руки цифрами, такъ какъ такого метода придерживались въ своихъ школахъ всѣ лучшіе русскіе гитаристы и композиторы, сочиненія которыхъ завѣтная цѣль нашихъ уроковъ.

Пальцы правой руки считаются съ большого: большой—1, указательный—2, средній—3, перстневой—4, мизинецъ—5.

Приводимъ также для свѣдѣнія методы обозначенія правой руки, принятые иностранными, а въ подражаніе имъ и нѣкорыми русскими гитаристами.

Пальцы лѣвой руки. (всегда обозначаются цифрами, а большой знакомъ).		Пальцы правой руки. (обозначаются точками, буквами и знаками).		
Большой	⏄ †	Большой	1	⋀ p
Указательный	1	Указательный . . .	2	. i
Средній	2	Средній	3	.. m
Перстневой	3	Перстневой	4	... a
Мизинецъ	4	Мизинецъ	5	.... au

Пальцы для лѣвой руки ставятся обыкновенно *подъ* нотами, а пальцы правой руки *надъ* нотами.
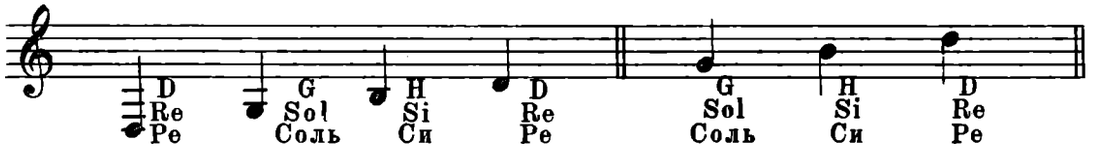
Обозначеніе ладовъ и струнъ. Если же надъ или подъ цифрой, указывающій палецъ лѣвой руки, стоитъ еще цифра, то послѣдняя обозначаетъ уже ладъ. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ требуется также обозначеніе струны, въ особенности, когда композиторъ требуетъ, чтобы мелодія шла на одной струнѣ. Въ такихъ случаяхъ или просто пишется надъ нотами „струна такая-то“ или послѣдняя обозначается буквами: басы—D, G, H, D, жильныя—g, h и d.

Заключеніе. Строгое и точное соблюденіе указаній пальцевъ и ладовъ *безусловно необходимо* учащемуся, если онъ стремится къ правильному изученію метода игры на гитарѣ; всякое уклоненіе со стороны учащагося—минусъ въ дѣлѣ развитія музыкальной техники, а со стороны учителя—непростительная небрежность.

Урокъ 12-й.

Правая рука.

Запомнивъ хорошенько ноты, звучащія на открытыхъ струнахъ гитары, а именно:



а также обозначеніе пальцевъ правой руки цифрами, необходимо прежде всего заняться развитіемъ техники этой руки, какъ особенно важной въ игрѣ на гитарѣ. Достигнуть этого болѣе легкимъ способомъ и послѣдовательно должно различными упражненіями на открытыхъ струнахъ.

Звуки можно извлекать порознь, то-есть отдѣльно каждый звукъ, и нѣсколько звуковъ вмѣстѣ одновременно. Ноты, написанныя одна подъ другой, извлекаются сразу, сочетаніе же нѣсколькихъ звуковъ расположенныхъ, по извѣстнымъ законамъ гармоніи, называется *аккордомъ*.

Аккорды. Аккорды, состоящіе не болѣе какъ изъ 3, 4 и 5 нотъ, слѣдуетъ брать непремѣнно такъ, чтобы всѣ звуки звучали *одновременно*, иначе получается та вульгарная манера игры, которая въ общежитіи насмѣшливо зовется *треньканьемъ, бренчаньемъ* и т. п.

Простые аккорды, т.-е. такіе, которые состоятъ не болѣе какъ изъ пяти нотъ, извлекаются слѣдующимъ образомъ: пальцы поставленные на струнахъ, слегка сжимаютъ ихъ (большой палецъ—движеніемъ слѣва направо, остальные—справа налѣво), а затѣмъ всѣ пальцы *сразу* отнимаются отъ струнъ, дѣлая движеніе вверхъ всею кистью руки. При этомъ надо слѣдить, чтобы всѣ звуки аккорда звучали съ одинаковою силой; разница въ силѣ звучанія получается обыкновенно отъ слабостикакого-нибудь пальца, на который и слѣдуетъ тотчасъ-же обратить вниманіе.

Разсыпные аккорды. Разсыпные аккорды отмѣчаются обыкновенно волнистою чертой ⁞, стоящею передъ нотами, звуки же извлекаются не сразу, а быстро одинъ за другимъ, не нарушая ни темпа, ни счета.
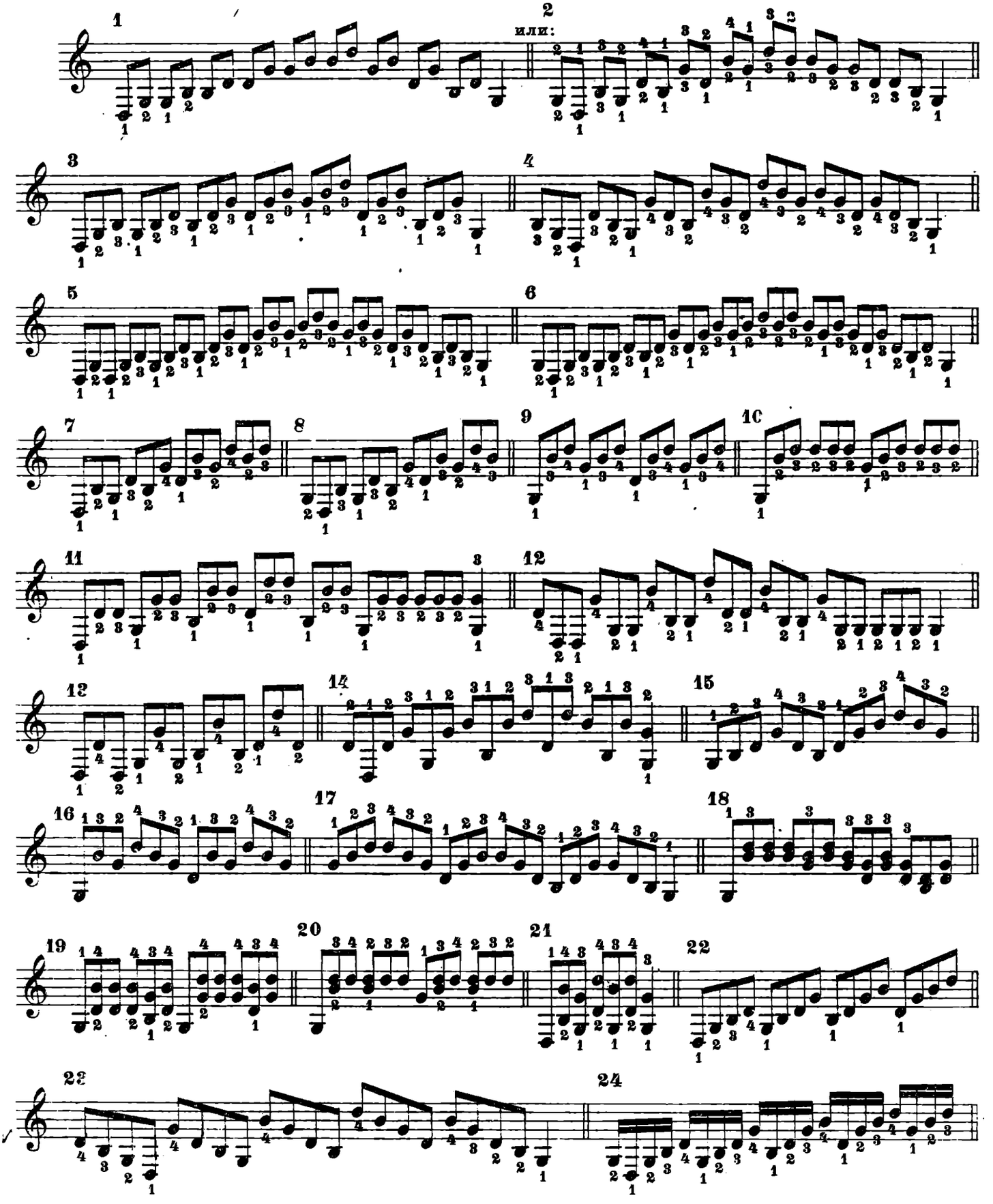
Иногда разсыпные аккорды извлекаются однимъ пальцемъ, быстро пробѣгающимъ по струнамъ, въ большинствѣ же случаевъ большой палецъ пробѣгаетъ по басовымъ струнамъ, а затѣмъ остальныя пальцы снимаются быстро одинъ за другимъ.

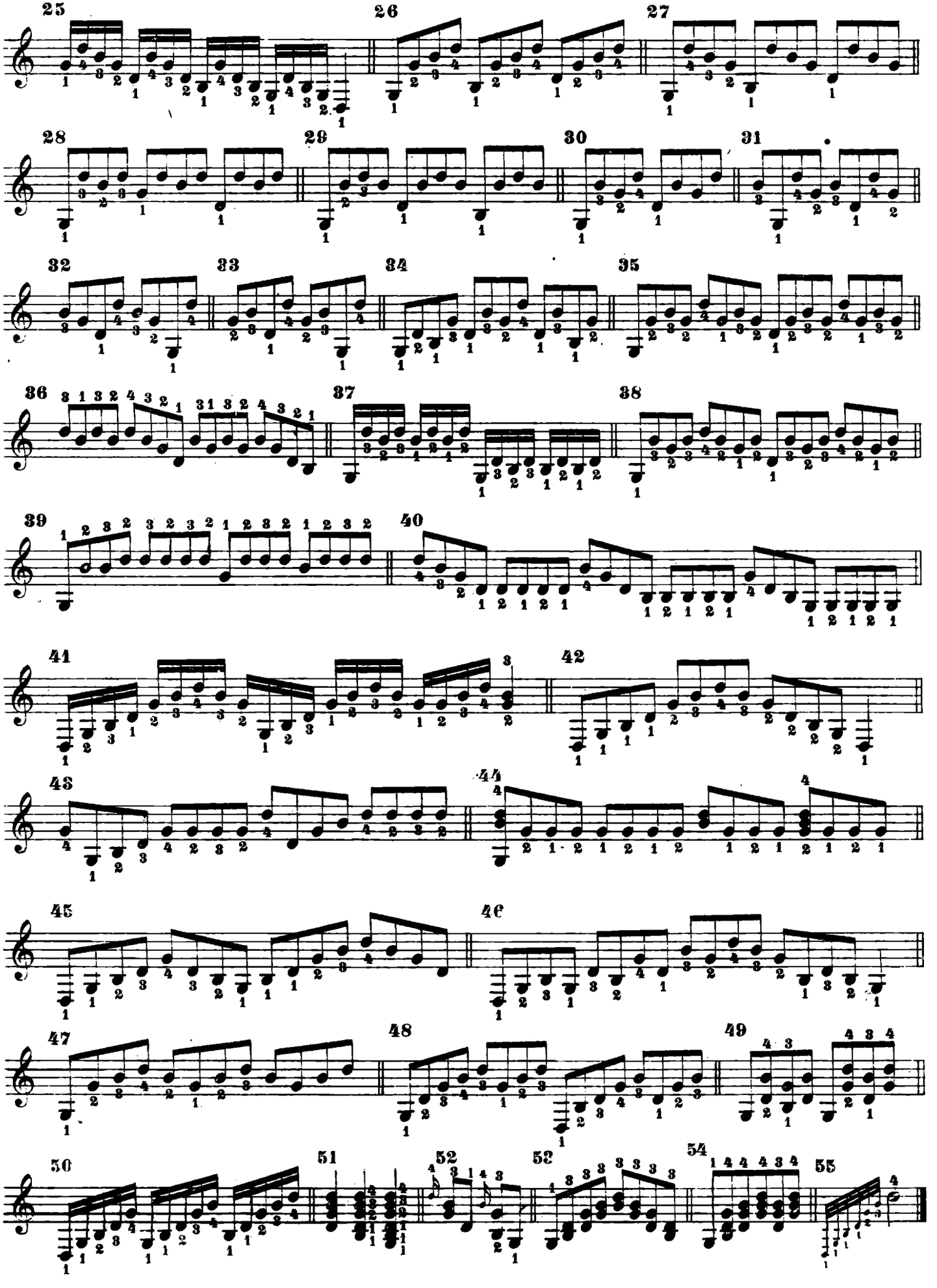
Сначала надо, конечно, научиться брать чисто и отчетливо каждую отдѣльную ноту, а затѣмъ уже приступить и къ аккордамъ.

Упражненія для правой руки, составленныя основателемъ образцоваго метода игры на семиструнной гитарѣ, А. О. Сихрою, заключаютъ въ себѣ 55 техническихъ пріемовъ, или штриховъ, для пальцевъ правой руки. Обращаю на нихъ особенное вниманіе учащагося. Къ изученію ихъ совѣтую отнестись съ терпѣніемъ, строго соблюдая указанія пальцевъ, и играть ихъ не торопясь, ровно, переходя отъ одного упражненія къ другому послѣдовательно, въ томъ порядкѣ, въ которомъ они изложены; отнюдь не должно приступать къ изученію слѣдующаго штриха, не усвоивъ твердо предыдущаго.

Правая рука.
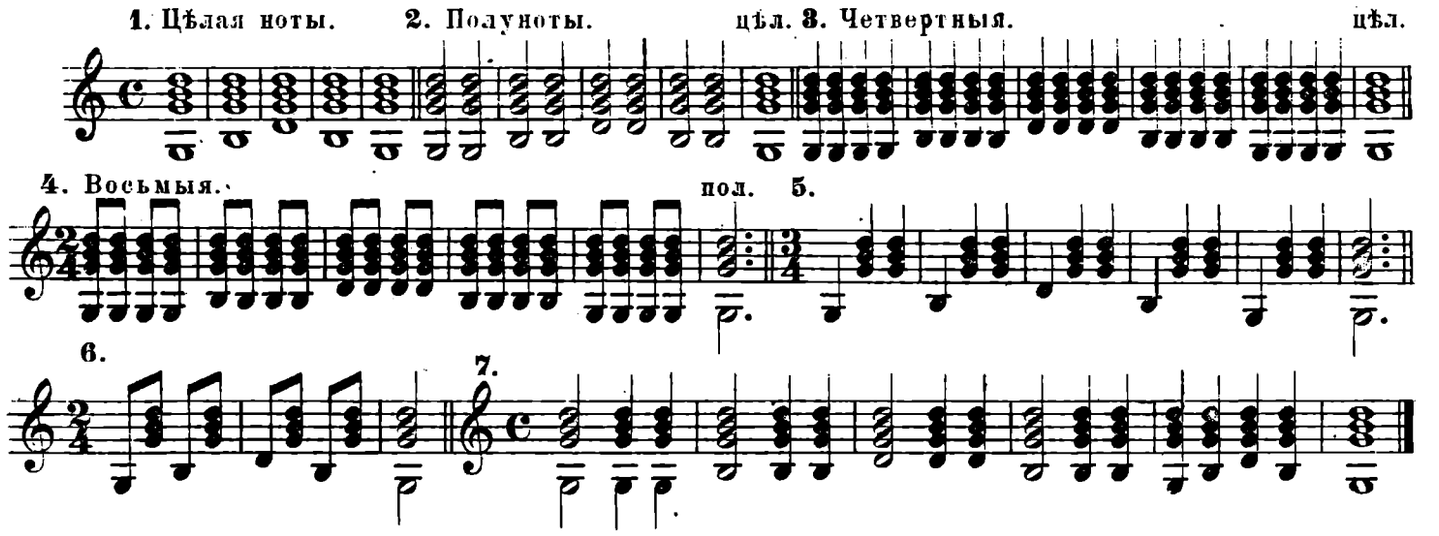
55 техническихъ штриховъ для правой руки изложенные въ формѣ упражненій на открытыхъ струнахъ.
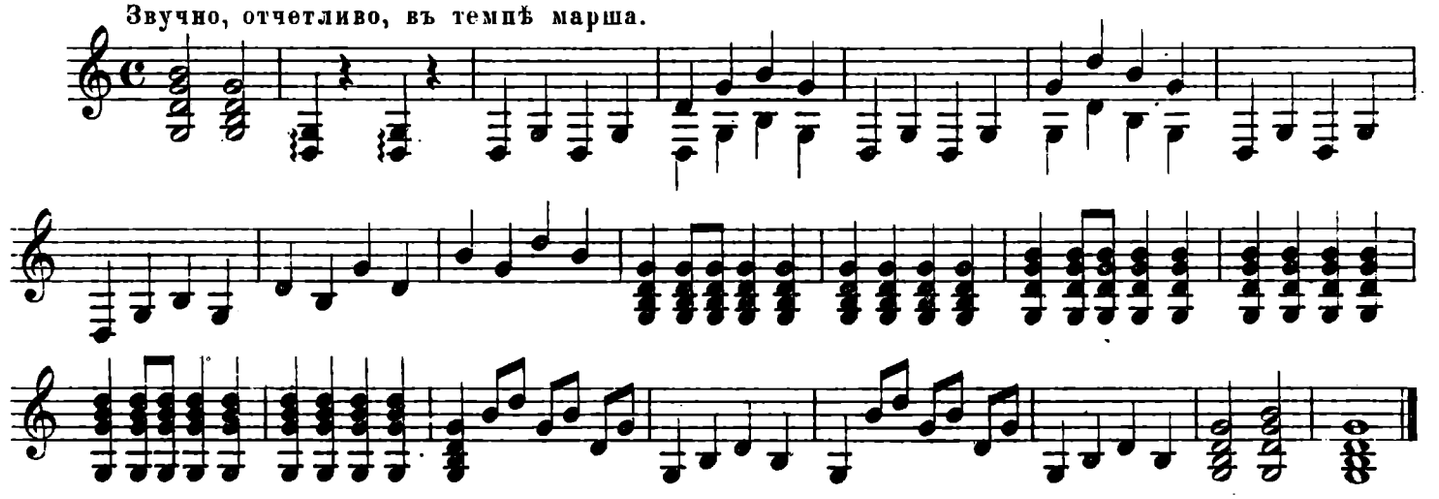



25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55

Упражненія.

въ счетѣ и аккордахъ на открытыхъ струнахъ.
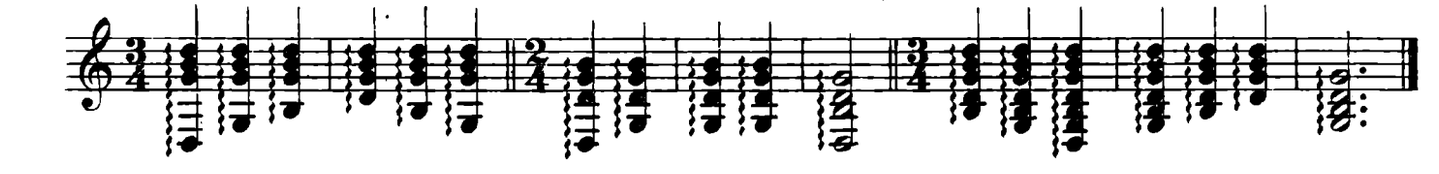


Упражненіе № 2.
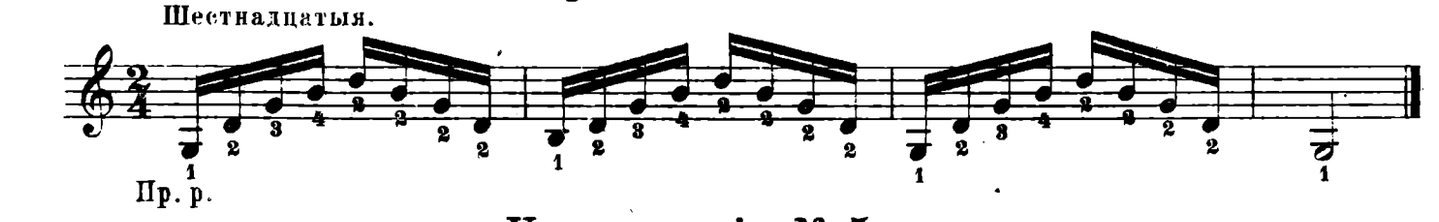


Упражненіе № 3.

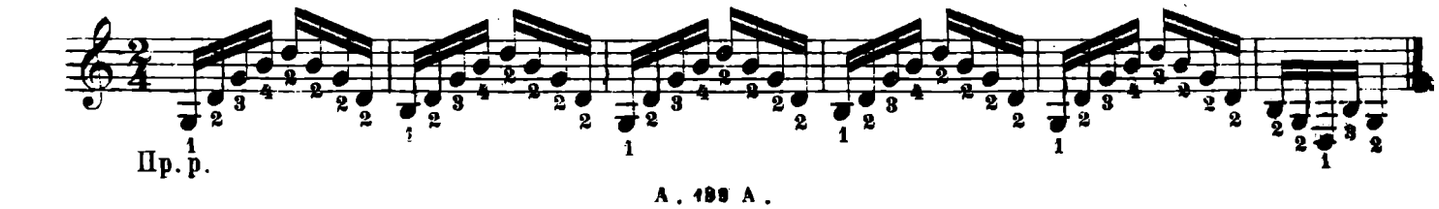
(Разсыпные аккорды)



Упражненіе № 4.



Упражненіе № 5.



Урокъ 13-й.

Хроматическія измѣненія основныхъ (простыхъ) звуковъ. Цѣлый тонъ и полутонъ. Діезы и бемоли. Энгармонизмъ.

Тонъ и полутонъ

Если промежутокъ между двумя простыми основными звуками – (до, ре, ми, фа, соль, ля и си), допускаетъ между ними еще одинъ промежуточный звукъ, то разстояніе между ними составляетъ *цѣлый тонъ*. Такъ напр., разстояніе между *до* и *ре*, *ре* и *ми*, *фа* и *соль*, *соль* и *ля*, *ля* и *си* будетъ цѣлый тонъ.

Еслиже разница въ ихъ высотѣ такъ незначительна, что между ними нельзя вставить еще одного промежуточнаго звука, то разстояніе между ними составляетъ уже *полутонъ*. Такъ, напр., между *ми* и *фа*, *си* и *до* разстояніе – полутонъ.

На гитарѣ полутоны опредѣляются ладами, лежащими другъ отъ друга въ разстояніяхъ, которыя дѣлятъ струны на полутоны. Вотъ почему *ми* и *фа*, *си* и *до* находятся на ладахъ, лежащихъ рядомъ, а остальныя основныя ступени выбираются пальцами черезъ ладъ.

Діезы и бемоли

Звуки, находящіеся въ музыкальной системѣ *между* основными ступенями, считаются какъ измѣненія двухъ окружающихъ ихъ звуковъ и получаютъ свое названіе отъ этихъ послѣднихъ, такъ, напр., звукъ, находящійся между *до* и *ре*, считается или за повышенное *до* или за пониженное *ре*.

Повышеніе звука опредѣляется словомъ *діезъ* и знакомъ ♯, поставленнымъ передъ нотою, а *пониженіе* – словомъ *бемоль* и знакомъ ♭ передъ нотою.

Такимъ образомъ,

Звукъ между *до* и *ре* называется *до* ♯ или *ре* ♭,
„ „ *ре* и *ми* „ *ре* ♯ или *ми* ♭,
„ „ *фа* и *соль* „ *фа* ♯ или *соль* ♭,
„ „ *соль* и *ля* „ *соль* ♯ или *ля* ♭,
„ „ *ля* и *си* „ *ля* ♯ или *си* ♭.

Бекаръ

Для прекращенія *пониженія* или *повышенія* звука ставится передъ нотою особый знакъ ♮, называемый *бекаромъ*.

Повышенные и пониженные звуки по отношенію къ простымъ называются *хроматическими измѣненіями*, а знаки ♯, ♭ и ♮ – *хроматическими знаками*.

Между основными ступенями *си* и *до*, *ми* и *фа*, какъ уже извѣстно, нѣтъ промежуточныхъ звуковъ, такъ что при хроматическихъ измѣненіяхъ этихъ ступеней *си* ♯ переходитъ въ *до*, *ми* ♯ – въ *фа*, а при *пониженіи до* ♭ – въ *си*, а *фа* ♭ – въ *ми*.

Двойные діезы и бемоли.

Изъ вышеизложеннаго слѣдуетъ, что для хроматическаго измѣненія звука на гитарѣ надо при повышеніи подвинуть палецъ на одинъ ладъ по грифу внизъ, по направленію къ подставкѣ, а при пониженіи – вверхъ къ порожку.

Повышеніе или пониженіе какой-либо ступени возможно не только на полутонъ, но и на два полутона. Такое измѣненіе называется *двойнымъ* и обозначается =, двойное повышеніе, словомъ двойной діезъ, или дубль-діезъ, и знакомъ × (иногда ♯♯), а двойное пониженіе – двойнымъ бемолемъ, или дубль-бемолемъ, и знакомъ ♭♭.

При двойномъ повышеніи:

до × соотвѣтствуетъ звуку *ре*,
ре × „ „ *ми*,
ми × „ „ *фа* ♯,
фа × „ „ *соль*,
соль × „ „ *ля*,
ля × „ „ *си*,
си × „ „ *до* ♯,

а при пониженіи:

до ♭♭ „ „ *си* ♭,
ре ♭♭ „ „ *до*,
ми ♭♭ „ „ *ре*,
фа ♭♭ „ „ *ми* ♭,
соль ♭♭ „ „ *фа*,
ля ♭♭ „ „ *соль*,
си ♭♭ „ „ *ля*.

Двойной бекаръ. Послѣ двойного повышенія или пониженія для прекращенія его ставится двойной бекаръ 𝄪, или дубль-бекаръ; если же надо прекратить только одно повышеніе или пониженіе, то ставится передъ нотою одинъ бекаръ и оставляется одинъ изъ знаковъ пониженія или повышенія: 𝄫 или ♯.

Для обозначенія повышеннаго тона при буквенномъ названіи нотъ къ нимъ прибавляется частица *is*, такъ, напр.: c—cis, d—dis, e—eis (или e—is) f—fis, g—gis, a—ais (или a-is), h—his, а пониженнаго—частица es=c—ces, d—des, e—eës (или просто es), f—fes, g—ges, a—aës (или as), h—b (вмѣсто hes), то есть частица is замѣняетъ слово *діезъ*, а es—*бемоль*. При двойномъ повышеніи повторяются частица is, такъ, напр.: c—cisis, d—disis и т. д.; при двойномъ пониженіи повторяется частица es, такъ, напр.: c—ceses, d—deses, и т. д., за исключеніемъ e—eses, a—asas (рѣже—ases) и h—bb (вмѣсто bes).

Энгармонизмъ. Изъ предыдущаго можно видѣть, что фа ♯ или соль ♭ звучатъ одинаково, т.-е. представляютъ звуки одинаковой высоты. Такое приведеніе различныхъ ступеней къ однозвучію называется въ музыкѣ *энгармонизмомъ*, а самыя ступени—*энгармонически-одинаковыми*.

Такое переименованіе одного и того же звука вызывается способомъ нотированія различныхъ гаммъ.

Урокъ 14-й.
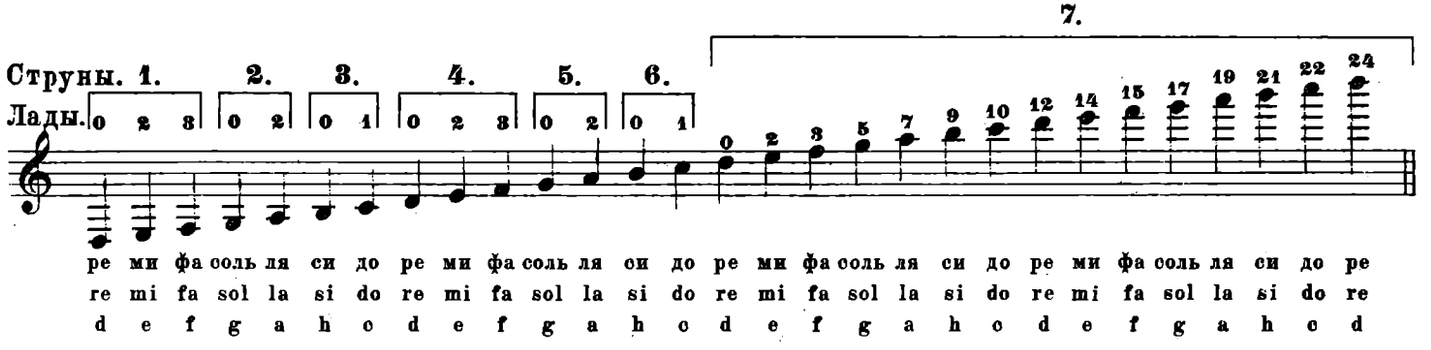
Діапазонъ гитары.

Что называется Діапазономъ. Изучивъ ноты, звучащія на открытыхъ струнахъ, и развивъ въ достаточной степени пальцы правой руки, слѣдуетъ приступить къ изученію діапазона гитары.

Діапазономъ называется объемъ голоса или инструмента, т.-е. объемъ его звуковыхъ средствъ.

Діапазонъ гитары. Діапазонъ гитары достигаетъ почти четырехъ октавъ.

Діапазонъ гитары (въ видѣ ряда простыхъ звуковъ въ восходящемъ порядкѣ).



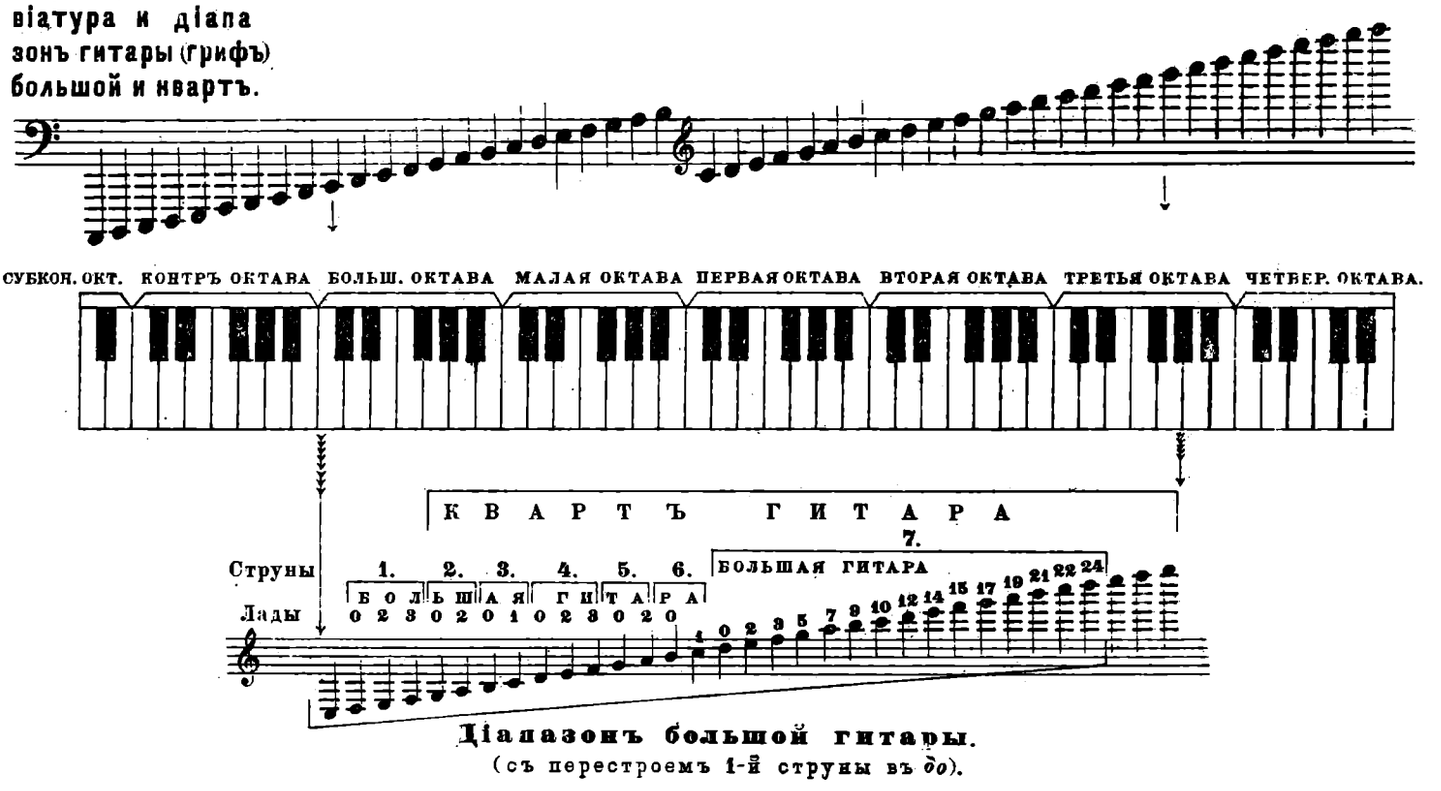
О пользованіи діапазономъ. Пользованіе діапазономъ гитары однако очень рѣдко заходитъ за 17-ый ладъ, т.-е. превышаетъ объемъ отъ нижняго RE () до SOL (), и только немногіе виртуозы исчерпывали весь діапазонъ до 24-го лада.

Перестрой первой струны. Иногда нижняя (первая) струна RE перестраивается на тонъ ниже въ DO (), въ особенности въ пьесахъ, написанныхъ въ тонѣ C-dur (Do-мажоръ) или C-moll (Do-миноръ) и въ дуэтахъ съ квартъ-гитарой.

Сравнительная таблица фортепіанной клавіатуры съ діапазономъ гитары.

Фортепіанная клавіатура.

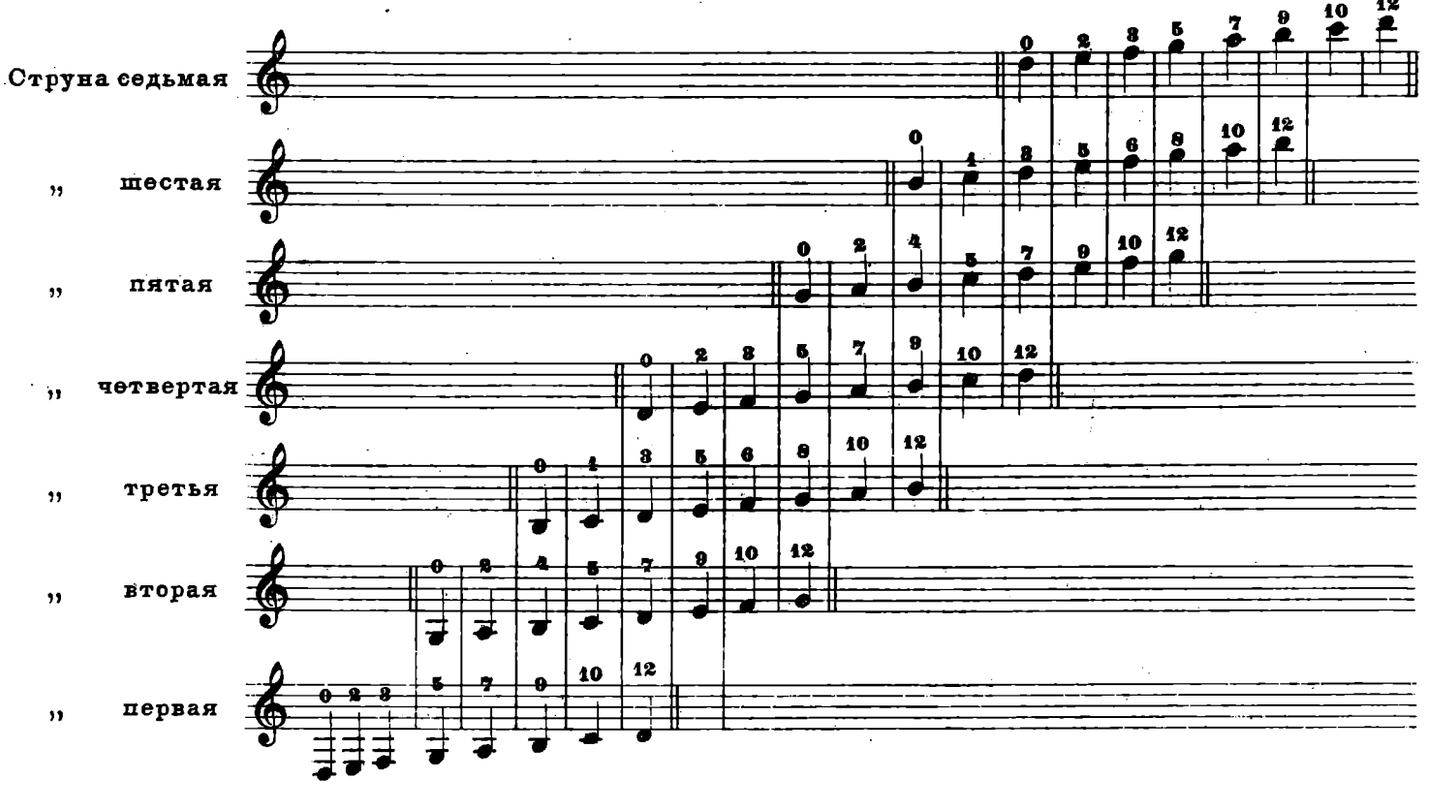
Фортепіанная клавіатура и діапазонъ гитары (грифъ) большой и кварт.



Діапазонъ большой гитары.
(съ перестроемъ 1-й струны въ *до*).

О звукахъ одинаковой высоты. На гитарѣ очень много одинаковыхъ нотъ, т.-е. звуковъ одинаковой высоты, находящихся на разныхъ струнахъ и ладахъ, какъ это можно видѣть изъ слѣдующей таблицы:

Таблица звуковъ одинаковой высоты до 12-го лада. (Цифры обозначаютъ лады).



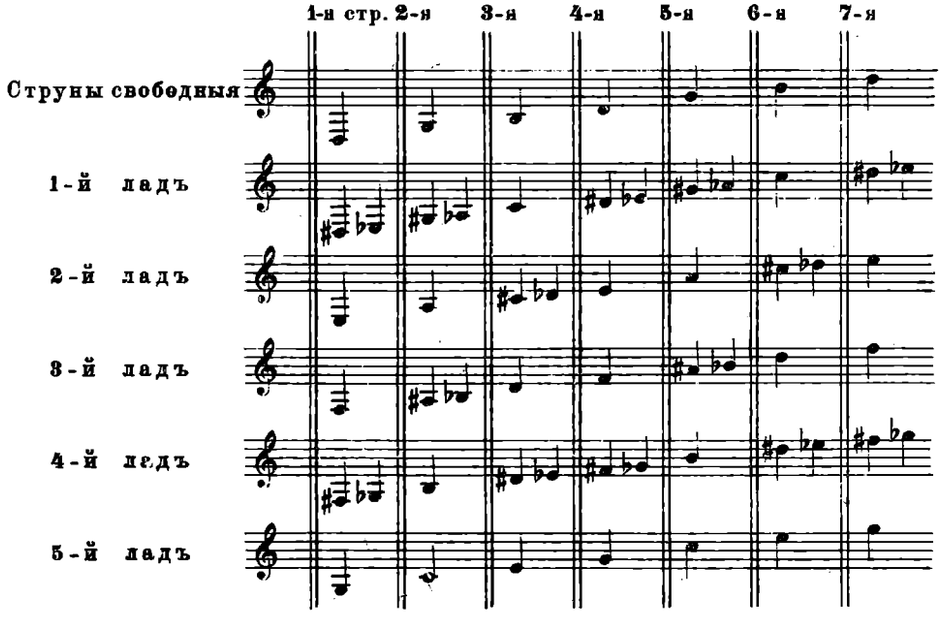
Значеніе одинаковыхъ звуковъ. Звуки одинаковой высоты употребляются въ аккордахъ для замѣны одноименнаго звука въ томъ случаѣ, когда послѣдній нельзя взять на другой струнѣ, и въ гаммахъ, пассажахъ и мелодіи для болѣе быстраго перехода на другую струну, или ладъ (позицію). Въ виду этого знаніе одинаковыхъ звуковъ, т.-е. расположеніе ихъ на грифѣ, *весьма важно.*

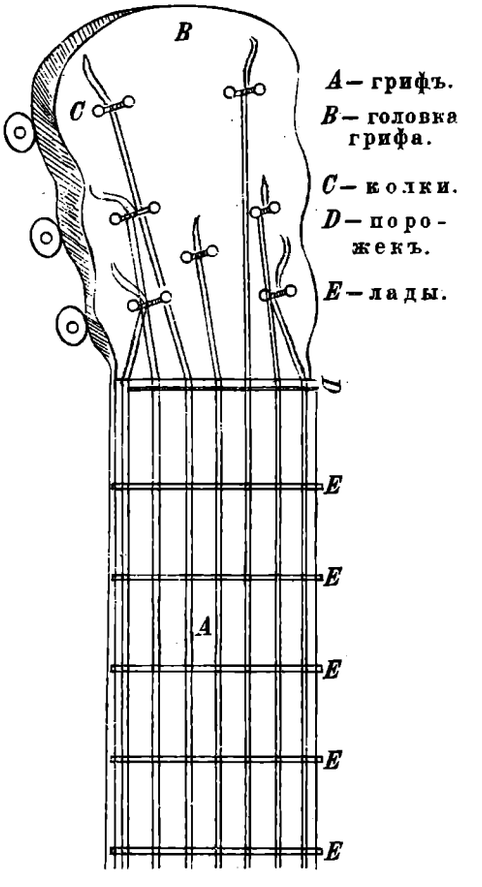
Объ изученіи діапазона (грифа) гитары. Къ изученію діапазона гитары лучше всего приступать послѣдовательно. Изучать его сразу и утомительно и безполезно.

Запомнимъ прежде всего ноты, находящіяся на первыхъ пяти ладахъ, при помощи нижепомѣщенной таблицы и упражненій. Это дастъ намъ возможность не прерывать послѣдовательнаго изученія гаммъ, аккордовъ, т.-е. развивать *одновременно* съ изученіемъ грифа какъ технику игры, такъ и знаніе элементарной теоріи музыки.

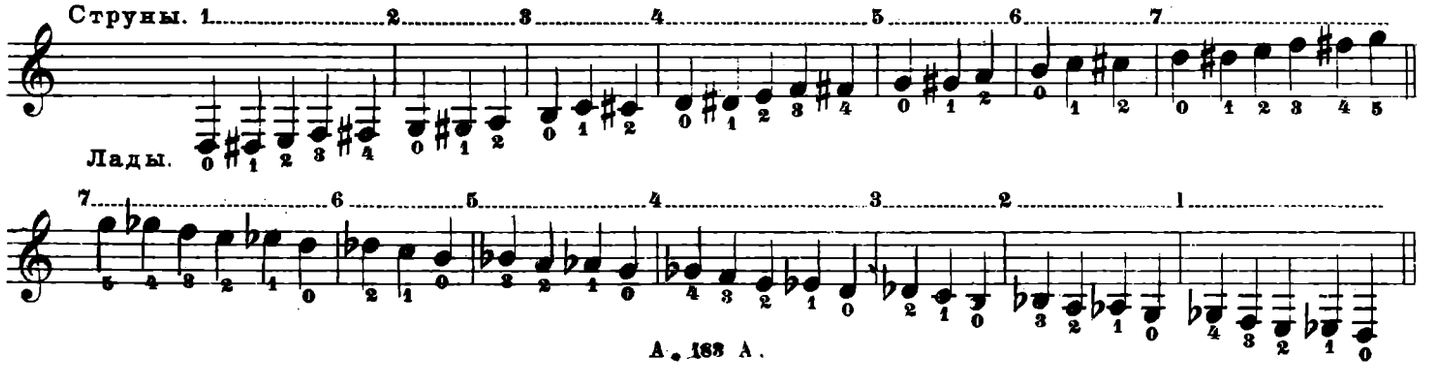
По поводу знанія фортепіанной клавіатуры. Знаніе же фортепіанной клавіатуры не только необходимо для основательнаго изученія гармоніи и теоріи музыки, но принесетъ большую пользу при аранжировкѣ и транспозиціи пьесъ, написанныхъ для самаго богатаго по литературѣ инструмента.

Наглядная таблица расположенія нотъ на струнахъ и ладахъ до 5-го лада включительно.

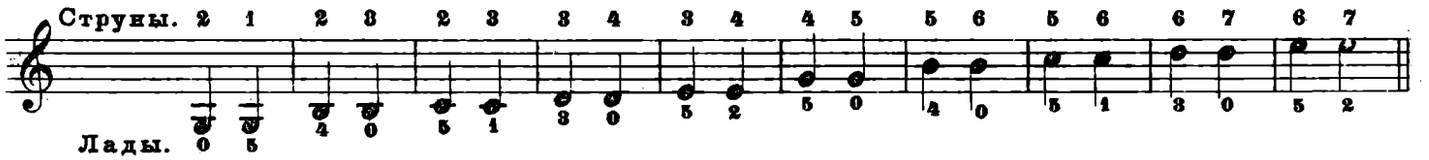




Діапазонъ гитары до 5-го лада.

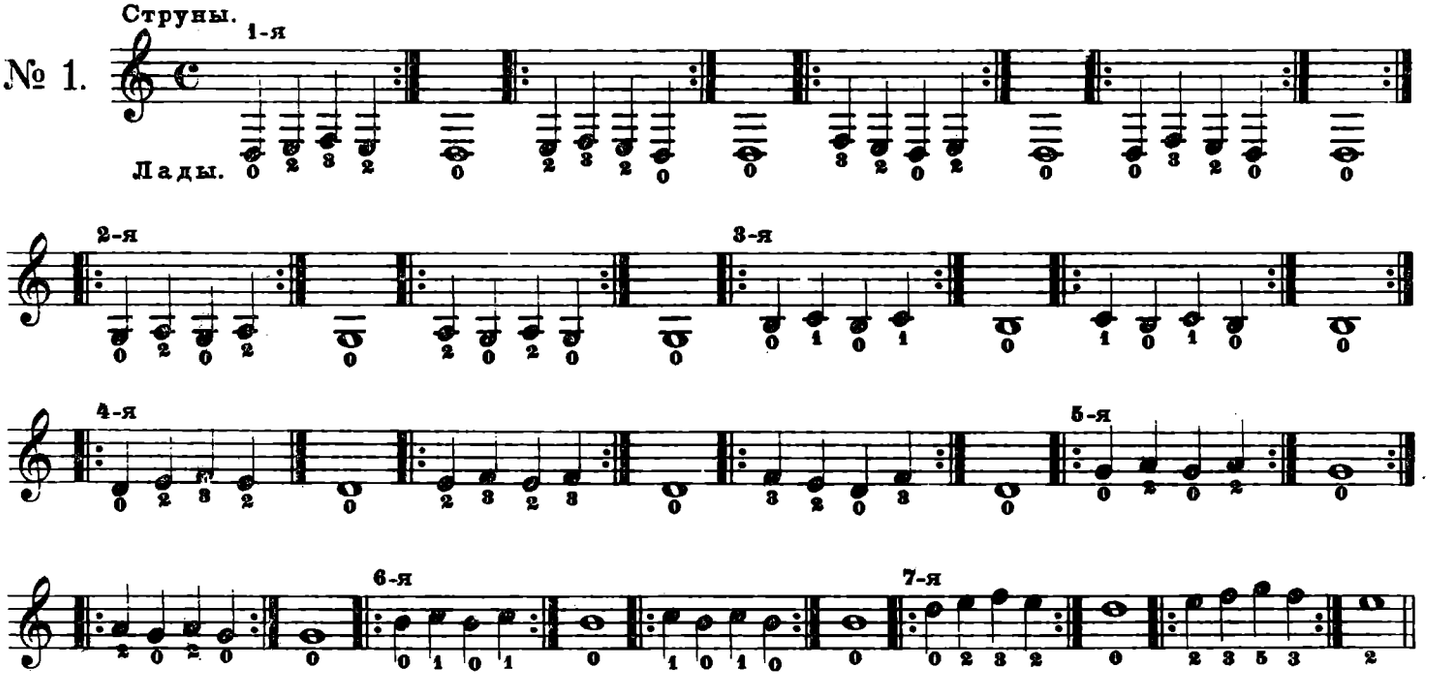


Ноты, обозначающія звуки одинаковой высоты, находящіеся на разныхъ струнахъ и ладахъ (до 5-го лада).

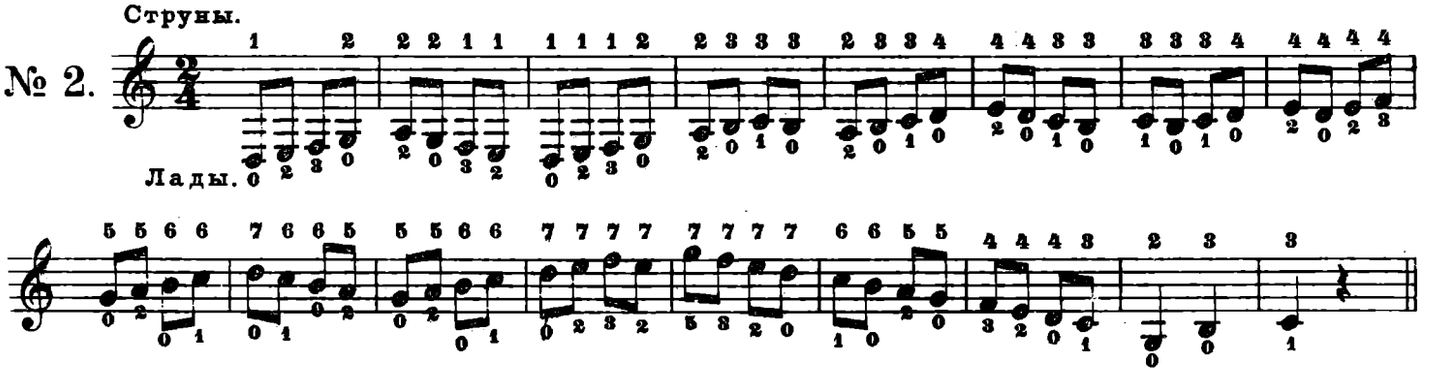


ЗАДАЧА. Руководствуясь этой таблицей, выбрать и проиграть нижеписанныя упражненія, стараясь запоминать названіе ноты, ея изображеніе и гдѣ, т.-е. на какой струнѣ и ладу, она находится.

№ 1.

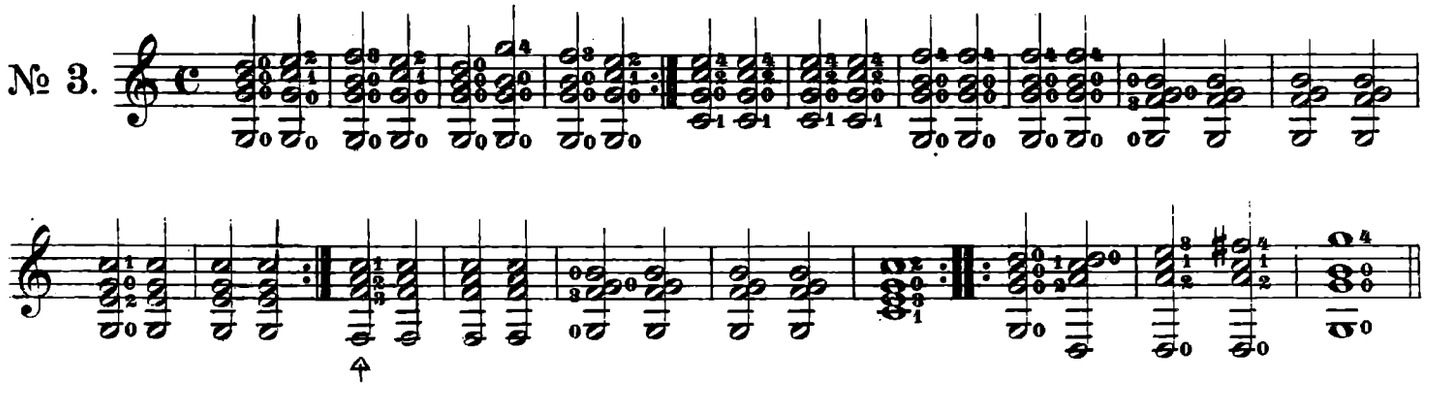


№ 2.



Пальцы лѣвой руки.

№ 3.
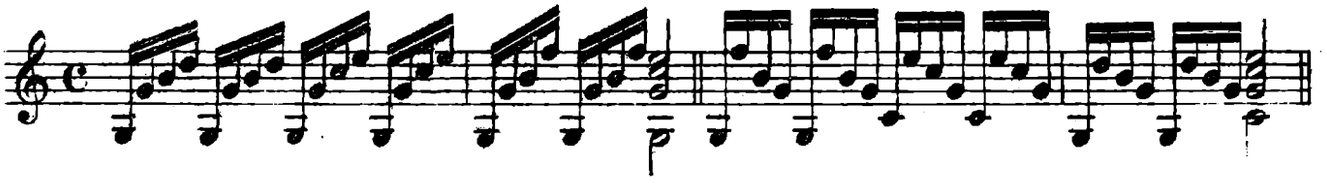


Арпеджіо.

Упражненіе въ арпеджіо для провѣрки чистоты аккордовъ.
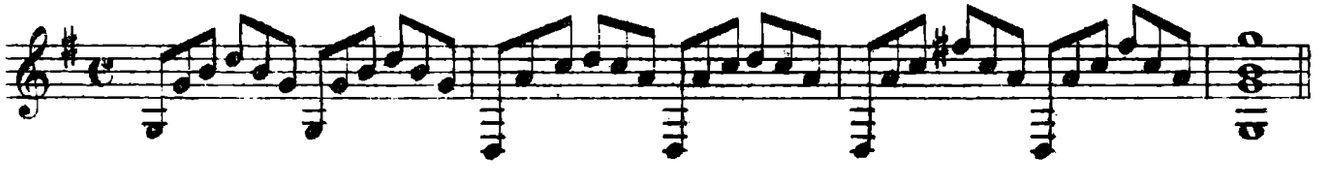
Для того, чтобы провѣрить себя, насколько чисто звучатъ струны подъ пальцами лѣвой руки, очень полезно проиграть тѣ же самые аккорды (см. упражненіе № 3) стр.36 арпеджируя ихъ.

Арпеджіо (итал. arpeggio) въ буквальномъ смыслѣ значитъ—„такъ какъ на арфѣ", т.-е. ударять аккордъ не сразу, а выбирая тоны его одинъ за другимъ (ломаный аккордъ). Для этого, заготовивъ сразу лѣвой рукой весь аккордъ, правой рукой выбирать составляющіе его тоны ровно и отчетливо въ томъ порядкѣ, какъ они слѣдуютъ въ нотахъ, при чемъ пальцы лѣвой руки остаются въ аккордѣ неподвижно все время, пока арпеджируется аккордъ.

№ 4.
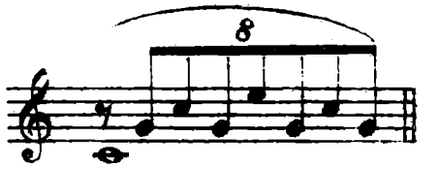


№ 5



Чтеніе нотъ.

Изъ этихъ упражненій учащійся ясно можетъ видѣть, что въ тѣхъ случаяхъ, когда мелодія представляетъ собою ломаный аккордъ, т.е. имѣетъ гармоническое движеніе, *лѣвая рука должна сразу заготовить аккордъ, изъ котораго она состоитъ.* Для этого надо привыкать читать ноты нѣсколько впередъ; такъ, напримѣръ въ мелодіи



лѣвая рука сразу заготавливаетъ аккордъ



и пальцы не снимаются все время, пока правая рука выбираетъ эти ноты, т.-е. просматривая эту мелодію, мы видимъ, что она представляетъ собою аккордъ который можно заготовить сразу.

Ноты на гитарѣ читаются въ аккордахъ не *снизу вверхъ, а съ верхней ноты,* такъ какъ отъ послѣдней зависитъ часто, на какихъ позиціяхъ выбрать остальныя ноты.

Урокъ 15-й.

Упражненія въ счетѣ.

Предлагаемыя *„Упражненія въ счетѣ"* написаны въ формѣ дуэтовъ для двухъ гитаръ. Первую партію играетъ ученикъ, вторую учитель, или же болѣе опытный товарищъ.
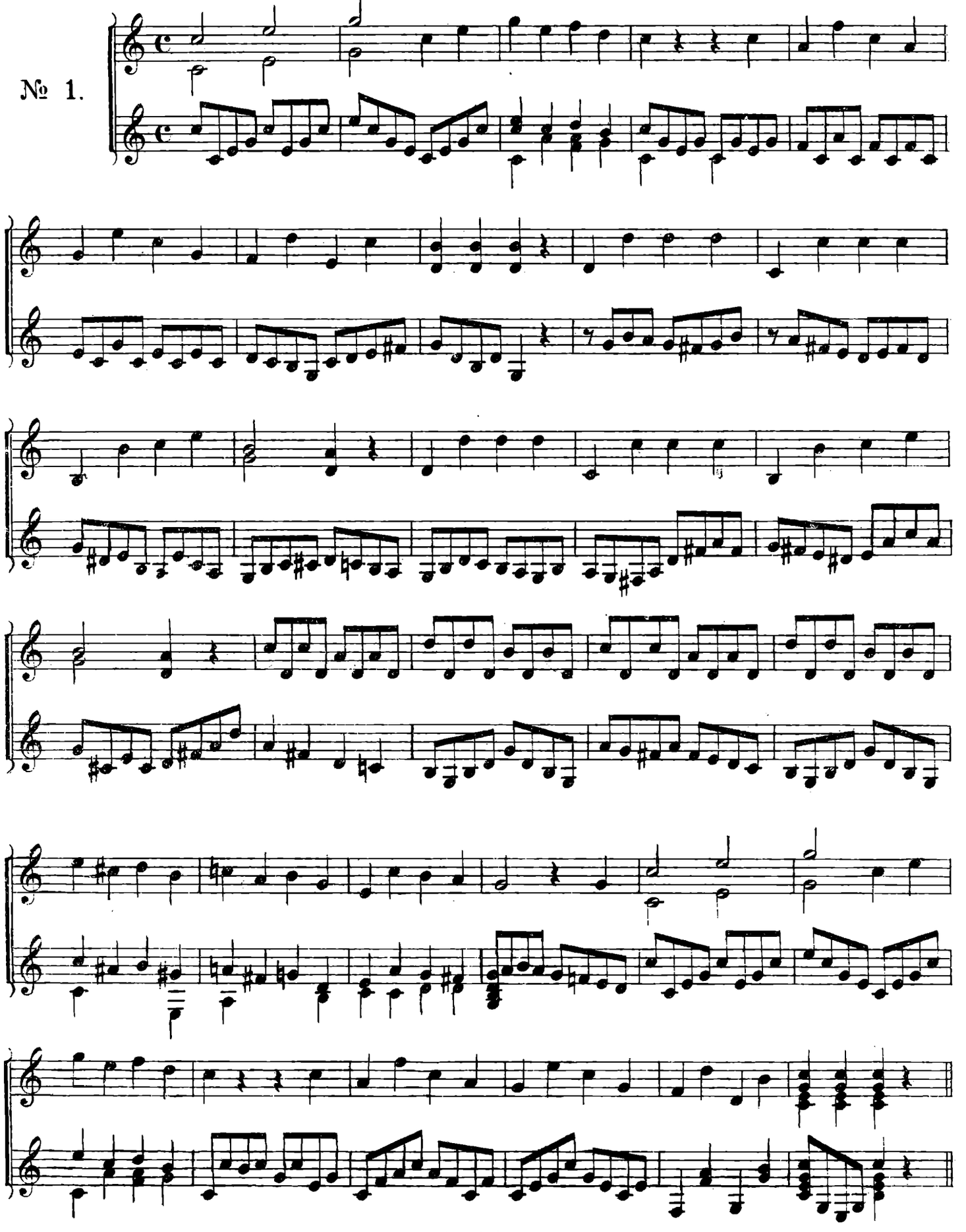
Игра вдвоемъ-прекрасный способъ практики; въ ней, подчиняясь невольно ансамблю, приходится быть строже и внимательнѣе къ своему исполненію, а слѣдовательно и къ счету; кромѣ того игра вдвоемъ вноситъ много интереса и оживленія въ изученіе этой стороны дѣла.

Въ упражненіяхъ приведенъ простѣйшій счетъ на четыре, три и двѣ (C $^{3}/_{4}$ и $^{2}/_{4}$) четверти.
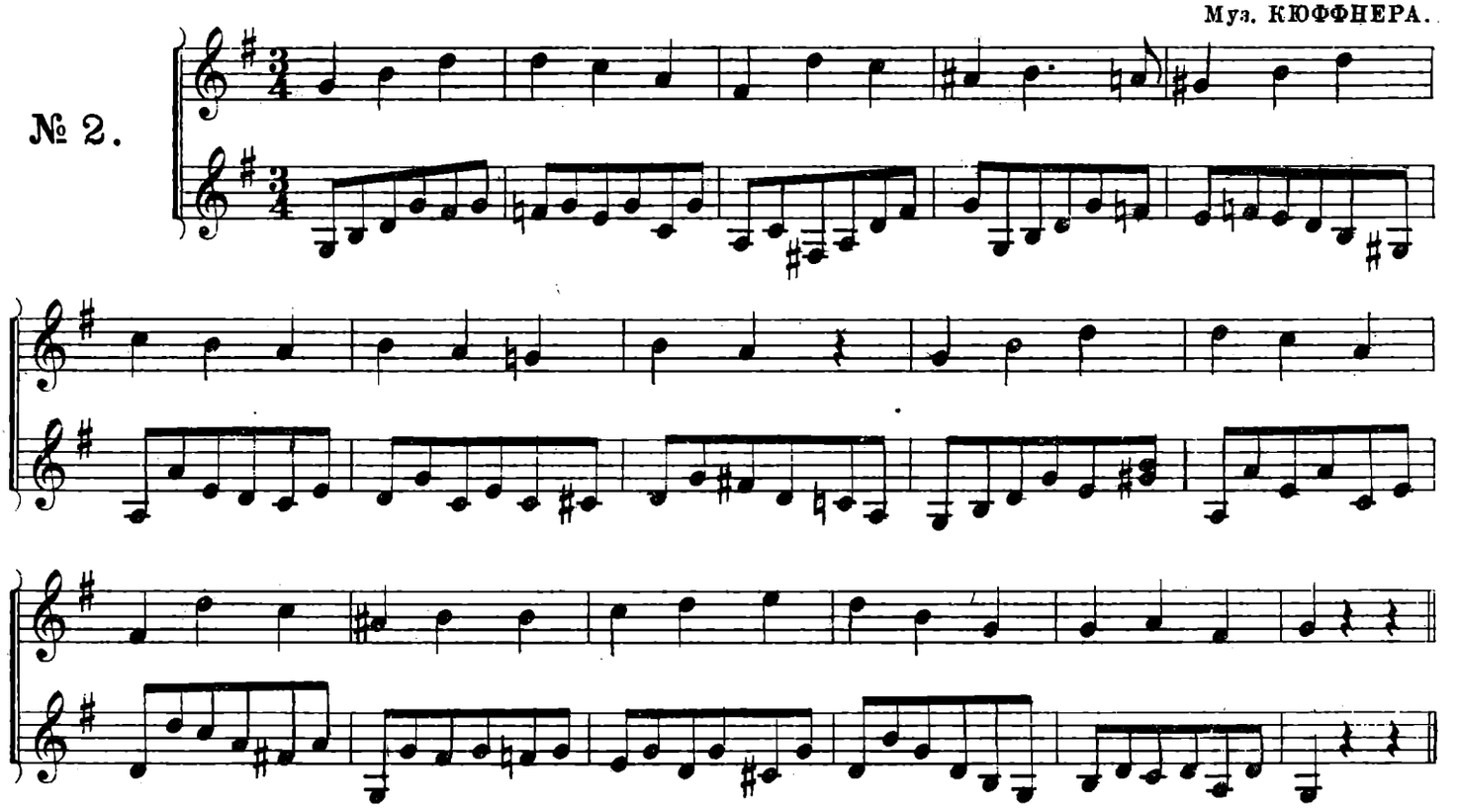
Спокойно медленно.

Муз. КАРУЛЛИ.
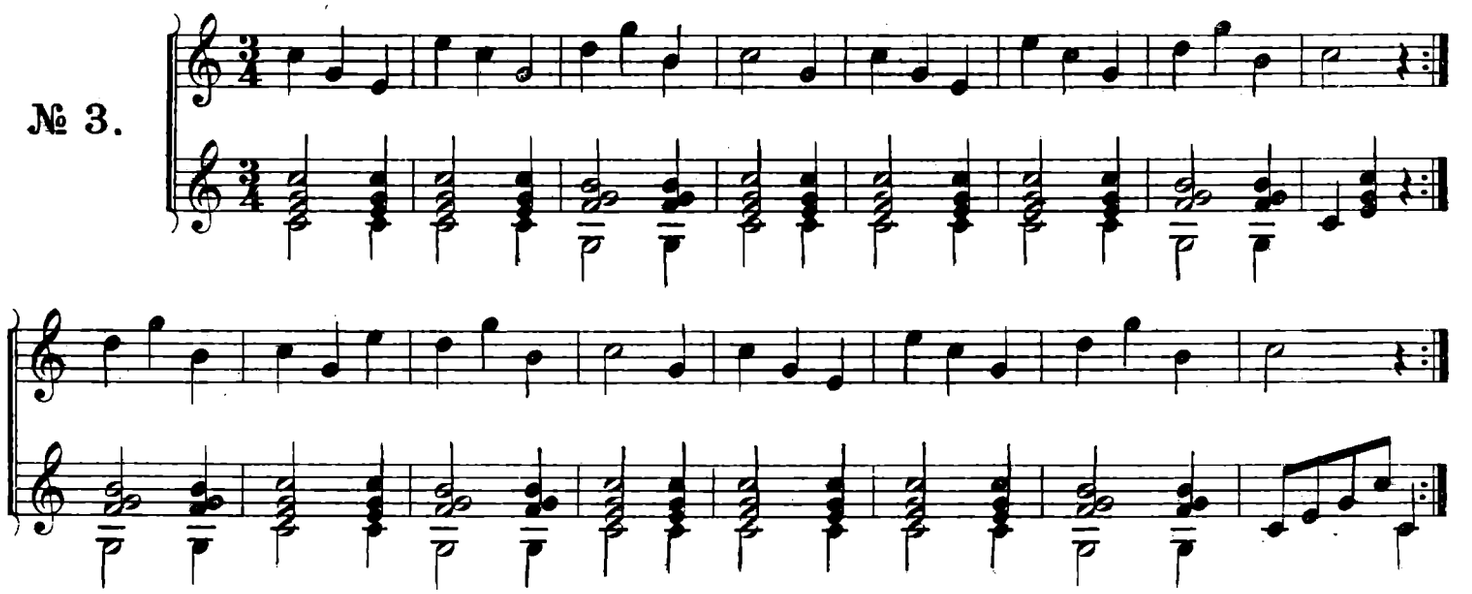
№ 1.
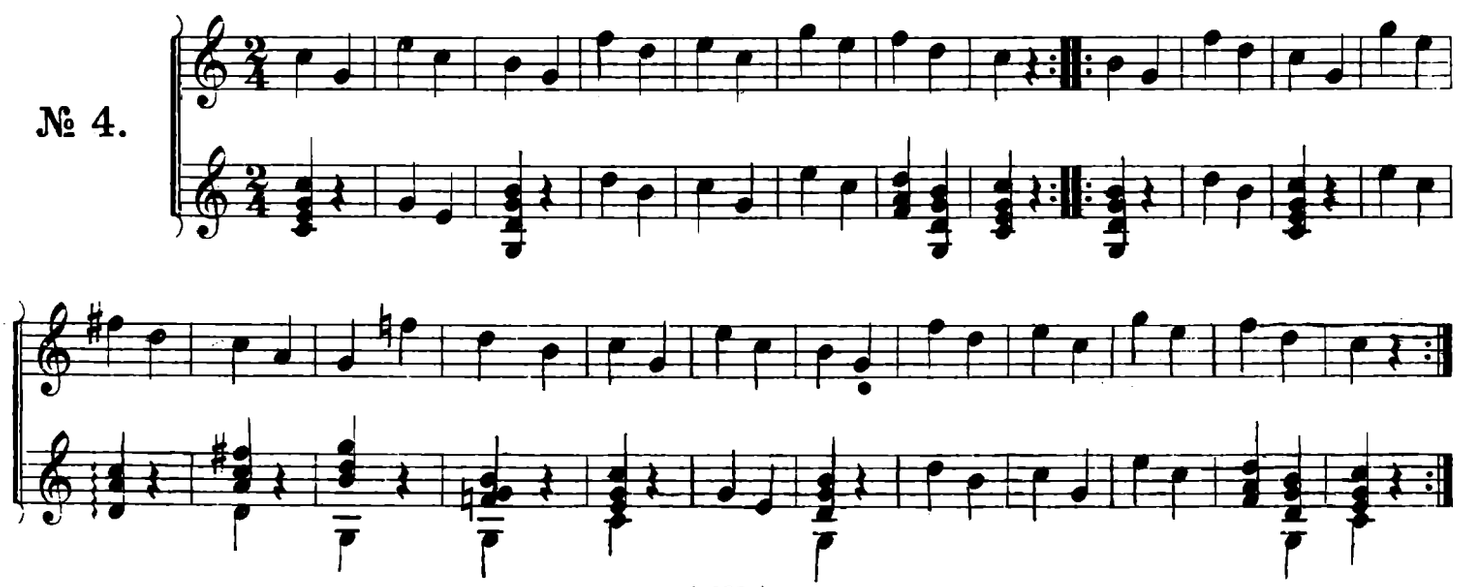


№ 2.
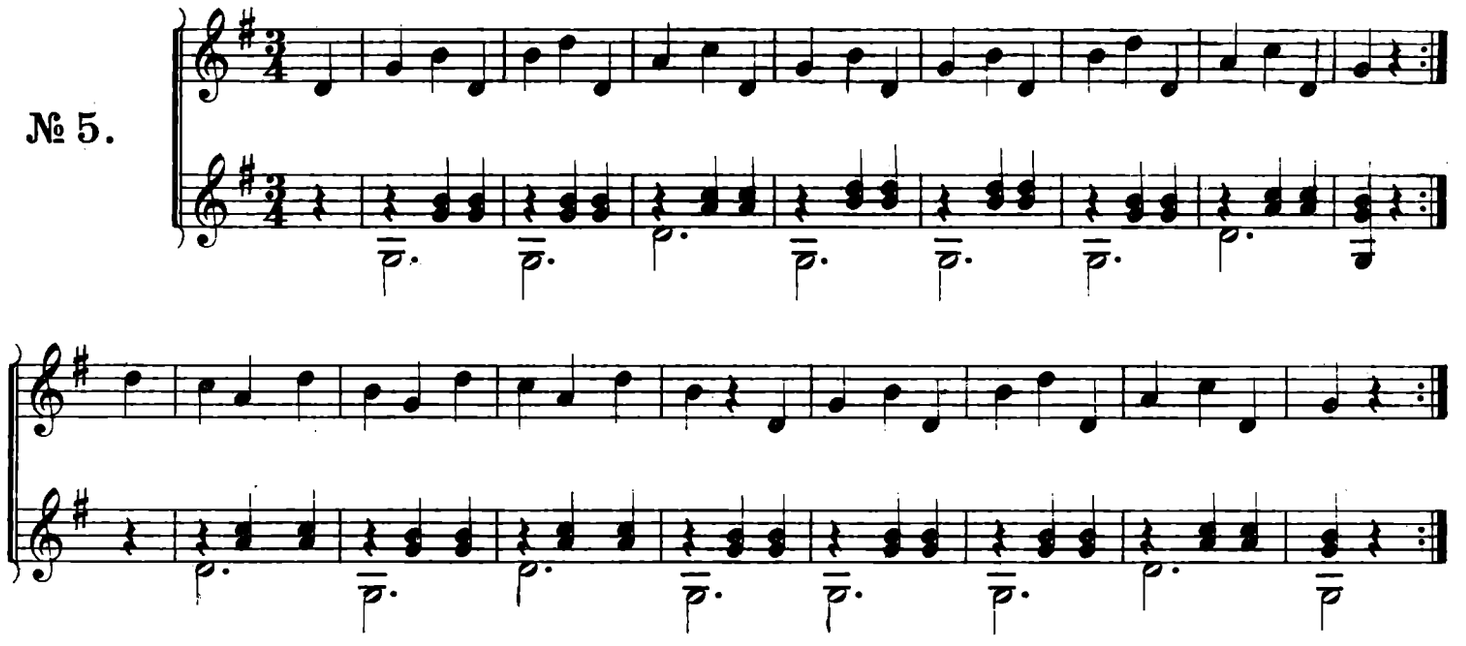


№ 3.
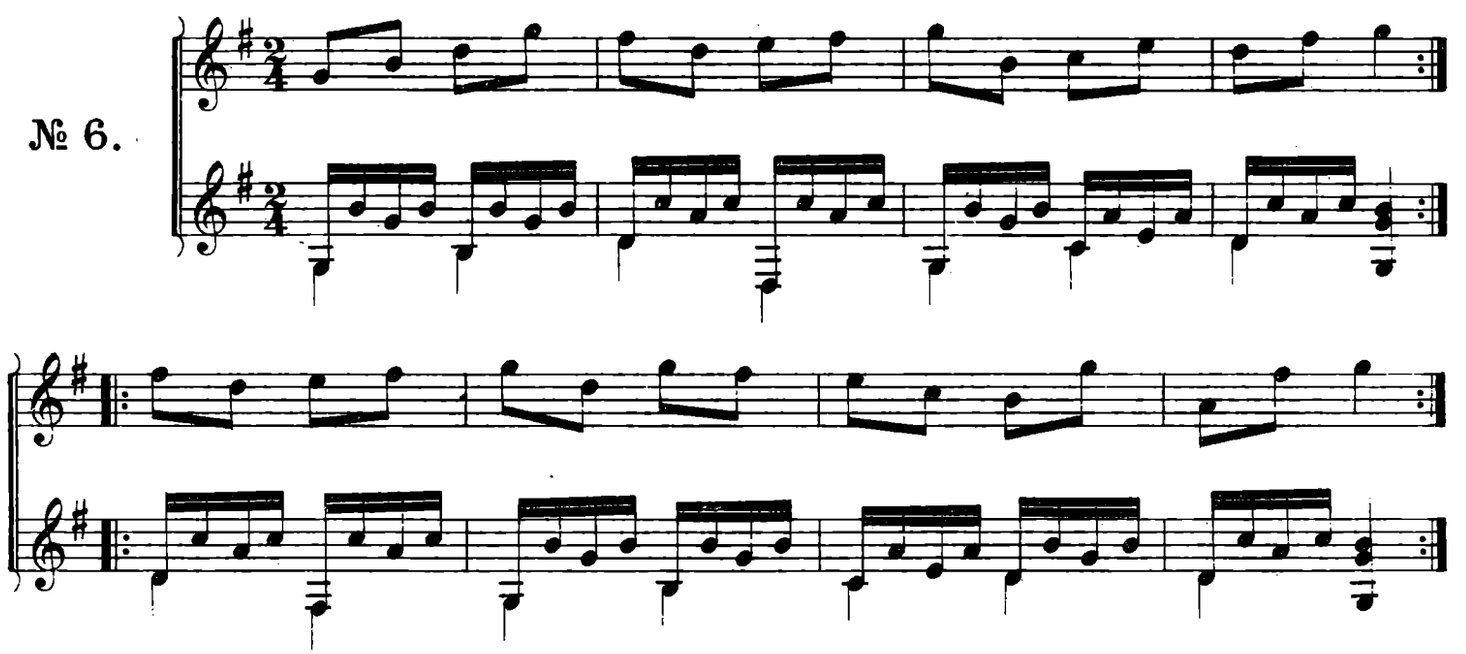


№ 4.
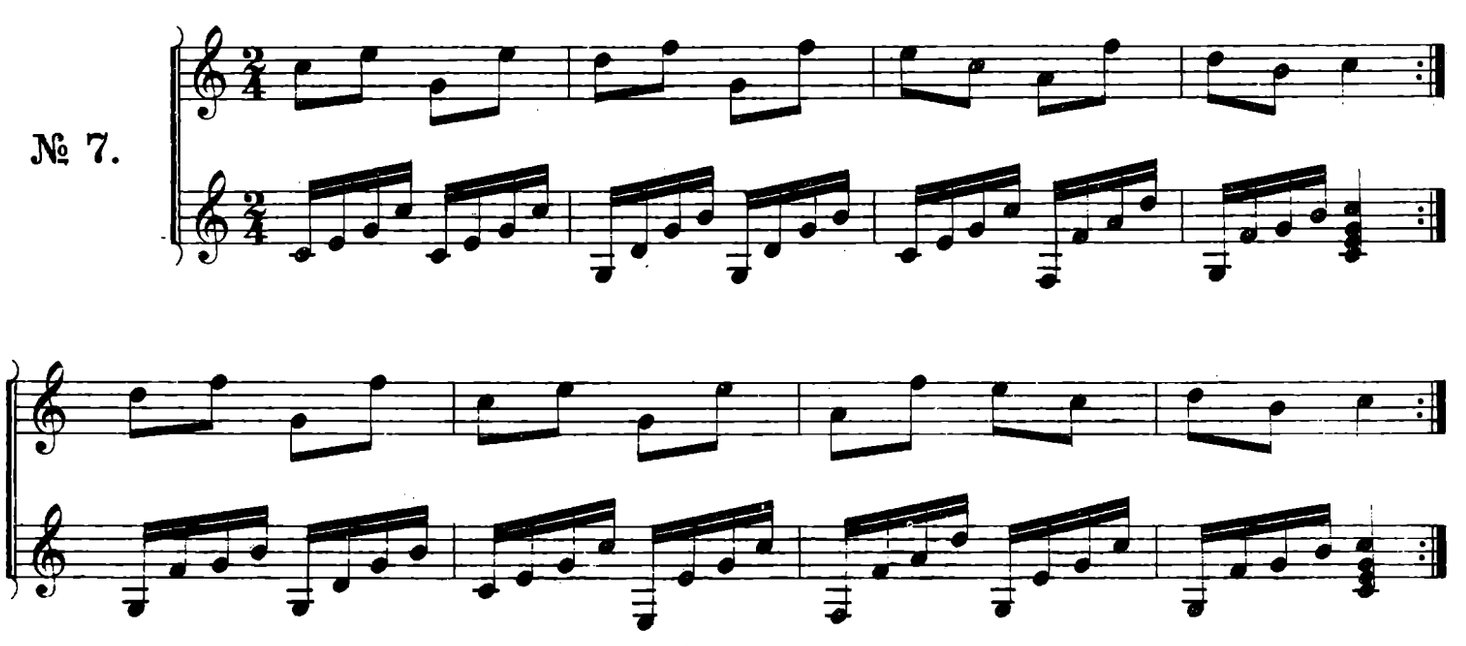


№ 5.



№ 6.



№ 7.



№ 8.

№ 9.

Andantino.

№ 10.

Andante.

p *f*
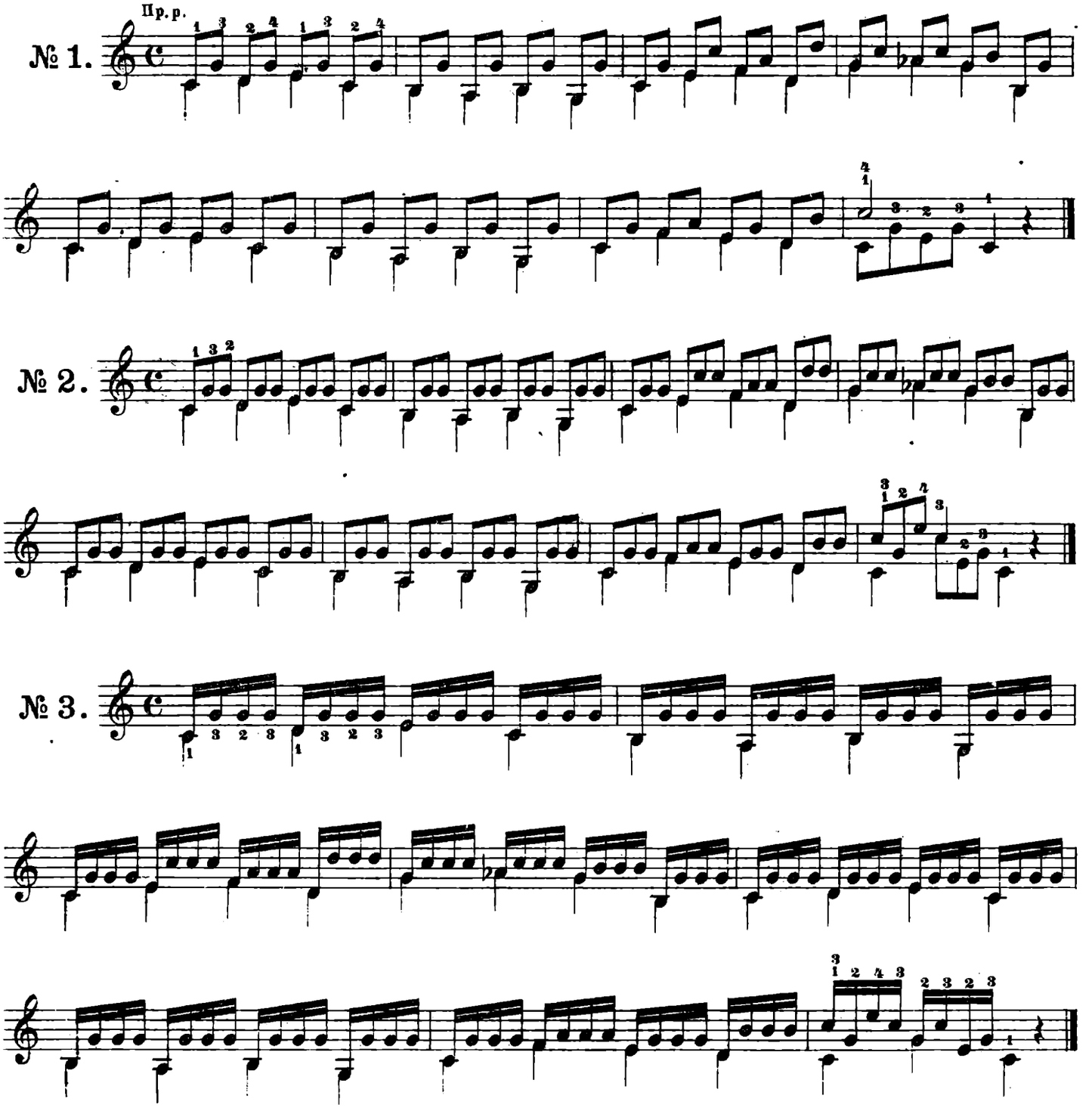
Упражненія.

для правой руки.

(дополненіе къ уроку 12-му.)

Ниже приведены наиболѣе употребительные штрихи, какъ подготовительныя упражненія къ исполненію гаммъ и различныхъ пассажей, а также для того, чтобы пріучить пальцы къ самостоятельной работѣ и развить ихъ технику.

Играть упражненія слѣдуетъ сначала медленно, *обязательно* соблюдая указанія обозначенныя цифрами; затѣмъ постепенно ускорять темпъ и довести до скорости *presto* (самый быстрый въ музыкѣ темпъ).



Урокъ 16-й.

Интервалы.

Объ изученіи интерваловъ. Каждому, кто наблюдалъ за пальцами, играющаго музыканта, вѣроятно приходила въ голову мысль: какимъ образомъ достигается умѣніе попадать ими, не глядя на грифъ или клавіатуру, для того, чтобы взять ту, или другую ноту, отстоящую подчасъ на весьма значительномъ разстояніи отъ предыдущей ноты?

Очевидно, что помимо чисто механическаго навыка пальцы руководятся слухомъ.

Достичь смѣлаго и безошибочнаго движенія пальцевъ можно только изученіемъ интерваловъ и упражненіями въ нихъ.
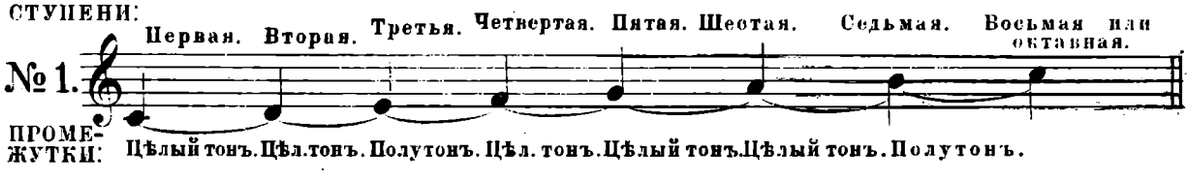
Практическая сторона изученія интерваловъ заключается именно въ томъ, чтобы научить слухъ воспринимать впечатлѣнія, получающіяся отъ разницы высоты звуковъ, т. е. *разстоянія* между ними и умѣть опредѣлять ихъ безошибочно вѣрно.

Что такое интервалъ. Изъ этого ясно, что интервалъ есть разстояніе между двумя звуками.

Изученіе интерваловъ въ связи съ построеніемъ гаммъ и аккордовъ и для чтенія нотъ. Помимо этого изученіе интерваловъ необходимо для построенія гаммъ и значительно облегчаетъ чтеніе нотъ.
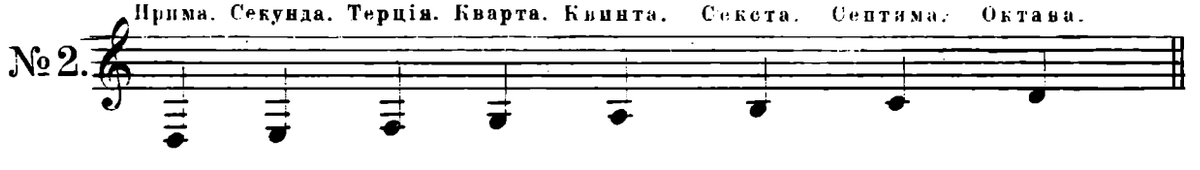
Въ виду всего изложеннаго выше обращаемъ на интервалы особенное вниманіе учащагося.

Какъ извѣстно рядъ основныхъ звуковъ, взятыхъ въ ихъ послѣдовательномъ порядкѣ, въ предѣлахъ одной или болѣе октавъ, состоитъ изъ семи ступеней разныхъ названій и восьмой *октавной*, которая носитъ одинаковое названіе съ первой ступенью:



Счетъ ступеней. Для счета ступеней приняты латинскія числительныя. Первая ступень — *прима*, вторая — *секунда*, третья — *терція*, четвертая — *кварта*, пятая — *квинта*, шестая — *секста*, седьмая — *септима*, восьмая — *октава*; если-же рядъ ступеней заходитъ за предѣлы одной октавы, то девятая ступень — *нона*, десятая — *децима*, одинадцатая — *ундецима*, двѣнадцатая — *дуодецима*, тринадцатая — *терцдецима*.

Примою можетъ быть любая изъ семи ступеней, при чемъ счетъ отъ нея ведется въ послѣдовательномъ порядкѣ. Возьмемъ въ слѣдующемъ примѣрѣ за приму: re (ре).



И такъ далѣе. Есть и еще числительныя (напр. 14-я ступень — квартдецима) но на практикѣ онѣ почти не употребляются.

Интервалы. Какъ видно изъ примѣра **№ 1.** кратчайшіе промежутки между сосѣдними ступенями — тонъ (до-ре. ре-ми, фа-соль, соль-ля, ля-си) и полутонъ (ми-фа, си-до).

Такіе промежутки составляютъ интервалъ — *секунда*

Но разстояніе, т. е. интервалъ между двумя несосѣдними ступенями можетъ быть два тона, два съ половиною и болѣе. Такія разстоянія опредѣляемыя отъ примы тѣми же числительными и называются *интервалами*.

Изъ примѣра № 2 мы можемъ видѣть, что *ми* по отношенію къ примѣ *ре* – является интерваломъ *секунды*, *фа* – *терціей* и. т. д. и что каждая величина интервала обусловливается извѣстнымъ числомъ цѣлыхъ тоновъ и полутоновъ: секунда – 1 тонъ, терція – 2, кварта – 2 ½, квинта 3 ½, секста 4 ½, септима – 5 ½ и октава – 6.
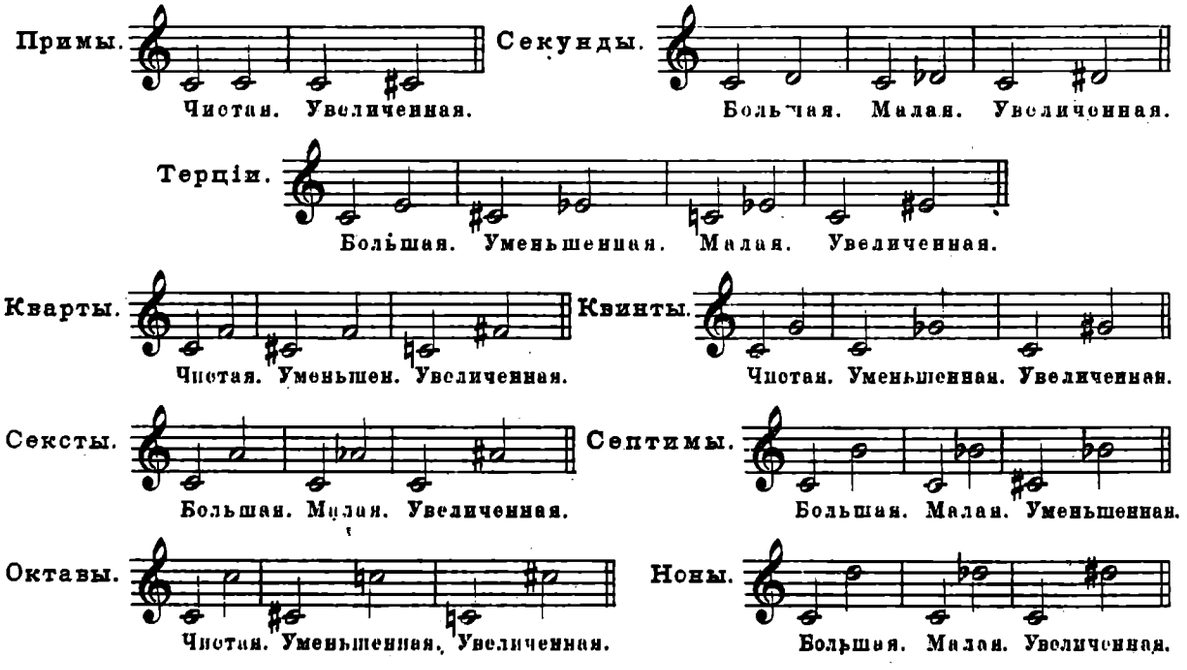
Это и есть величины употребляемыхъ въ музыкѣ интерваловъ.

Величина интерваловъ можетъ быть хроматически уменьшаема или увеличиваема на ½ тона. Отсюда и получилось подраздѣленіе интерваловъ на большіе или чистые, на малые, уменьшенные и увеличенные.

Таблица интерваловъ.

Наглядная таблица.

Наиболѣе употребительныхъ интерваловъ.



Величина интерваловъ.

Величина интерваловъ.
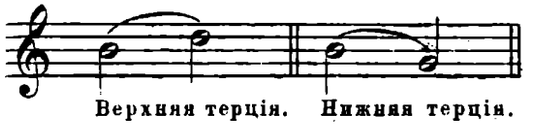
	Уменьшенные.	Малые.	Большіе Чистые.	Увеличенные.
Примы (унисоны)	½	–	0	½
Секунды.	–	½	1	1 ½
Терціи.	1	1 ½	2	2 ½
Кварты.	2	–	2 ½	3
Квинты.	3	–	3 ½	4
Сексты.	–	4	4 ½	5
Септимы.	4 ½	5	5 ½	–
Октавы.	5 ½	–	6	6 ½

Изъ этого ясно видно, какіе интервалы могутъ быть уменьшены или увеличены, и какіе называются малыми.

Интервалы строятся отъ каждой примы какъ вверхъ такъ и внизъ, отчего они называются верхними и нижними. Такъ напримѣр., верх-

няя терція отъ *си* будетъ *ре*, а нижняя *соль*.

№ 3.
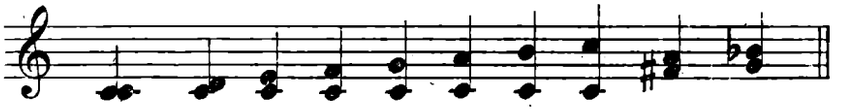


Верхняя терція. Нижняя терція.

Интервалы мелодическіе и гармоническіе.

Если ступени интервала слѣдуютъ одна за другой какъ напр. въ примѣрахъ № 1, 2 и 3 и въ наглядной таблицѣ, то такой ходъ называется *мелодическимъ* интерваломъ, если же обѣ ступени звучатъ одновременно, то *гармоническимъ* интерваломъ, или *двоезвучіемъ*, такъ напримѣръ:

№ 4.



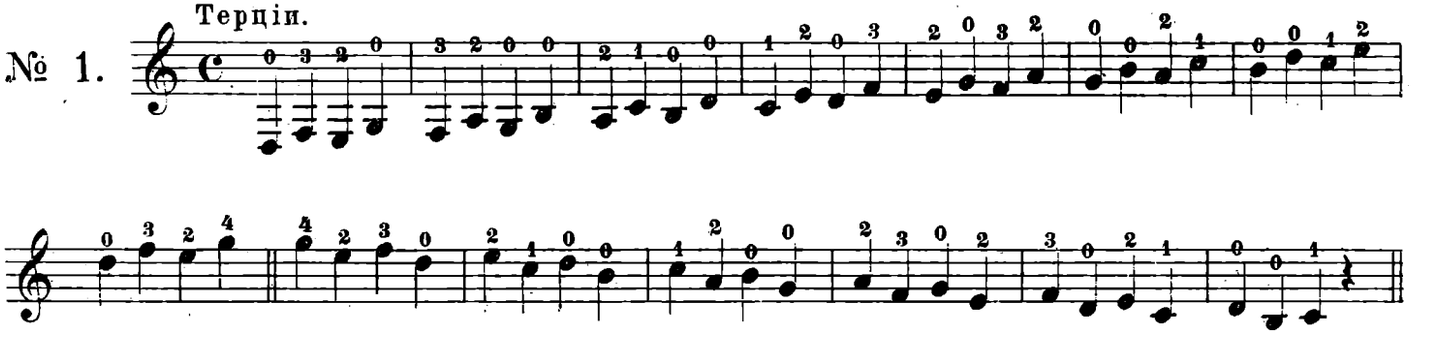
О необходимости изученія интервалов.

Изученіе интерваловъ, какъ входящихъ въ построеніи гаммъ и аккордовъ, безусловно необходимо.

Кромѣ того изученіе ихъ сильно способствуетъ развитію слуха, пріучая послѣдній опредѣлять разницу высоты составляющихъ его звуковъ.

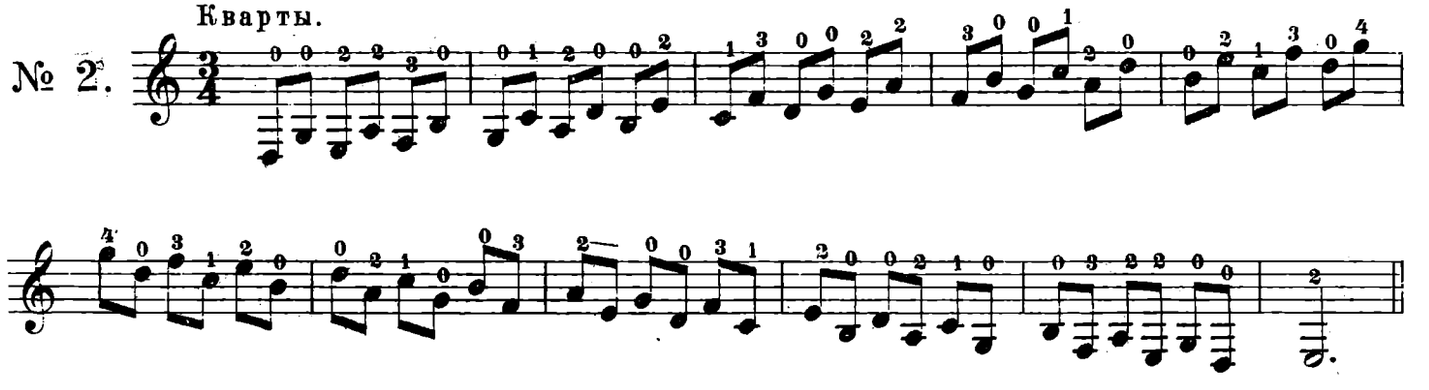
Терціи.

№ 1.



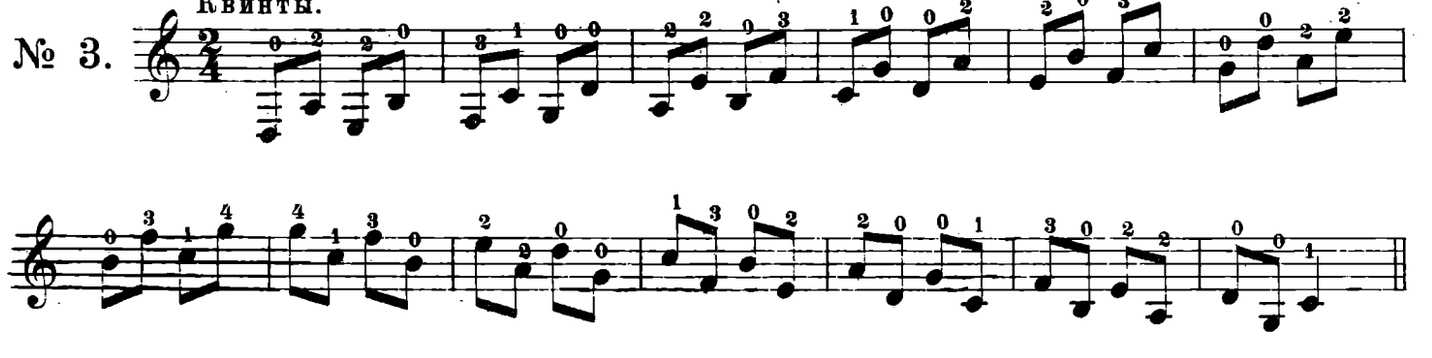
Кварты.

№ 2.



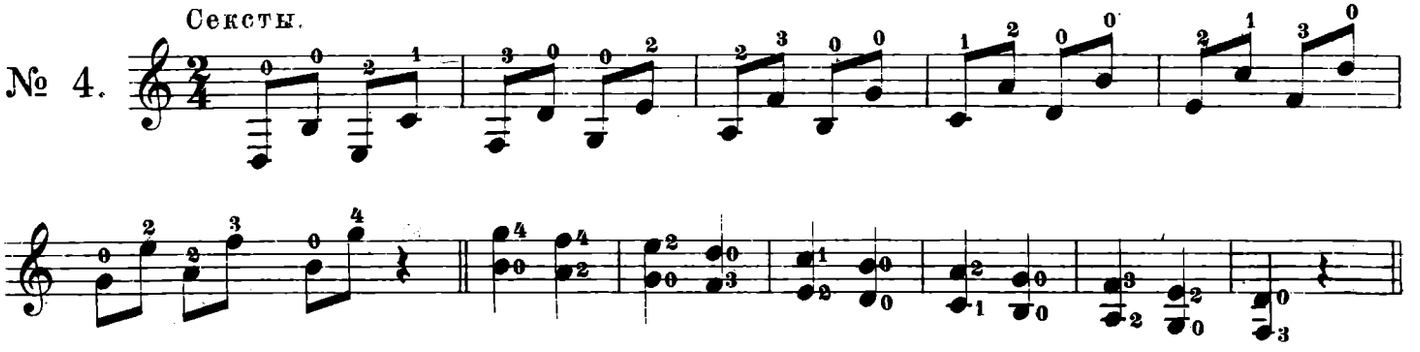
Квинты.

№ 3.



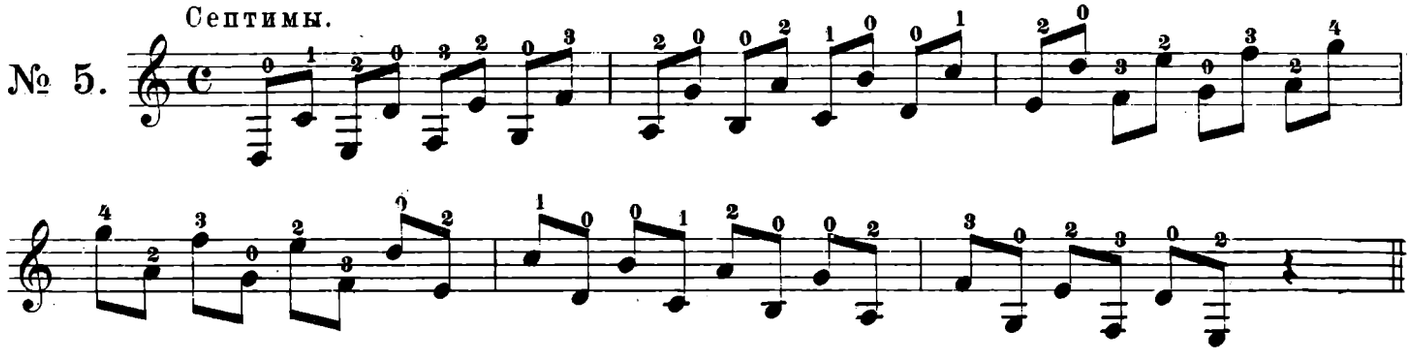
Сексты.

№ 4.



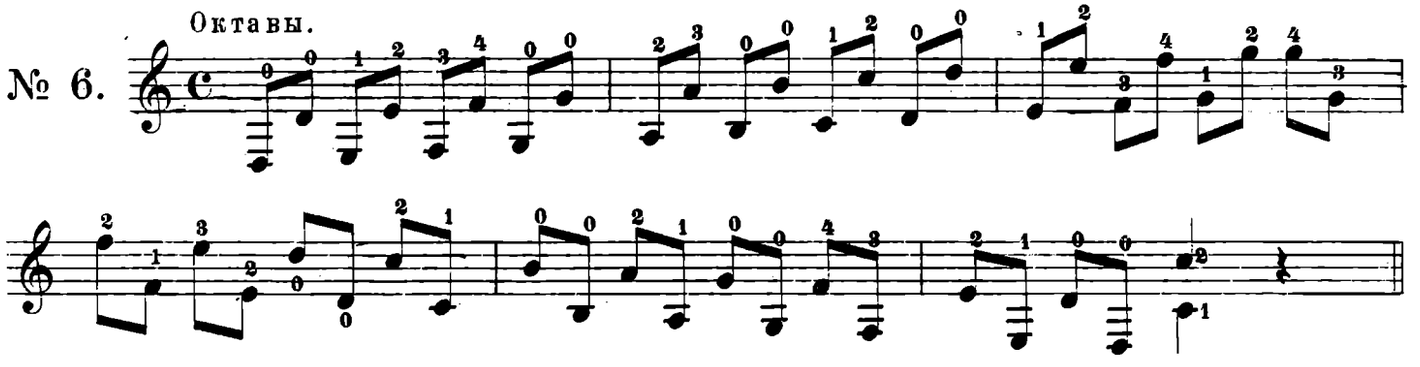
Септимы.

№ 5.



Октавы.

№ 6.
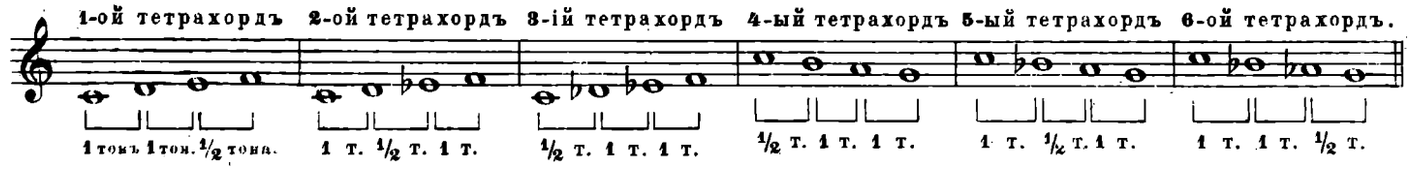


Урокъ 17-й.

Гаммы (мажорныя).

Тетрахордъ. Мы уже знаемъ, что такое тонъ, полутонъ и интервалы. Теперь, прежде чѣмъ приступить къ изученію гаммъ, надо установить точно понятіе о *тетрахордахъ*, какъ о составныхъ частяхъ гаммы.
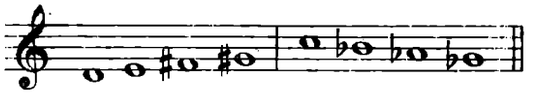
Тетрахордъ, или *полугамма* состоитъ изъ четырехъ ступеней, слѣдующихъ подрядъ, вверхъ или внизъ, по секундамъ; два промежутка между ними должны быть равны большимъ секундамъ, а третіи — малой.



Изъ этого видно, что четвертая ступень тетрахорда всегда отстоитъ, отъ первой на 2 ½ тона, промежутокъ же въ малую секунду (½ т.) можетъ быть верхнимъ, среднимъ и нижнимъ.

И такъ 1-я и 4-я ступень тетрахорда находятся на разстояніи кварты вверхъ или внизъ, т. е. на разстояніи *чистой кварты*.

Тетрахорды съ малой секундой вверху (см. 1-ый и 4-ый тетрахорды) называются *мажорными*, а съ малой секундой въ серединѣ (см. 2-й и 5-й тетрахорды) или внизу (3-й и 6-й) – *минорными*.

Есть еще тетрахорды состоящіе изъ четырехъ ступеней слѣдующихъ по большимъ секундамъ, какъ напр.  и т. д., которые называются *тритонами*.

Правильное построеніе тетрахордовъ допускаетъ лишь или одни бемоли, или одни діезы; смѣшеніе этихъ знаковъ быть не должно.

Мажорные тетрахорды входятъ въ составъ мажорныхъ гаммъ, минорные въ составъ минорныхъ.

Гаммы. Гамма (или звукорядъ, строй, ладъ) состоитъ изъ послѣдовательно расположенныхъ звуковыхъ ступеней, по порядку, вверхъ, или внизъ.

Гаммы дѣлятся на два рода: *діатоническій* и *хроматическій*.

Въ діатонической гаммѣ ступени слѣдуютъ по секундамъ, одна за другой, такъ что каждое названіе ступени встрѣчается только одинъ разъ, кромѣ восьмой, имѣющей одно названіе съ первой, напр. до, ре, ми, фа, соль, ля, си и до.
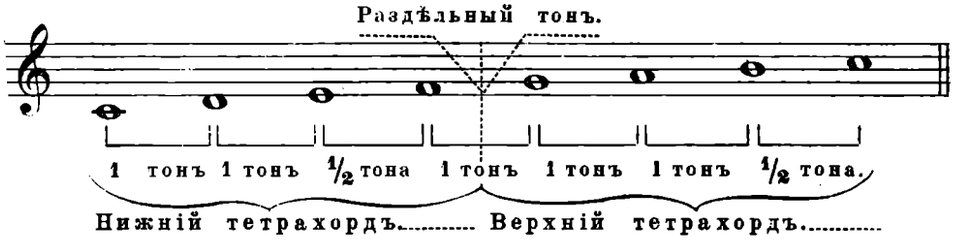
Ступени хроматической гаммы идутъ по полутонамъ и названія ихъ повторяются, напр. до, до ♯, ре. ре ♯, ми, фа, фа ♯, соль, соль ♯, ля, ля ♯, си и до.

Изъ діатоническихъ гаммъ въ наше время употребляются только два вида (или наклоненія): гамма *мажорная* и *минорная*.

Тоника гаммы. Первая ступень гаммы, отъ которой она и получаетъ свое названіе, называется *тоникой*. Такъ гамма начинающая свое построеніе отъ *до* называется до–мажорной, или *до–минорной*, отъ *ре*–минорною или *ре*–мажорною и т. д. а при буквенномъ названіи нотъ Це–дурною и Це-мольною, де – дурною или де – мольною и т. д.

Мажорная гамма. Два мажорныхъ тетрахорда идущіе одинъ за другимъ и раздѣленные между собою цѣлымъ тономъ (*раздѣльнымъ*) составляютъ натуральную мажорную гамму.

№ 1.
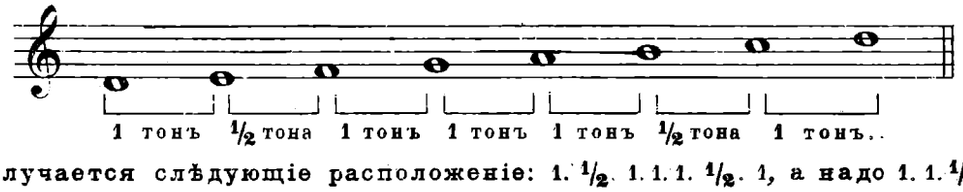


Такимъ образомъ мы получаемъ слѣдующій порядокъ расположенія промежутковъ между ступенями гаммы: отъ *до* до *ре*–цѣлый тонъ, отъ *ре* до *ми*–цѣлый тонъ, отъ *ми* до *фа*–полтона, отъ *фа* до *соль*–цѣлый тонъ, отъ *соль* до *ля*–цѣлый тонъ, отъ *ля* до *си*–цѣлыи тонъ и отъ *си* до *до*–полтона. Это и есть формула для построенія гаммъ отъ любой ноты, т. е. ступени (конечно мажорныхъ гаммъ).

Въ цифрахъ эта форма выразиться такъ: 1. 1. ½. 1. 1. 1. ½.

Построеніе гаммъ мажорныхъ. Для примѣра построимъ мажорную гамму отъ *ре*. Напишемъ сначала рядъ слѣдующихъ за ре ступеней, включительно до октавной, т. е. ре, ми, фа, соль, ля, си, до, ре и опредѣлимъ разстояніе (промежутки) между этими ступенями.

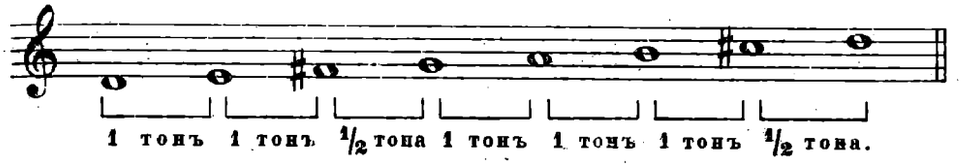
№ 2.



т. е. получается слѣдующіе расположеніе: 1. ½. 1. 1. 1. ½. 1, а надо 1. 1. ½. 1. 1. 1. ½.

Чтобы расположить ихъ въ должномъ порядкѣ, по формулѣ указанной въ примѣрѣ № 1. удалимъ посредствомъ діезовъ на полтона *фа* отъ *ми*, а *до* отъ *си* и получимъ слѣдующее:
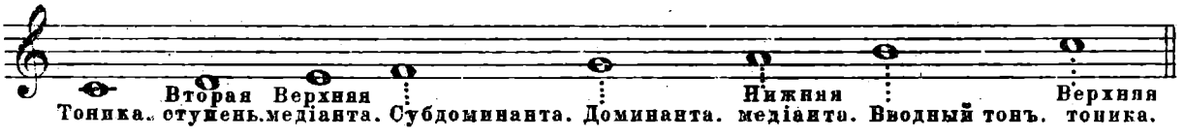
№ 3.



т. е. правильно построенную ре-мажорную гамму.

И такъ отъ любой ноты, т. е. ступени.

Названіе ступеней гаммы. Первая ступень гаммы, какъ уже намъ извѣстно, называется *тоникою*, слѣдующая—*второю ступенью*, третья—*верхнею медіантою*, четвертая—*субдоминантою*, пятая—*доминантою*, шестая—*нижнею медіантою*, седьмая—*вводнымъ тономъ*, восьмая—*верхнею тоникою*.
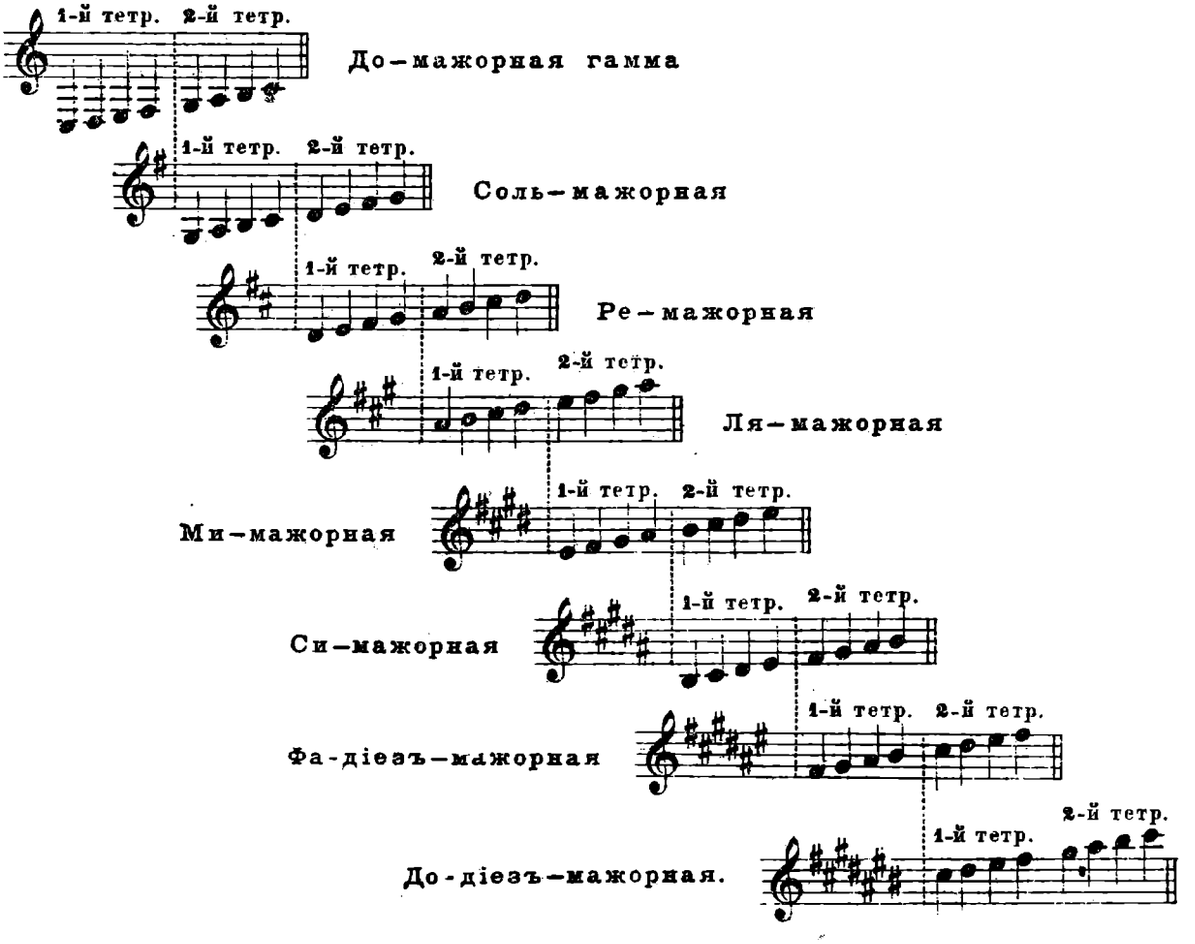


Мажорныя гаммы могутъ быть или съ одними діезами, (діезныя гаммы) или съ одними бемолями (бемольныя гаммы). Діезы вмѣстѣ съ бемолями въ мажорныхъ гаммахъ не встрѣчаются.

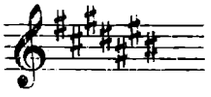
Всѣ гаммы имѣютъ различное число діезовъ или бемолей, начиная съ одного. Знаки эти ставятся при ключѣ. Только одна до-мажорная гамма (см. примѣръ № 1) не имѣетъ никакихъ знаковъ, почему и считается начальною, или первою гаммою.

Діезныя мажорныя гаммы. Каждая діезная мажорная гамма со слѣдующимъ большимъ числомъ знаковъ начинается съ верняго тетрахорда предыдущей гаммы.

Тетрахорды.



Изъ этой таблицы діезныхъ мажорныхъ гаммъ можно видѣть, что тоника каждой слѣдующей гаммы лежитъ на пять ступеней выше тоники предыдущей и порядокъ гаммъ по числу знаковъ слѣдующій: До-Соль-Ре-Ля Ми-Си-Фа ♯ и До ♯, а внизъ они идутъ по квартамъ, т. е. на 2 ½ тона внизъ До ♯-фа ♯-си-ми-ля-ре-соль-до.
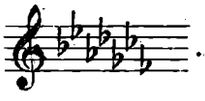
Порядокъ слѣдованія діезовъ. Всѣ знаки предыдущей гаммы діезной входятъ цѣликомъ въ число знаковъ слѣдующей гаммы и составятся въ такомъ порядкѣ: фа ♯, до ♯, соль ♯, ре ♯, ля ♯, ми ♯, си ♯, а пишутся: 

Твердое знаніе числа знаковъ каждой гаммы и порядка ихъ – безусловно, необходимо.

Послѣдній діезъ (старшій) ставится всегда на 7-й ступени гаммы (на вводномъ тонѣ).
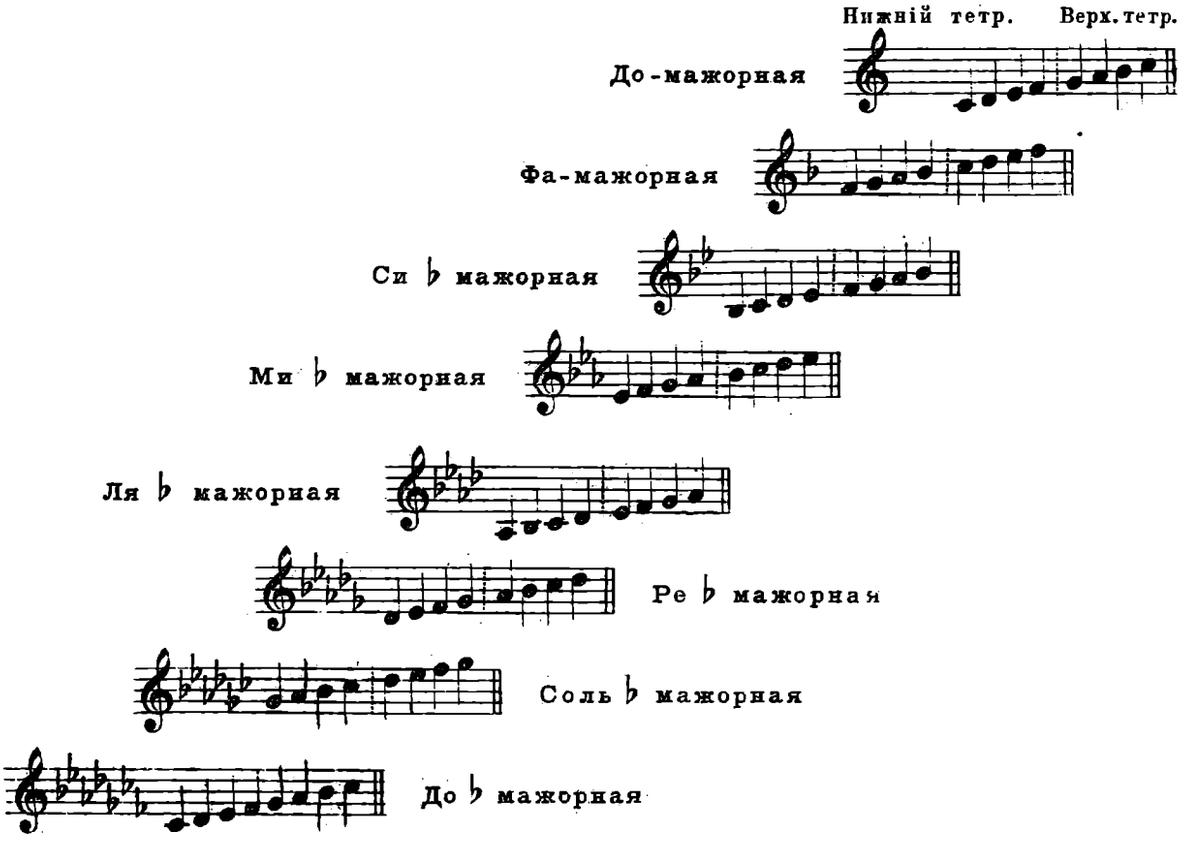
Всѣ діезныя мажорныя гаммы, кромѣ фа ♯ и до ♯ начинаются съ натуральныхъ, т. е. недіезныхъ ступеней.

Бемольныя гаммы. Каждая бемольная гамма со слѣдующимъ большимъ числомъ знаковъ оканчивается нижнимъ тетрахордомъ предыдущей гаммы, а тоника каждой слѣдующей по числу бемолей гаммы лежитъ на пять ступеней ниже предыдущей, и гаммы идутъ такъ: фа–си ♭–ми ♭–ля–♭–ре ♭–соль ♭–до ♭. Слѣдовательно тоники бемольныхъ мажорныхъ гаммъ идутъ по квартамъ вверхъ (въ 2 ½ тона) или по квинтамъ внизъ (въ 3 ½ тона).

Всѣ знаки предыдущей бемольной гаммы входятъ цѣликомъ въ число слѣдующей гаммы и идутъ въ порядкѣ обратномъ діезамъ, а именно си ♭, ми ♭, ля ♭, ре ♭, соль ♭, до ♭, фа ♭, а пишутся: .
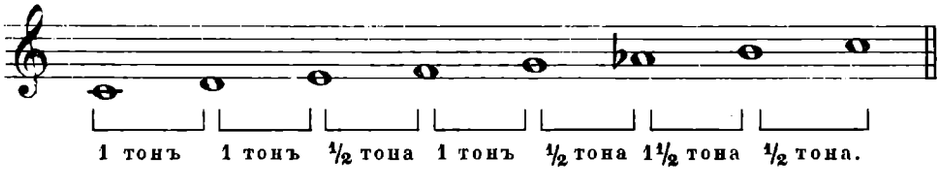
Послѣдній бемоль (старшій) ставится на 4-й ступени гаммы.

Всѣ бемольныя гаммы, кромѣ гаммы *фа* начинаюся съ бемольныхъ ступеней.



Порядокъ бемолей и каждый изъ нихъ по его нумеру первый, второй и т. д.) нужно знать особенно твердо.

Гармоническая мажор. гамма. Гармоническая мажорная гамма происходитъ отъ пониженія 6-й ступени натуральной мажорной гаммы.



Такимъ образомъ характернымъ отличіемъ гармонической мажорной гаммы является три полутона и увеличенная секунда (въ 1½ тона) между 6 и 7-й ступенями.
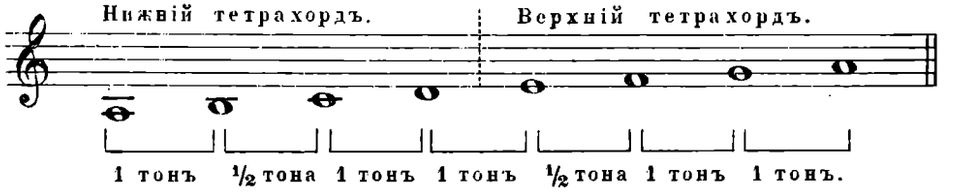
Знакъ пониженія (♭) на 6-й ступени, какъ случайный, въ ключѣ не ставится.

Урокъ 18-й.

Минорныя гаммы.

Натуральныя минорныя гаммы. Рядъ ступеней, отъ 6-й до 6-й ступени (ля, 1а, а) *натуральной мажорной гаммы* дастъ *натуральную минорную гамму.*

№ 1.

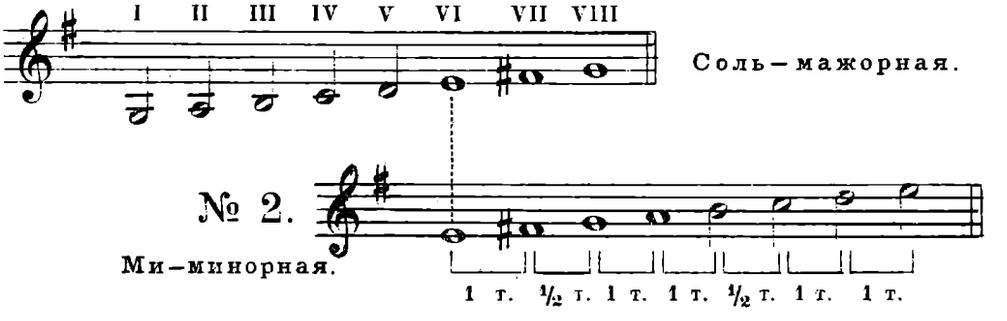


Тетрахорды минорной гаммы. Нижній тетрахордъ имѣетъ полутонъ въ серединѣ, верхній—внизу, т. е. полутоны, или малыя секунды расположены между 2 и 3-ей, 5-й и 6-й ступенями.

Формула. Формула минорной гаммы: 1, ½, 1, 1, ½, 1, 1.

Родство мажорныхъ и минорныхъ гаммъ (параллельность соотвѣтствіе). Выше, мы, для примѣра № 1, взяли 6-ю ступень до—мажорной гаммы и получили ля—минорную; такія гаммы (До—мажорная и Ля—минорная считаются *родственными параллельными, соотвѣтствующими* между собою гаммами.

Возьмемъ теперь для примѣра еще одну гамму мажорную (соль—мажорную) и отъ 6-й ея ступени построимъ параллельную ей минорную.



Въ результатѣ получается *Ми—минорная* гамма, родственная Соль—мажорной, съ одинаковымъ числомъ знаковъ при ключѣ.

И такъ далѣе.
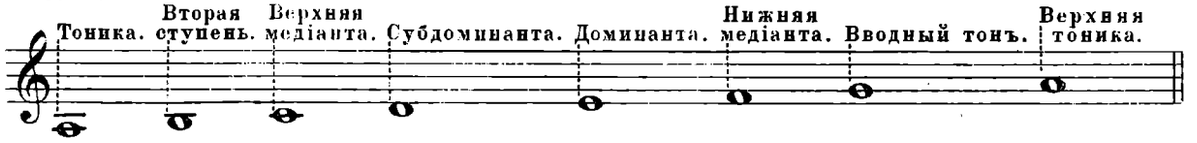
Продолжая минорную гамму еще на октаву ниже, мы увидимъ, что *то*

ника минорной гаммы отъ родственной ей мажорной находится на *терцію ниже* (Ля–До, Ми–Соль и т. д.), а мажорная тоника на терцію выше.
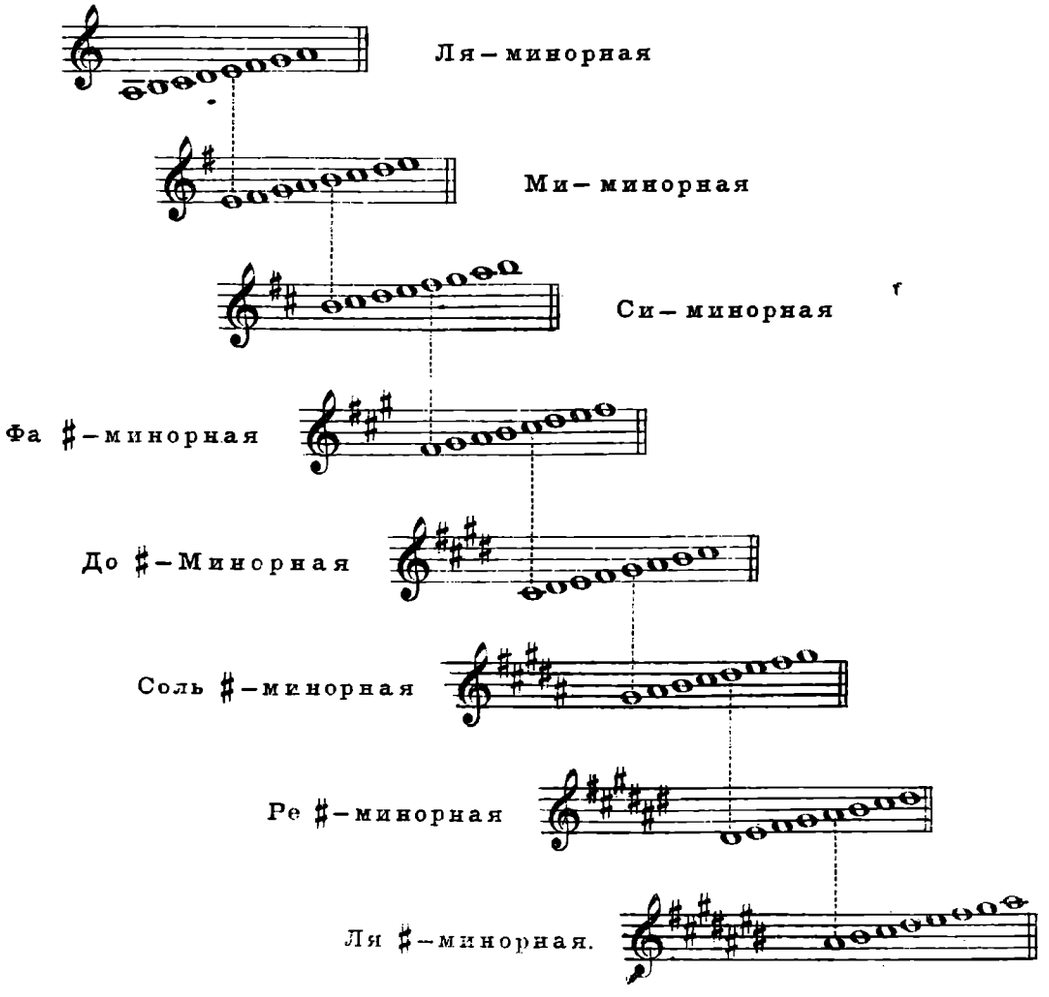
Такимъ образомъ родственной до–маж. гаммѣ будетъ ля-минор. затѣмъ:

Соль–мажорная	———		Ми–минорная	
Ре	„	–	Си	„
Ля	„	–	Фа ♯	„
Ми	„	–	До ♯	„
Си	„	–	Соль ♯	„
Фа ♯	„	–	Ре ♯	„
До ♯	„	–	Ля ♯	„
До ♭	„	–	Ля ♭	„
Соль ♭	„	–	Ми ♭	„
Ре ♭	„	–	Си ♭	„
Ля ♭	„	–	Фа	„
Ми ♭	„	–	До	„
Си ♭	„	–	Соль	„
Фа	„	–	Ре	„

Ступени минорныхъ гаммъ носятъ тѣ-же названія какъ и въ мажорныхъ.



Діезныя минорныя. Тоники діезныхъ минорныхъ гаммъ идутъ по квинтамъ (3 ½ т.) вверхъ или по квартамъ (2 ½ тона) внизъ; всѣ знаки предыдущей–значатся, въ слѣдующей и идутъ въ томъ же порядкѣ по числу знаковъ.
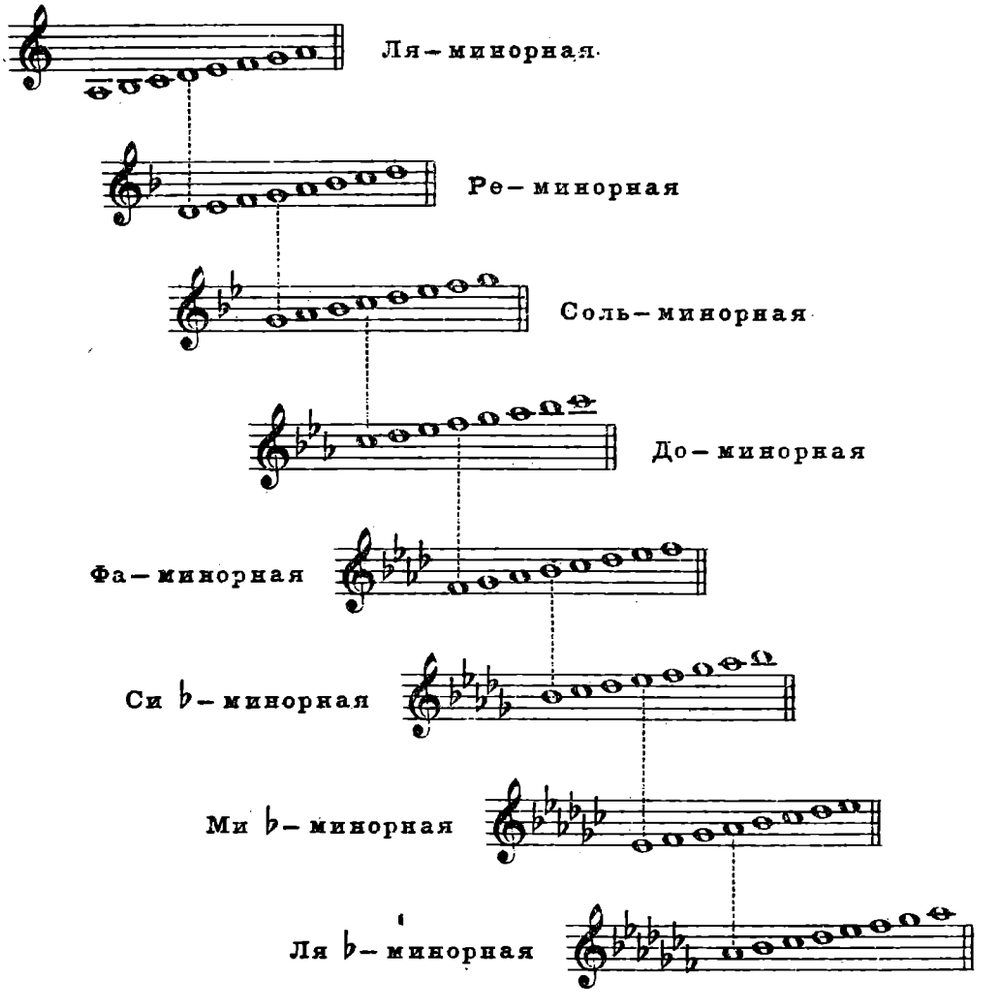


Послѣдній (старшій) діезъ въ минорныхъ гаммахъ является всегда на *второй* ступени; такъ въ гаммѣ *ре* ♯–минорной–послѣдній діезъ на *ми*, въ ля ♯ минорной–на *си* и т. д.

Всѣ почти минорныя діезныя гаммы, кромѣ *ми* и *си*, начинаются отъ діезныхъ ступеней. тогда какъ мажорныя наоборотъ, всѣ, кромѣ фа ♯ и до ♯ начинаются отъ простыхъ ступеней.

Бемольныя минорныя. Тоники бемольныхъ минорныхъ гаммъ идутъ по квинтамъ внизъ или по квартамъ вверхъ и всѣ знаки предыдущей бемольной гаммы являются въ слѣдующей, въ томъ же порядкѣ какъ и въ мажорныхъ.

Послѣдній (старшій) бемоль въ минорѣ является на VI-й ступени.

Всѣ бемольныя минорныя кромѣ трехъ= Си ♭, Ми ♭ и Ля ♭, начинаются съ натуральныхъ ступеней.



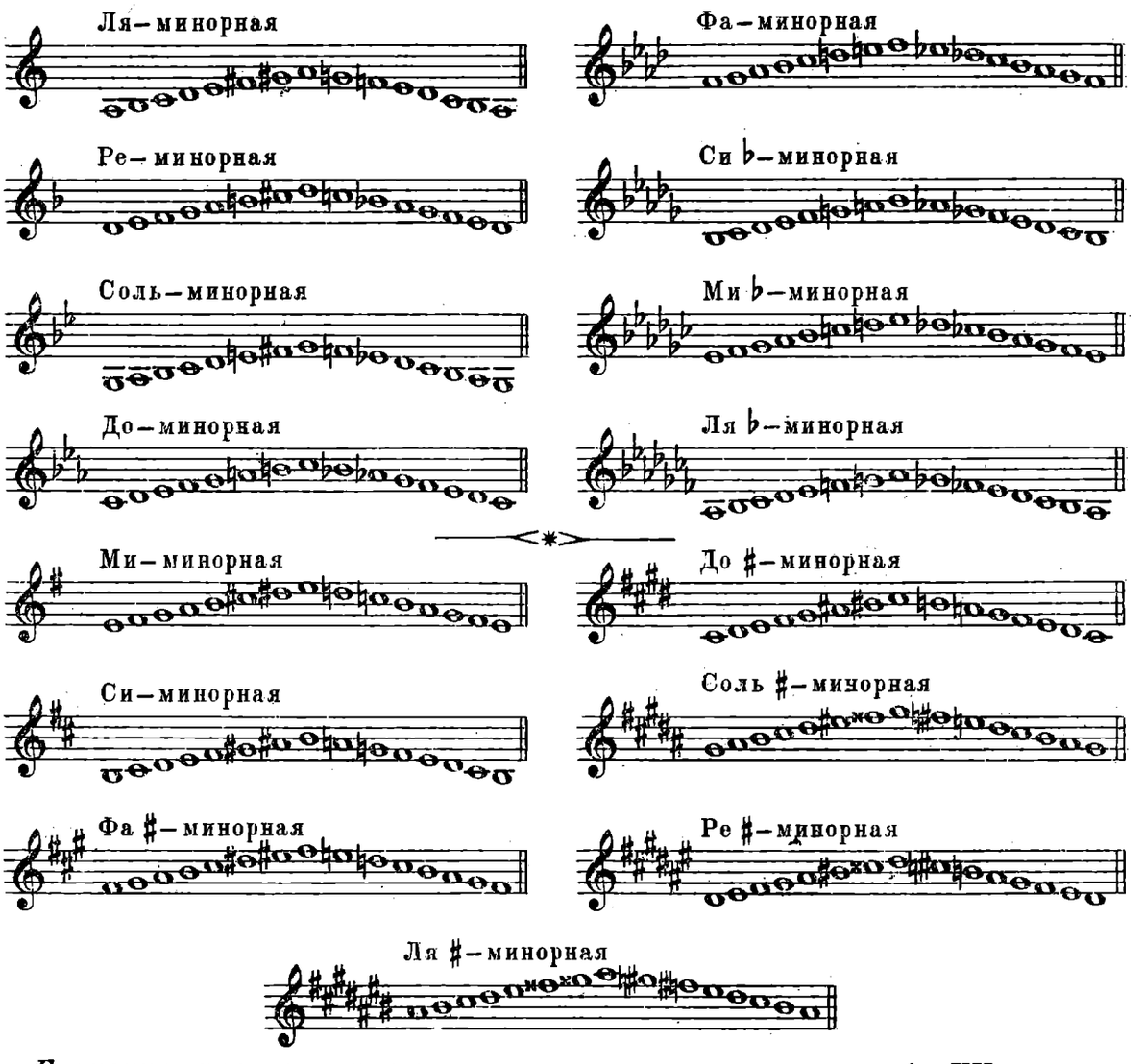
Минорная мелодическая восходящая гамма. *Минорная мелодическая восходящая* гамма производится отъ повышенія VI и VII ступеней въ натуральной минорной гаммѣ и имѣетъ двѣ малыя секунды, т. е. два полутона между II и III, VII и VIII ступенями.

Но главнымъ и характернымъ ея отличіемъ будетъ то, что нижній ея тетрахордъ–минорный, а верхній мажорный.

Восходящею она называется потому, что и при исполненіи она употребляется только въ порядкѣ движенія вверхъ, а минорная мелодическая *нисходящая* идетъ какъ натуральная, безъ повышенія VI и VII ступеней и употребляется только въ движеніи *сверху внизъ*.
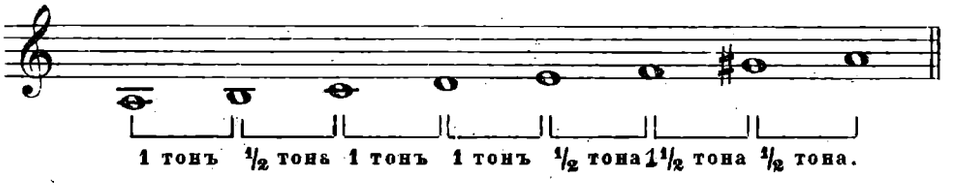
Случайные знаки мелодическихъ и гармоническихъ минорныхъ гаммъ въ ключѣ *не выставляются*.

Мелодическія минорныя гаммы.



Гармоническая минорная гамма происходитъ отъ повышенія VII ступени натуральной:

Гармоническая минорная гамма.



Изъ этого видно, что характернымъ отличіемъ гармонической минорной гаммы является: 1½ тона разстоянія между VI и VII ступенями (на увеличенную секунду) и третій полутонъ между VII и VIII ступенями.

Формулы всѣхъ трехъ видовъ минорныхъ гаммъ.

Формулы минорныхъ гаммъ.

1. Гармоническая 1. ½. 1. 1. ½. 1½. ½.
2. Мелодическая восходящая 1. ½. 1. 1. 1. 1. ½.
3. „ нисходящая 1. 1. ½. 1. 1. ½. 1.
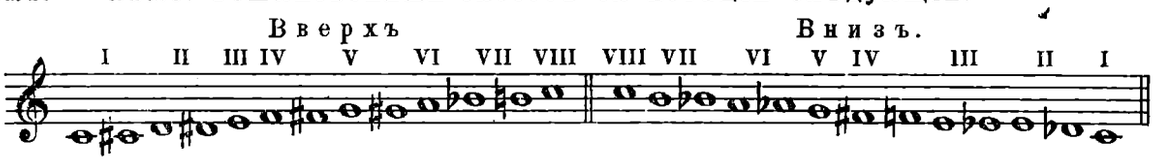
Примѣчаніе. Знаніе всѣхъ трехъ видовъ минора *абсолютно необходимо*, такъ какъ первая (гармоническая) входитъ въ построеніе гармоніи, а вторая и третья (мелодическая-восходящая и нисходящая) въ построеніе мелодіи, какъ чисто мелодическаго свойства, болѣе пріятныя для слуха.

Вообще же какъ въ мажорныхъ, такъ и минорныхъ гаммахъ особенно твердо надо запомнить: 1) число знаковъ при ключѣ, 2) порядокъ ихъ, 3) послѣдній (старшій) знакъ, 4) главныя ступени, 5) VI и VII ступени составляющія $1\frac{1}{2}$ тона въ гармоническихъ гаммахъ.

Хроматическая гамма.

Хроматическая гамма.

Хроматическая гамма имѣетъ движеніе вверхъ или внизъ *по полутонамъ*. Обыкновенный способъ ея нотаціи слѣдующій.



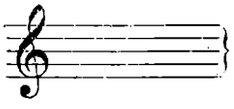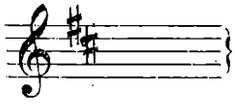
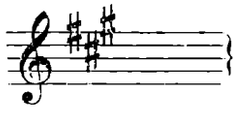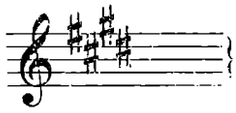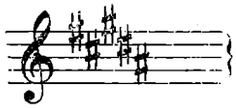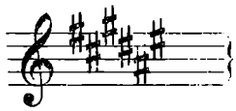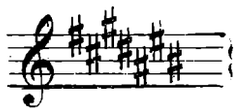
То есть вверхъ ставятся знаки повышенія, а внизъ—пониженія. Исключеніе составляютъ VI и VII ступень въ которыхъ при движеніи вверхъ вставляется пониженіе VII ступени, взамѣнъ повышенія VI, а затѣмъ при движеніи внизъ—V и IV ступени, въ которыхъ повышастся IV, ступень, а не понижается V.

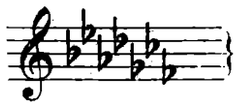
Въ минорѣ хроматическая гамма пишется по ея параллельной мажорной.

———<+>———

Таблица мажорныхъ и минорныхъ ладовъ съ названіями ихъ.

Таблица мажорныхъ и минорныхъ ладовъ.

	Рус.	Нѣм.	Франц.	Итальян.
	До-мажоръ Ля-миноръ	*C-dur* *A-moll*	Ut-majeur La-mineure	*Do-maggiore* *La-minore*
	Соль-мажоръ Ми-миноръ	*G-dur* *E-moll*	Sol-majeur Mi-mineur	*Sol-maggiore* *Mi-minore*
	Ре-мажоръ Си-миноръ	*D-dur* *H-moll*	Re-majeur Si-mineur	*Re-maggiore* *Si-minore*
	Ля-мажоръ Фа-діезъ-миноръ	*A-dur* *Fis-moll*	La-majeur Fa-dièse-mineur	*La-maggiore* *Fa-diesis-minore*
	Ми-мажоръ До-діезъ-миноръ	*E-dur* *Cis-moll*	Mi-majeur Ut-dièse-mineur	*Mi-maggiore* *Do-diesis-minore*
	Си-мажоръ Соль-діезъ-миноръ	*H-dur* *Gis-moll*	Si-majeur Sol-dièse-mineur	*Si-maggiore* *Sol-diesis-minore*
	Фа-діезъ-мажоръ Ре-діезъ-миноръ	*Fis-dur* *Dis-moll*	Fa-dièse-majeur Re-dièse-mineur	*Fa-diesis-maggiore* *Re-diesis-minore*
	До-діезъ-мажоръ Ля-діезъ-миноръ	*Cis-dur* *Ais-moll*	Ut-dièse-majeur La-dièse-mineur	*Do-diesis-maggior* *La-diesis-minore*



До-бемоль-мажоръ Ля-бемоль-миноръ	*Ces-dur* *As-moll*	Ut-bemol-majeur La-bemol-mineur	*Do-bemolle-maggiore* *La-bemolle-minore*
Соль-бемоль-мажоръ Ми-бемоль-миноръ	*Ges-dur* *Es-moll*	Sol-bemol-majeur Mi-bemol-mineur	*Sol-bemolle-maggiore* *Mi-bemolle-minore*
Ре-бемоль-мажоръ Си-бемоль-миноръ	*Des-dur* *E-moll*	Re-bemol-majeur Si-bemol-mineur	*Re-bemolle-maggiore* *Si-bemolle-minore*
Ля-бемоль-мажоръ Фа-миноръ	*As-dur* *F-moll*	La-bemol-majeur Fa-mineur	*La-bemolle-maggiore* *Fa-minore*
Ми-бемоль-мажоръ До-миноръ	*Es-dur* *C-moll*	Mi-bemol-majeur Ut-mineur	*Mi-bemolle-maggiore* *Do-minore*
Си-бемоль-мажоръ Соль-миноръ	*B-dur* *G-moll*	Si-bemol-majeur Sol-mineur	*Si-bemolle-maggiore* *Sol-minore*
Фа-мажоръ Ре-миноръ	*F-dur* *D-moll*	Fa-majeur Re-mineur	*Fa-maggiore* *Re-minore*

Въ Россіи употребляются названія нѣмецкія или французскія.

Урокъ 19 й.

Вибрація (Vibrato), Легато (Legato), Глиссандо (Glissando), Стаккатто. Педаль.

О пѣвучести тона. **Не смотря на то, что гитара принадлежитъ къ числу щипковыхъ инструментовъ и характеръ ея музыки повидимому стаккатный, тѣмъ не менѣе однимъ изъ чрезвычайно важныхъ ея преимуществъ передъ всѣми остальными щипковыми и ударными инструментами (какъ напр. арфа, рояль и т. п.) является *нѣжная пѣвучесть тона.***

Послѣдняя достигается посредствомъ вибраціи, легато и глиссандо.

Вибрація. ***Вибрація* состоитъ въ быстромъ колебаніи (дрожаніи) струны, приводимой въ движеніе кистью и пальцемъ лѣвой руки; для этого надо, поставить палецъ на струну и раскачивать его такъ чтобы оконечность его оставалась на точкѣ соприкосновенія его со струною; чѣмъ сильнѣе прижата струна и быстрѣе движеніе пальца, тѣмъ быстрѣе и колебаніе струны, придающее звуку характеръ особенной выразительности и пѣвучести.**

Легато. ***Легато* (legato, ит. ligato) значитъ связно, т. е. безъ перерыва между отдѣльными тонами.**
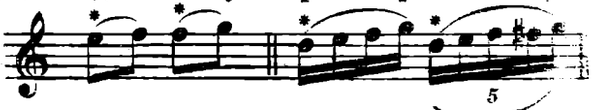
Легато обозначается дугою ⁀ и можетъ связывать собою двѣ, три и болѣе нотъ.

При легато ударяется только первая нота остальныя извлекаются *силою пальцевъ лѣвой руки безъ участія правой.* Для этого пальцы снимаются нѣсколько косвенно (при движеніи мелодіи снизу вверхъ прим. № 1) или ударяютъ какъ молоточки (при движеніи мелодіи снизу вверхъ. прим. № 2)

№ 1.



№ 2.



Ударяются правой рукою только ноты отмѣченныя звѣздочками.
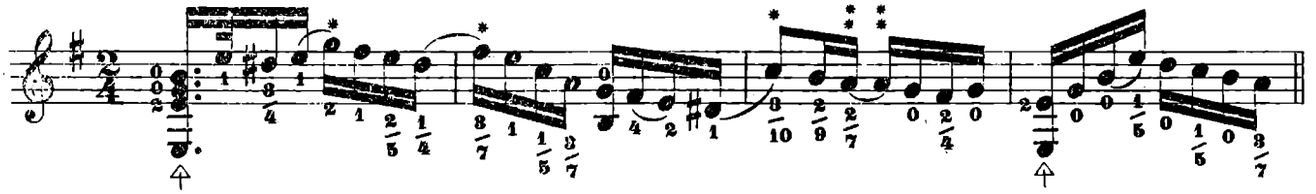
Примѣчаніе. Необходимо слѣдить, чтобы ноты звучали достаточно сильно и чтобы не нарушалось правильное дѣленіе длительности нотъ. Послѣднее часто происходитъ отъ того что учащійся торопится скорѣе чѣмъ нужно снять палецъ послѣ удара первой ноты.

Объ увеличеніи длительности нотъ посредствомъ легато мы въ свое время говорили (см. урокъ 4-й о достоинствѣ нотъ).

Ударныя легато. При широкихъ мелодическихъ скачкахъ употребляется такъ называемое *ударное* или *отбивное* легато:

Изъ сочиненія М. Т. Высотскаго „Пряха"

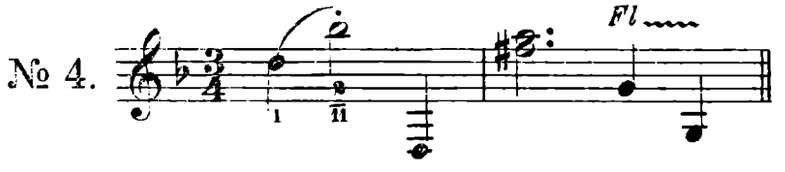
№ 3.



Въ мѣстахъ отмѣченныхъ одной звѣздочкою мы имѣемъ дѣло съ ударнымъ легато. Оно представляетъ собою соединеніе глиссандо съ простымъ легато: послѣ удара первой ноты, палецъ лѣвой руки скользитъ по струнѣ, приблизительно до лада, находящагося *передъ тѣмъ ладомъ на которомъ надо взять вторую ноту*, а затѣмъ послѣдняя извлекается уже ударомъ второго пальца, безъ участія правой. Такъ въ первомъ тактѣ приведеннаго примѣра первый палецъ лѣвой руки скользитъ до 4-го лада а затѣмъ второй ударяетъ на 5-мъ ладу ноту *соль* и т. д.

Когда же надъ второй слигованной нотою стоитъ дуга и точка, то правая рука ударяетъ какъ первую, такъ и вторую ноту.

№ 4.



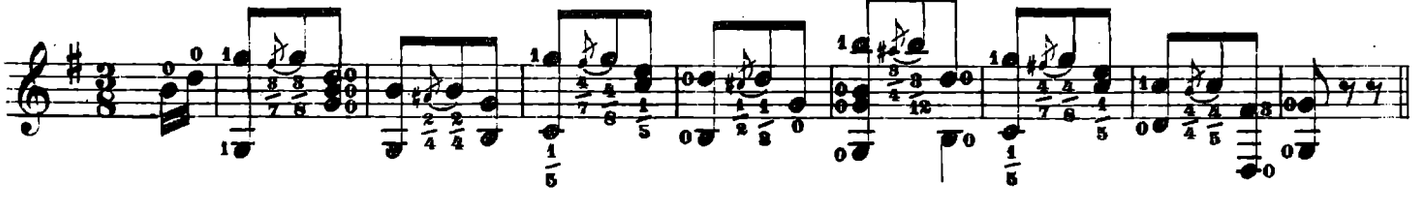
Часты однако случаи, когда композиторы-гитаристы не исполняютъ этого правила и приходиться руководствоваться собственнымъ чутьемъ.

Въ особенности широко и разнообразно пользовались легатами, М. Т. Высотскій и С. Н. Аксеновъ, въ своихъ превосходныхъ композиціяхъ на мотивы русскихъ пѣсенъ.

Въ третьемъ тактѣ примѣра № 3 мы имѣемъ также случай употребленія легато (съ ля на ля) для увеличенія длительности ноты. Онъ отмѣченъ двумя звѣздочками.

Глиссандо. Глиссандо-значитъ *скользя* по струнѣ т. е. когда одинъ палецъ переходитъ съ первой ноты на вторую напр.:
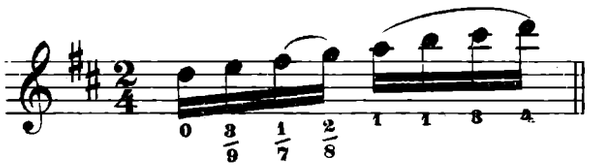
Изъ сочиненія А. О. Сихры. „Valse Stirienne"



Изъ этого видно, что глиссандо отличается отъ легато по обозначенію пальцевъ лѣвой руки, т. е. когда надъ слигованными нотами обо-

значены разные пальцы-то это будетъ легато, если же одинъ палецъ, то глиссандо.

Очень часто подъ одною дугою соединены легато и глиссандо, такъ напримѣръ:

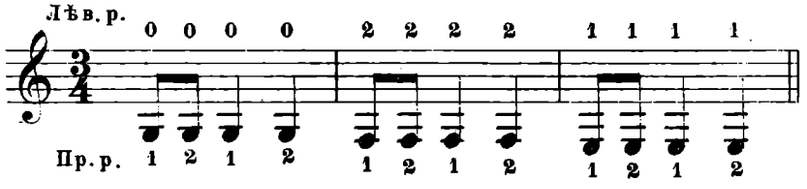


Здѣсь, во второй четверти соединены одной чертою глиссандо съ *ля* на *си* и легато съ *си* на *до* и на *ре*.

Въ виду гаммъ, пассажей и сочиненій въ особенности М. Т. Высотскаго обращаю на это особенное вниманіе учащихся.
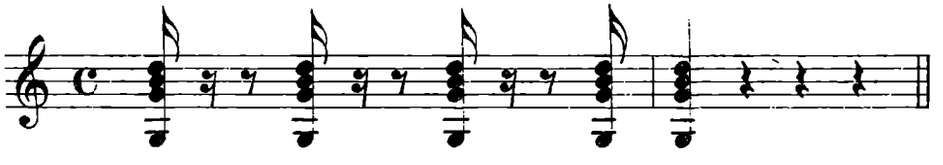
Стаккатто. Для того чтобы играть на гитарѣ стаккатто, надо одновременно и быстро снимать съ ладовъ пальцы лѣвой и правой руки; или же накрывать струны тотчасъ же правой рукою.

Другой способъ-стаккатто показанъ въ слѣдующемъ примѣрѣ:



т. е. чередуя пальцы правой руки въ разныхъ направленіяхъ, отчего получается сухой, короткій звукъ (большой палецъ ударяетъ слѣва направо, а второй (указательный) справа налѣво.)

Педаль. На гитарѣ роль педали играетъ правая рука: для того чтобы заглушить звуки, надо накрыть ихъ пальцами или даже всей кистью правой руки. Это въ особенности важно для выдержанія паузъ:



Давъ прозвучать аккорду въ продолженіи требующейся достоинствомъ ноты длительности, накрываютъ струны пальцами правой руки.

Урокъ 20-й.

О практическомъ изученіи гаммъ и аккордовъ. Наиболѣе употребительныя на гитарѣ тональности.

Долгомъ считаю, прежде чѣмъ приступить къ практическому изученію гаммъ и аккордовъ, напомнить учащемуся, насколько это изученіе важно и необходимо, какъ основа музыкальной техники. Пусть на изученіе ихъ учащійся обратитъ все свое вниманіе и энергію. не набрасываясь главнымъ образомъ на этюды и въ особенности на пьесы. Не надо забывать, что правильность, легкость и успѣшность исполненія послѣднихъ всецѣло связаны съ серьезнымъ изученіемъ гаммъ и аккордовъ.

Наиболѣе употребительными тональностями на гитарѣ являются: C-dur, G-dur, D-dur, A-dur, E-dur, H-dur, B-dur, Es-dur, C-moll, G-moll, A-moll, E-moll, и H-moll.

Остальныя на практикѣ встрѣчаются гораздо рѣже.

При практическомъ изученіи гаммъ, помимо точнаго соблюденія всѣхъ указаній для пальцевъ, весьма важно слѣдить, чтобы кисть лѣвой руки была все время спокойна и неподвижна и находилась около того лада, съ котораго начинается гамма, отнюдь не дѣлая ни малѣйшаго движенія внизъ или вверхъ. Играть должны одни пальцы; вся кисть дѣлаетъ движеніе, или скачекъ, только при переходѣ на другую позицію т. е. ладъ, какъ это мы увидимъ напр. въ гаммѣ Соль-мажоръ, гдѣ съ ноты *соль*, во второй октавѣ гаммы, лѣвая рука переходитъ къ 5-му ладу, т. е. дѣлаетъ движеніе внизъ, вдоль грифа.

Въ нижеслѣдующей гаммѣ До-мажоръ (C-dur) идущей отъ 1-го лада третьей струны, кисть держится все время около самой лопатки грифа. немного выше 1-го лада.

При спокойномъ положеніи кисти пальцы невольно распредѣляются правильно, какъ бы сами угадывая свое назначеніе, тогда какъ стоитъ только хоть немного сдвинуть ее выше или ниже, чтобы или перепутать пальцы, или почувствовать въ нихъ неловкость.

Убѣдиться въ этомъ не трудно: поставьте кисть у 2-го лада и попробуйте сыграть туже гамму До-мажоръ (тѣми, конечно, пальцами которые намѣчены въ школѣ).

Играть гаммы сначала медленно, ровно, выдерживая палецъ на струнѣ столько. сколько требуетъ этого длительность ноты, т. е. при цѣлой нотѣ палецъ не снимается со струны въ продолженіи 4-хъ ударовъ, при полунотѣ-двухъ, при четверти-одного и т. д.

Правая рука. Въ то время какъ большой палецъ пробѣгаетъ по струнамъ, остальные три пальца спокойно стоятъ на жильныхъ струнахъ. Когда гамма идетъ внизъ, точкой опоры служитъ уже большой палецъ, находящійся на первой струнѣ, или же на той изъ басовыхъ струнъ, на которой заканчивается гамма.

Прежде чѣмъ приступить къ исполненію гаммы, необходимо конечно найти и запомнить всѣ составляющія ее ноты (ступени) по таблицѣ находящейся на страницѣ 27-ой

Урокъ 21-й.
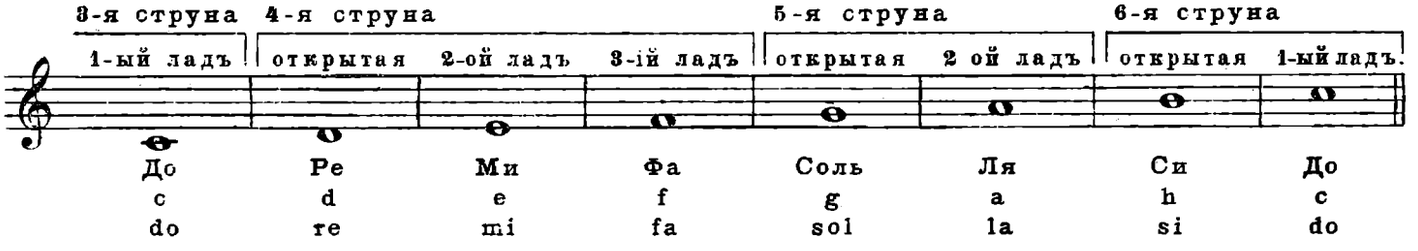
ТОНЪ C=DUR.

(Do-мажорный.)

Гамма C-dur: 1) безъ легато (пиччикатто), 2) съ легато 3) терціями. *Аккорды и арпеджіо. Проба быстрыхъ пассажей. Этюдъ.* М. Джуліани. *„И шуме и гуде“* Малорос. пѣсня. *Фантазія.* Муз. Ф. Сора. Ар. М. Т. Высотскій.
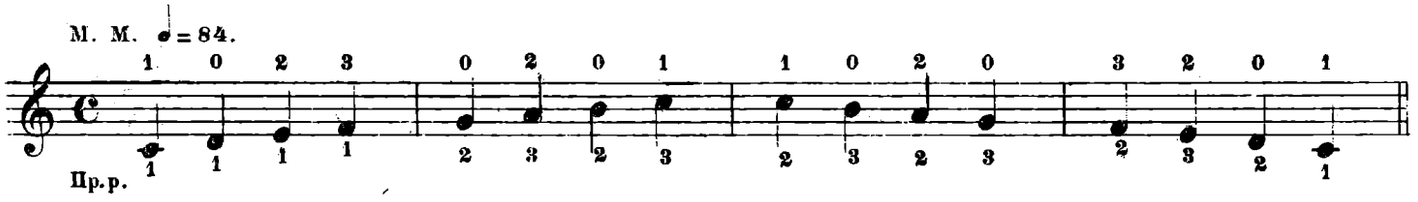
———<+>———

Гамма C-dur (До-мажорная).



Необходимо твердо запомнить расположеніе нотъ входящихъ въ составъ гаммы.

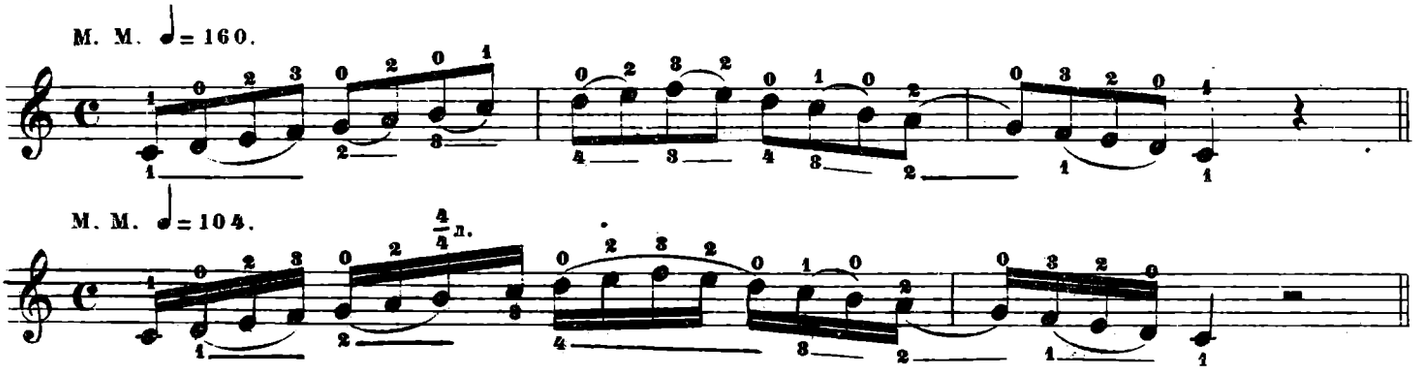
Гамма C-dur (безъ легато).

Играется медленно, чисто и ровно, выдерживая палецъ на струнѣ столько, сколько того требуетъ длительность ноты. Кисть лѣвой руки держать спокойно, надъ первымъ ладомъ, почти около самой лопатки грифа. Отнюдь не двигать ею вверхъ или внизъ. Играютъ однѣ пальцы. *Надъ* нотами обозначены пальцы лѣвой руки, *подъ* нотами-правой. При обозначеніи дробью-нижняя цифра (знаменатель) означаетъ ладъ.
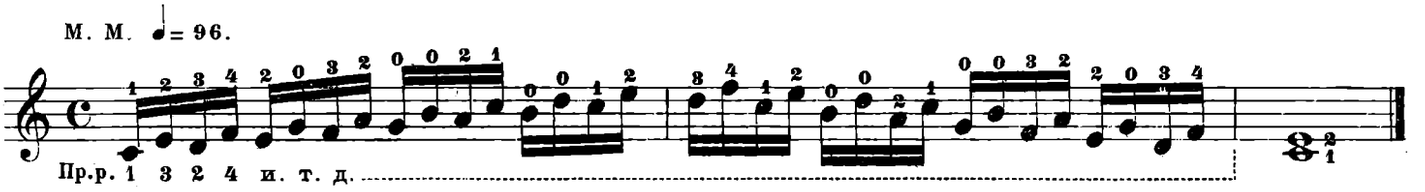


Гамма C-dur (съ легато).

Въ болѣе быстрыхъ темпахъ гаммы играются обыкновенно съ легато на двѣ, на три и болѣе нотъ.



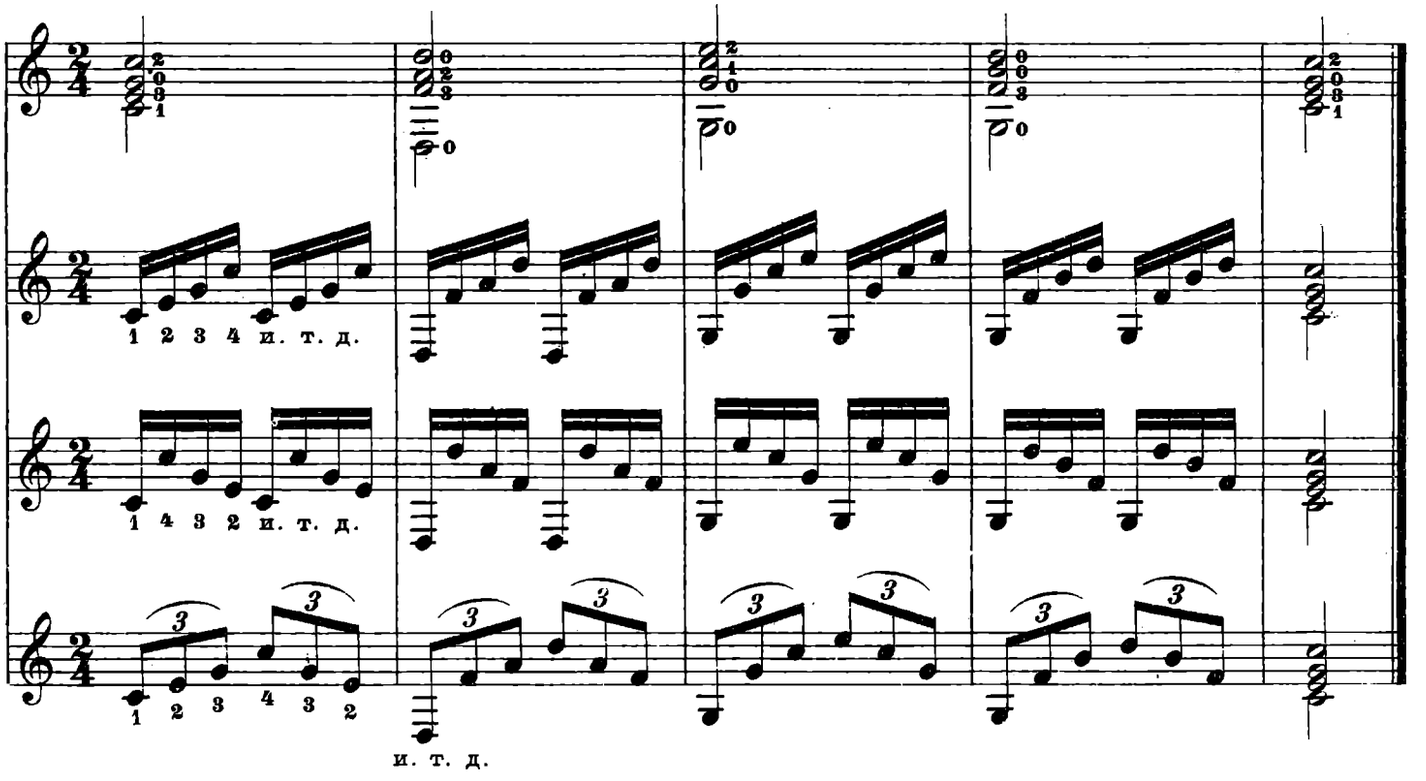
Гамма C-dur двойными нотами (терціями).





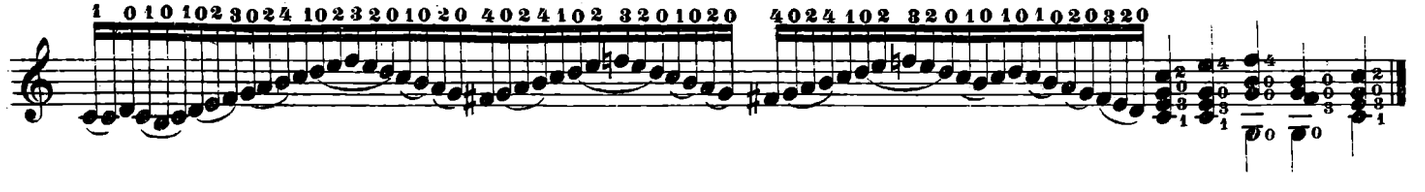
Аккорды и арпеджіо.

При разучиваніи необходимо соблюдать правила изложенныя на стр. 28 (Урокъ 12: аккорды) и на стр. 37 (Урокъ 14: упражненія въ арпеджіо и чтеніи нотъ).



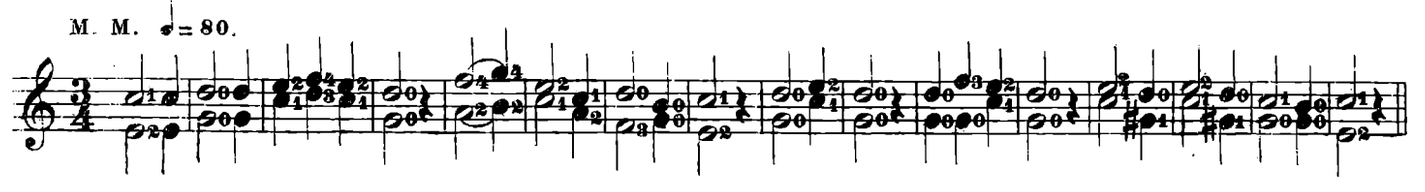
Проба быстрыхъ пассажей.

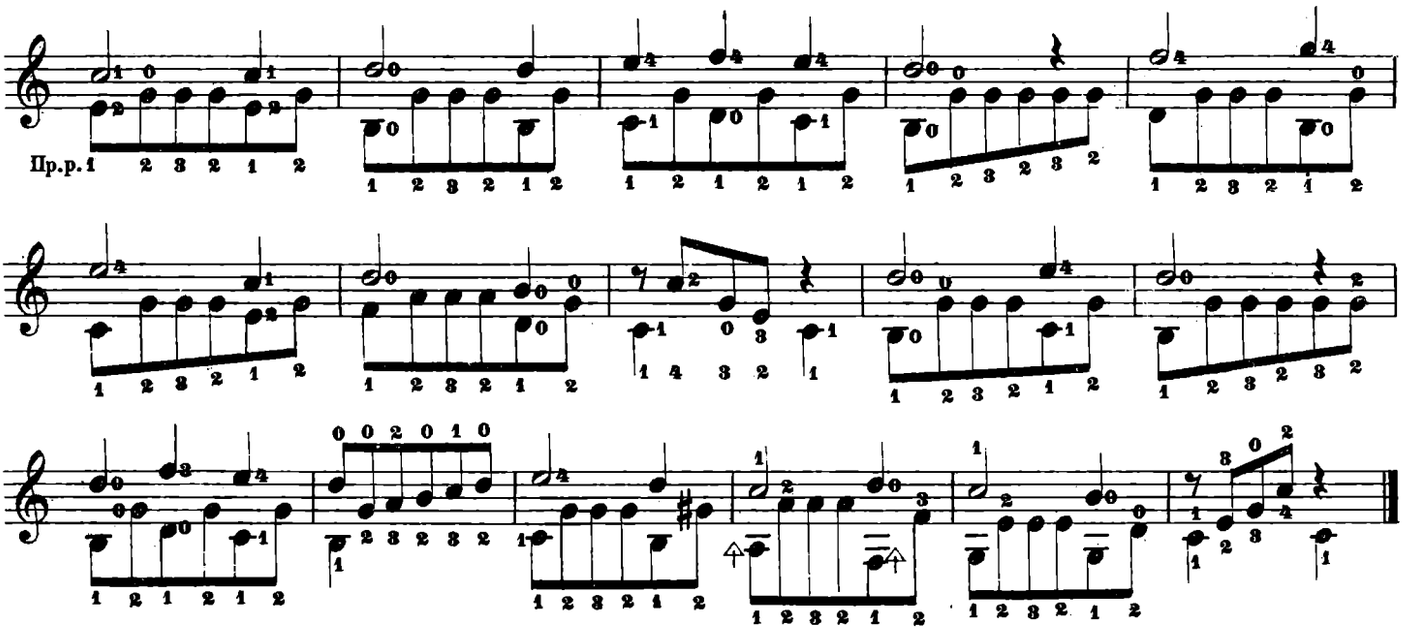
Играть ad libitum, т. е. свободно, не придерживаясь какого либо, опредѣленнаго темпа, а выбирая его по собственному желанію. Сначала разобрать пассажъ медленно и достигать быстроты, бѣглости и легкости – постепенно.



Этюдъ.

Играется медленно, задушевно. Всѣ ноты, написанныя черточками внизъ ударять большимъ пальцемъ правой руки. Во второй части (послѣ двухчертнаго такта) строго слѣдить за правой рукою.
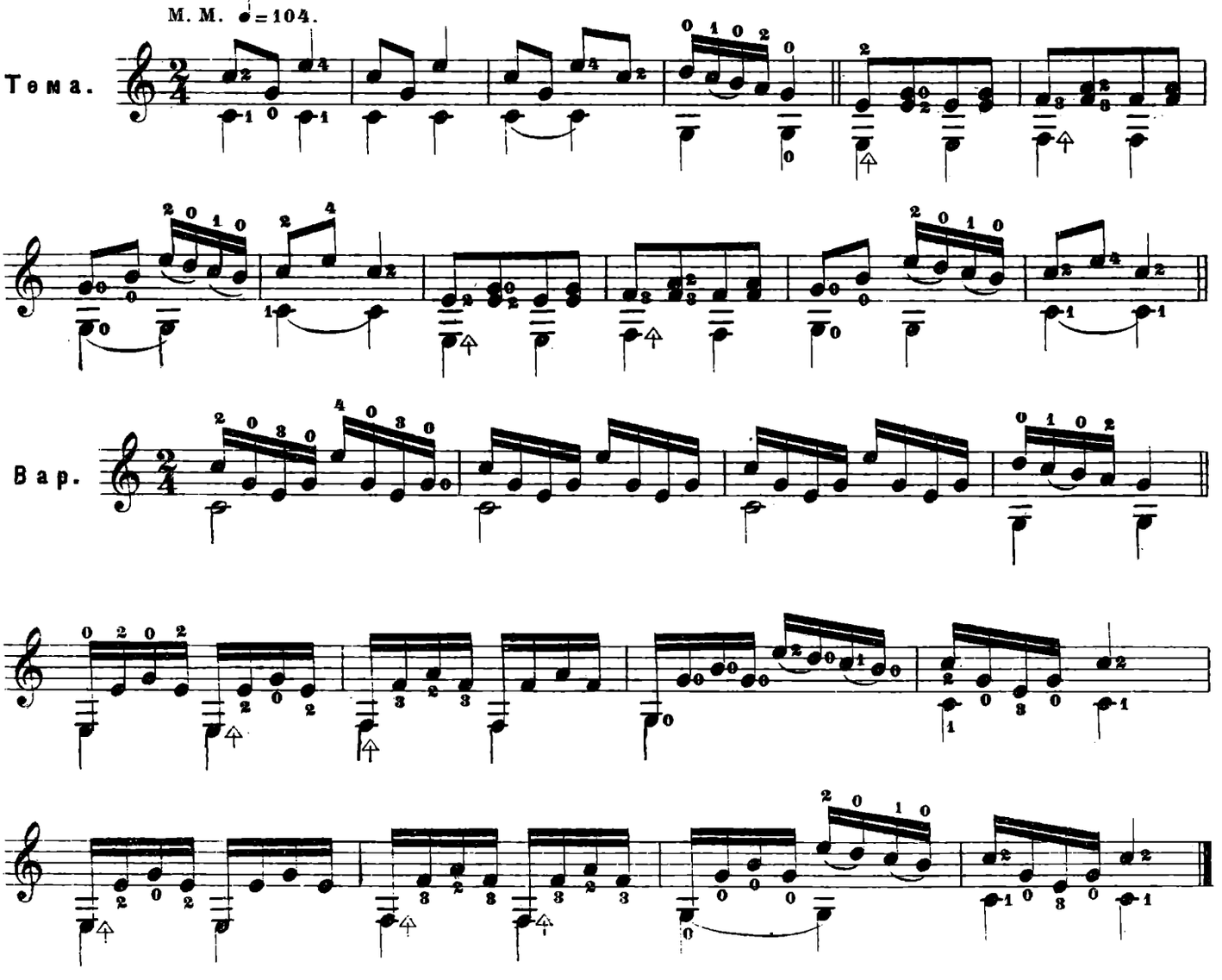




„И шуме и гуде."
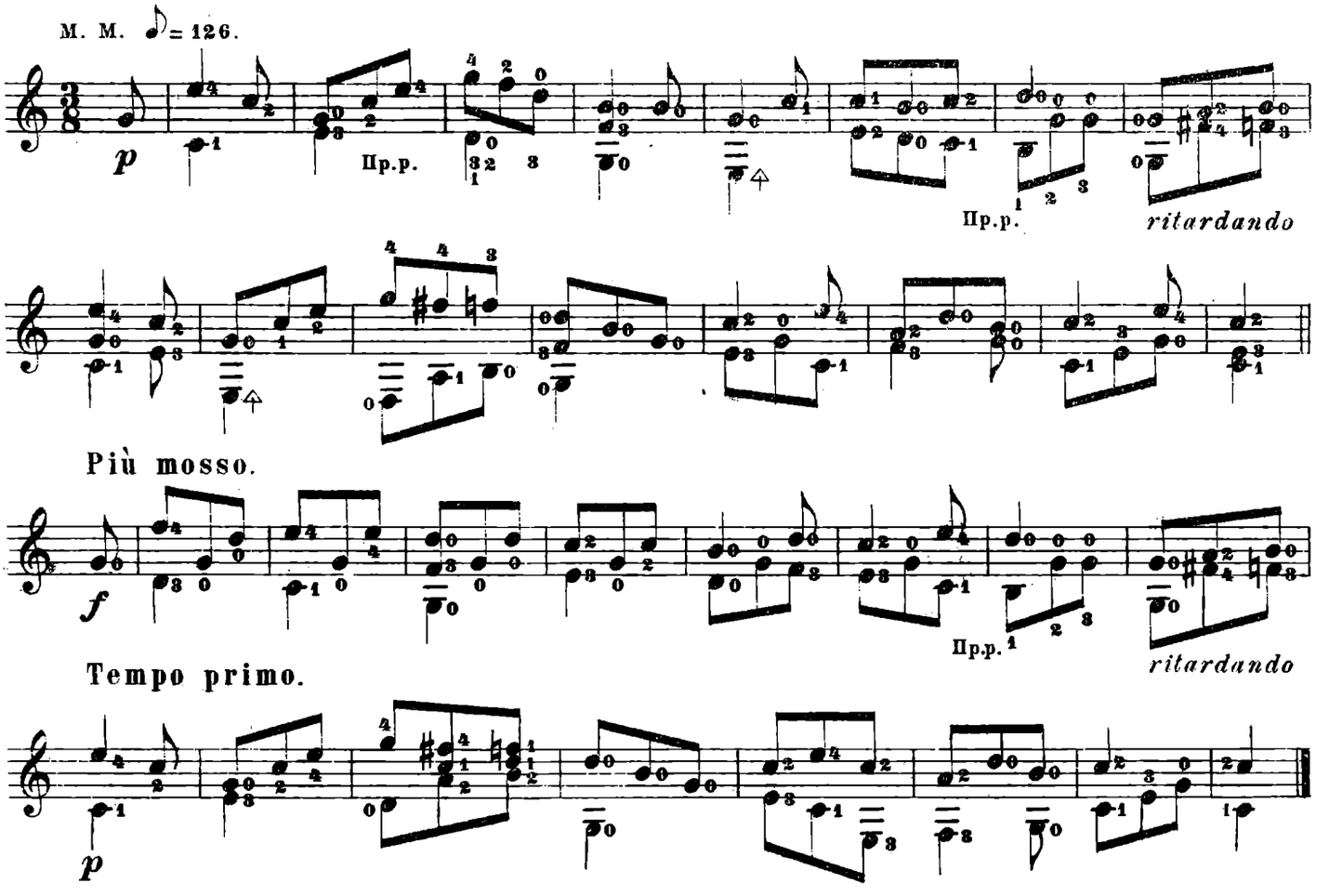
Малорос. пѣсня.

Играется весело, шутливо. Лѣвая рука все время почти въ аккордѣ. Стараться играть варіаціи не мѣняя темпа, въ которомъ шла тема т. е. самая пѣсня.



Фантазія. Ф. Сора.

Играется не быстро среднимъ темпомъ Andante. Ritardando—значитъ замедляя темпъ. Piu mosso—съ большимъ одушевленіемъ. нѣсколько быстрѣе. *p* (piano) тихо, слабо. *f* (forte) громко, сильно—Tempo primo прежнимъ темпомъ.



Урокъ 22-й.

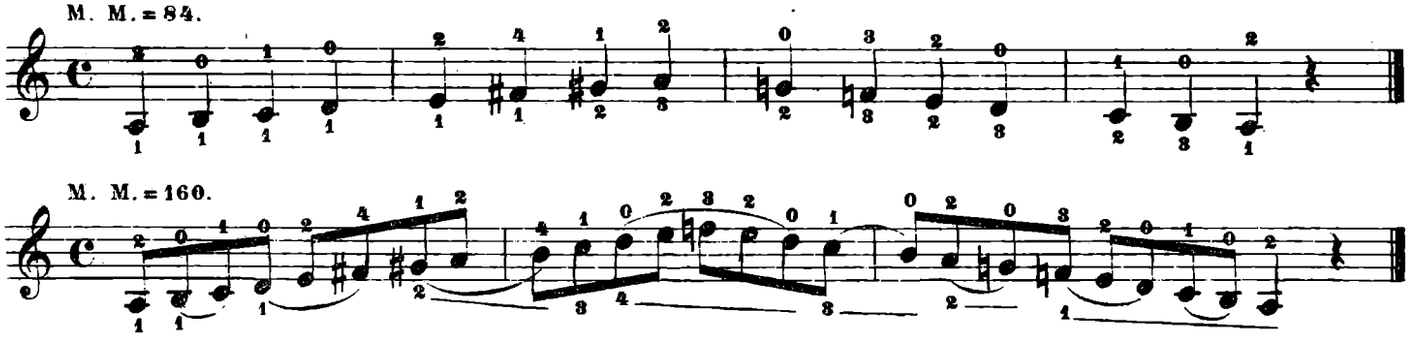
ТОНЪ A MOLL.

(Ля-минорный).

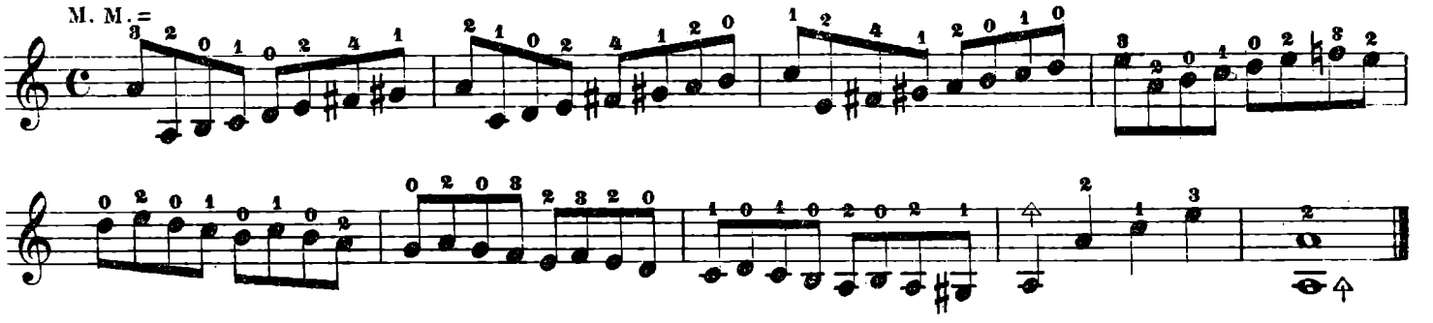
Гамма A moll: 1) безъ легато, 2) съ легато, 3) Терціями. *Упражненіе*. *Этюдъ*. М. Каркасси. *Аккорды и арпеджіо*. *Этюдъ* В. Русанова. *Marche fûnébre* (Похоронный маршъ). Его-же.

Гамма A moll (Ля-минорная).
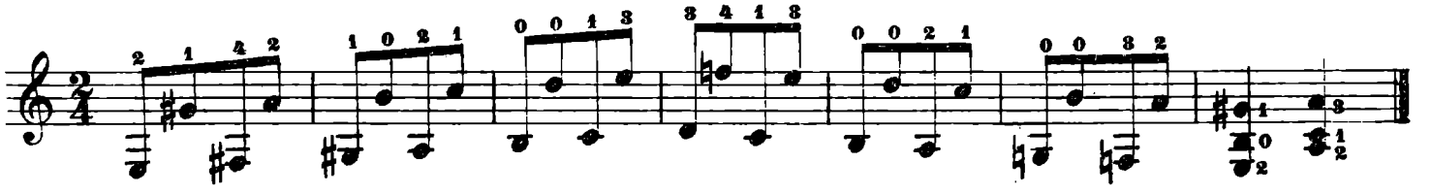
Лѣвая рука находится нѣсколько ниже, чѣмъ въ гаммѣ C-dur около 2 го лада. Общія правила исполненія—остаются тѣже, какъ и въ предыдущей гаммѣ C-dur.



Упражненіе.

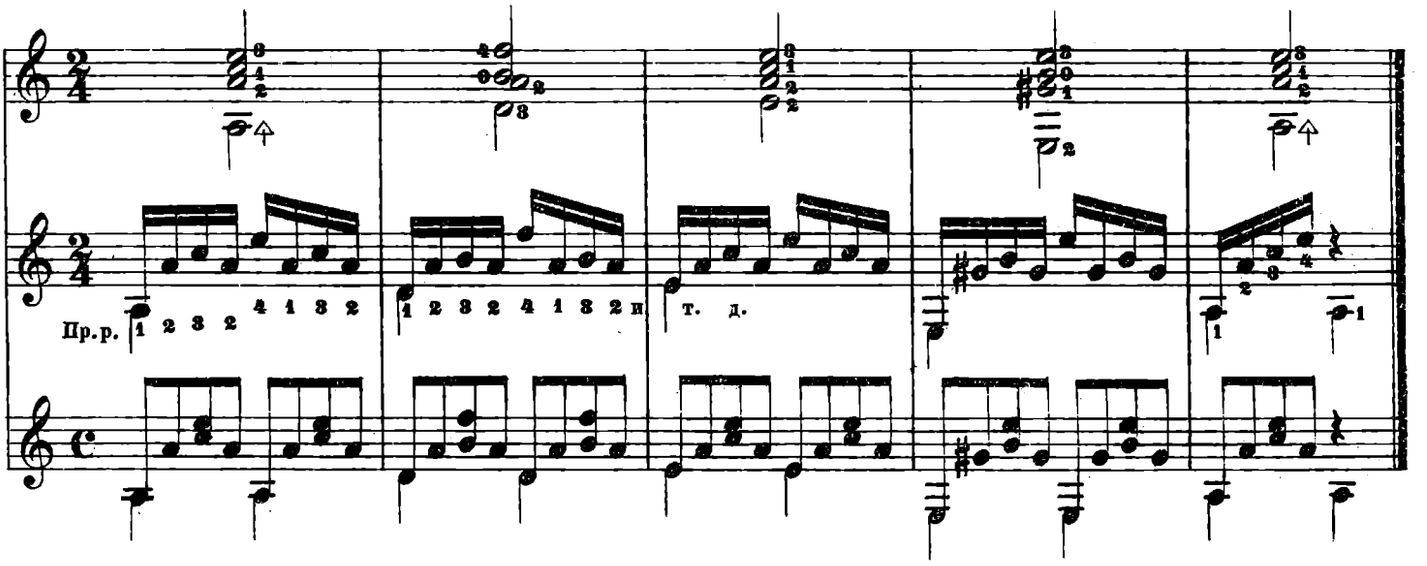


Гамма A-moll терціями (децимами).



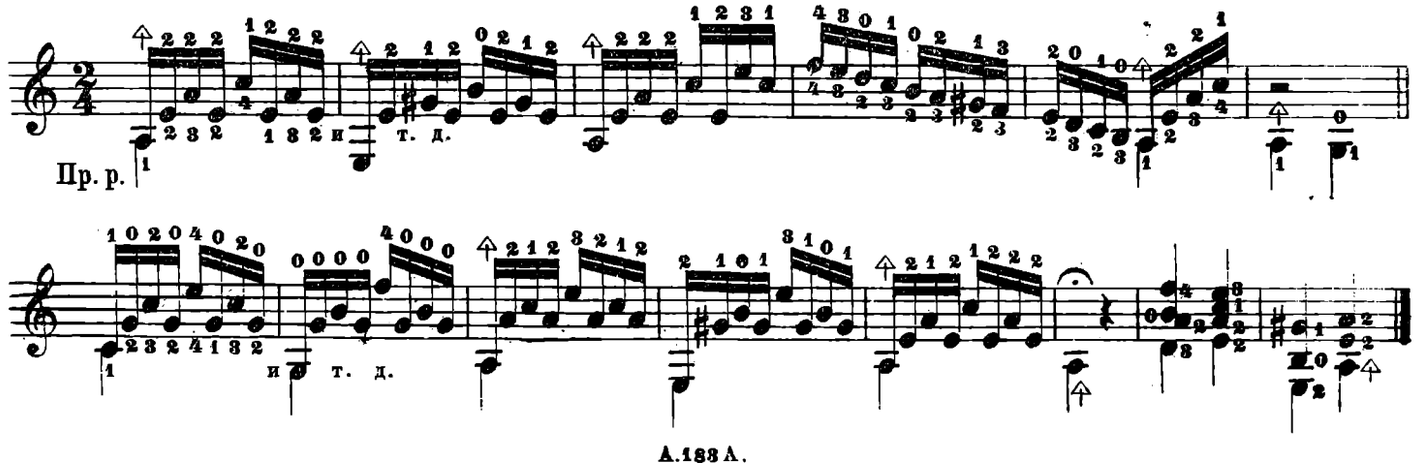
Аккорды и арпеджіо.

Въ особенности прошу обратить вниманіе на правое арпеджіо вошедшее въ основу моего этюда. Этотъ видъ арпеджіо очень употребителенъ на гитарѣ и часто встрѣчается въ сочиненіяхъ А. О. Сихры, Александрова и др.
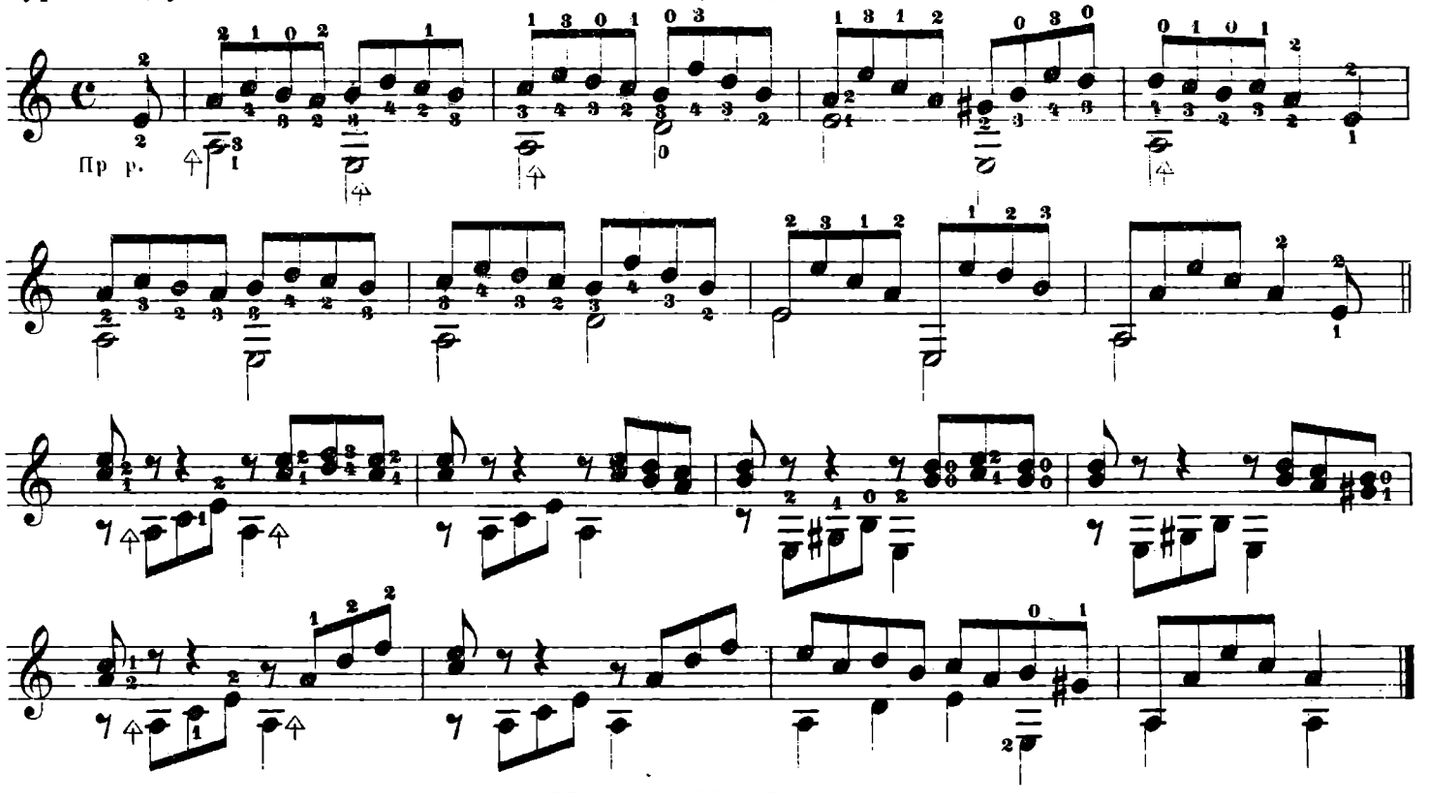


Этюдъ.

Играть не быстро, отчетливо, строго соблюдая указанія пальцевъ лѣвой и въ особенности правой руки.
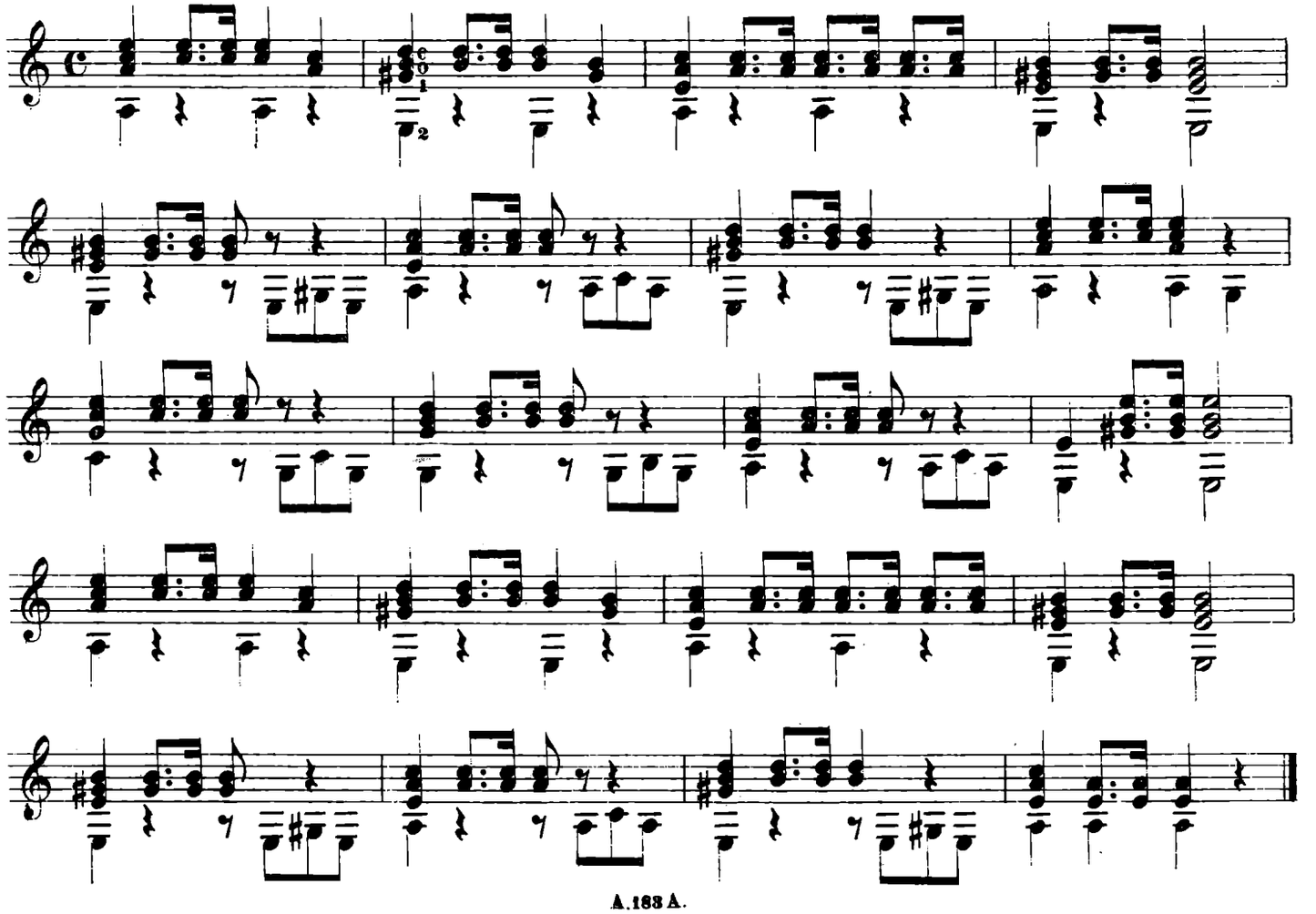


Этюдъ.

Играется Andante non troppo т. е. спокойно, не быстро; вторая часть нѣсколько бравурнѣе одушевленнѣе и сильнѣе (послѣ двухчертнаго такта).



Marche fûnebre.

Играется Maestoso, т. е. величественно, торжественно. темпъ медленный.



Урокъ 23-й.
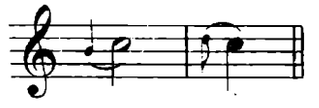
Мелизмы, флажолеты и тремоло.
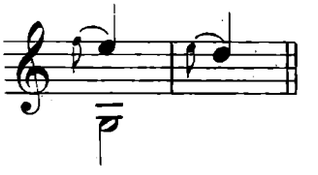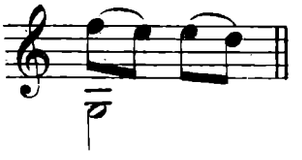
Мелизмы. Мелизмами называются различныя мелкія украшенія мелодіи, состоящія изъ звуковъ, не входящихъ въ основу мелодіи. Къ числу мелизмовъ относятся: *форшлагъ* (апподжіатура), *группетто* и *трель*. Украшенія эти имѣютъ нѣкоторыя разновидности, а исполненіе и тѣхъ и другихъ требуетъ особыхъ указаній въ техникѣ гитарной игры.
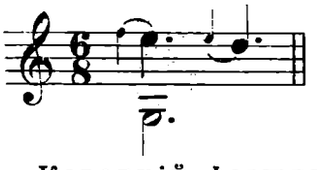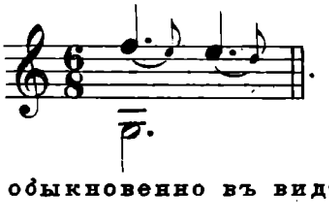
Всѣ мелизмы обозначаются условно, или же особыми знаками.
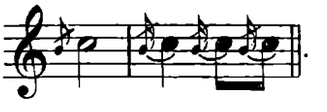
Форшлагъ. Форшлагъ (апподжіатура, предъударение) состоитъ изъ короткаго звука, извлекаемаго какъ бы случайно, мимоходомъ. Онъ всегда предшествуетъ главному, т. е. уже не случайному звуку мелодіи. Нота форшлага отъ главной ноты отличается обыкновенно тѣмъ, что печатается мелкимъ шрифтомъ.
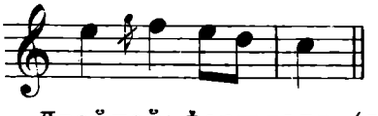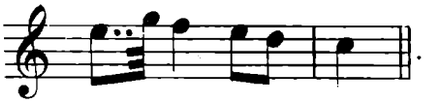
Форшлаги бываютъ *долгіе* и *короткіе*.

Долгій форшлагъ. Долгій форшлагъ имѣетъ обыкновенно длительность вдвое меньшую чѣмъ главная нота: 

Такой форшлагъ при исполненіи отнимаетъ у главной ноты половину ея длительности, т. е. пишется такъ:  а исполняется: 
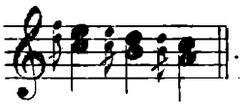
Бываютъ случаи, когда долгій форшлагъ стоитъ передъ нотою, съ точкою. Тогда онъ принимаетъ *всю* длительность главной ноты, а эта послѣдняя – лишь длительность точки; напримѣръ пишется такъ:  а исполняется: .

Короткій форшлагъ. Короткій форшлагъ обозначается обыкновенно въ видѣ восьмыхъ и шестнадцатыхъ и перечеркивается небольшой черточкою. .

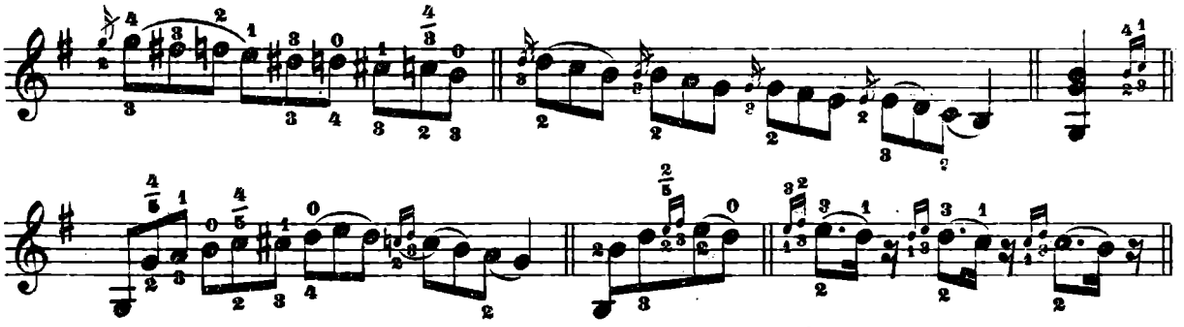
Короткій форшлагъ не имѣетъ строго опредѣленной длительности, а лишь приблизительную: до такой степени онъ быстро извлекается. Длительность свою онъ заимствуетъ уже не отъ той ноты, передъ которой онъ стоитъ, а отъ предшествующей этой нотѣ, напримѣръ пишется такъ:  а исполняется .

Двойной форшлагъ (двойная апподжіатура) состоитъ изъ двухъ короткихъ нотъ, которыя какъ и короткій одиночный форшлагъ, не отнимаютъ длительности отъ главной ноты и точно также заимствуютъ ее отъ предшествующей ноты, напр. пишется такъ  а ис-
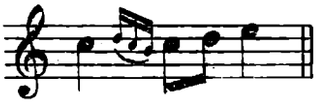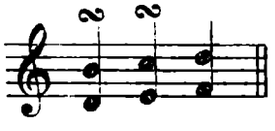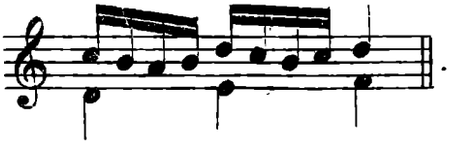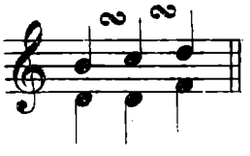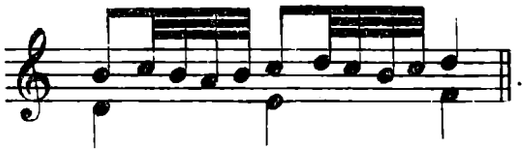
полняется .
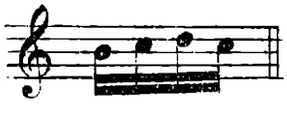
Двойные форшлаги могутъ быть и двухголосными, напр. .

Примѣры. Привожу нѣсколько примѣровъ исполненія форшлаговъ на гитарѣ, съ точнымъ указаніемъ пальцевъ и ладовъ:
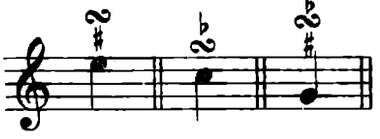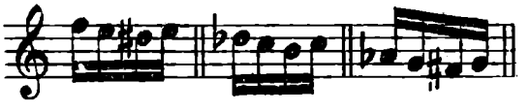


Пальцы лѣвой руки *надъ* нотами, правой – *подъ* нотами.

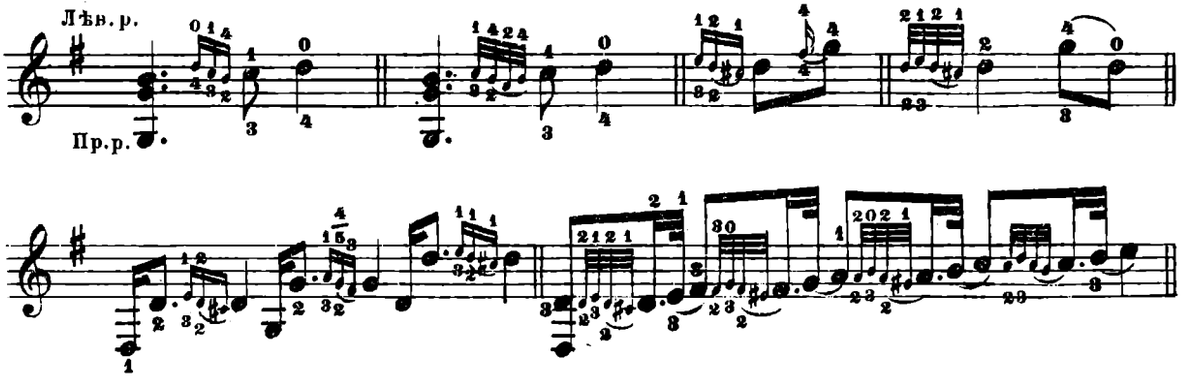
Группетто. *Группетто* (gruppetto doppelschlag) состоитъ изъ группы апподжіатурныхъ нотъ, между которыми извлекается главная нота. Иногда оно пишется такъ  а иногда обозначается знакомъ ∞ или ⊰, которые ставятся надъ нотой или надъ промежуткомъ двухъ нотъ. Въ томъ случаѣ когда знакъ *надъ* нотой-группетто занимаетъ *всю* длительность главной ноты отъ ея начала, напр. пишется такъ  а исполняется . Если же группетто стоитъ надъ промежуткомъ нотъ, то отнимаетъ лишь половину длительности первой ноты, напр. пишется такъ  а исполняется . Изъ этого можно вывести общее правило, что группетто состоитъ изъ нотъ, извлекаемыхъ въ слѣдующемъ порядкѣ: сначала извлекается нота, слѣдующая вверхъ за главной, потомъ главная, затѣмъ слѣдующая ниже главной и опять главная нота, т. е. если ∞ стоитъ надъ нотою *си* (si), то берется сначала *до*, потомъ *си*, *ля* и *си*; если надъ *до* (do), то группетто будетъ состоять изъ нотъ, расположенныхъ въ слѣдующемъ порядкѣ *re*, *до*, *си*, *до*, надъ *ми* (mi) *фа*, *ми*, *ре*, и *ми* и т. д.

Если же группетто обозначено знакомъ ⊰, то оно начинается съ ноты находящейся ниже главной, такъ напр. если ⊰ стоитъ надъ *до* (do), то группетто будетъ состоять изъ слѣдующихъ нотъ *си*, *до*, *ре* и *до*, какъ видно изъ слѣдующаго примѣра: пишется:  а исполняется .
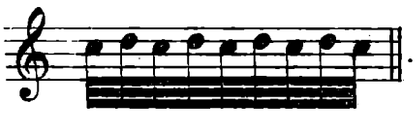
Если верхняя, или нижняя нота группетто должна быть хроматически измѣнена, то ставится соотвѣтствующій знакъ-если нижняя нота-внизу, если верхняя-вверху, такъ напримѣръ пишется такъ


, а исполняется


Примѣры. Привожу нѣсколько примѣровъ наиболѣе характерныхъ по техникѣ группетто въ исполненіи ихъ на гитарѣ:
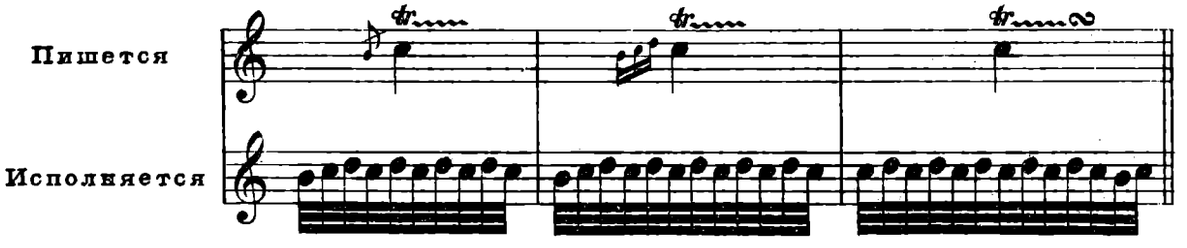


Трель. Трель состоитъ въ быстромъ, равномѣрномъ и поочередномъ повтореніи главной ноты и слѣдующей за ней верхней (верхней апподжіатуры). Трель всегда заканчивается главной нотою, а обозначается буквами *tr* съ волнистой чертою *tr*~~~~, напримѣръ пишется такъ


а исполняется
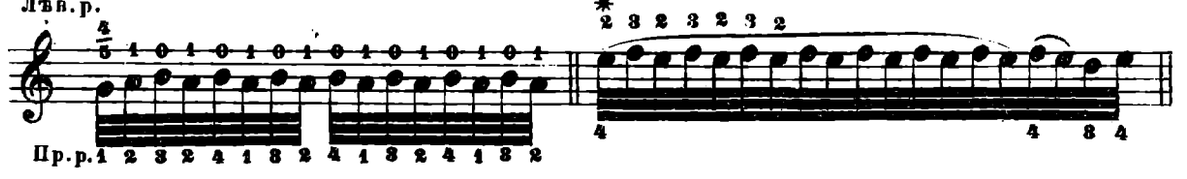
.

Длительность трели равняется длительности ноты, надъ которой она поставлена.

Очень часто встрѣчается соединеніе трели съ форшлагами и группетто, начинающими, или наоборотъ, заканчивающими трель:
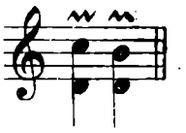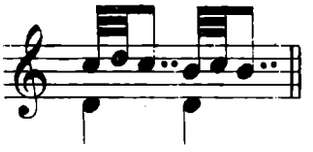


Группетто почти всегда прибавляется послѣ трели и очень рѣдко обозначается знакомъ ∞.

На гитарѣ исполненіе трели требуетъ знанія особыхъ правилъ техники.



Въ первомъ примѣрѣ приведена трель безъ легато, на нотѣ *ля* и съ форшлагомъ *соль;* во второмъ-трель съ легато на *фа,* заканчивающимся группетто *фа, ми, ре и ми*. Въ слигованной трели ударяется правой рукою только начальная (первая) главная нота (отмѣченная звѣздочкою) и всѣ ноты группетто (послѣднія 4 ноты), за исключеніемъ *ми* (второй ноты группетто).

Мордентъ. Короткая трель, состоящая изъ главной ноты, верхней (апподжіатуры) и главной-называется мордентомъ и пишется такъ 

а исполняется 

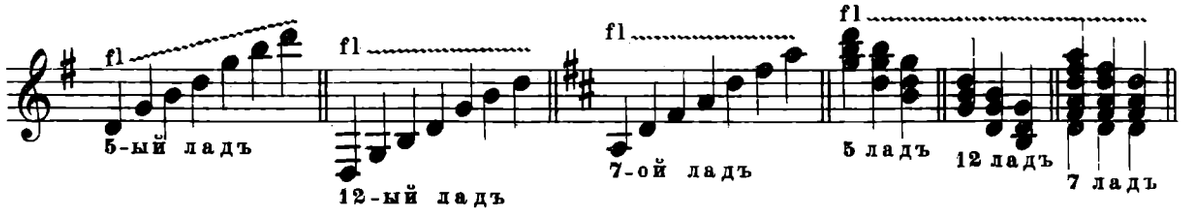
Знакомъ ~ на гитарѣ часто обозначаются флажолеты, а потому такое обозначеніе крайне неудобно и его слѣдуетъ избѣгать въ гитарныхъ нотахъ; вообще слѣдуетъ замѣтить, что въ послѣднее время всѣ сомнительные мелизмы предпочитаютъ (и весьма основательно) выписывать полностію, въ особенности долгіе форшлаги и групетто, но въ виду чтенія старинныхъ сочиненій, свѣдѣнія эти знать не мѣшаетъ.

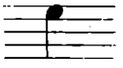
Флажолеты. Естественные флажолеты. Флажолеты (flageolet), или гармоническіе звуки берутся большею частію въ тонѣ G-dur (соль-мажоръ) на 5 и 12-мъ ладахъ и въ тонѣ D-dur (Ре-мажоръ) на 7-мъ ладу. Очень рѣдко употребленіе флажолетовъ на 4, 9, 16, 19 и 24-мъ ладахъ.

Это и есть, такъ называемые, *естественные* флажолеты.

Извлекаются они слѣдующимъ образомъ: положивъ палецъ лѣвой руки на который либо изъ означенныхъ ладовъ, *слегка, едва касаясь* струнъ и отнюдь *не нажимая* ихъ, ударить правой рукой довольно сильно одну или нѣсколько струнъ, изъ которыхъ требуется извлечь гармоническіе звуки и, ударивъ, тотчасъ же отнять обѣ руки.
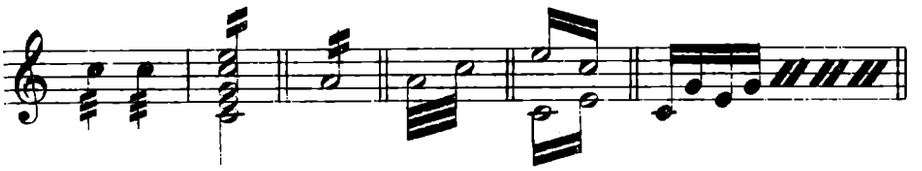
Флажолеты обыкновенно обозначаются буквами fl съ волнистой чертою: fl....., иногда просто знакомъ ~. Если вся часть какого нибудь сочиненія (или очень много тактовъ) играется флажолетами, то надъ нотами ставятся слова: Son harmonique. Для прекращенія игры флажолетами ставится слово loco.



Искусственные флажолеты. Флажолеты можно также извлекать во всѣхъ тонахъ *искусственнымъ* способомъ. Положимъ, что играющій желаетъ взять ноту *ми*  Для этого онъ долженъ прижать струну на второмъ ладу пальцемъ лѣвой руки и, коснувшись слегка указательнымъ пальцемъ празой руки той же ноты октавою выше (на 14-мъ, ладу), ударить по струнѣ большимъ пальцемъ правой руки. И такъ во всѣхъ тонахъ.
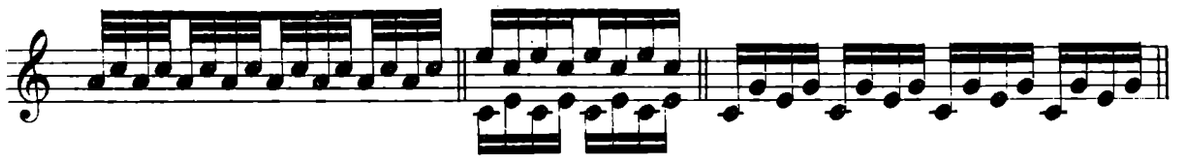
Въ нѣкоторыхъ школахъ и сочиненіяхъ искусственные флажолеты выдѣляются четырехъ-угольными нотами

Тремоло. Повтореніе одного и того же болѣе или менѣе короткаго звука или созвучія въ нѣсколько нотъ называется тремоло (tremolo, tremolando). Обыкновенно оно обозначается сокращенно.

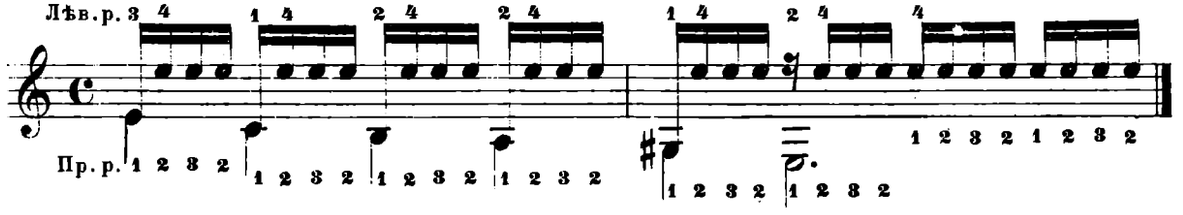


а исполняется:
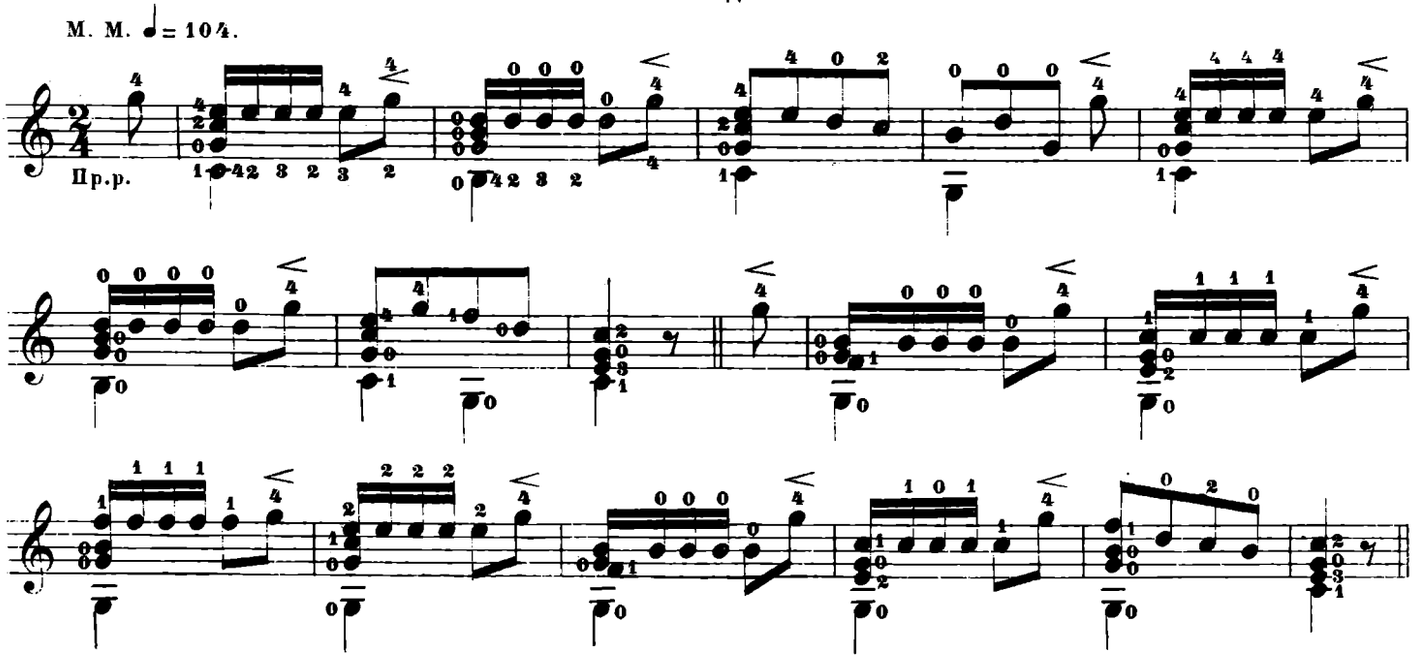




Тремолированіе одного звука производится на гитарѣ двоякимъ способомъ: быстро чередуя три или два пальца правой руки, какъ напр:
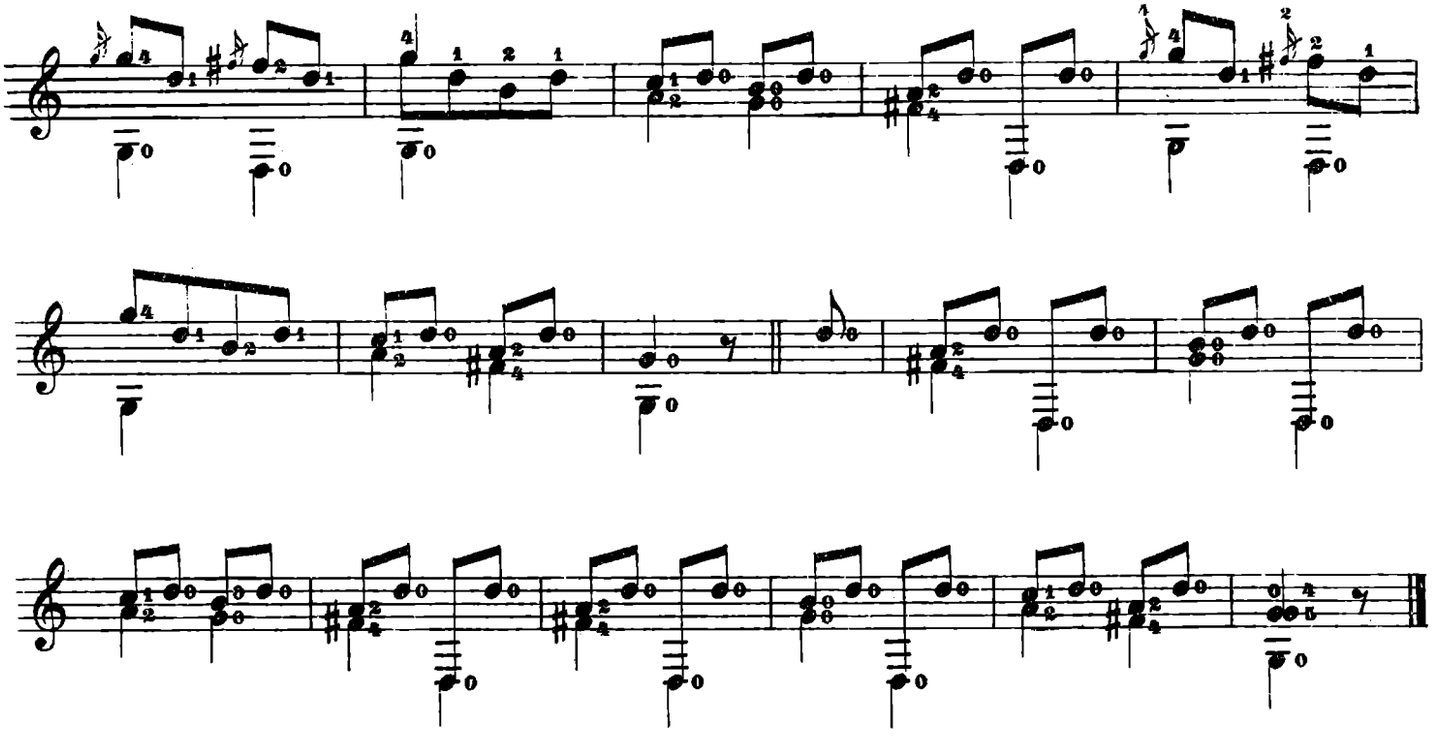


или же, поставивъ указательный палецъ отвѣсно надъ струною, быстро задѣвать имъ струну, дѣлая движеніе справа на лѣво и обратно, на подобіе медіатора (косточки) мандолины, а въ аккордахъ точно также задѣвая нѣсколько струнъ. Въ первомъ случаѣ тремоло напоминаетъ мандолину, въ аккордахъ же-тремоло балалайки.
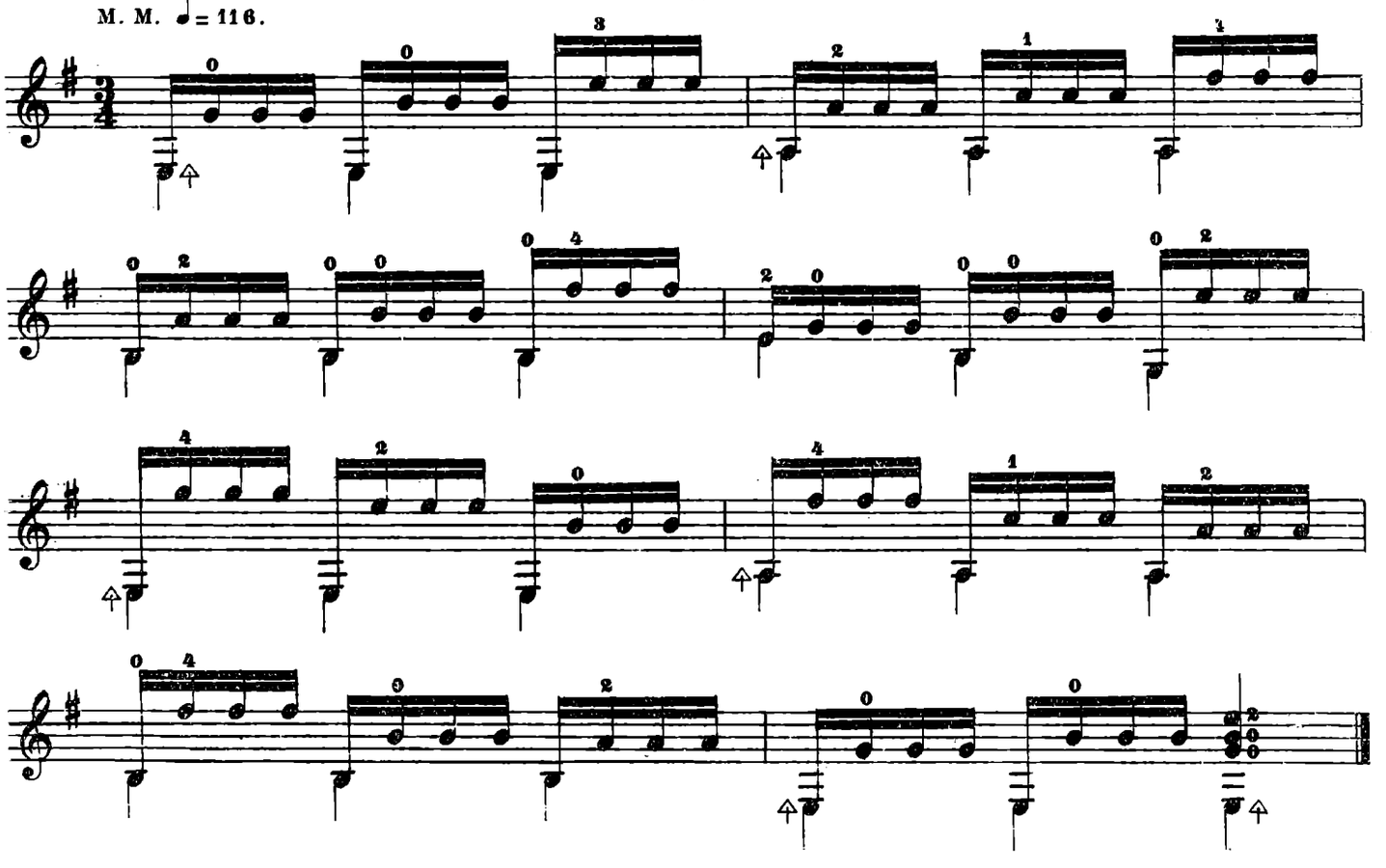
Отнюдь не слѣдуетъ злоупотреблять тремоло; эффектъ его можетъ очень скоро утомить или надоѣсть, а игра превратиться въ треньканье. Но при умѣломъ съ нимъ обращеніи, когда въ немъ чувствуется необходимость, оно очень красиво и эффектно.

Этюдъ.





Этюдъ.



Въ этихъ этюдахъ на тремоло-необходимо строго придерживаться указаній метронома и пальцевъ. Гдѣ можно-лѣвую руку сразу ставить въ аккордѣ. Играть ровно и чисто, постепенно достигая указаннаго темпа. Безъ надобности пальцевъ лѣвой руки не снимать.

Урокъ 24-й.

О музыкальномъ исполненіи и техникѣ (К. Бермана). Главнѣйшіе термины и знаки обозначающіе темпъ, характеръ и оттѣнки исполненія. Метрономъ.

О музыкальномъ исполненіи.

Таинственное и мечтательное содержаніе музыки лишаетъ возможности установить непоколебимыя правила для ея исполненія и указать настоящія причины, по которымъ та или другая мысль даровитаго музыканта, внезапно воспламеняетъ сердца милліоновъ людей, повторяется въ одушевленномъ и восторженномъ пѣніи и одинаково приковываетъ къ себѣ какъ грубыхъ, такъ и высокообразованныхъ людей. Чувство красоты само по себѣ глубоко сокрыто въ человѣческой душѣ, а музыкальная красота есть отголосокъ иного, возвышеннаго міра. Ея существо невидимо, и Создателемъ вложено въ человѣка столь безконечное богатство чувствъ, что языкъ неспособенъ выразить всѣ чудеса этого міра ощущеній. Можно по справедливости сказать, музыка начинается тамъ, гдѣ кончается слово и гдѣ человѣкъ проникаетъ въ міръ великой гармоніи. Музыка труднѣйшее изъ всѣхъ искусствъ такъ какъ музыкантъ долженъ изыскивать для своего творенія самую форму и для всякой новой, ранѣе неслыханной мысли найти и новое внѣшнее выраженіе. Когда композиторъ окончитъ какое либо значительное произведеніе, какъ много нужно музыкантовъ для того, чтобы выполнить его при публикѣ, нерѣдко враждебно настроенной. Исторія великихъ Моцарта и Бетховена показываетъ, что генія распинали за то; что онъ возвѣщалъ безсмертіе своей души.

Для правильнаго исполненія нужно прежде всего стараться передавать такъ, какъ написано, точно соблюдая всѣ знаки и уяснять себѣ, зачѣмъ таковые поставлены.

Не нужно прежде всего извращать смыслъ музыкальной фразы; необходимо строго соблюдать продолжительность нотъ (длительность) всѣ вступительныя ноты затакта играть широко, если только онѣ не обозначены короткими, внимательно соблюдать всѣ доли такта, въ особенности первый ударъ такта и не торопиться съ послѣднею нотою такта, когда она служитъ вступленіемъ въ слѣдующіи тактъ, строго сохранять обозначенный темпъ и твердо его держаться, такъ какъ болѣе свободная игра доступна только тому, кто уже достигъ нѣкотораго совершенства въ исполненіи. Упомяну еще о томъ, что нота связная исполняется во всей ея продолжительности, а также что повышающіяся ноты вообще сопровождаются усиленіемъ, а понижающіяся - наоборотъ.

Это такъ сказать общія правила, но бываютъ и исключенія. Ученику слѣдуетъ слушать великихъ артистовъ въ пѣніи или на инструментѣ; при талантѣ и чувствѣ красоты онъ научится болѣе чѣмъ изъ книгъ.

Музыкантъ, исполняющій произведенія великихъ мастеровъ, обязанъ изучить особенности каждаго изъ нихъ. Кто играетъ Моцарта какъ Бетховена или Вебера какъ Шпора, тотъ представляетъ собою музыкальную бездарность, исполнителя, лишеннаго главной способности — пониманія исполняемаго.

Однако есть композиціи иного рода, которыя можно исполнять съ большею свободою и непринужденностью и въ которыхъ артистъ можетъ и долженъ быть индивидуальнымъ. Это тѣ инструментальныя сочиненія, которыя предназначены для того, чтобы дать артисту возможность внести въ исполненіе свое личное чувство, выказать свое техническое совершенство,

а въ особенности своего инструмента и его достоинствъ; здѣсь исполненіе до такой степени свободно, что одна и та же пьеса вполнѣ измѣняется сообразно пониманію исполнителя. Многимъ случалось слышать даже обширныя произведенія въ пѣніи или игрѣ двухъ различныхъ великихъ артистовъ и при этомъ находить полное между ними несходство. Нельзя указать, которая передана была правильнѣе: у обоихъ пьеса была исполнена съ такимъ глубокимъ чувствомъ, какъ будто она была произведеніемъ самаго артиста. А это уже является высшимъ совершенствомъ исполнителя. Не слѣдуетъ, однако же заключать изъ этого, что можно по своему произволу измѣнять существенный характеръ музыкальнаго произведенія, на которомъ главнымъ образомъ основывается правильная его передача. Но всякій исполнитель можетъ связывать свое индивидуальное ощущеніе съ тѣми выраженіями радости, печали, величія, спокойствія, красоты, которыя требуются выполняемою композиціею. Искусство не связано никакими оковами, а имѣетъ лишь свои законы и границы.

Замѣчу въ заключеніе, что исполнитель долженъ вполнѣ уяснить себѣ исполняемую пьесу, что и какъ онъ хочетъ выразить ею, оставаясь вѣрнымъ ея смыслу и манерѣ и быть въ состояніи передать все это съ тонкимъ и благороднымъ вкусомъ. Поэтому онъ долженъ быть настолько музыкально образованнымъ чтобы съ точностью изучить пьесу по отношенію къ мелодіи и гармоніи.

Безъ музыкальнаго образованія, онъ не можетъ называться артистомъ, а въ лучшемъ случаѣ будетъ талантливымъ самородкомъ.

Кто будучи одаренъ талантомъ не предается близкому изученію своего искусства, тотъ никакого особаго вниманія къ себѣ не заслуживаетъ.

Техника. Подъ этимъ многознаменательнымъ словомъ здѣсь разумѣется виртуозность, т. е. способность твердо и красиво воспроизвести всѣ звуки инструмента въ разнообразнѣйшихъ сопоставленіяхъ и послѣдовательности отъ самаго медленнаго до быстрѣйшаго темпа. Такимъ образомъ сюда относится не только бѣглость пальцевъ, но и достоинство тона.

Изученіе техники имѣетъ цѣлью поставить артиста въ возможность играть въ высшей степени красиво, чисто и легко все, что доступно его инструменту. Такое изученіе конечно обставлено многими разнообразными условіями, зависящами отъ основныхъ элементовъ самаго инструмента.

Основныя элементы гитары заключаются въ качествѣ и разнообразіи ея звуковъ, то свѣтлыхъ, серебристыхъ, то густыхъ, стройныхъ, то нѣжныхъ, мягкихъ, бархатныхъ; въ красотѣ ея легато, вибраціи, глиссандо, фляжолетовъ, въ блескѣ и быстротѣ арпеджіо и разсыпныхъ аккордовъ.

Однако же два существенныхъ условія совершенной техники, остаются одинаковыми на всѣхъ инструментахъ: красивыи тонъ и взаимная не зависимость пальцевъ, изъ коихъ каждый долженъ вполнѣ удовлетворять всѣмъ нужнымъ требованіямъ.

Красота тона. Красота тона должна быть предметомъ сознательнаго къ ней стремленія, основаннаго на постоянно присущемъ ученику идеалѣ.

Воспроизведеніе красивыхъ, полныхъ, звучныхъ тоновъ требуетъ большой тщательности. Самая совершенная бѣглость пальцевъ лишается значенія и непріятна для образованнаго слушателя, когда она не сопровождается красивымъ тономъ. Художественность впечатлѣнія находится въ полномъ соотвѣтствіи съ поэзіей краснваго тона.

Техника пальцевъ. Не меньше значенія имѣетъ и развитіе техники пальцевъ. Техника эта устанавливаетъ границы возможнаго для артиста и въ извѣстномъ смыслѣ

дѣйствуетъ какъ задерживающимъ такъ и побуждающимъ образомъ на фантазію композитора и исполнителя. Глубокое пониманіе техники имѣло всегда вліяніе на произведенія великихъ мастеровъ.

Основанія техники должны быть положены какъ и всякій фундаментъ, тщательно и съ большимъ вниманіемъ. Слабые и неудобно сложенные пальцы должны быть упражняемы въ такихъ ходахъ, которые укрѣпили бы эти пальцы и вполнѣ подчинили ихъ волѣ играющаго. Но, конечно могущественное значеніе имѣютъ тутъ личныя способности, которыя либо содѣйствуютъ успѣху, либо тормозятъ его. Но безъ серьезнаго и послѣдовательнаго техническаго изученія никакой талантъ не достигнетъ надлежащаго совершенства и великіе результаты получаются только посредствомъ большого и настойчиваго труда. Истинная заслуга принадлежитъ не таланту, не генію, а труду. Ученику слѣдуетъ безостановочно развивать свою технику, насколько позволяютъ его силы.

Кому техника служитъ только поприщемъ для самолюбія, возможностью поражать толпу смѣлыми прыжками и головоломными пассажами, тотъ принадлежитъ къ канатнымъ плясунамъ и можетъ назваться музыкантомъ только въ самомъ ограниченномъ смыслѣ. Кто же въ состояніи связать совершенную технику съ внутреннимъ существомъ музыки, съ ея содержаніемъ и значеніемъ, кому техника даетъ только средства къ свободному стремленію духа и фантазіи,за тѣмъ всегда останется высшее преимущество, ибо онъ всегда съумѣетъ восхищать и воодушевлять слушателей своею техникой, подобно Паганини и Листу, подобно великимъ гитаристамъ Высотскому и Вѣтрову.

По всему этому,обращаясь къ учащимся говорю: учись,не смущаясь и съ неустаннымъ рвеніемъ; воспитывай свой духъ произведеніями великихъ мастеровъ; помни, что много званыхъ, но мало избранныхъ, что однако же добросовѣстный трудъ и благородныя стремленія составляютъ также музыкальную заслугу и что ты, вмѣстѣ съ другими, трудишься надъ великимъ сооруженіемъ храма искусства въ честь и твоего Творца и человѣческаго духа.

И такъ художественность исполненія, быстрота, живость-зависятъ всецѣло отъ пониманія и отъ техники, отъ темперамента исполнителя и наконецъ отъ степени трудности пьесы.

Тѣмъ не менѣе, существуетъ множество терминовъ и условныхъ знаковъ, помогающихъ исполнителю уяснить себѣ темпъ, характеръ и оттѣнки исполненія, требуемые композиторомъ.

Метрономъ. Для обозначенія темпа съ большей точностью, послѣднее время все чаще и чаще прибѣгаютъ къ метроному.

Метрономъ устроенъ такъ, что можетъ отбивать удары съ желаемой быстротою. Для этого маятникъ, раздѣленный на градусы, обозначенные цыфрами, ставится посредствомъ мушки, движущейся вверхъ или внизъ.

Для практики принятъ метрономъ Мельцеля.

Въ началѣ пьесы, надъ нотами ставится М. М. (т. е. метрономъ Мельцеля) и затѣмъ ♩= 100, т. е. нотная доля, которая должна падать на ударъ. Приведенное такимъ способомъ обозначеніе темпа показываетъ, что на каждый ударъ метронома поставленнаго на сотое дѣленіе, должна падать четверть. Если же стоитъ ♩= 100,то на одинъ ударъ слѣдуетъ исполнять полуноту, или по двѣ четверти, и т. д.

До введенія метронома употреблялся цѣлый рядъ итальянскихъ терминовъ для словеснаго, относительнаго указанія быстроты счета, или выражаясь на музыкальномъ языкѣ, быстроты темпа.

Главнѣйшіе изъ этихъ терминовъ слѣдующіе.

Медленное движеніе:	Умѣренное движеніе:	Скорое и быстрое движеніе:
Largo–протяжно	Andante–тихо не спѣша	Allegro–весело, одушевленно
Adagio–очень медленно	Moderato–умѣренно	Vivo–живо,
Lento–медленно	Sostenuto–сдержанно	Presto–скоро, быстро.

Эти же термины употребляются въ сравнительной и превосходной степеняхъ: larghetto–быстрѣе чѣмъ largo, lentissimo–весьма медленно, allegretto– и т. п.

Къ нимъ прибавляются еще объяснительныя слова: non–не, нѣтъ; ben–хорошо, лучше, какъ слѣдуетъ; più–болѣе, meno–менѣе; poco–мало; poco a poco–мало по малу; troppo–слишкомъ; quasi–подобно, какъ будто, вродѣ; assai–очень, molto–весьма, sempre–всегда, постоянно; tanto–слишкомъ; non tanto–не слишкомъ; cantabile–пѣвуче, animato–задушевно.

Напримѣръ: più allegro–болѣе одушевленно; non tanto moderato–не слишкомъ умѣренно; vivo assai–очень скоро и т. п.

Если же нужно постепенно измѣнить быстроту темпа, т. е. ускорить его или замедлить, то употребляются особые термины: accelerando–ускоряя; ritenuto–задерживая; ritardando–запаздывая, rallentando–замедляя, meno moto–меньше движенія, meno mosso–менѣе одушевленно.

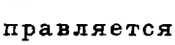
Фермато. Къ числу знаковъ, нарушающихъ темпъ относится также фермато, изображаемое знакомъ 𝄐; поставленное надъ или подъ нотою или паузою, оно допускаетъ произвольное увеличеніе продолжительности ноты, а надъ паузой–остановку по желанію играющаго.

Вообще же въ тѣхъ случаяхъ когда въ темпѣ допускается вольность и предоставляется его измѣненія желанію играющаго–пишется ad libitum.

Знаки обозначенія возстанавливающіе прежній темпъ. Послѣ этихъ терминовъ слѣдуетъ знать термины возстанавливающіе нарушенный темпъ: tempo primo–первоначальный темпъ, a tempo–въ темпъ; l'istesso tempo–въ томъ же, въ прежнемъ, въ возстановленномъ темпѣ.

Обозначеніе силы звука. Для обозначенія силы звука существуютъ только условные термины и знаки, а именно: *f*–(forte)–сильно, *ff*–(fortissimo)–очень сильно, громко; *fff*–еще громче и т. д. più *f*–болѣе громко, *sf*–(sforzando) усиленно. Когда sforzando касается отдѣльныхъ звуковъ, то ставится подъ каждымъ изъ нихъ въ видѣ >; *mf*–(mezzo forte)–на половину сильнѣе. Crescendo–усиливая (иногда ставится сокращенно–cresc.), которое дѣйствуетъ пока не появится знакъ *f* или какой нибудь другой, уничтожающій по своему смыслу знакъ cresc.; *p*–(piano)–тихо; *pp*–(pianissimo)–очень тихо; *ppp*–высшая степень тихой игры.

Diminuendo–ослабляя, постепенно убавляя силу звука (ставится иногда сокращенно–dim).
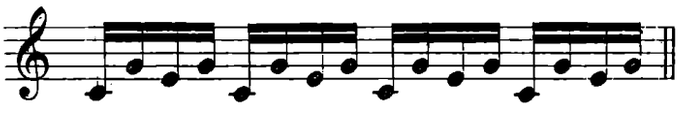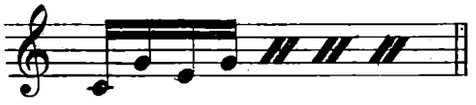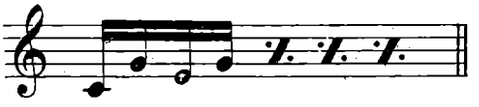
Crescendo и diminuendo–замѣняются иногда знаками– или  и вмѣстѣ ; знакъ этотъ направляется раскрытой частью въ сторону усиленія.
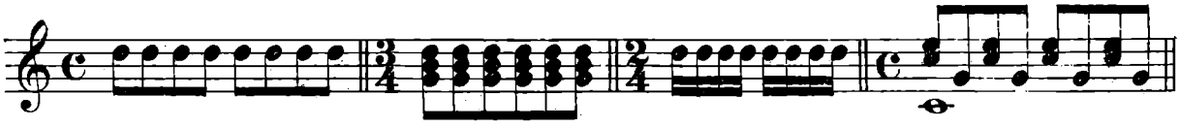
Такихъ терминовъ и знаковъ очень много, равно какъ и всевозможныхъ иностранныхъ терминовъ и перечисленіе ихъ здѣсь положительно невозможно. Желающимъ имѣть подробное перечисленіе ихъ совѣтую пріобрѣсти „Карманный музыкальный словарь Гарраса“ (Изд. П. Юргенсона).

Урокъ 25-й.

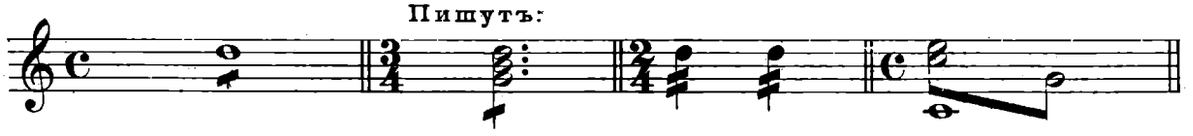
Наиболѣе употребительныя сокращенія нотнаго письма и нѣкоторыя условныя обозначенія.

Тремоло. Въ нотномъ письмѣ нерѣдко пишутъ сокращенно, какъ это напр. мы видѣли въ тремоло (урокъ 23-ій.)

Если какая нибудь фигура повторяется нѣсколько разъ, то ее выписываютъ однажды, а затѣмъ повторенія указываются черточками, такъ напримѣръ вмѣсто  пишутъ такъ  или  вмѣсто:



Пишутъ:



При болѣе продолжительномъ повтореніи одной и той же фигуры для большей ясности ставится еще слово Segue (продолжать также), или Simile (sim.-подобно) или просто нумеруютъ такты.

Репризы. Если вся пьеса, или часть ея должна быть повторена еще разъ то въ началѣ ставится знакъ ‖:, а въ концѣ :‖; такой знакъ называется репризою.

Обыкновенно въ концѣ того мѣста, отъ котораго повторяется ставится D. C., т. е. Da capo (сначала). Если же надо повторить не сначала пьесы, а съ середины ея, то у мѣста съ котораго надо начать играть второй разъ ставится знакъ 𝄋, называемый segno. D. C. d'al Segno-значитъ повторить пьесу отъ знака 𝄋. Если и кончить надо гдѣ нибудь посрединѣ то тамъ ставится слово fine (конецъ) при первомъ исполненіи fine не принимается во вниманіе, а при повтореніи-останавливаются у этого слова.
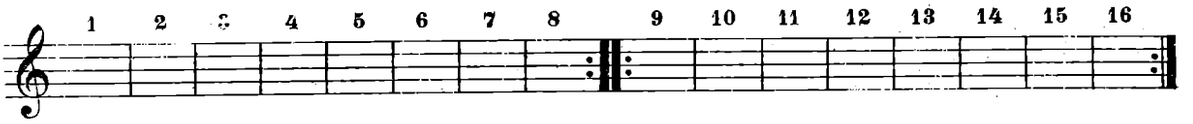
Иногда въ концѣ приписывается Кода (Coda) и если нужно къ ней переходить съ мѣста, гдѣ стоитъ fine, то объ этомъ предупреждаютъ около D. C. словами e poi coda, т. е. Да capo d'al segno al fine e poi coda значитъ, повторить пьесу отъ знака 𝄋 до конца и сыграть коду. Если при повтореніи конецъ измѣняется, то для этого, чтобы не выписывать всего, что не имѣетъ разницы при повтореніи, ставятъ знакъ D. C., послѣ котораго приписываютъ измѣненное окончаніе, пропуская тѣ такты, которые служили концемъ при исполненіи пьесы первый разъ.

Такты служащіе концемъ пьесы въ первое исполненіе обозначаются 1-mo дугою, съ цифрою и называется prima volta, а такты служащіе окончаніемъ при повтореніи пьесы 2-do, и называется seconda volta, т. е. вторая дуга.

Пояснимъ схематически пользованіе репризами и другими условными знаками повторенія и заканчиванія пьесы:
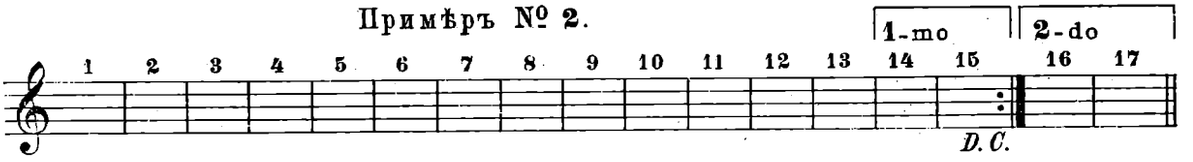
Примѣръ № 1.

Примѣры



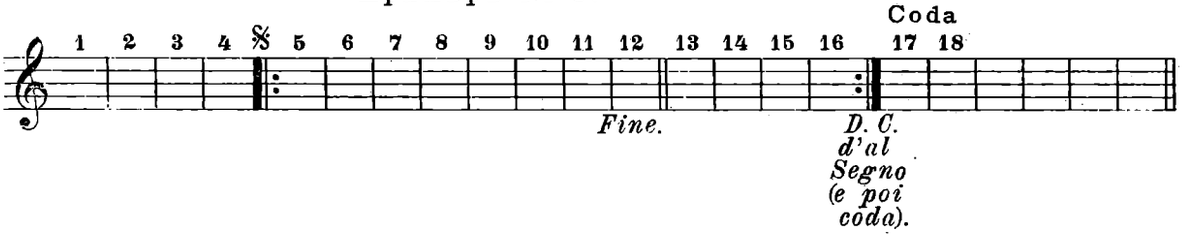
Пьеса написанная по схемѣ этого примѣра играется такъ: сначала играется два раза часть состоящая изъ первыхъ 8-ми тактовъ, а потомъ два раза вторая часть состоящая изъ тактовъ 9-16.

Примѣръ № 2.



Въ этомъ примѣрѣ пьеса играется сначала включительно до 15 го такта, затѣмъ повторяется сначала. При повтореніи пропускаются 14-ый и 15-ый такты и вмѣсто нихъ играются 16-ый и 17-й такты.

Примѣръ № 3.



Въ этомъ примѣрѣ вся пьеса играется до 16-го такта включительно, затѣмъ повторяется отъ знака 𝄋 стоящаго надъ репризою и надъ 5-мъ тактомъ и играется до 12-го такта включительно, гдѣ стоитъ внизу (или вверху) слово fine. Послѣ этого играется Coda (кода), составляющая какъ бы прибавку къ пьесѣ, въ видѣ украшенія или для большей законченности.
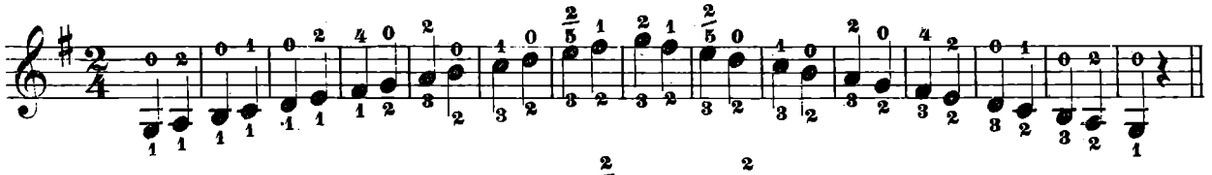
Урокъ 26-й.

ТОНЪ G-DUR.
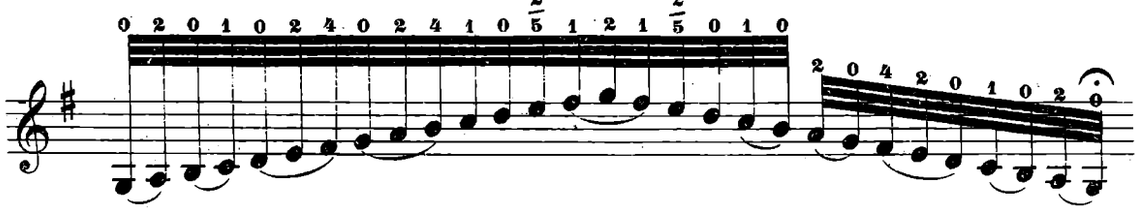
(Соль мажорный).

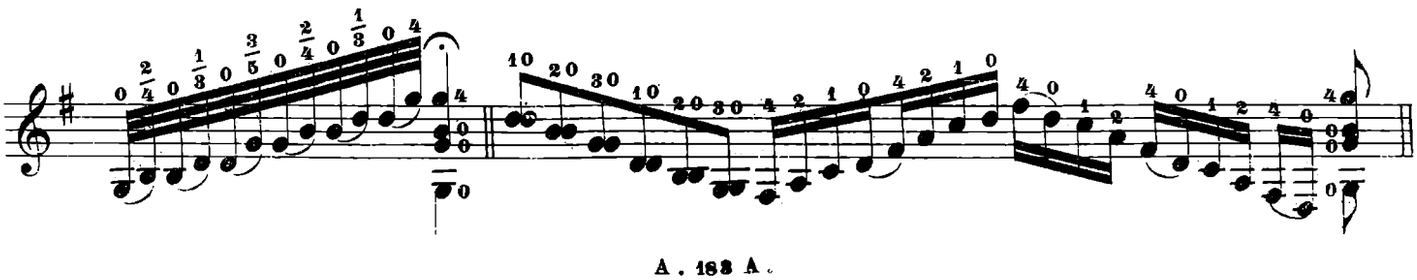
Гамма G-dur. Пассажи и пробы. Упражненіе. Интервалы. Аккорды и арпеджіо. Barré. Этюдъ. Русс. пѣсня „Ахъ вы сѣни мои“ *Палевича. Этюдъ М. Каркасси.* Изъ оп. *Трубадуръ Верди.*

Гамма G-dur.
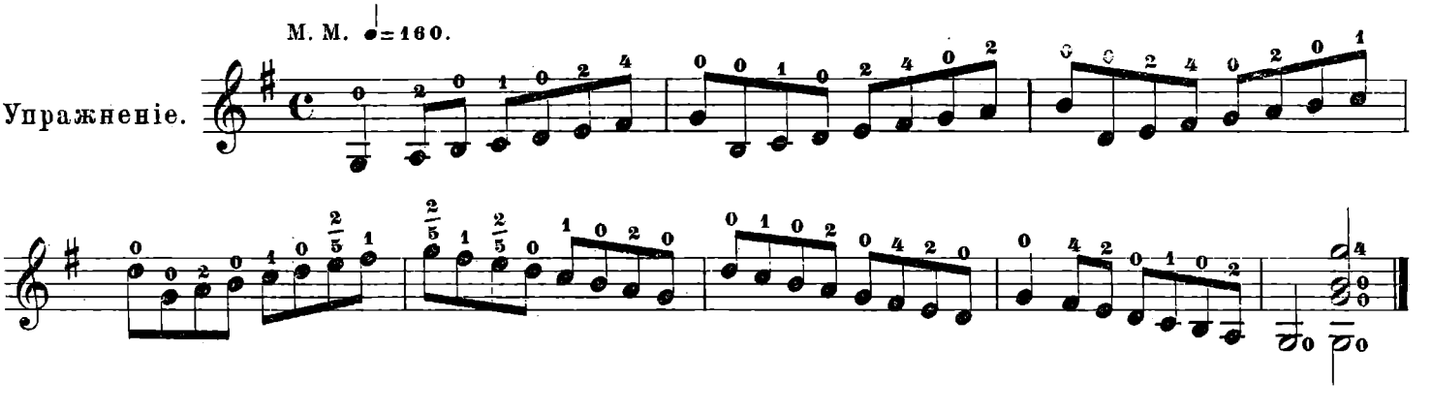


Пассажи и пробы.





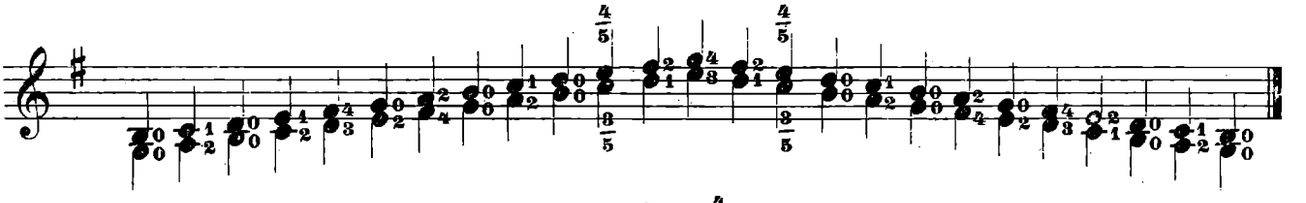
Упражненіе.

М. М. ♩= 160.
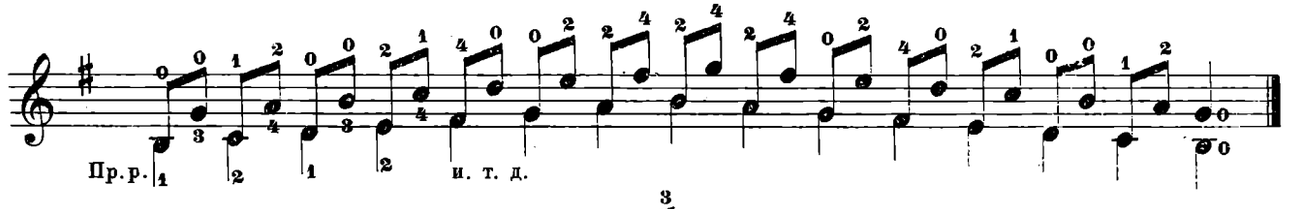


Интервалы.
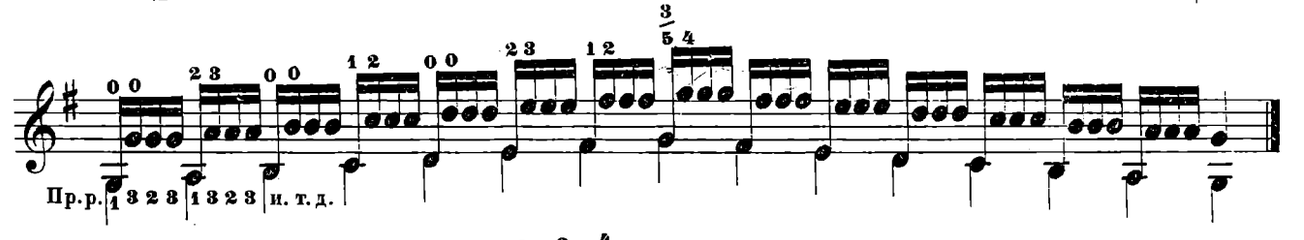
Терціи.
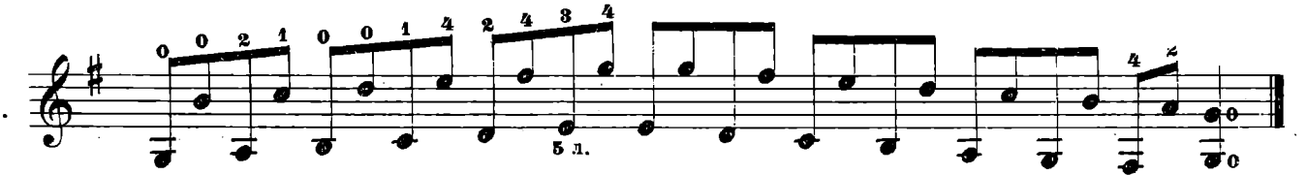


Сексты.



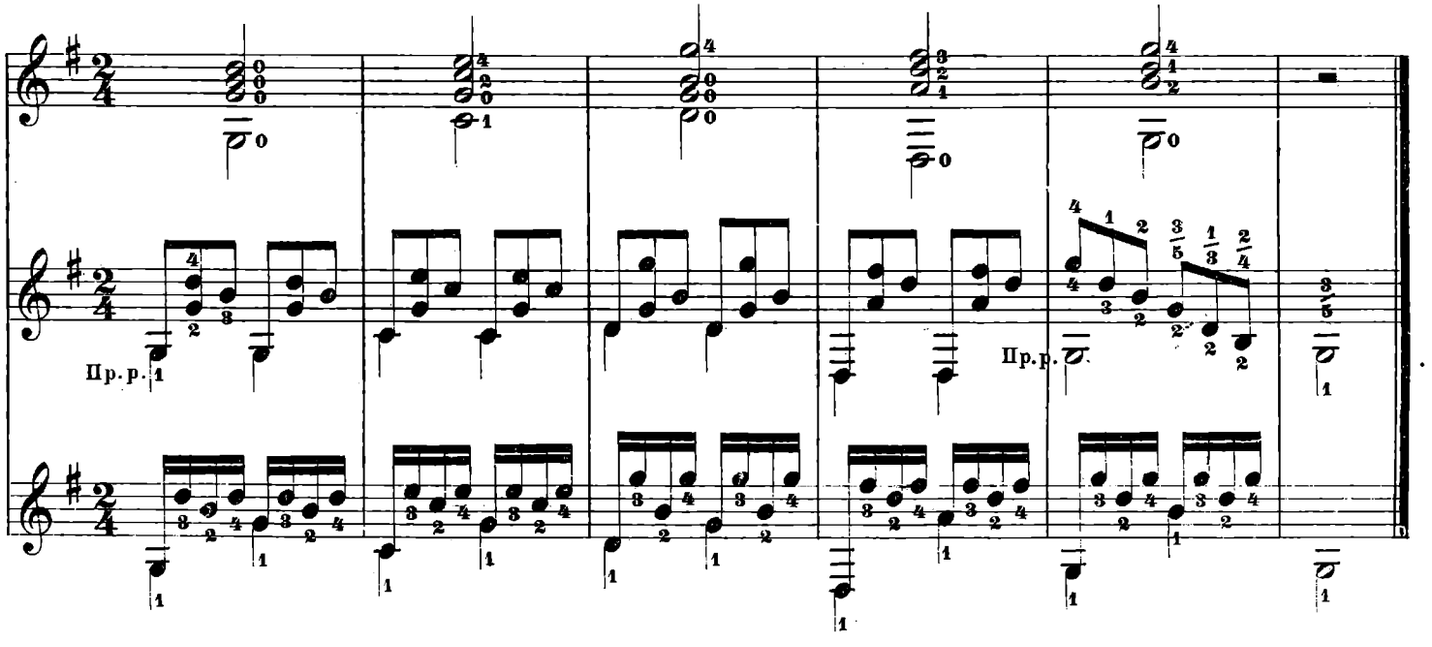
Октавы.
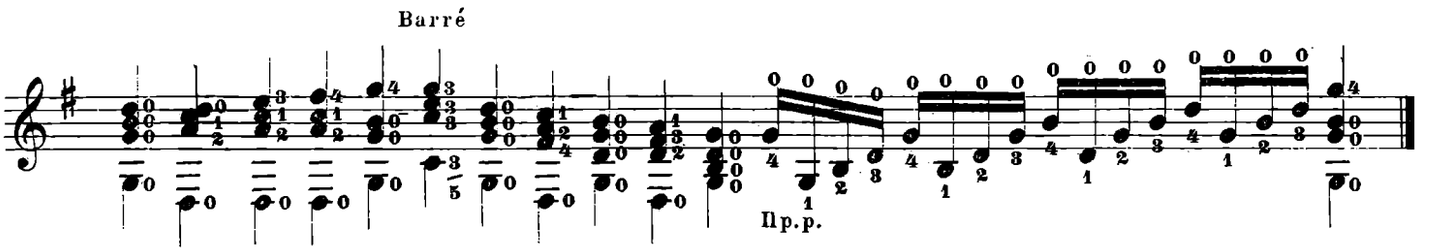


Децимы.



Аккорды и арпеджіо.
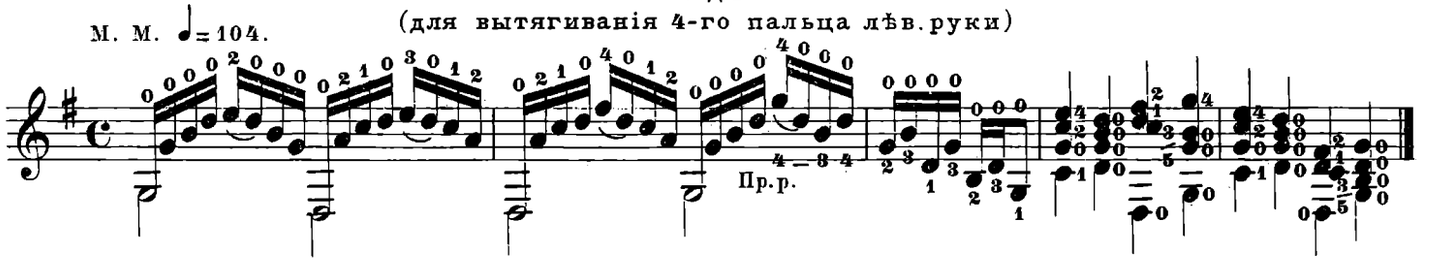




Въ приведенныхъ выше аккордахъ встрѣчается *Barré (Барэ)*, т. е. первый (или третій). палецъ лѣвой руки накладывается на весь ладъ, на всѣ струны, такъ чтобы звуки были ровны и чисты. Накладывается палецъ ребромъ или мякотью (внутренней его стороной). Въ приведенныхъ аккордахъ-на 5-мъ ладу (въ шестомъ аккордѣ)

. *Арпеджіо.* Прошу обратить особенное вниманіе на пальцы правой руки.
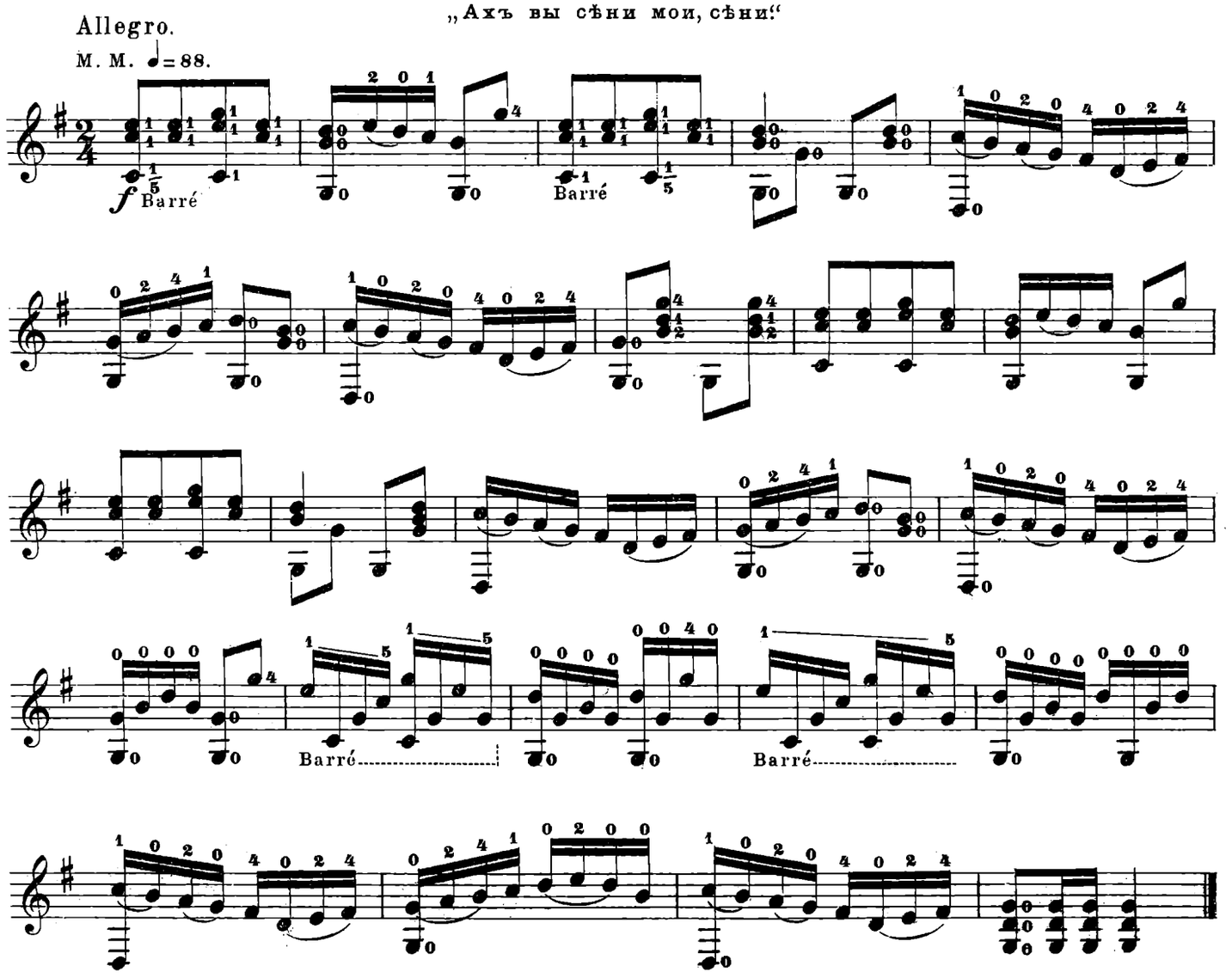
Этюдъ.

(для вытягиванія 4-го пальца лѣв. руки)
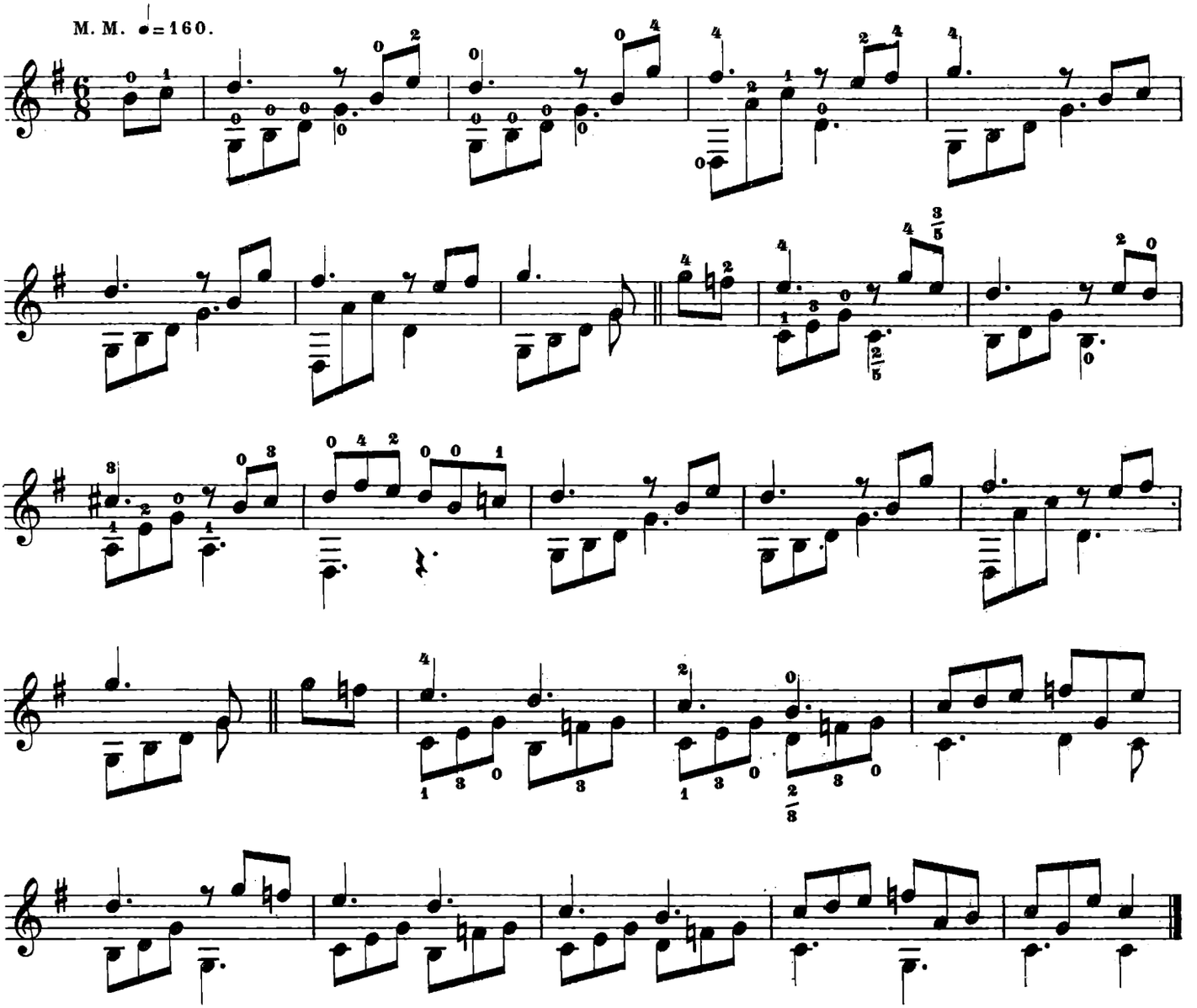


Русская пѣсня.

„Ахъ вы сѣни мои, сѣни!“
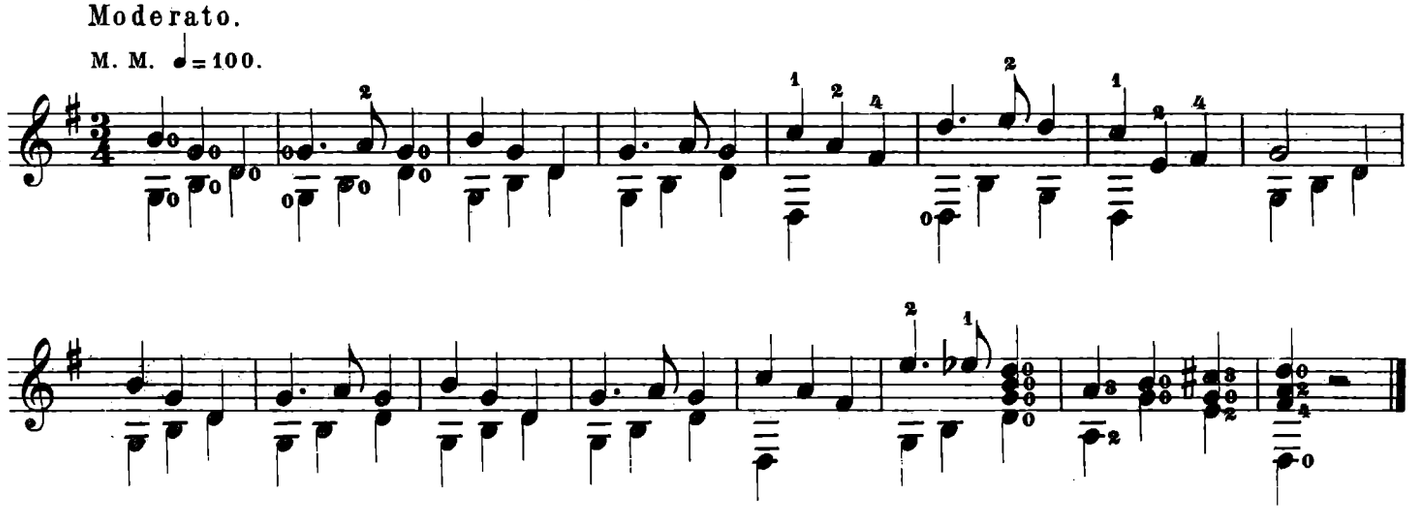


Этюдъ.



ПРИМѢЧАНІЕ. Этюдъ играется спокойно умѣреннымъ темпомъ. Необходимо выдѣлять отчетливо мелодію идущую въ верхнемъ голосѣ. Большой палецъ *скользитъ* по басамъ, переходя съ одной струны на другую. Характеръ этюда-нѣжная мелодическая пѣсенка безъ словъ.

Изъ оп. „Трубадуръ."
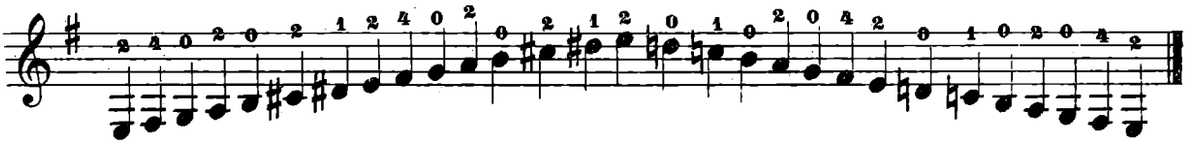


Урокъ 27-й.

ТОНЪ E-MOLL.

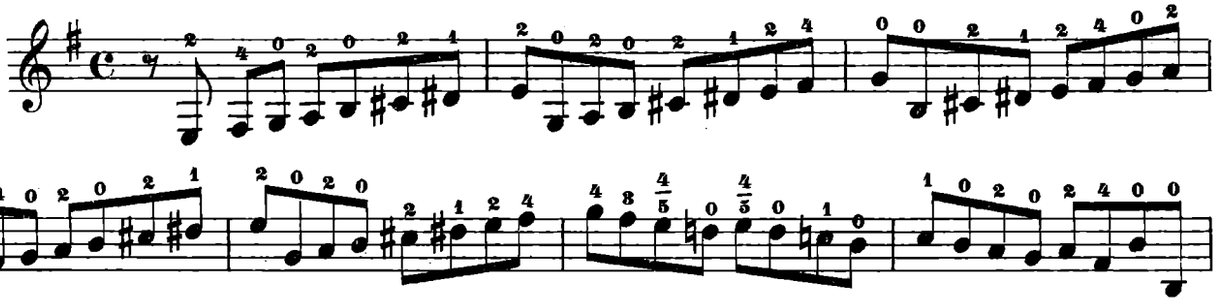
(Ми-минорный).
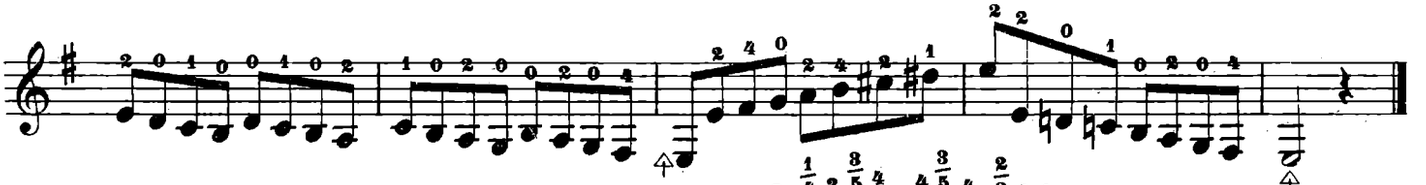
Гамма E-moll. Упражненіе. Интервалы. Аккорды и арпеджіо. Пассажи. Серенада. Испанскій вальсъ. Метра. *Ивушка.* Русская пѣсня. В. Русанова.

Гамма E moll.
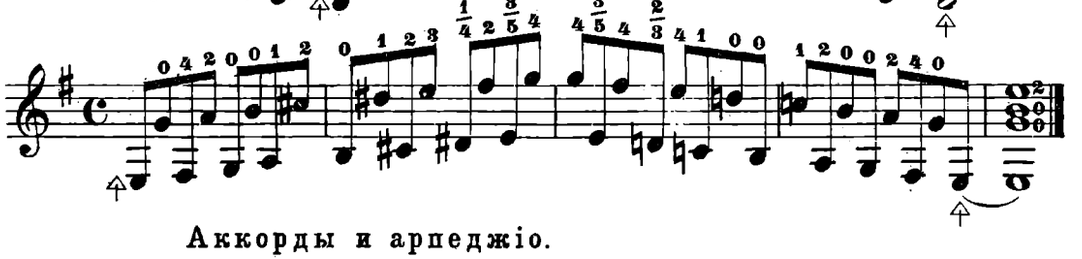


Упражненіе.
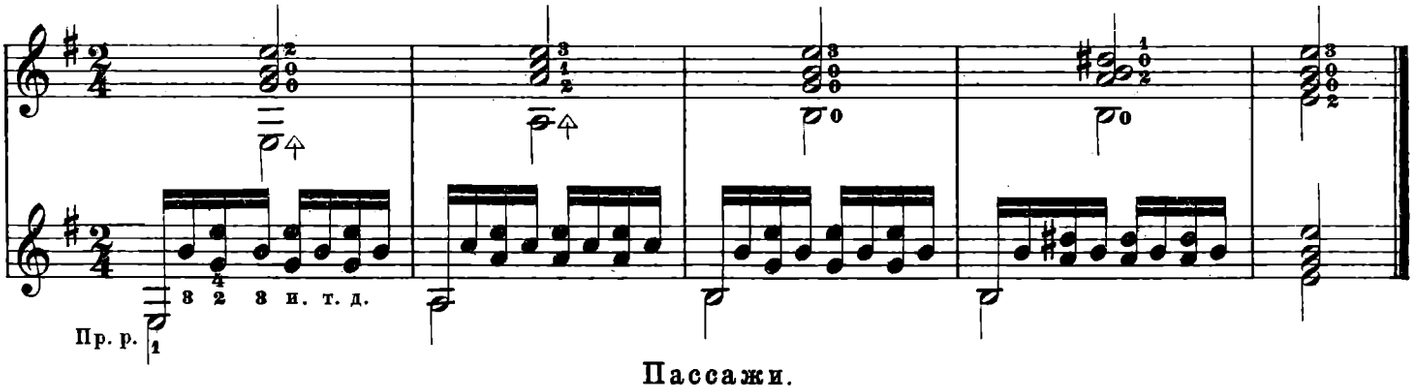




Интервалы (Децимы).
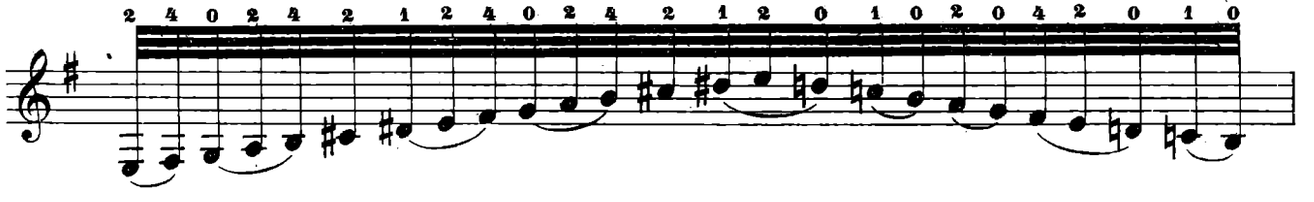


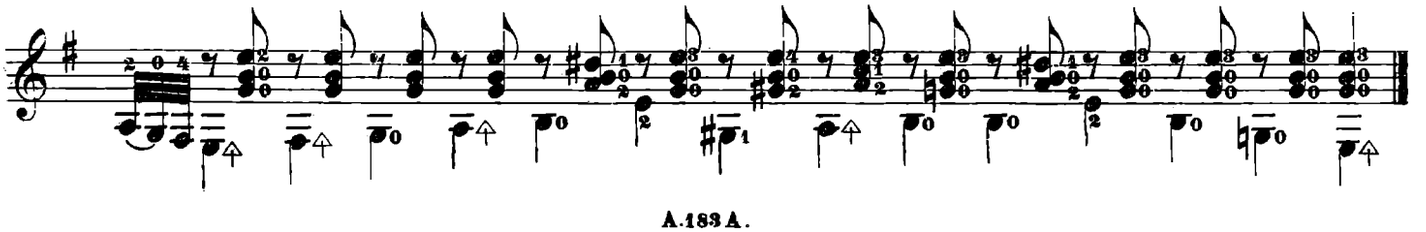
Аккорды и арпеджіо.



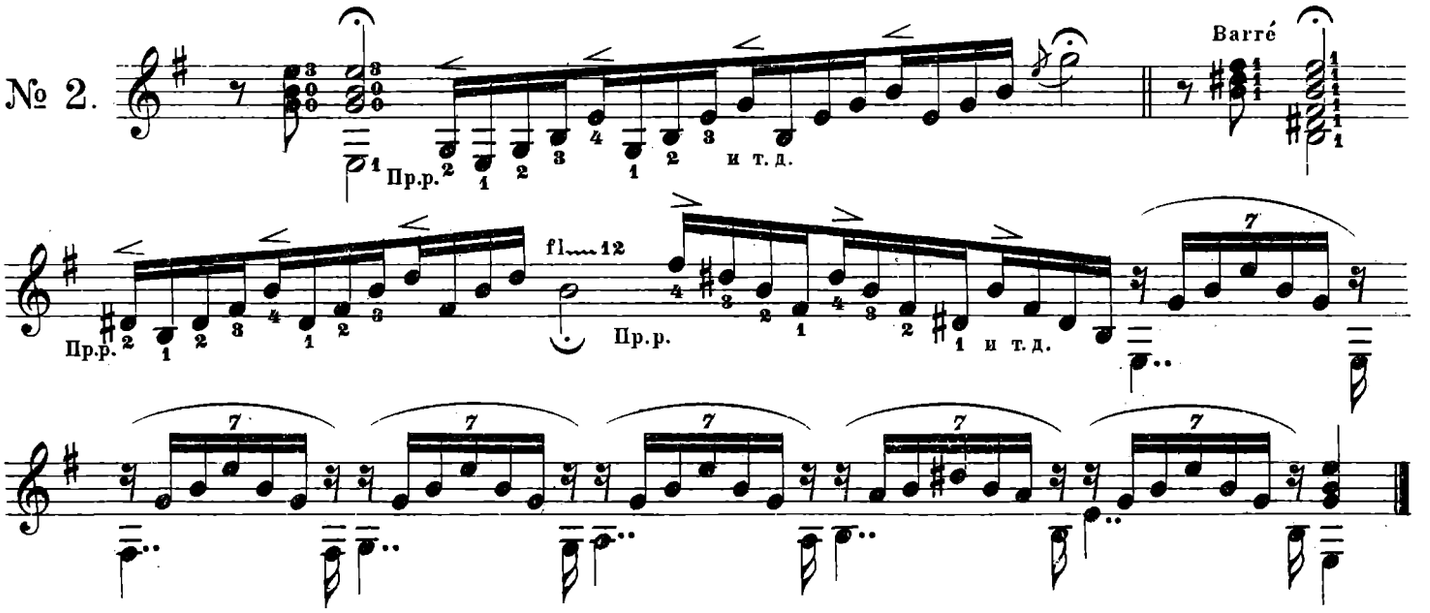
Пассажи.

№ 1.
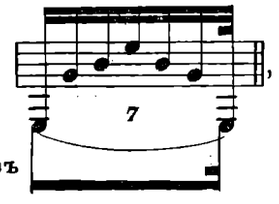




№ 2.
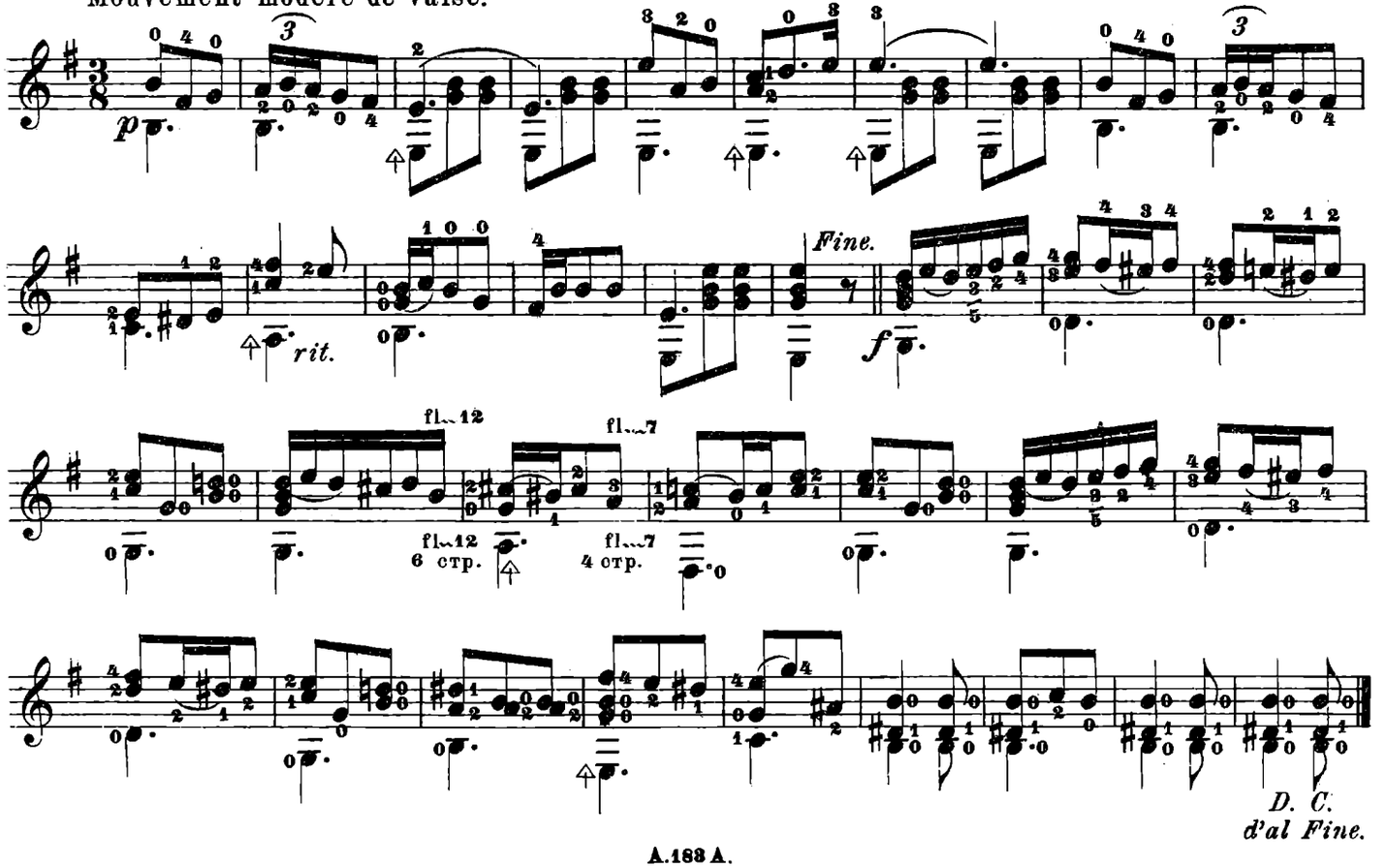


ПРИМѢЧАНІЯ. Пассажъ № 1. предназначается для лѣвой руки и представляетъ собою гамму E-moll съ легато и аккорды. Пассажъ № 2 написанъ главнымъ образомъ для правой руки, на которую прошу обратить особенное вниманіе.

Оба пассажа, какъ и всѣ вообще пассажи и пробы играются ad libitum, т.е. свободно, по желанію играющаго. Въ пассажѣ № 2 встрѣчается флажолетъ, который берется на 5-й струнѣ *cis*. Тамъ гдѣ стоитъ знакъ ≺ акцентировать, т.е. дѣлать маленькое удареніе на нотѣ, надъ которою онъ поставленъ. Септоли, обозначенные 7 играть такъ, какъ будто написано , но выдерживая длительность басовыхъ нотъ, т.е. не снимая произвольно пальцевъ лѣвой руки.

Серенада.
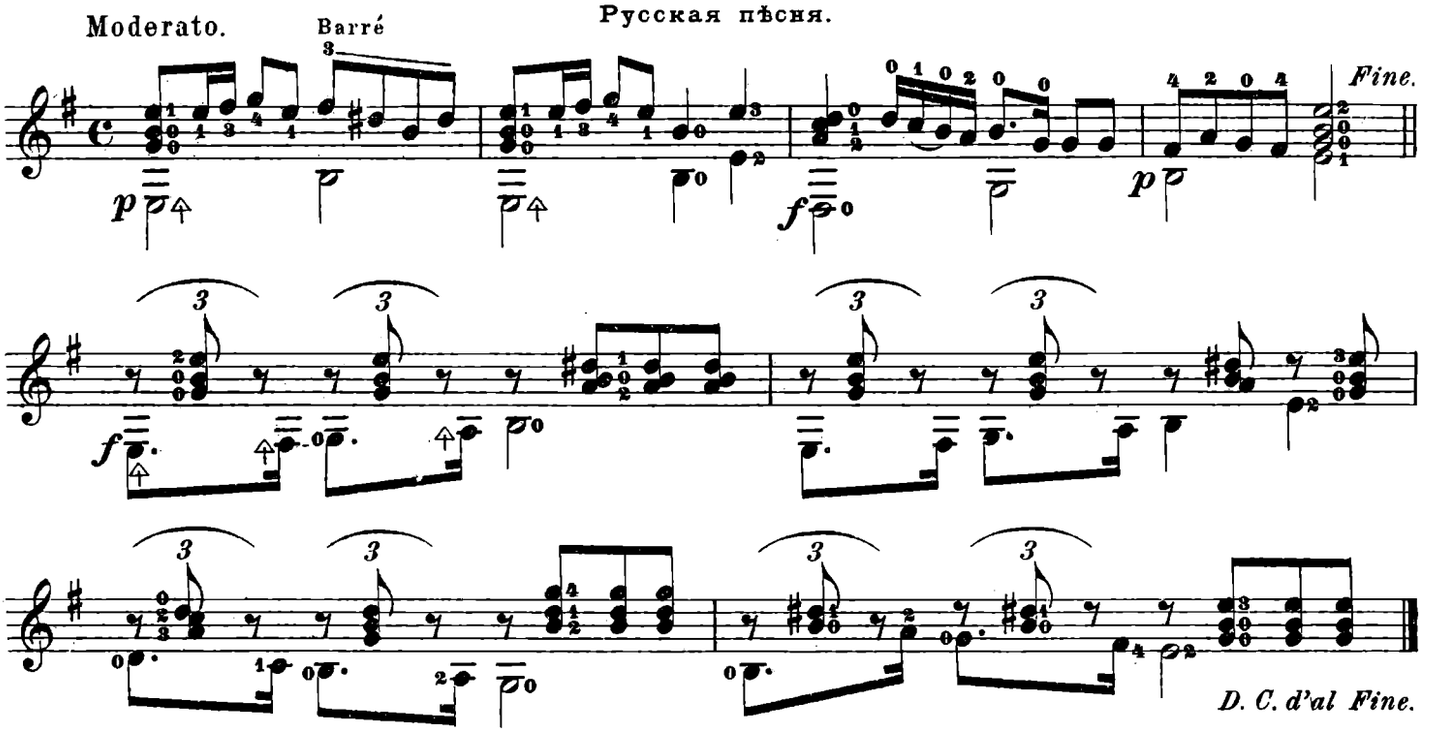
Испанскій вальсъ. О. Метра.
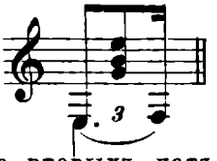
Mouvement modéré de Valse.



Ивушка.

Русская пѣсня.
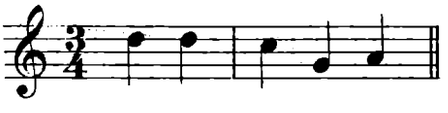


ПРИМѢЧАНІЯ. Mouvement modere de Valse – темпъ медленнаго (пѣвучаго) вальса. Fl.— 12 6 стр.=Флажолетъ на 6-ой струнѣ (жильной) – si. Fl.— 7 4 стр.=Тоже на 4-ой струнѣ (басокъ Ре). Въ „Ивушкѣ“ тріоли $\overset{3}{\frown}$ играются такъ, какъ будто написаны –  но съ соблюденіемъ длительности басовыхъ нотъ. Слигованныхъ въ „Серенадѣ“ Метра вторыхъ нотъ не ударять правой рукой, а только не снимать пальца лѣвой руки.
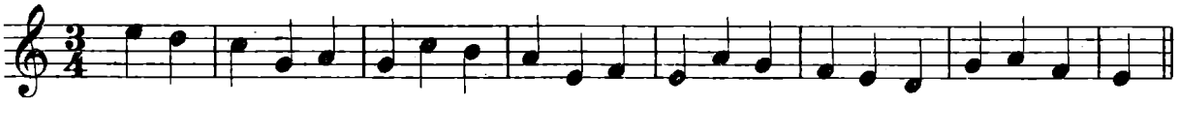
Урокъ 28-й.

Затактъ. Синкопа.

Затактъ. При группировкѣ тактовъ, въ смѣшанномъ размѣрѣ, мелодія часто начинается не съ первой доли такта, а съ какой нибудь побочной, напри-



и. т. д. Такая часть такта (до первой тактовой черты) называется *затактомъ*. Мелодія, начинающаяся съ затакта оканчивается всегда неполнымъ тактомъ, въ которомъ будетъ недоставать числа долей вошедшихъ въ затактъ, напр.:
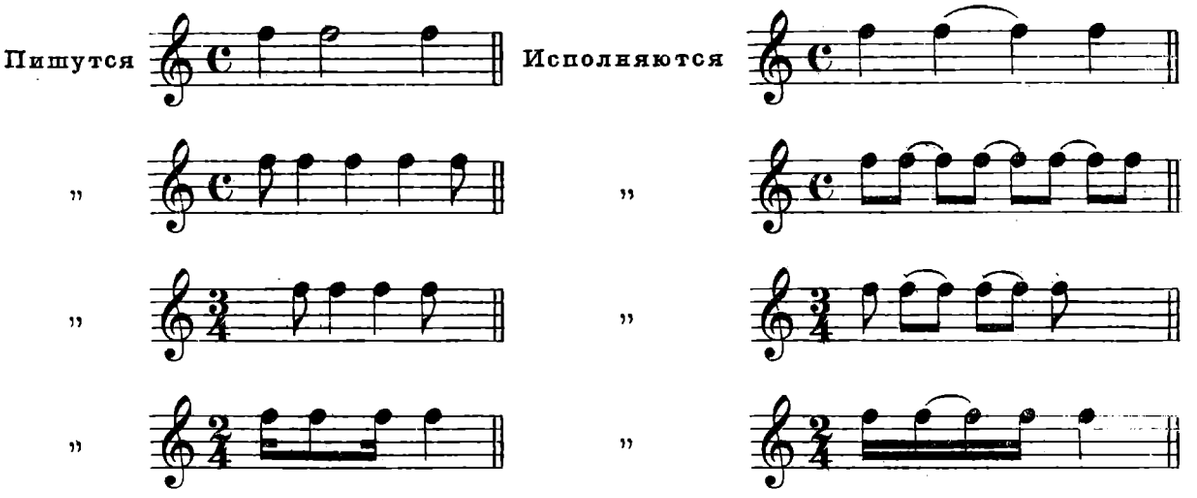


Затактъ по количеству входящихъ въ него долей можетъ быть однодольнымъ, двухдольнымъ, трехдольнымъ и. т. д.

Синкопа. Синкопа происходитъ отъ перенесенія акцента (ударенія) съ сильной части такта на слабую, т. е. звукъ, начавшійся съ неакцентированнаго времени переходитъ на акцентированное.

Примѣры синкопъ.

Для наглядности и облегченія высчитыванія синкопъ привожу примѣры того, какъ онѣ пишутся и какъ исполняются:
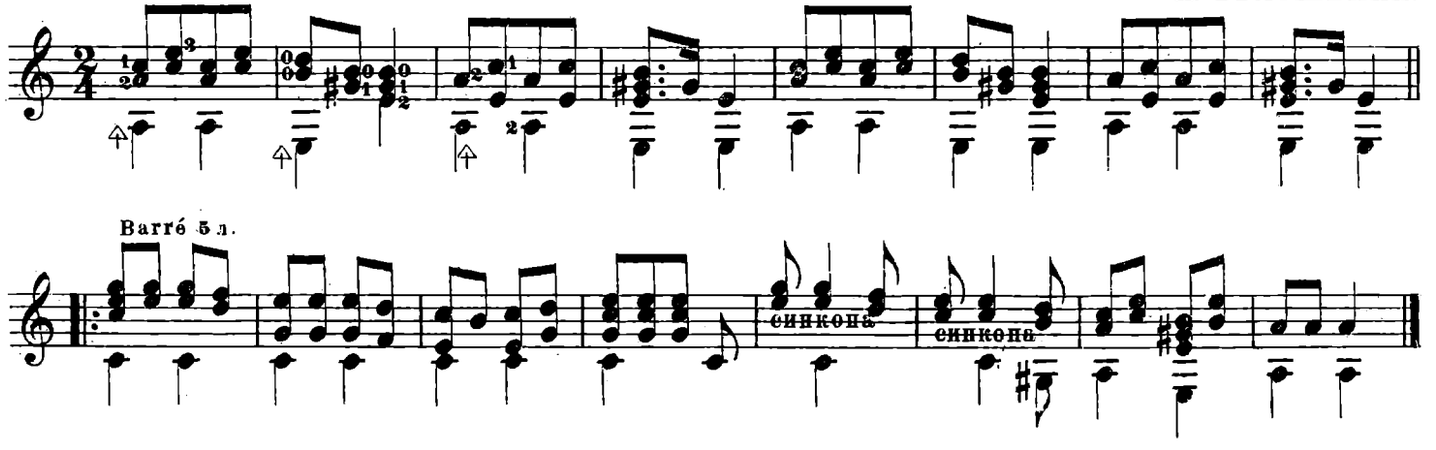


Малороссійская пѣсня.

(Бида моя минула).

Moderato.

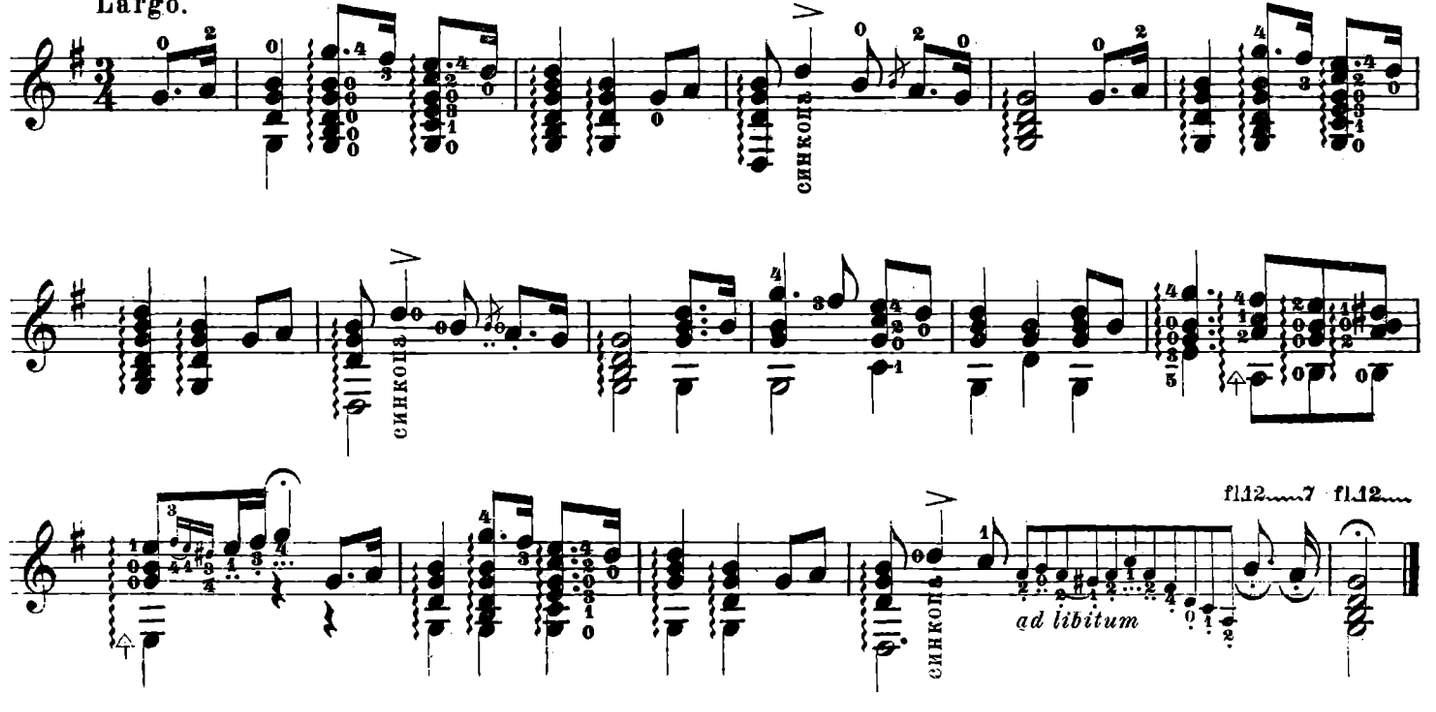
П. БѢЛОШЕИНА.



Изъ оперы „Марта."

Largo.

Муз. ФЛОТОВА.



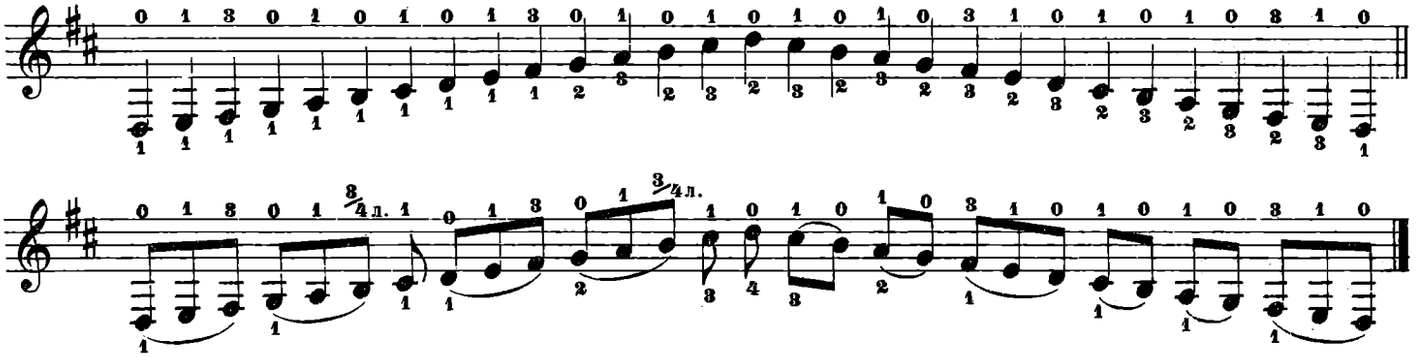
Урокъ 29-й.

ТОНЪ D-DUR.

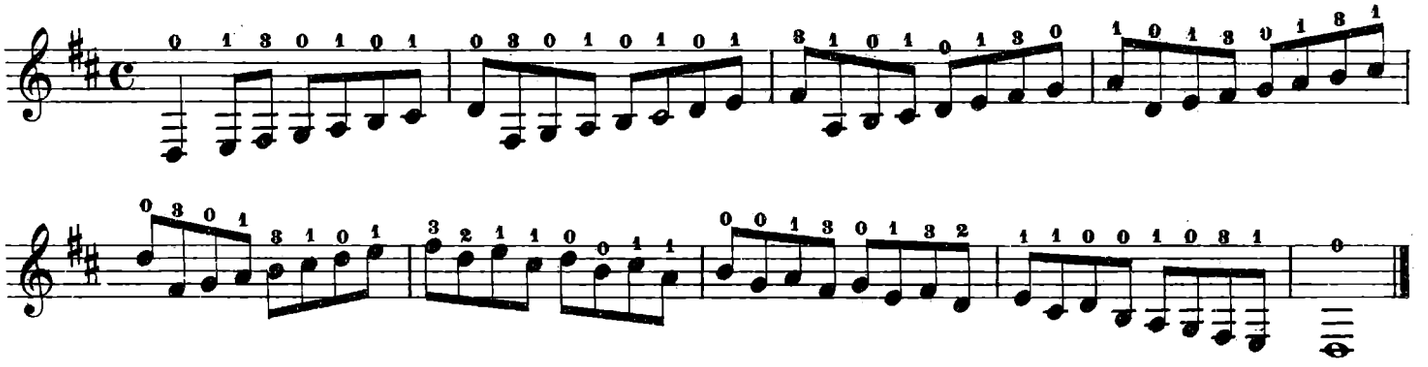
(Ре-мажорный).

Гамма D-dur. (Ре-мажорная). *Упражненіе. Аккорды и арпеджіо. Пассажи и аккорды. Интервалы* (Терціи, сексты, децимы и октавы). *Рус. пѣсня.* „По всей деревнѣ Катенька“ А. О. Сихры. *Маршъ* В. А. Русанова. *Изъ увертюры оп. „Калифъ Багдадскій“* муз. Буальдье. Ар. А. Н. Меньшовъ.

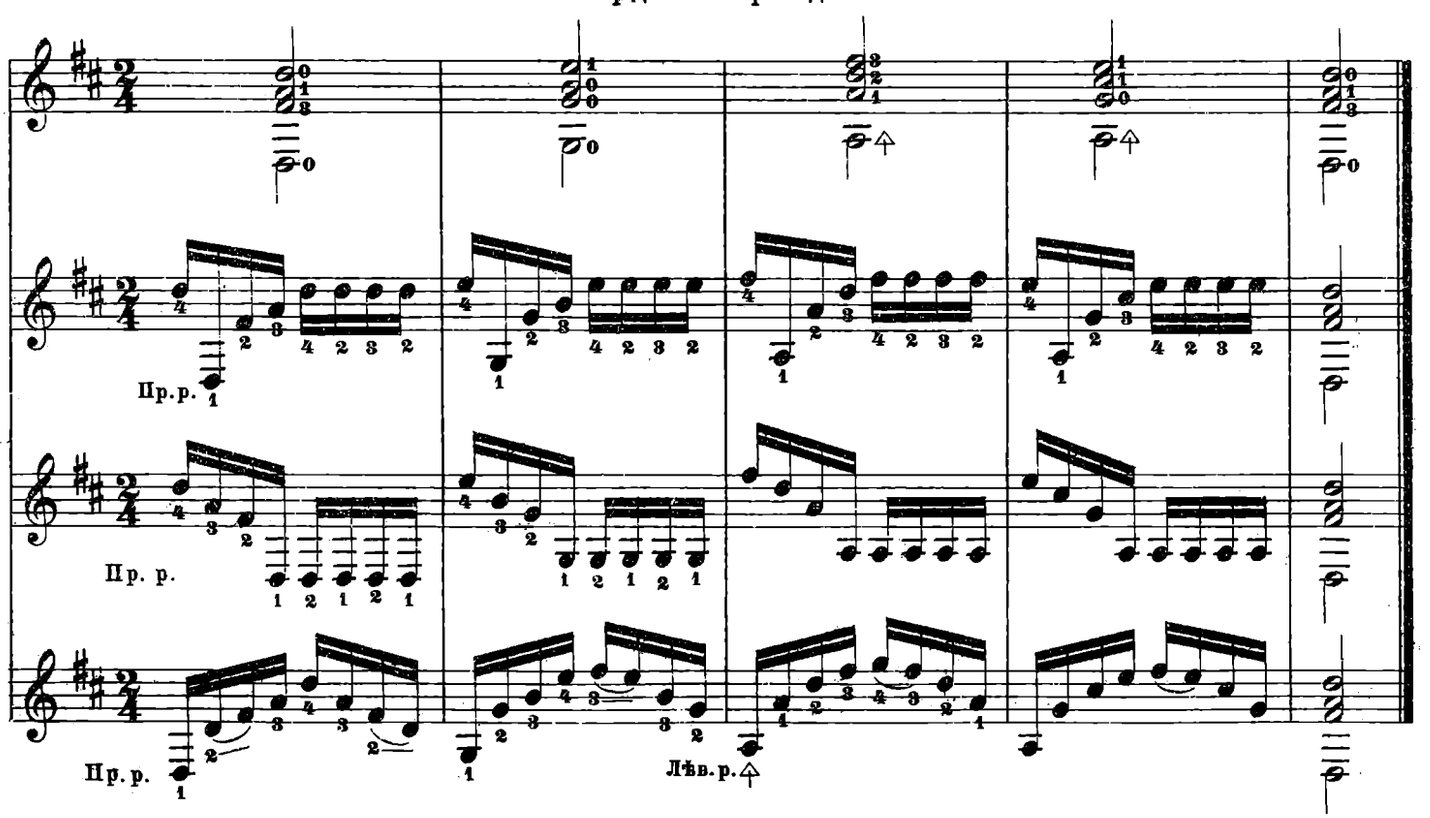
Гамма D-dur.



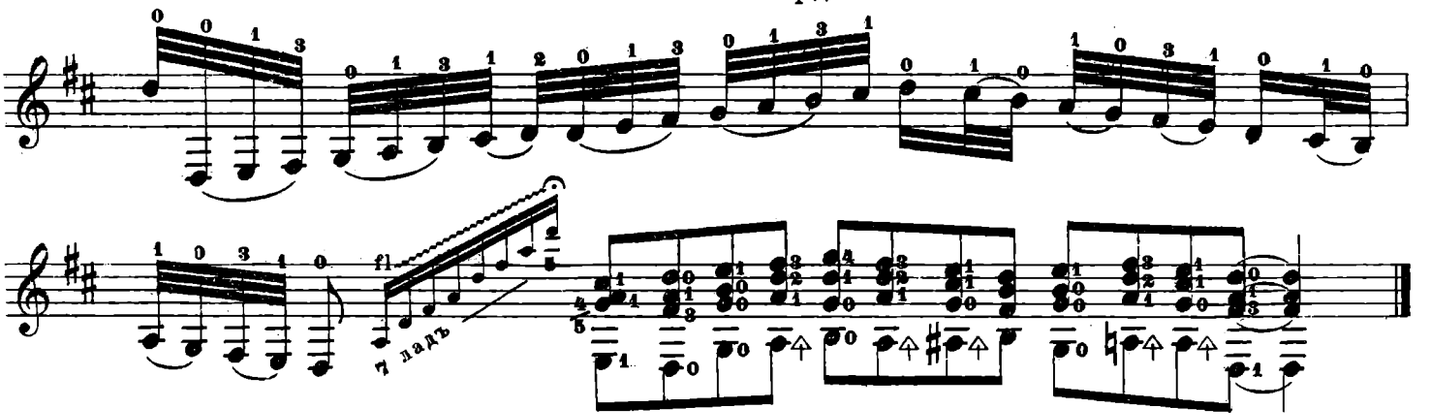
Упражненіе.



Аккорды и арпеджіо.

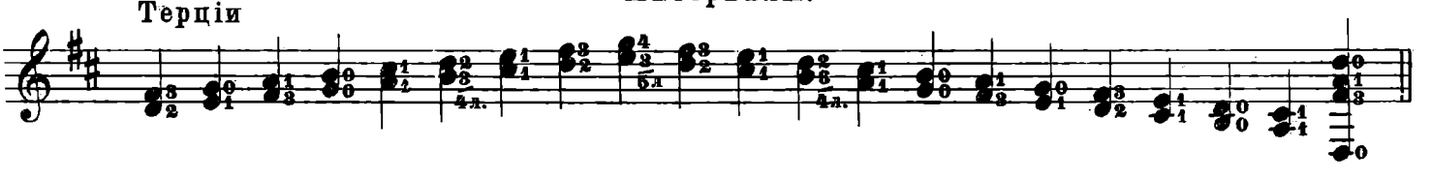


Пассажи и аккорды.
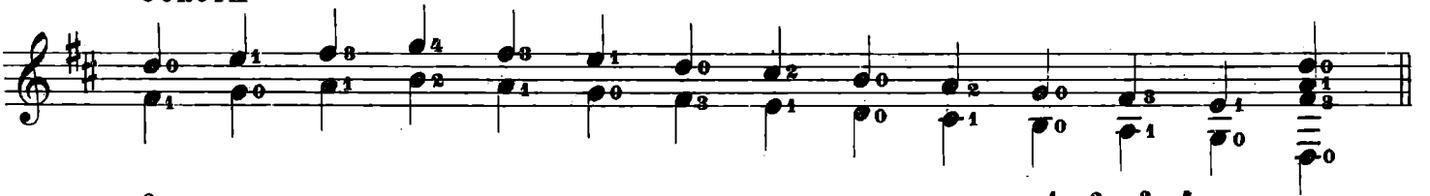


Интервалы.
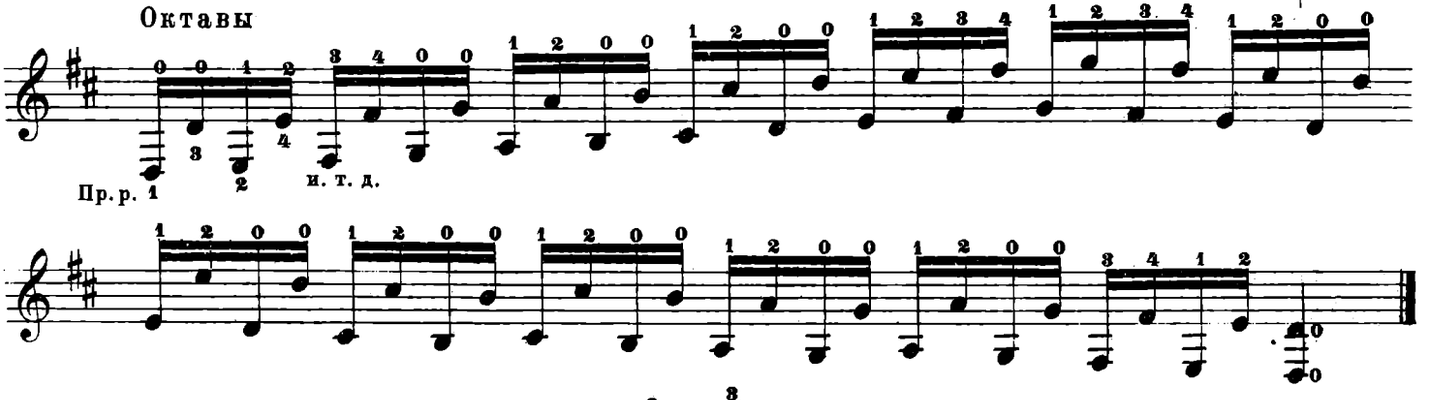
Терціи
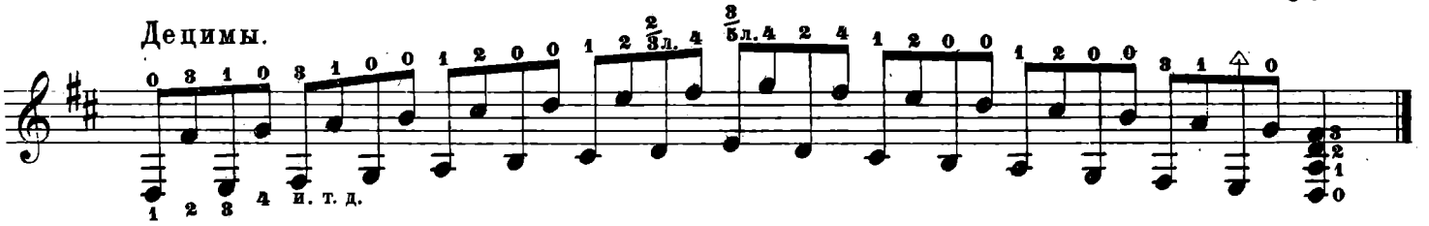


Сексты



Октавы
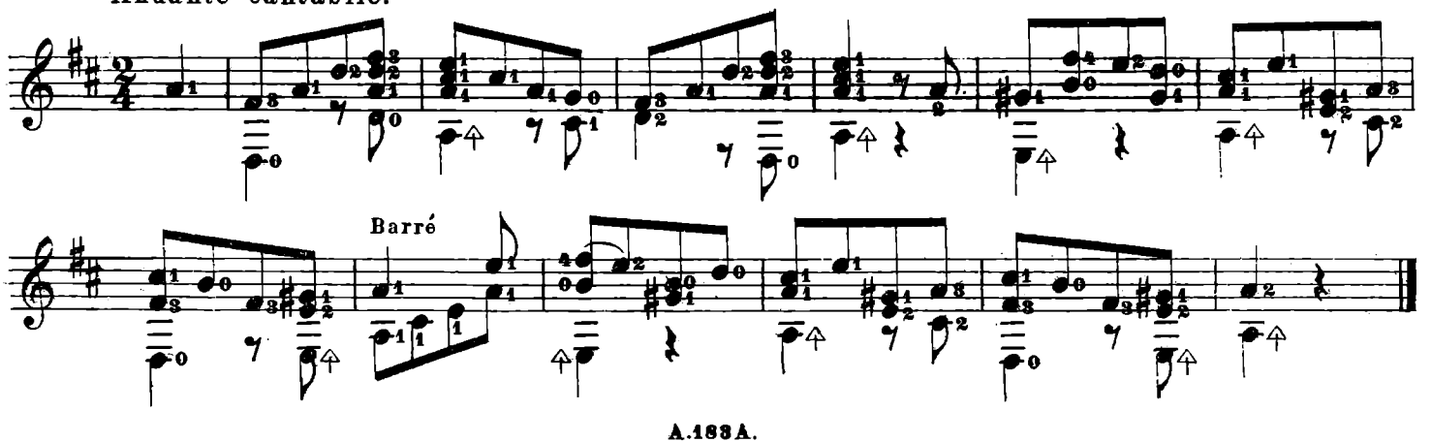


Децимы.



Русская пѣсня.
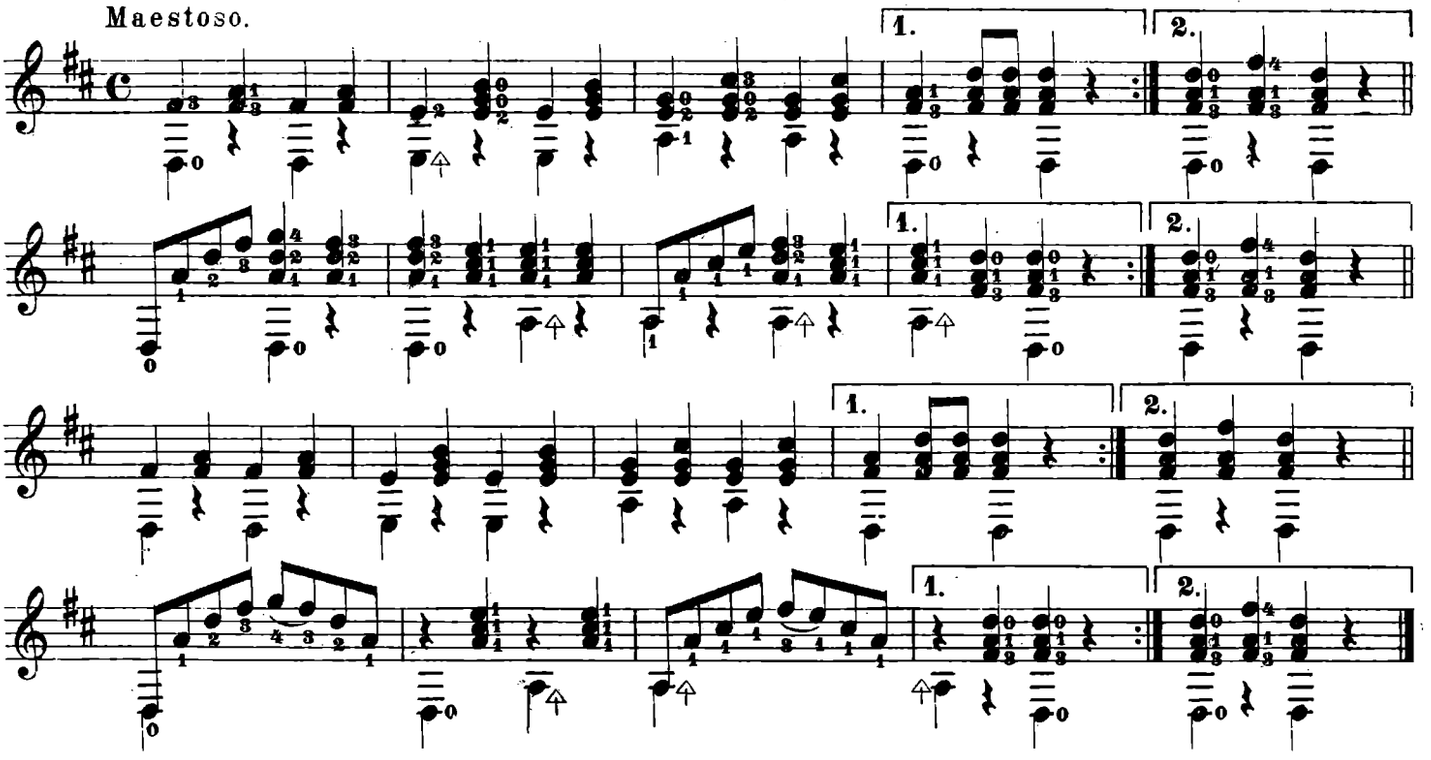
(По всей деревнѣ Катенька)

Andante cantabile.
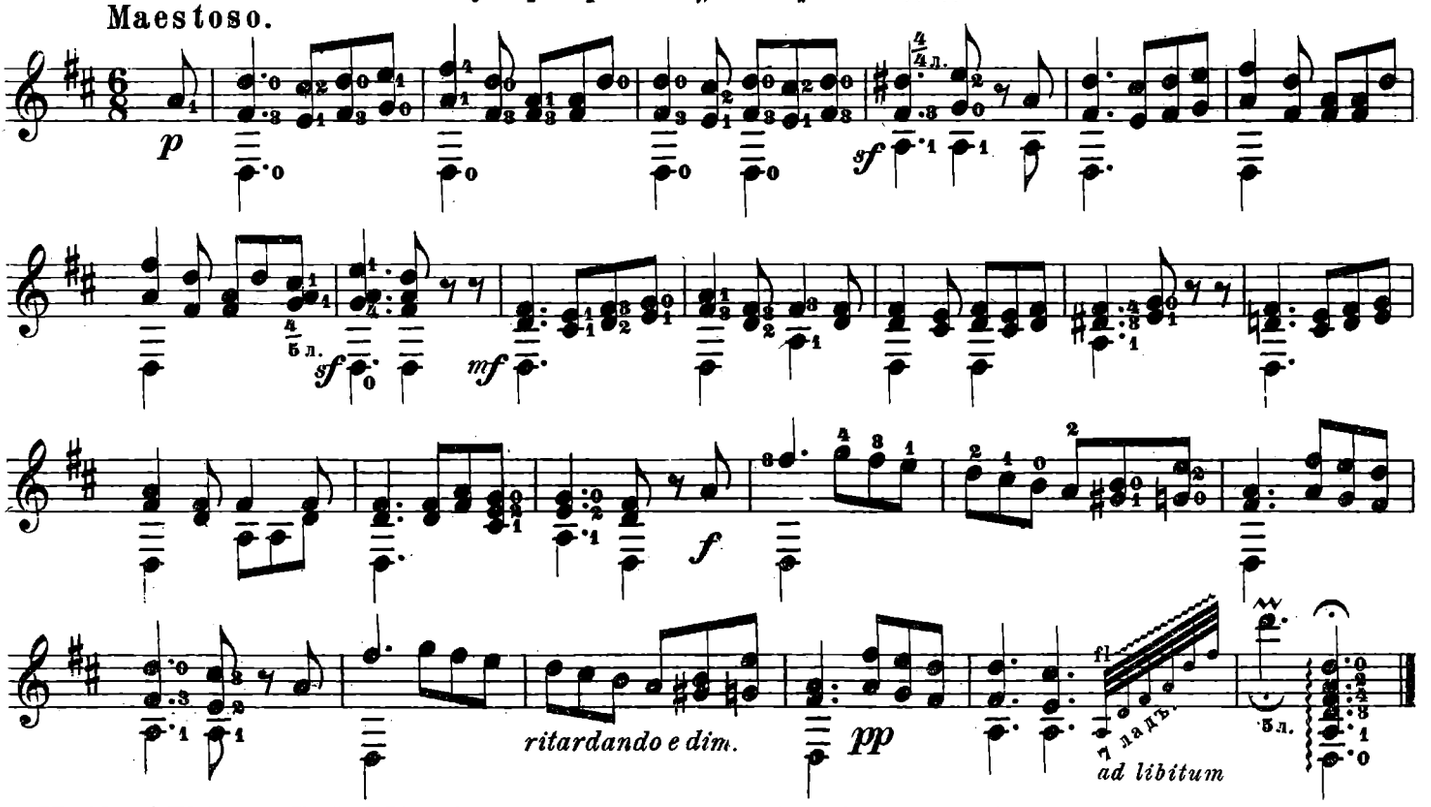


Дѣтскій маршъ.

Maestoso.



Изъ увертюры оп. „Калифъ Багдадскій.“

Maestoso.



ПРИМѢЧАНІЯ И УКАЗАНІЯ. Въ „аккордахъ и арпеджіо“ обращаю особенное вниманіе на штрихи для правой руки (первые два примѣра); третій примѣръ данъ для развитія въ легатированіи третьяго и четвертаго пальца лѣвой руки.

Andante cantabile – спокойно и пѣвуче. Maestoso – величественно, торжественно. Въ маршахъ вообще очень важно соблюдать ровность и отчетливость темпа. *p* – piano, т. е. слабо, тихо. *pp* – еще слабѣе и тише, вдвое. ——— crescendo, т. е. постепенно усиливая звуки. *sf* – sforzo sforzando, сильно и смѣло. *f* – forte сильно ritardando e diminuendo – замедляя темпъ и уменьшая силу звуковъ. Ad libitum – играть свободно, по собственному желанію опредѣляя быстроту темпа. 𝄐 Fermata – произвольно продолженіе длительности ноты, или паузы.

Въ пьесахъ необходимо соблюдать всѣ обозначенія указывающія художественную сторону исполненія.
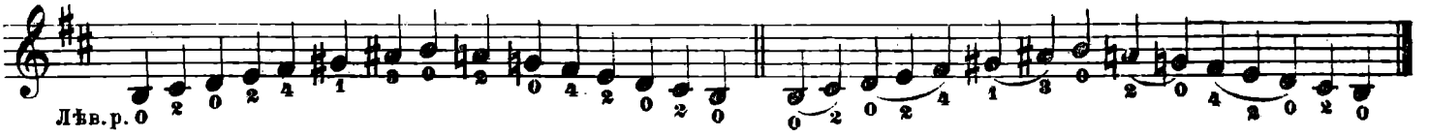
Урокъ 30-й.

ТОНЪ H-MOLL.

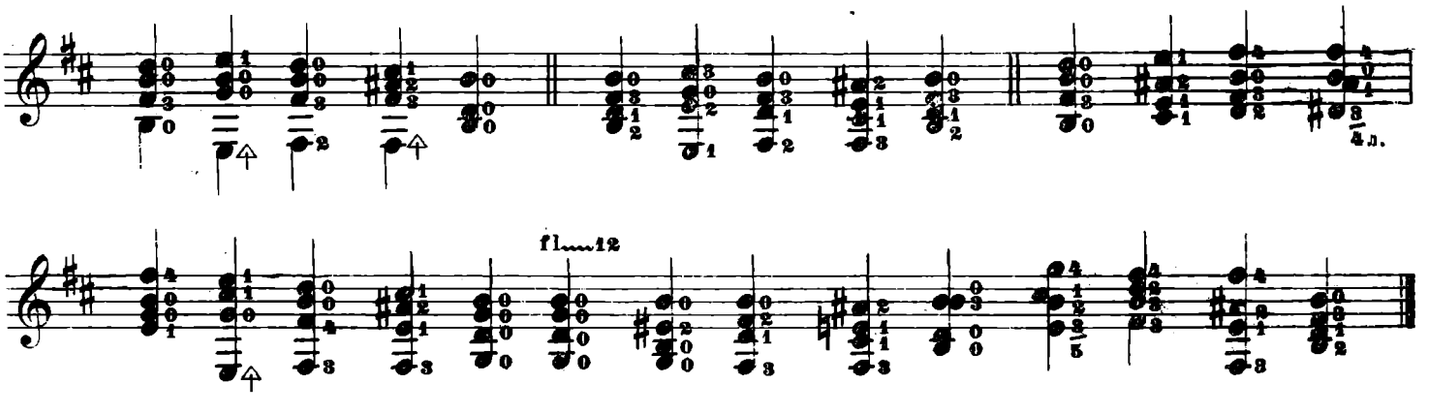
(Си-минорный).

Гамма H-Moll. Аккорды и Модуляціи. Пассажи. Двѣ пѣсни: *„Ты поди моя коровушка“* и *„Возлѣ рѣчки“* В. А. Русанова.

Гамма H-moll.



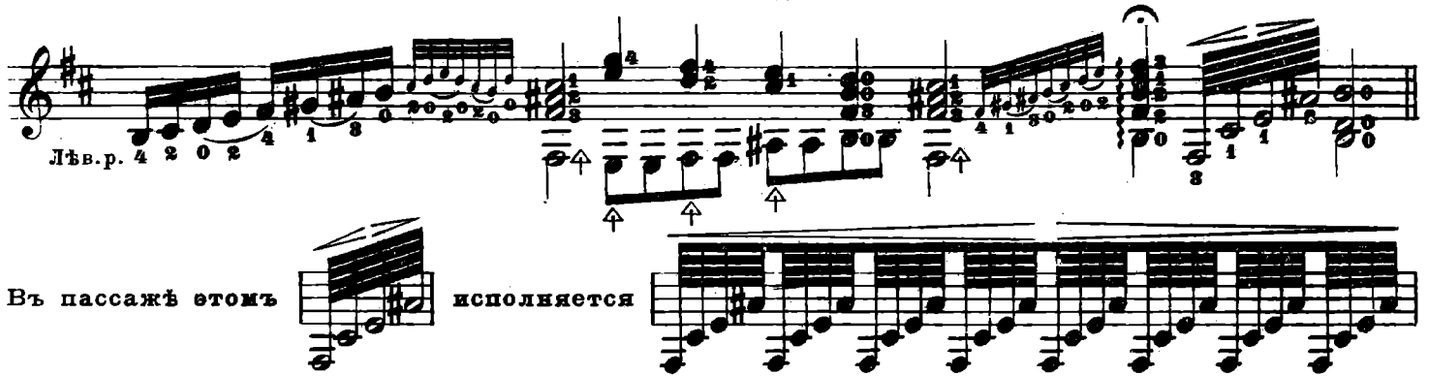
Аккорды и модуляціи.



Модуляція-переходъ изъ одного тона въ другой, гармоническій процессъ, при помощи котораго значеніе тоники, т. е. центра тональности переходитъ отъ одиаго аккорда къ другому и отъ послѣдованія аккордовъ мѣняются тональныя функціи аккордовъ.
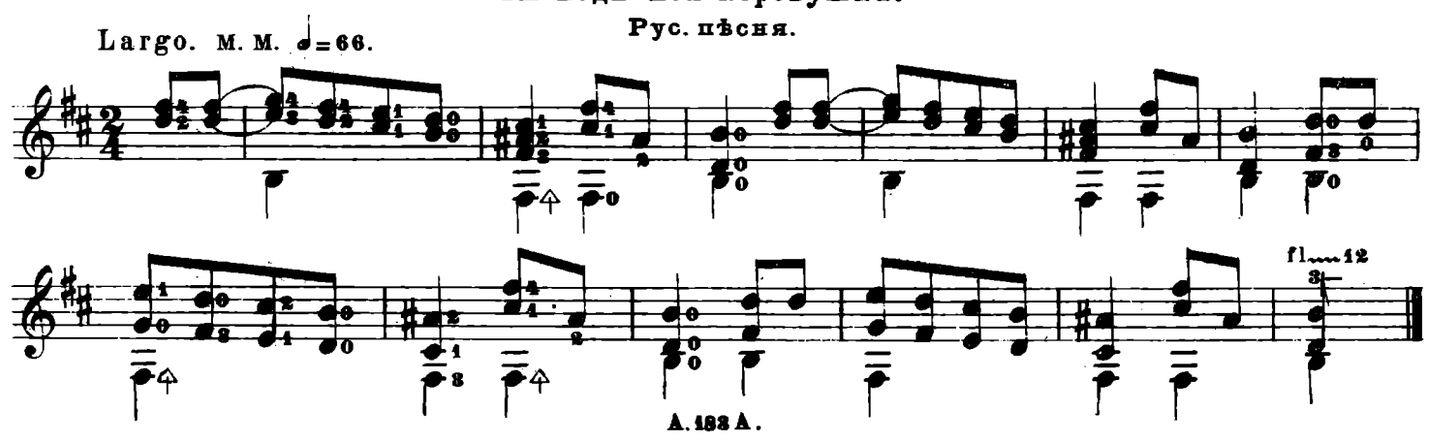
Предлагаемыя модуляціи играть спокойно, заботясь о томъ, чтобы всѣ голоса звучали отчетливо и ясно.
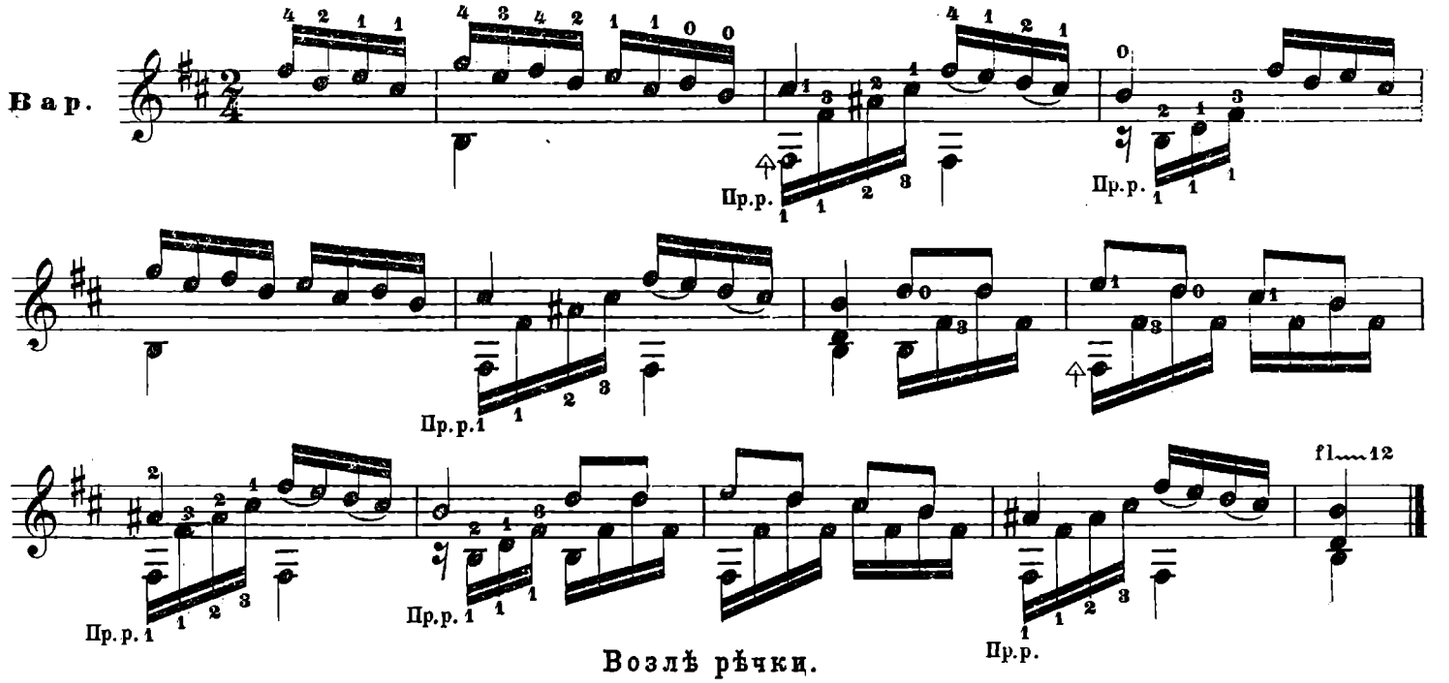
Пассажи.



Ты поди моя коровушка.
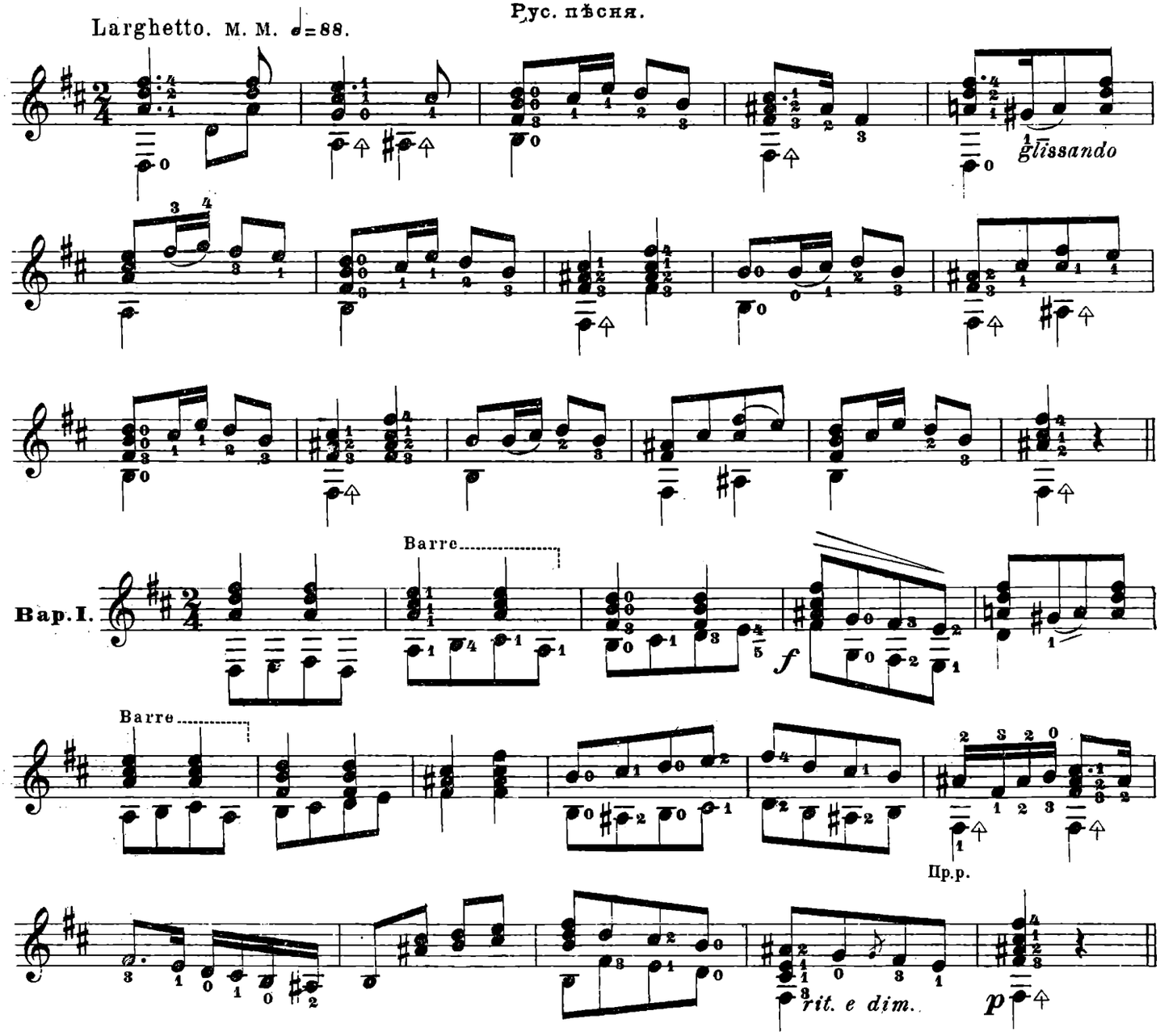
Рус. пѣсня.

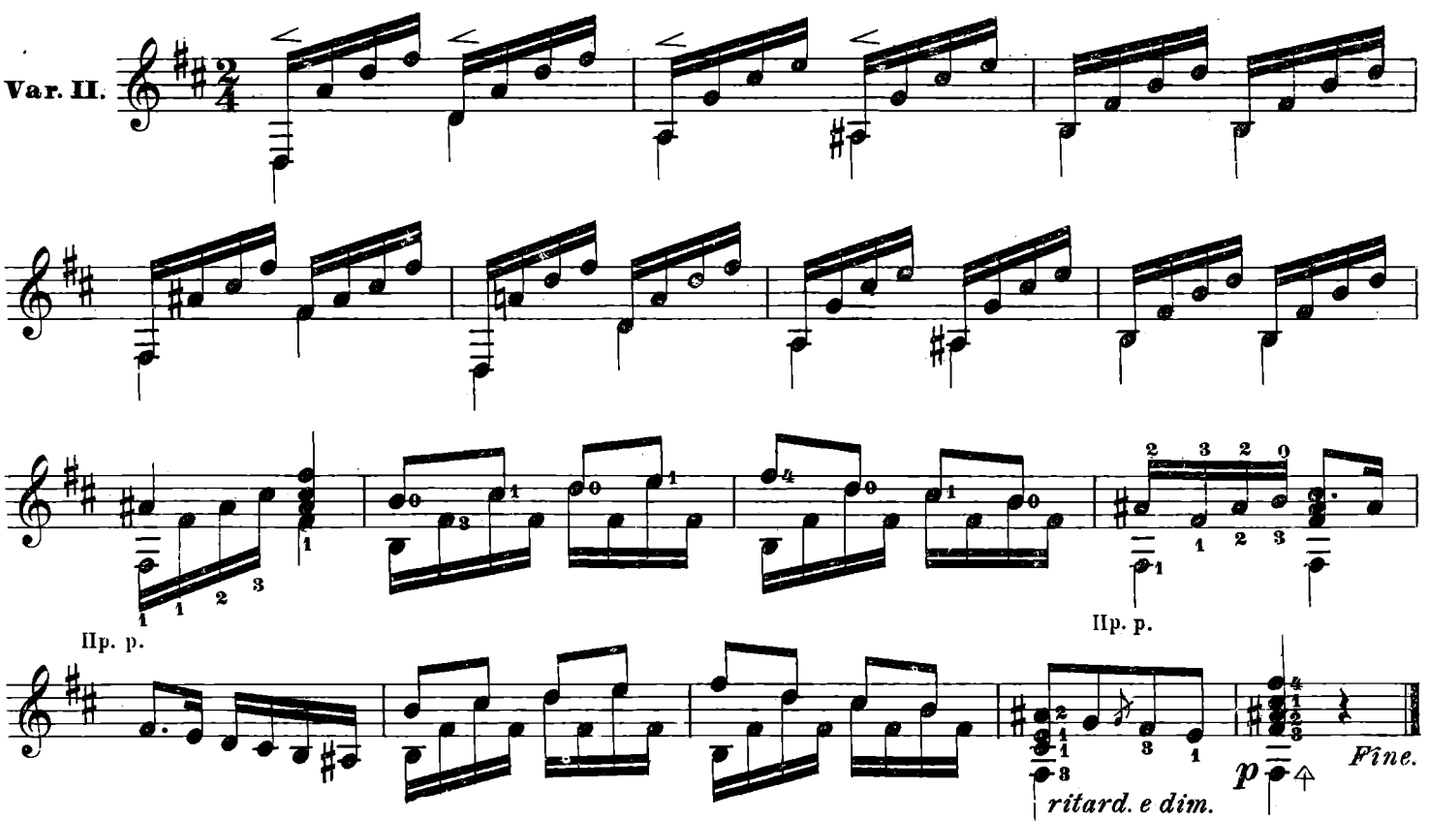




Возлѣ рѣчки.

Рус. пѣсня.





Варіаціей называется мелодическая, или гармоническая разработка, видоизмѣняющая тему, но такъ однако что послѣдняя ясно слышится и вообще должна быть узнаваема.

Въ 5-тактѣ темы и первой варіаціи встрѣчаются глиссанды съ соль ♯ на ля а во 2-мъ и 6-мъ тактахъ 1-ой варіаціи *barré* на 2-мъ ладу.

Въ варіаціи 2-ой въ первыхъ восьми тактахъ слѣдуетъ акцентировать, *выдѣлять* басы, а въ остальныхъ восьми тактахъ-выдѣлять мелодію темы и безъ надобности не снимать 3-го пальца съ фа ♯, повторяющагося послѣ каждой ноты мелодіи.

На первое время совѣтовалъ бы строго придерживаться темповъ, указанныхъ по метроному, а главное какъ тему такъ и варіаціи играть *не мѣняя* темпа.

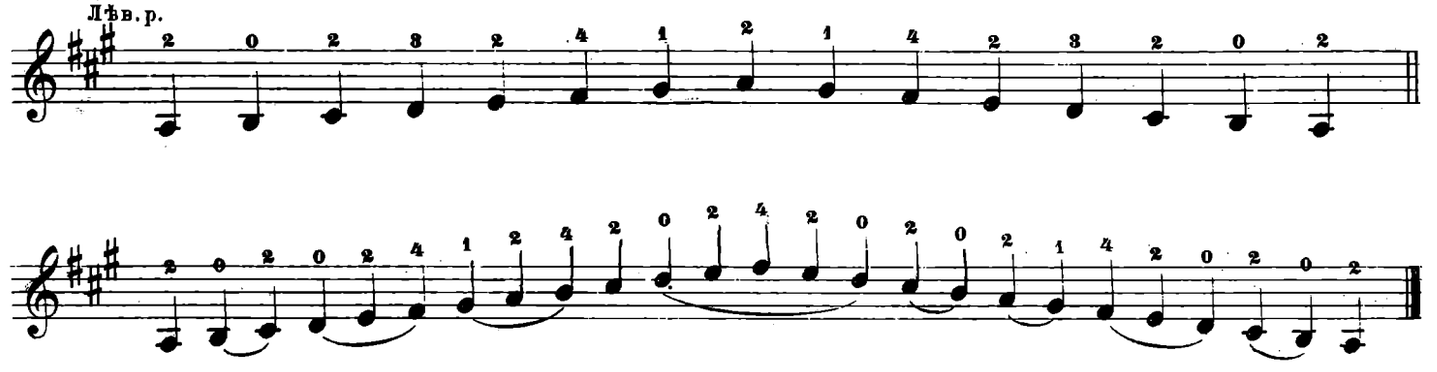
Урокъ 31-й.

ТОНЪ A-DUR.

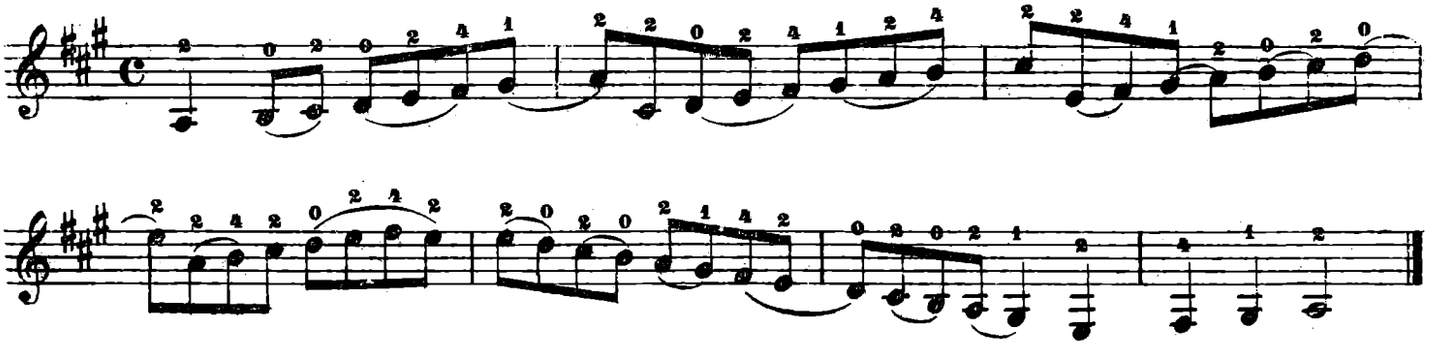
(Ля-мажорный).

Гамма A-dur. Упражненіе. Интервалы. Аккорды и *модуляціи. Пассажи* и *пробы. Малороссійскій танецъ* (казачекъ) Ар. В. Русановъ. *Petit Scherzetto.* Его-же.

Гамма A-dur.
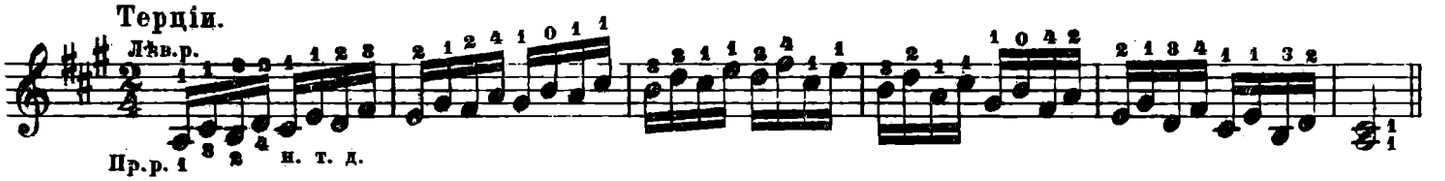


Упражненіе.
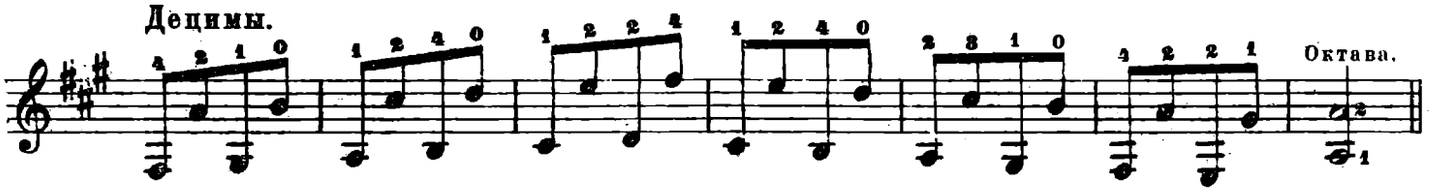


Интервалы.
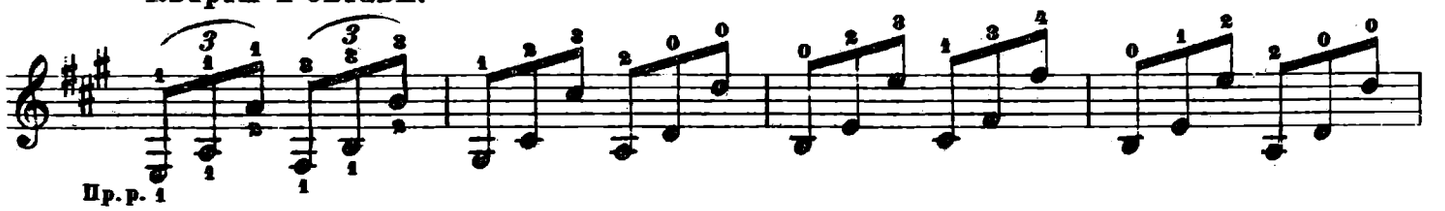
Терціи.
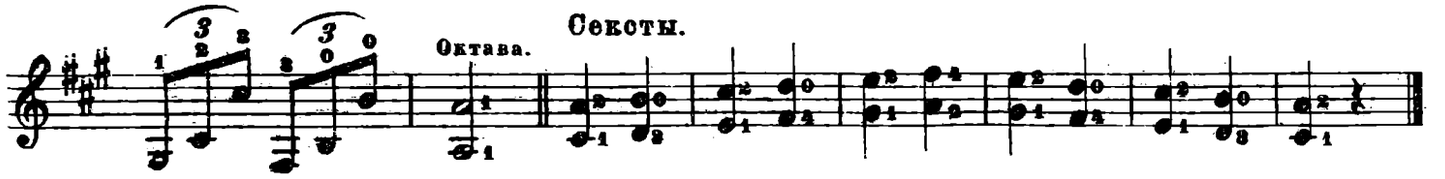


Децимы.



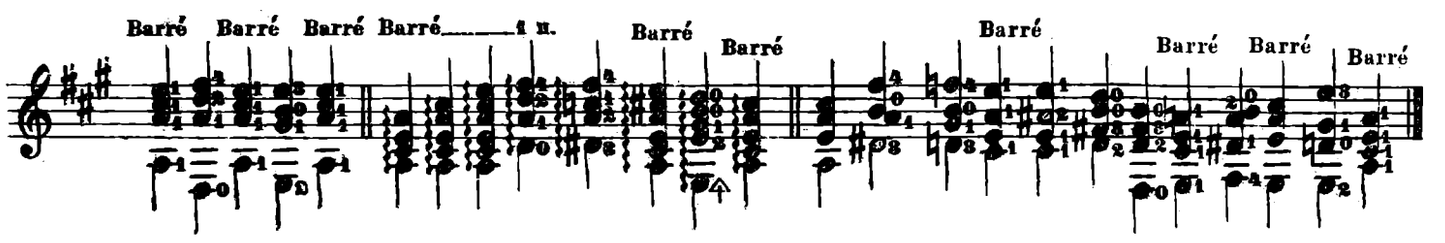
Кварты и октавы.



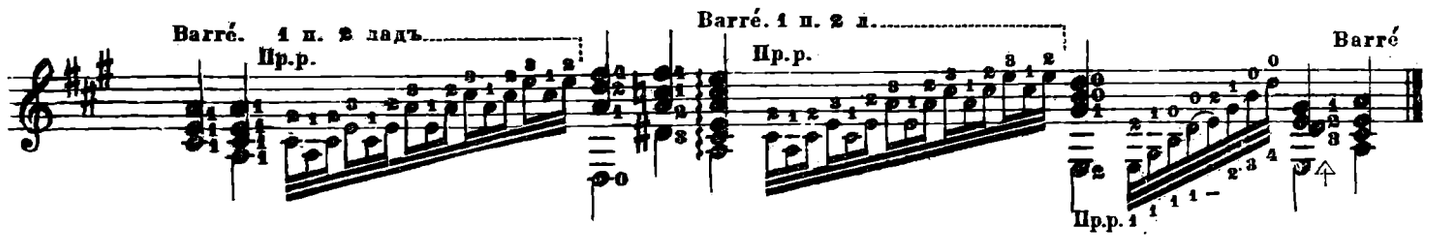
Сексты.



Аккорды и модуляціи.
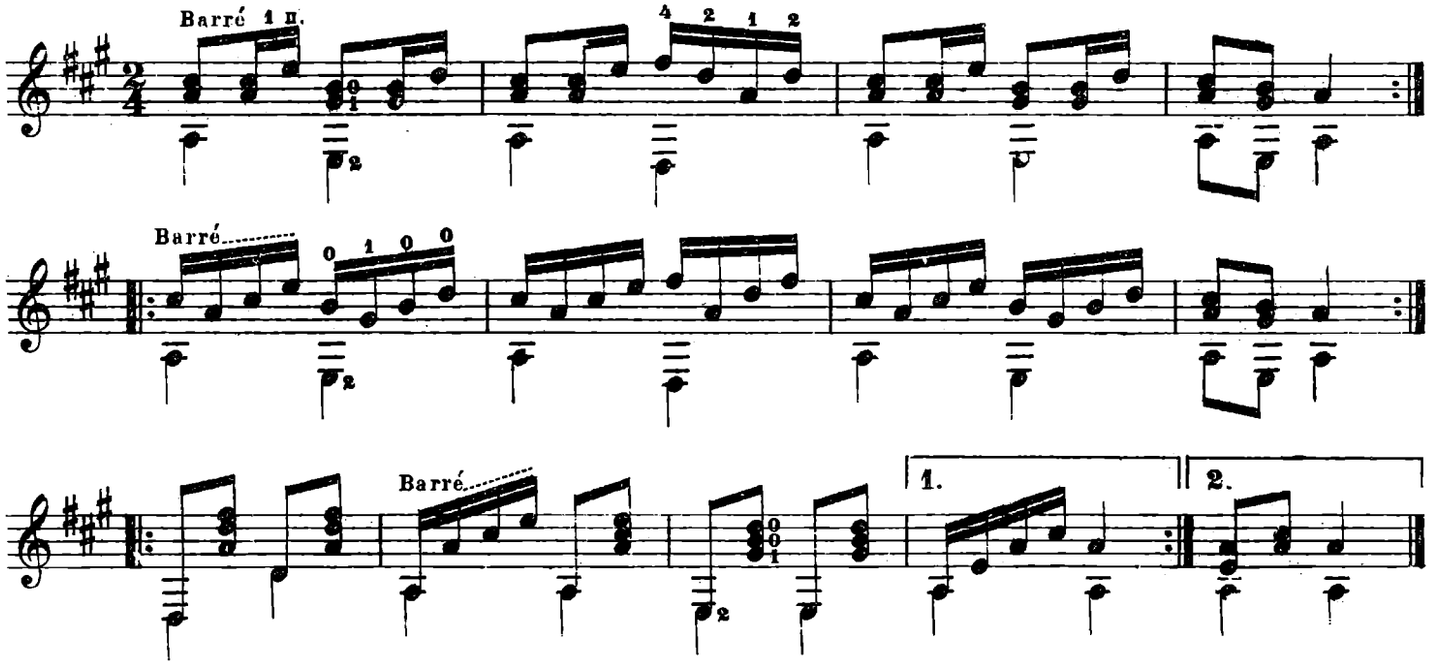


Пассажи к пробы.
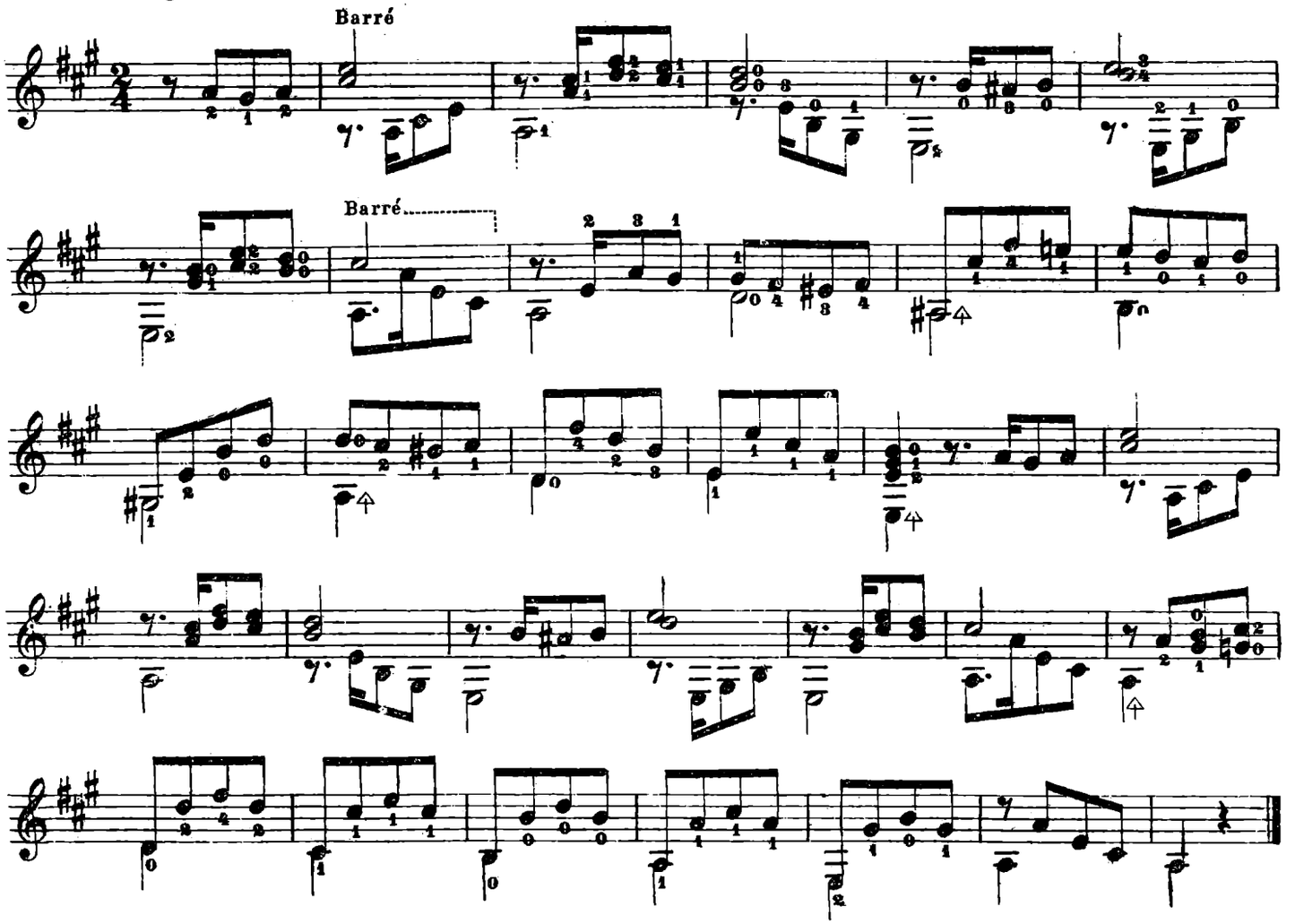


Малорос. танецъ.

(Казачекъ).



Petit Scherzetto.

Allegretto Scherzando.
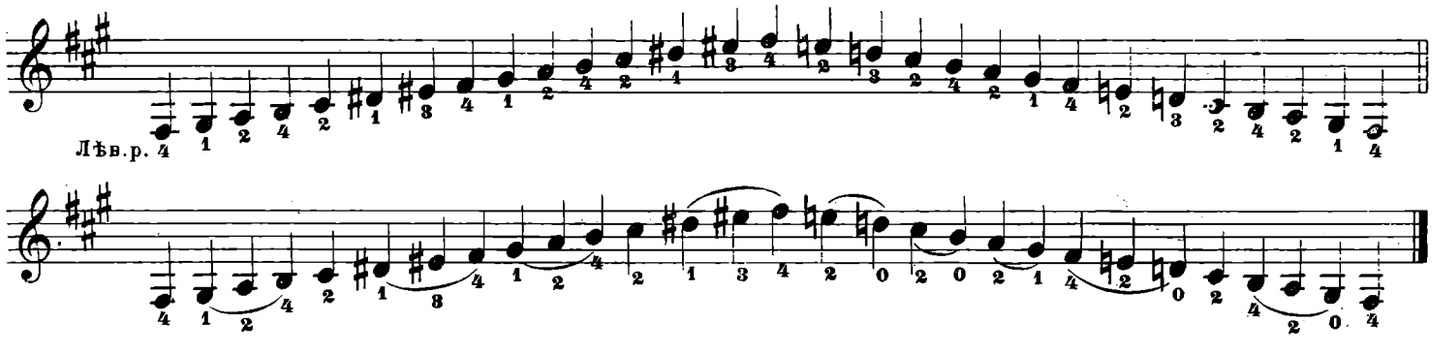


Petit Scherzetto (маленькое скерцетто). Scherzo, Scherzetto въ дословномъ переводѣ – *шутка*. Это названіе дается игривымъ, иногда причудливымъ пьесамъ. Scherzo часто встрѣчаетоя какъ одна изъ частей симфоніи или сонаты. Allegretto scherzando – весело, легко, шутя.

Урокъ 32-й.

ТОНЪ FIS - MOLL.
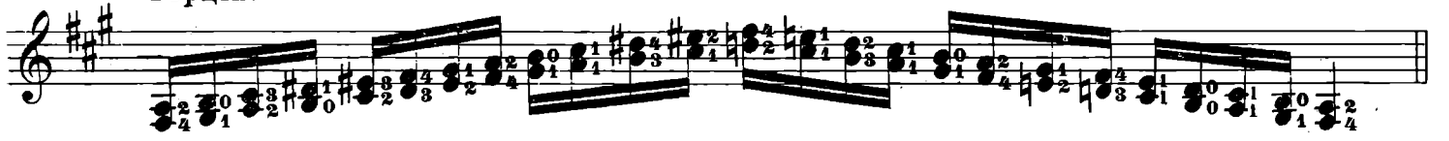
(Фа-діезъ минорный).

Гамма Fis-moll. Интервалы. Аккорды и модуляціи. *„Внизъ по матушкѣ по Волгѣ“* Русск. пѣсня. Ар. В. Русановъ. *„Petite Elégie“* Муз. В. Русанова.

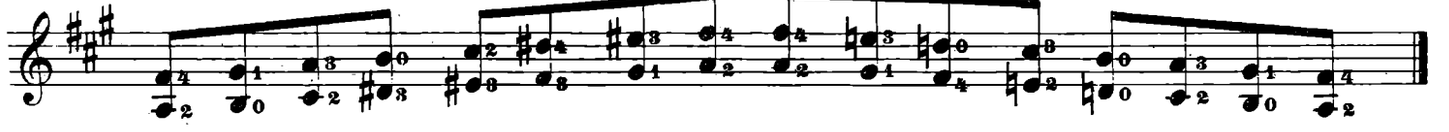


Интервалы.

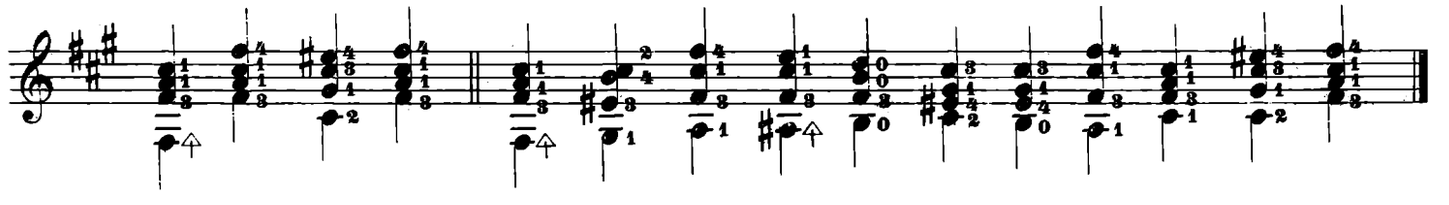
Терціи.



Сексты.
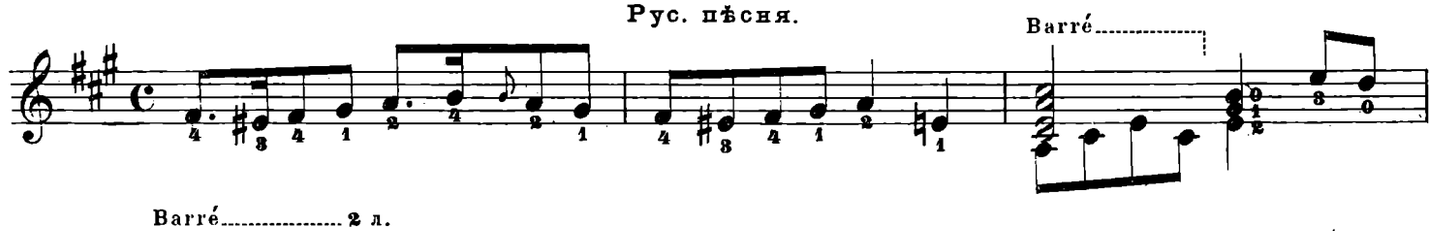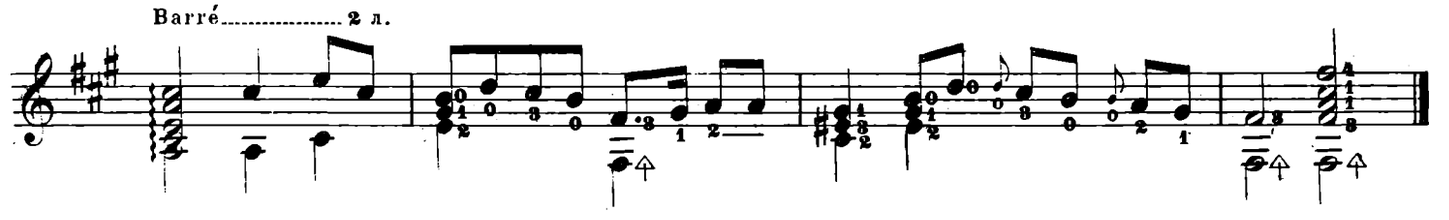


Аккорды и Модуляціи.



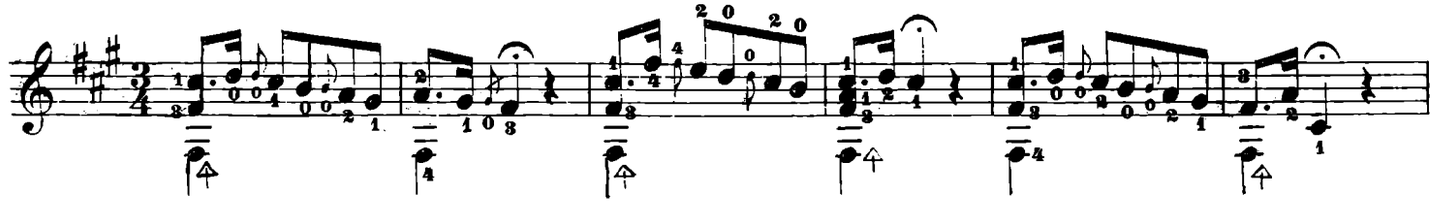
Внизъ по матушкѣ по Волгѣ.
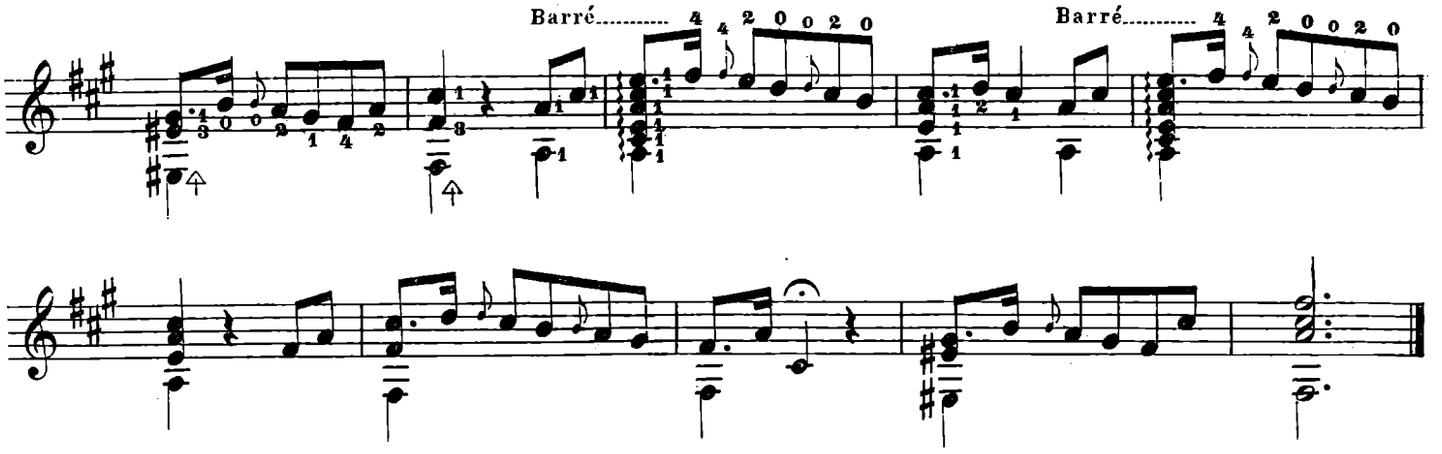
Рус. пѣсня.





Petite Elegie.





Petite Elegia (маленькая элегія)-родъ небольшихъ по большей части пьесъ элегическаго печальнаго характера.
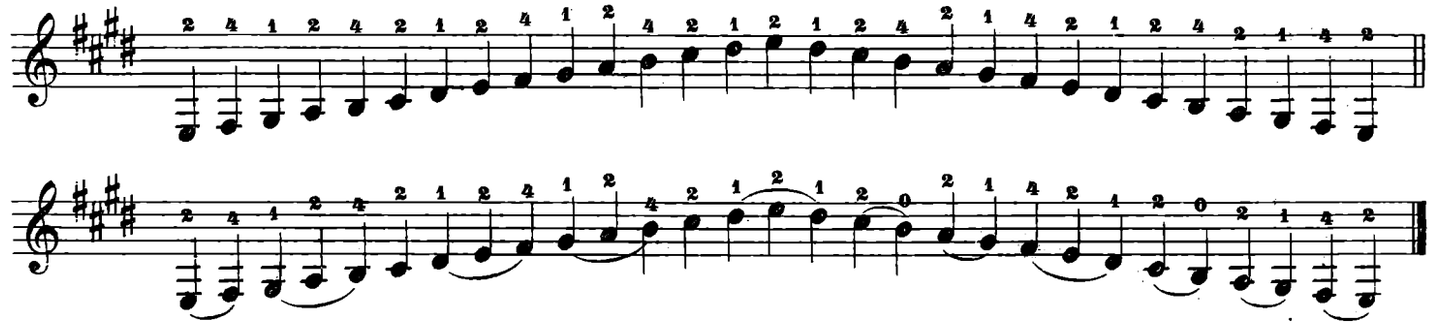
Урокъ 33-й.

ТОНЪ E-DUR.

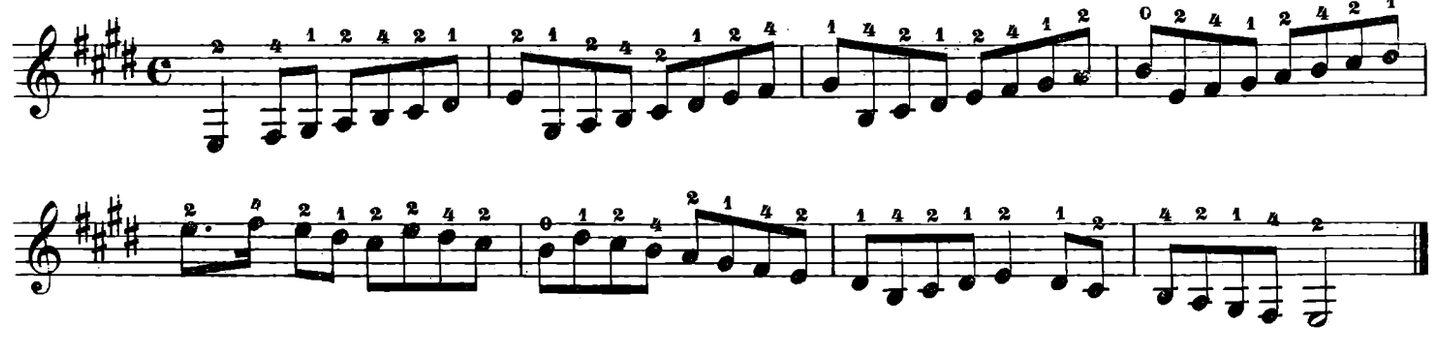
(Ми-мажорный).

Гамма E-Dur. Упражненіе. Интервалы. Аккорды и *модуляціи. Пассажи. Малорос. пьеня* (Ой за гаемъ гаемъ) Ар. В. Русановъ. Capriccio Его-же.

Гамма E-dur.
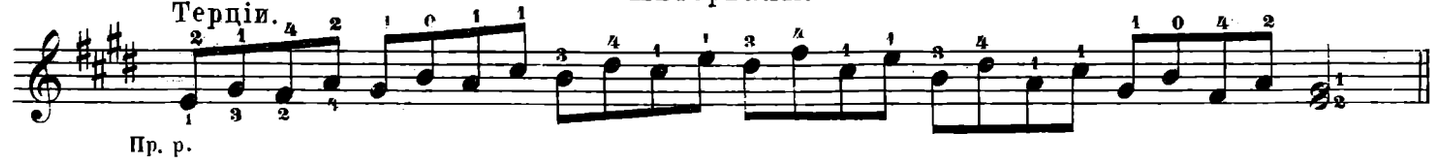


Упражненіе.
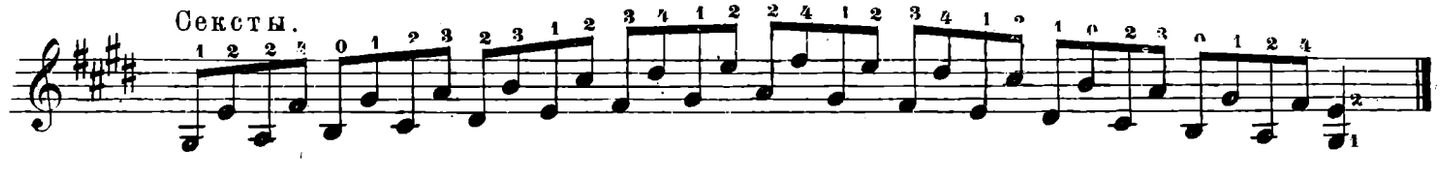


Интервалы.

Терціи.
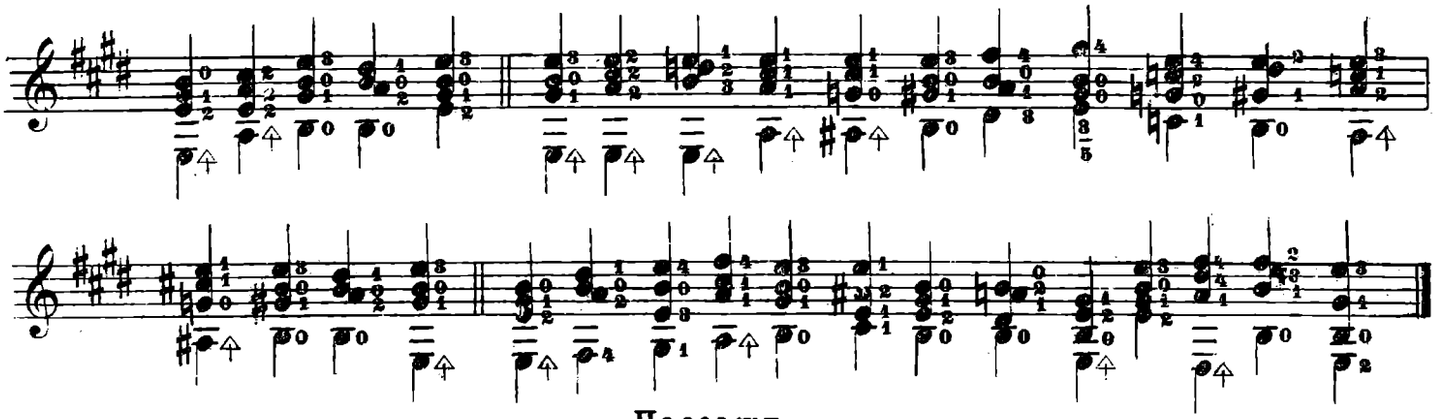


Пр. р.
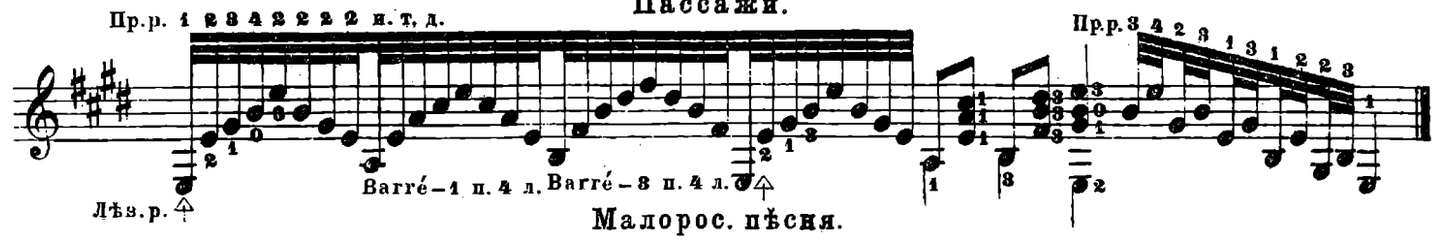
Сексты.



Аккорды и модуляціи.
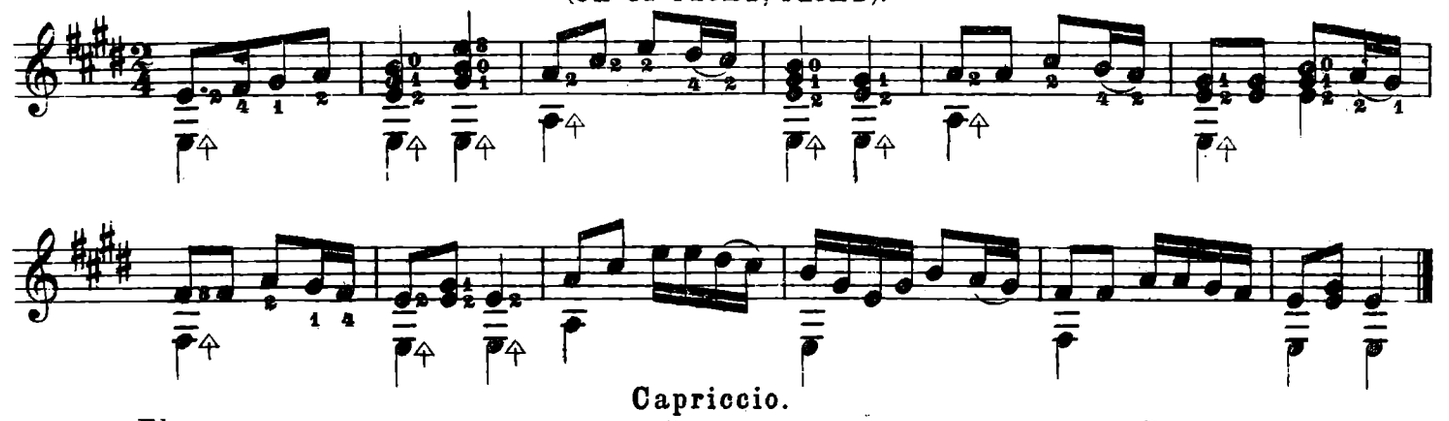


Пассажи.
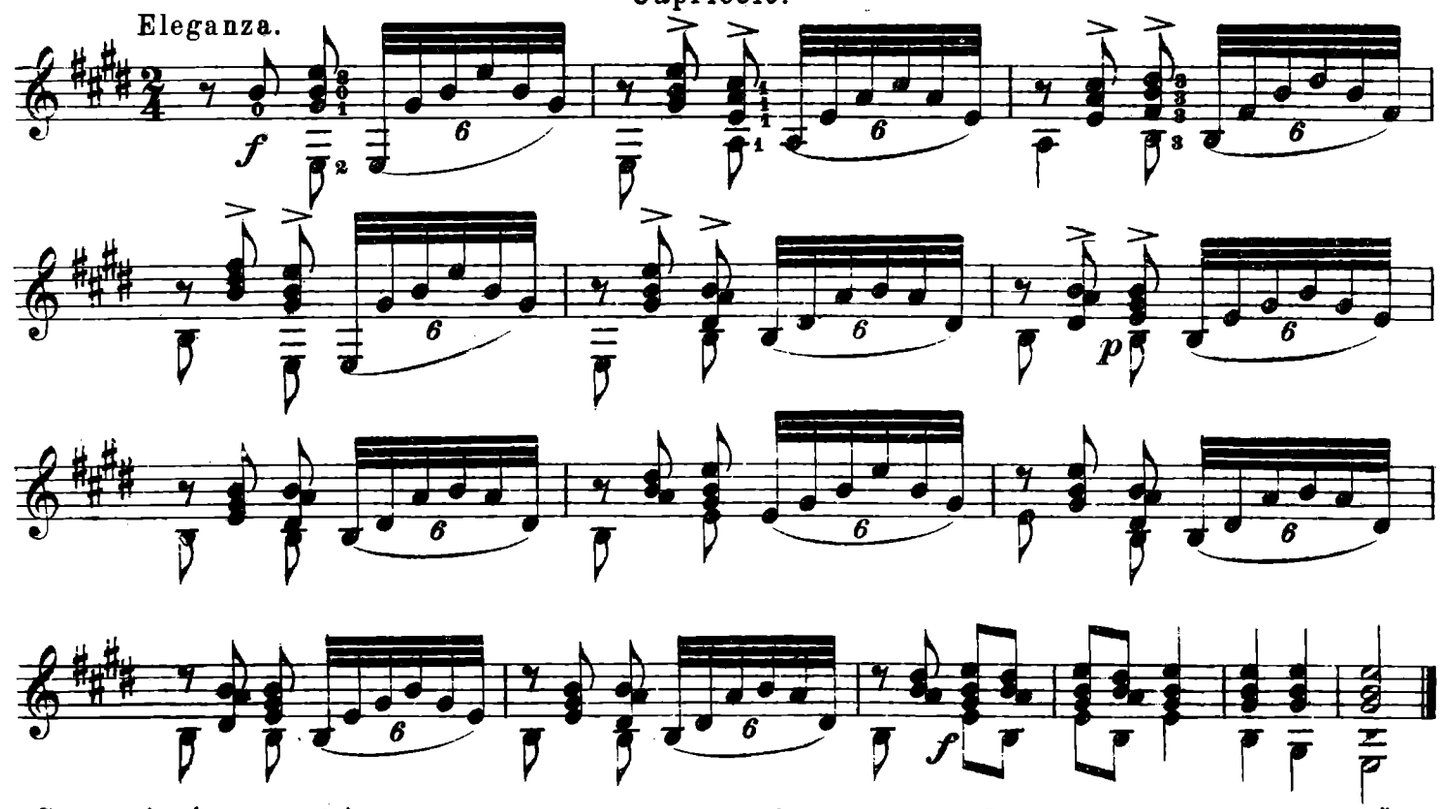


Малорос. пѣсня.

(Сй за гаемъ, гаемъ).



Capriccio.

Eleganza.



Capriccio (каприччіо) пьеса написанная въ свободномъ стилѣ, не придерживаясь какой либо опредѣленной формы. Eleganza – блестяще, щеголевато.
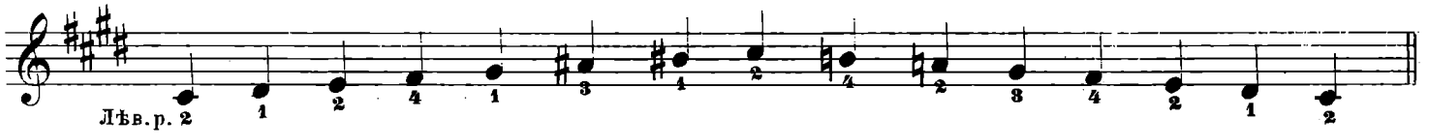
Урокъ 34-й.

ТОНЪ CIS-MOLL.
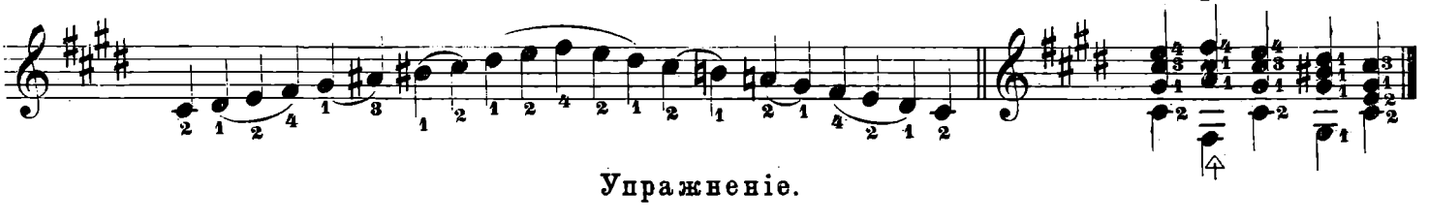
(До діезъ минорный).

Гамма Cis-moll. Упражненіе. Гамма Cis-moll, въ терціяхъ. *Этюдъ.* В Русанова.
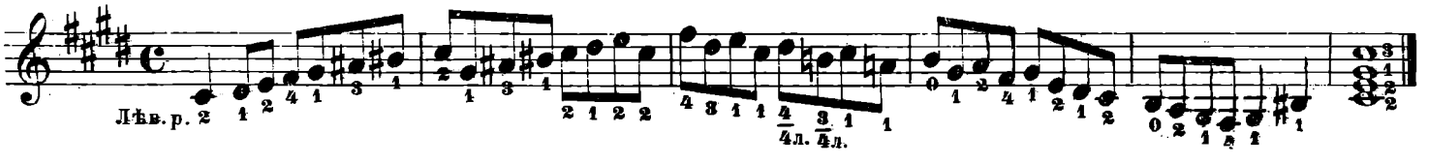
Гамма Cis-moll.



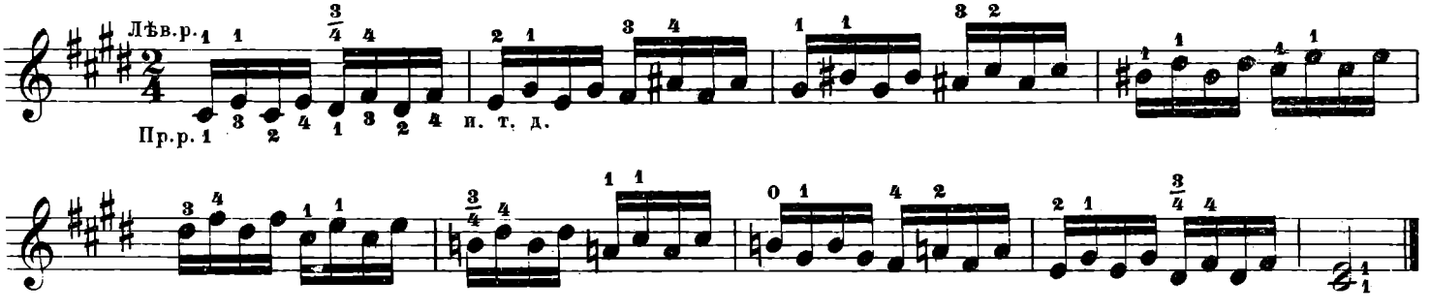
Аккорды.



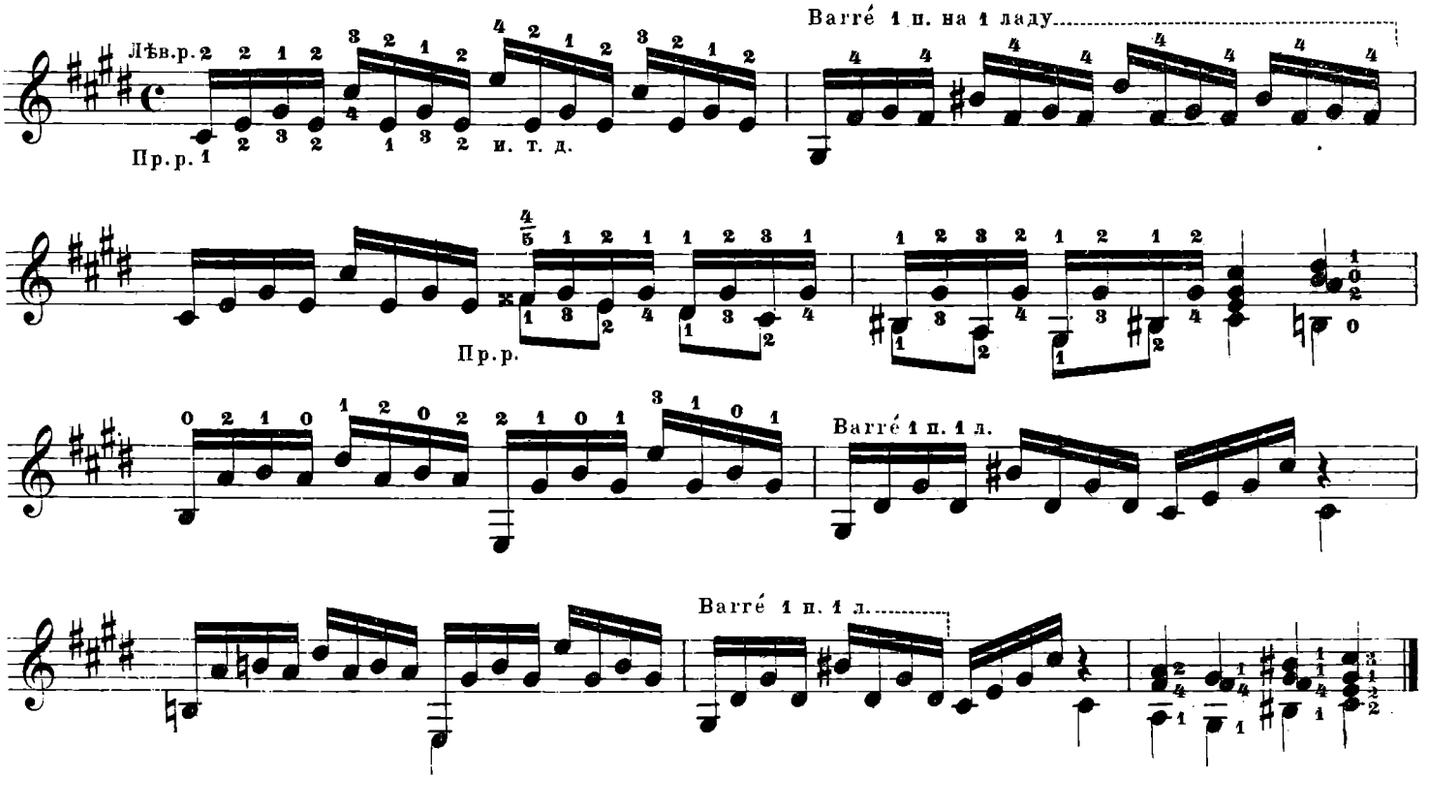
Упражненіе.



Гамма Cis-moll въ терціяхъ.



Этюдъ.



Урокъ 35-й.

ТОНЪ H-DUR.

(Си-мажорный).

Гамма H-dur. Аккорды и модуляціи. Интервалы. Вальсъ. В Русанова.

Гамма H-dur.

Лѣв. р.

Аккорды.

Barré Barré Barré Barré Barré Barré Barré

Интервалы.

Терціи.

Сексты.

Вальсъ.

Barré 3 п. на 4 л.

Barré 3 п. на 4 л.

Barré на 4 л.

Barré 3 п. 4 л.

Barré 3 п. 4 л.

Barré 3 п. 4 л.

Урокъ 36-й.

тона: GIS-MOLL. FIS-DUR. DIS-MOLL. CIS-DUR. AIS-MOLL.
(Соль ♯ минорный. Фа ♯ мажорный. Ре ♯ минорный. До ♯ мажорный. и Ля ♯ минорный.)

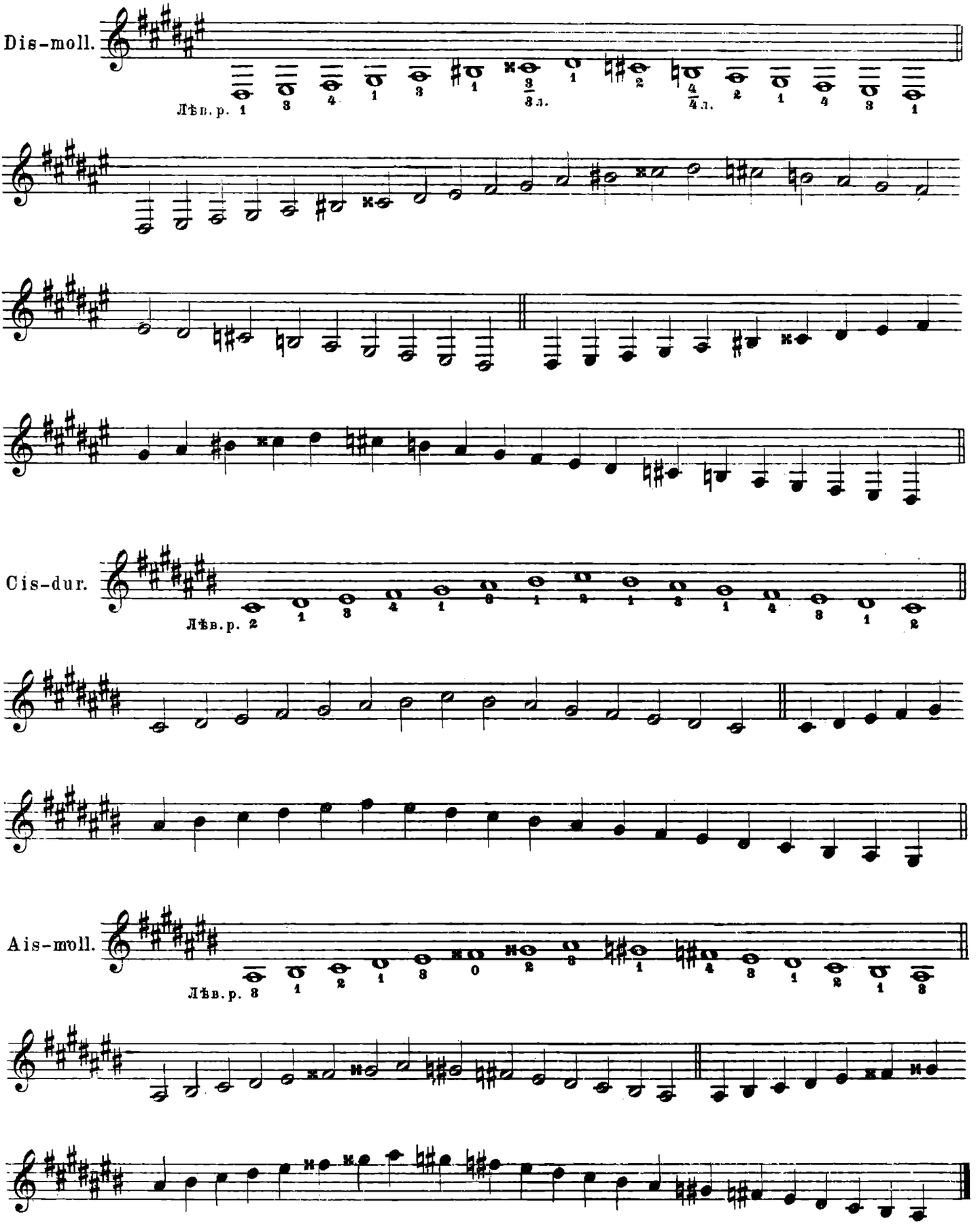
Тона эти встрѣчаются сравнительно рѣдко и кромѣ того, изученіе ихъ на практикѣ болѣе подробно будетъ слишкомъ утомительно для начинающихъ, а потому слѣдуетъ пока ограничиться одними упражненіями въ гаммахъ.

Gis-moll.

Лѣв.р. л.

Fis-dur.

Лѣв.р. л.



Гаммы Dis-moll, Cis-dur и Ais-moll какъ наиболѣе трудныя написаны сначала цѣлыми нотами, полунотами и наконецъ четвертными нотами, т. е. сначала разучивать ихъ играя какъ можно медленнѣе, затѣмъ вдвое и вчетверо скорѣе.

Урокъ 37-и.
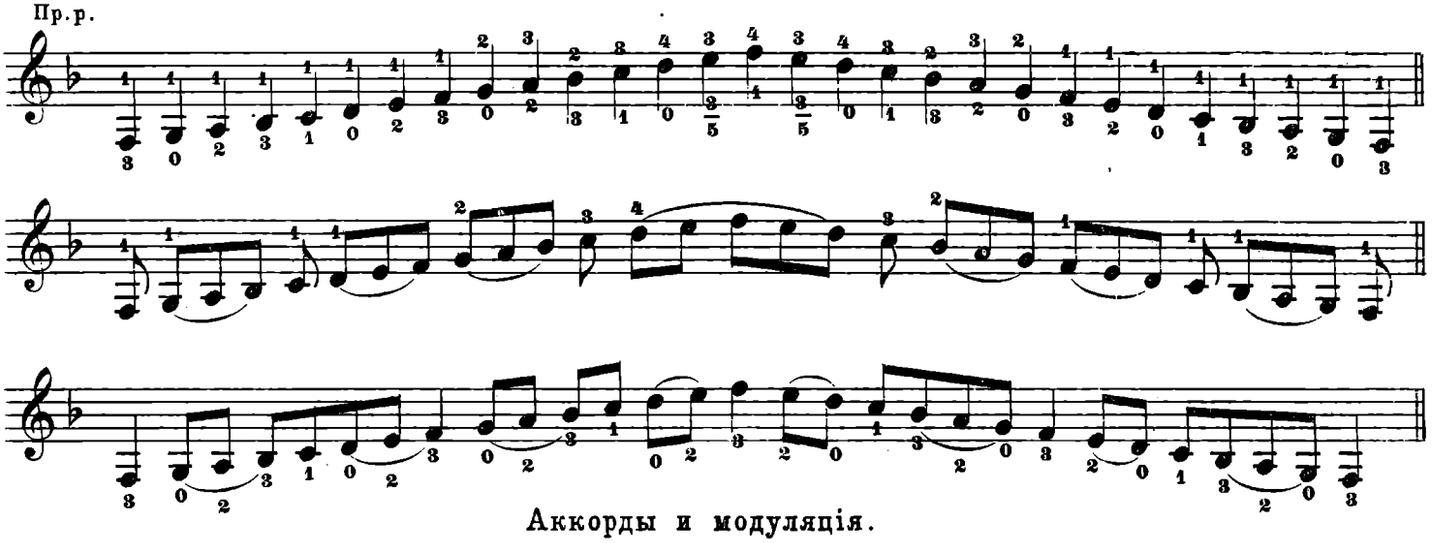
ТОНЪ F-DUR.

(Фа-мажорный.)

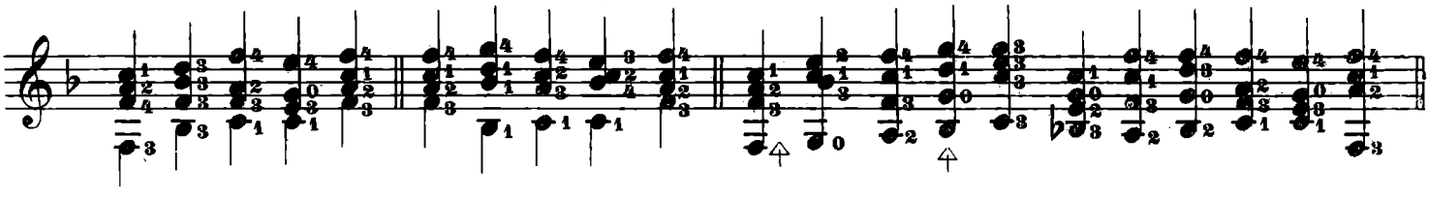
1. *Гамма F-dur.* 2. *Аккорды и модуляціи.* 3. *Упражненіе.* 4. *Пассажи* 5. *Интервалы.* 6. *Пассажи для правой руки.* 7. *Маршъ.* І. К. Мертца. *Романсъ безъ словъ.* Батіоли. *Adagio* (для 2 хъ гитаръ) Кюффнера.

Гамма F-dur.
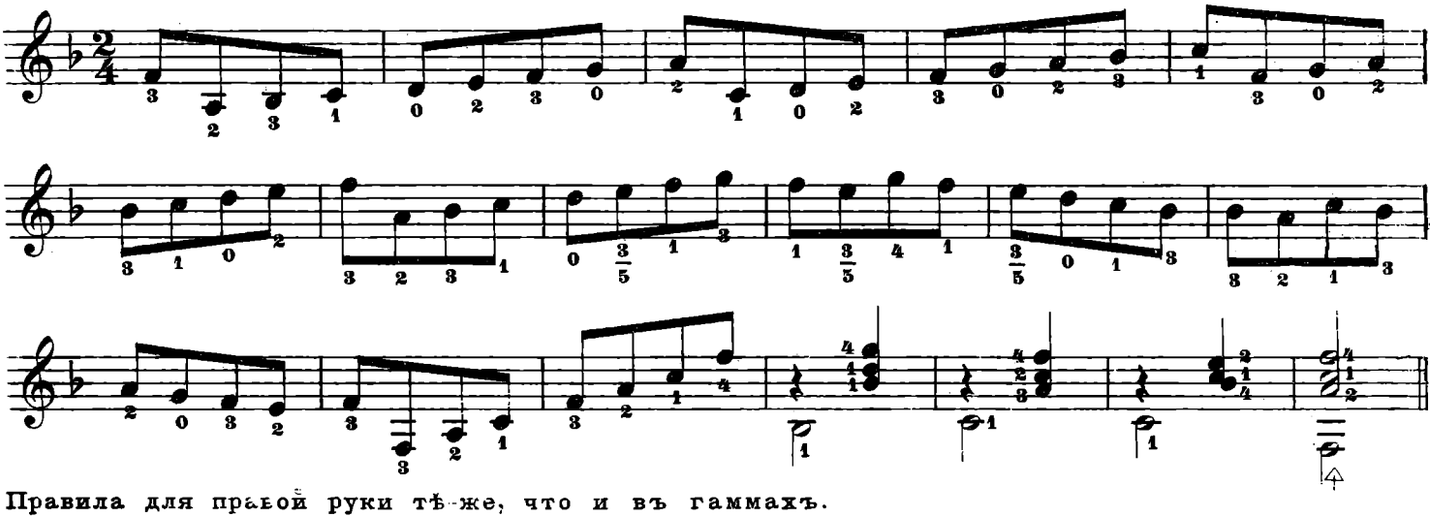
Пр.р.



Аккорды и модуляція.



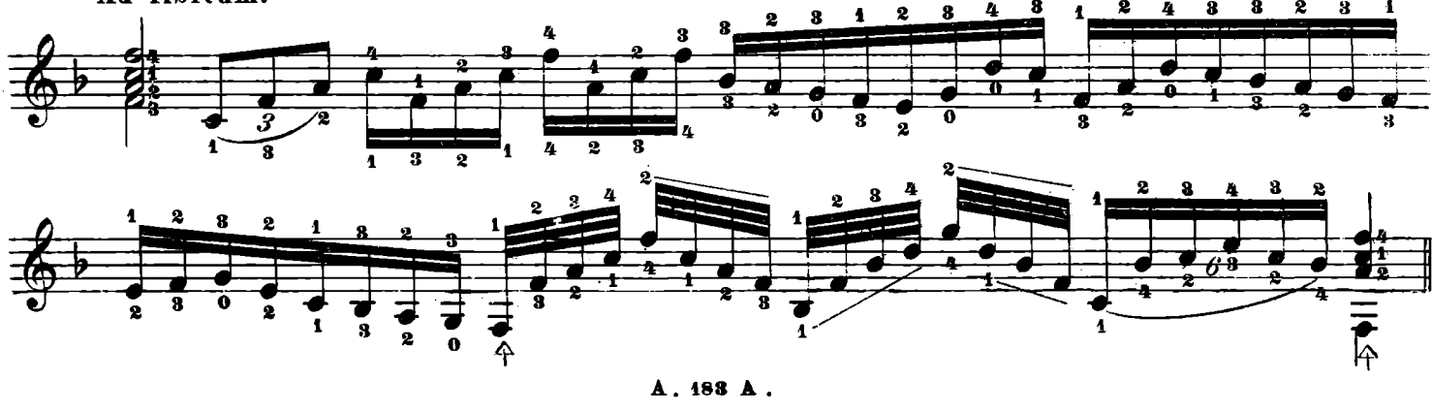
Упражненіе.



Правила для правой руки тѣ-же, что и въ гаммахъ.
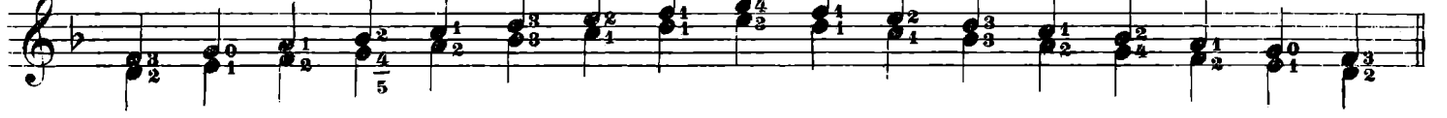
Пассажи.

Ad libitum.

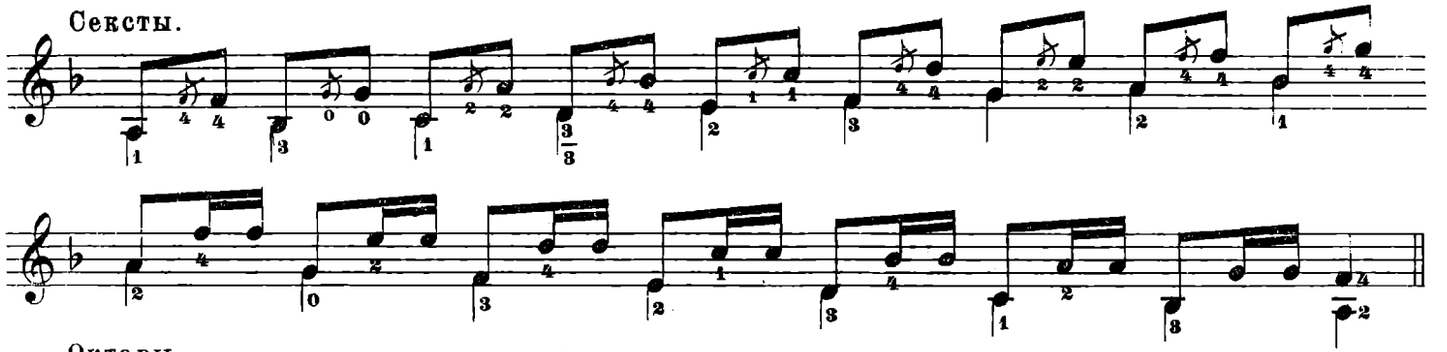


Интервалы.

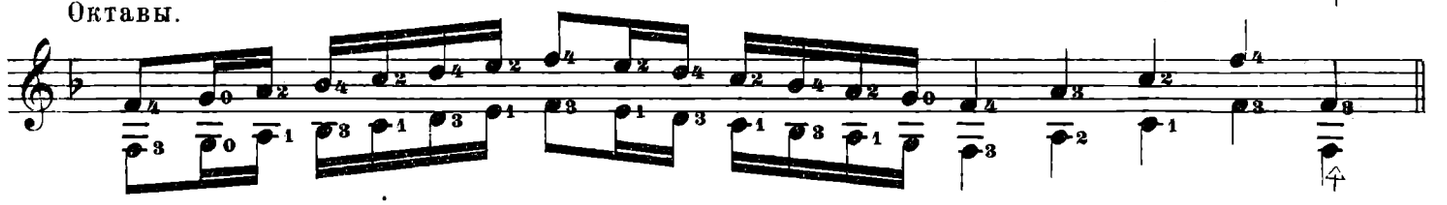
Терцій.
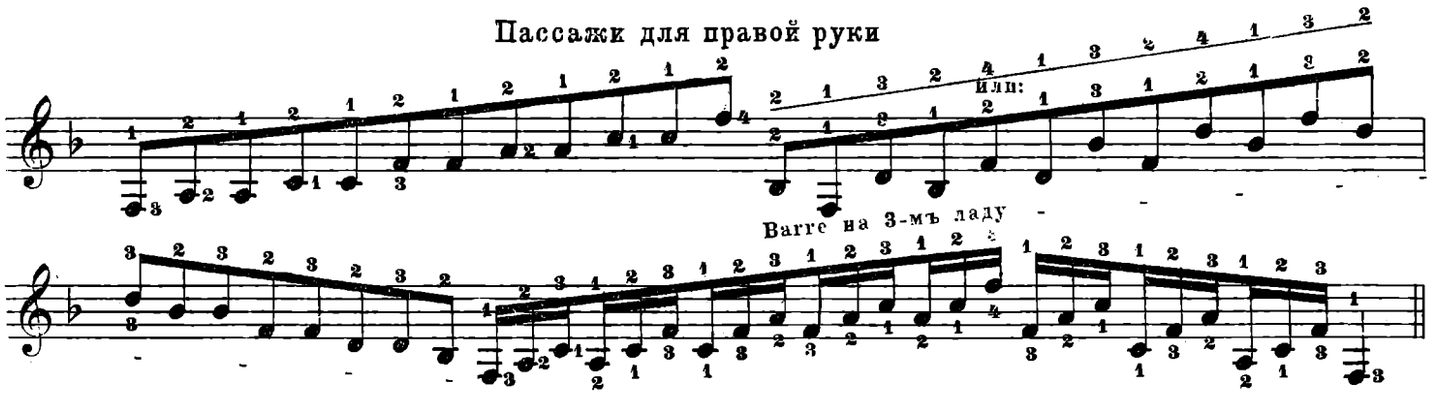


Сексты.



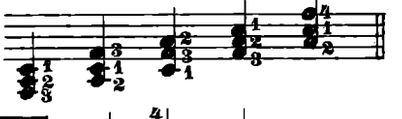
Октавы.
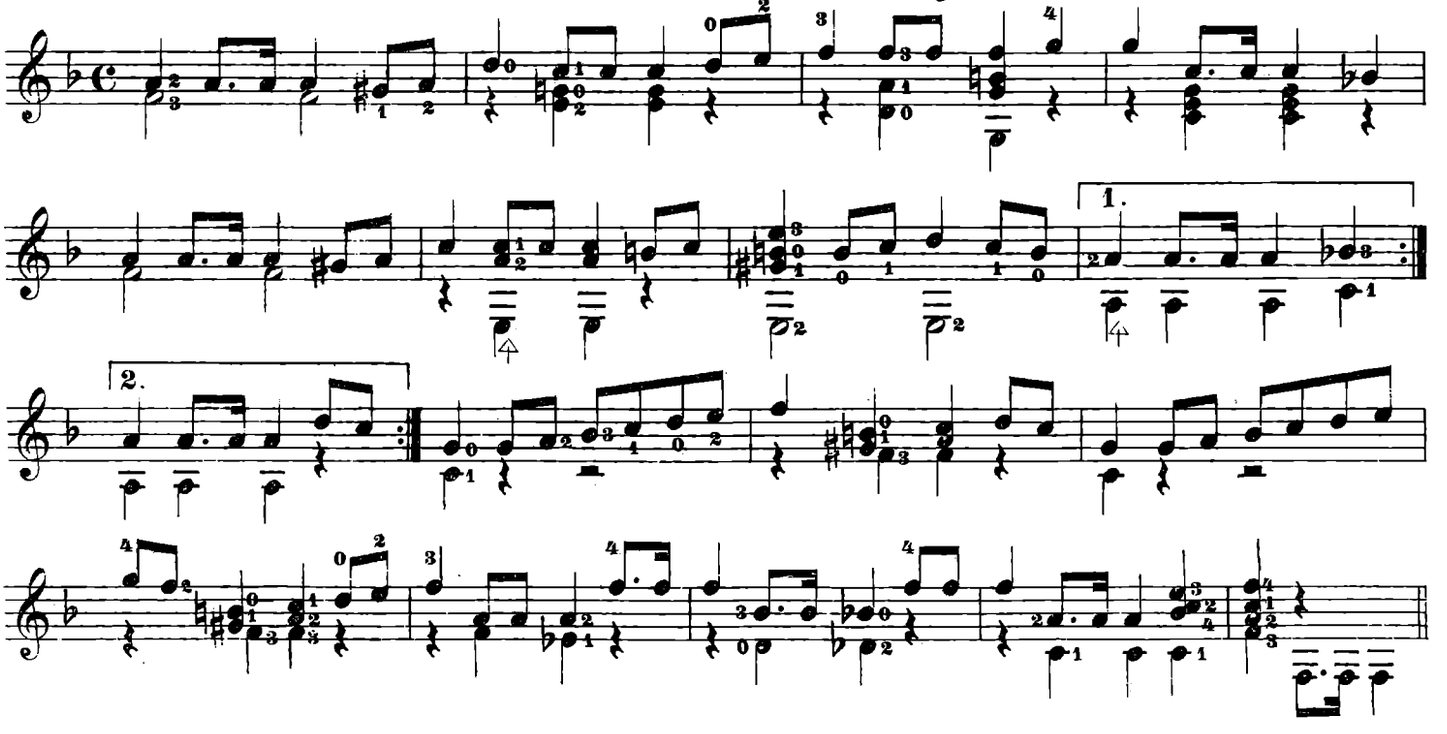


Пассажи для правой руки



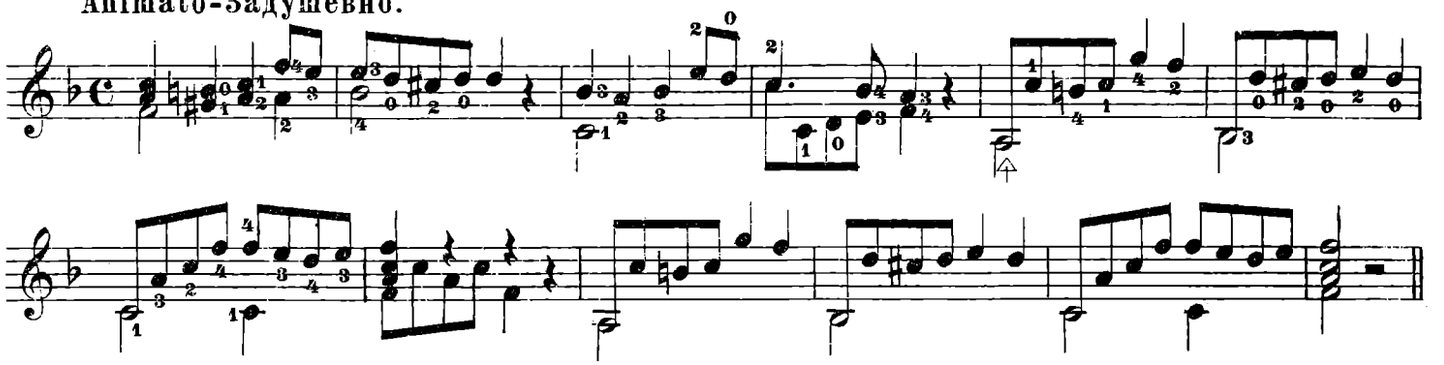
Въ этихъ пассажахъ пальцы лѣв. руки послѣдовательно переходятъ со струны на струны, подготавливая рядъ аккордовъ въ слѣдующемъ порядкѣ:
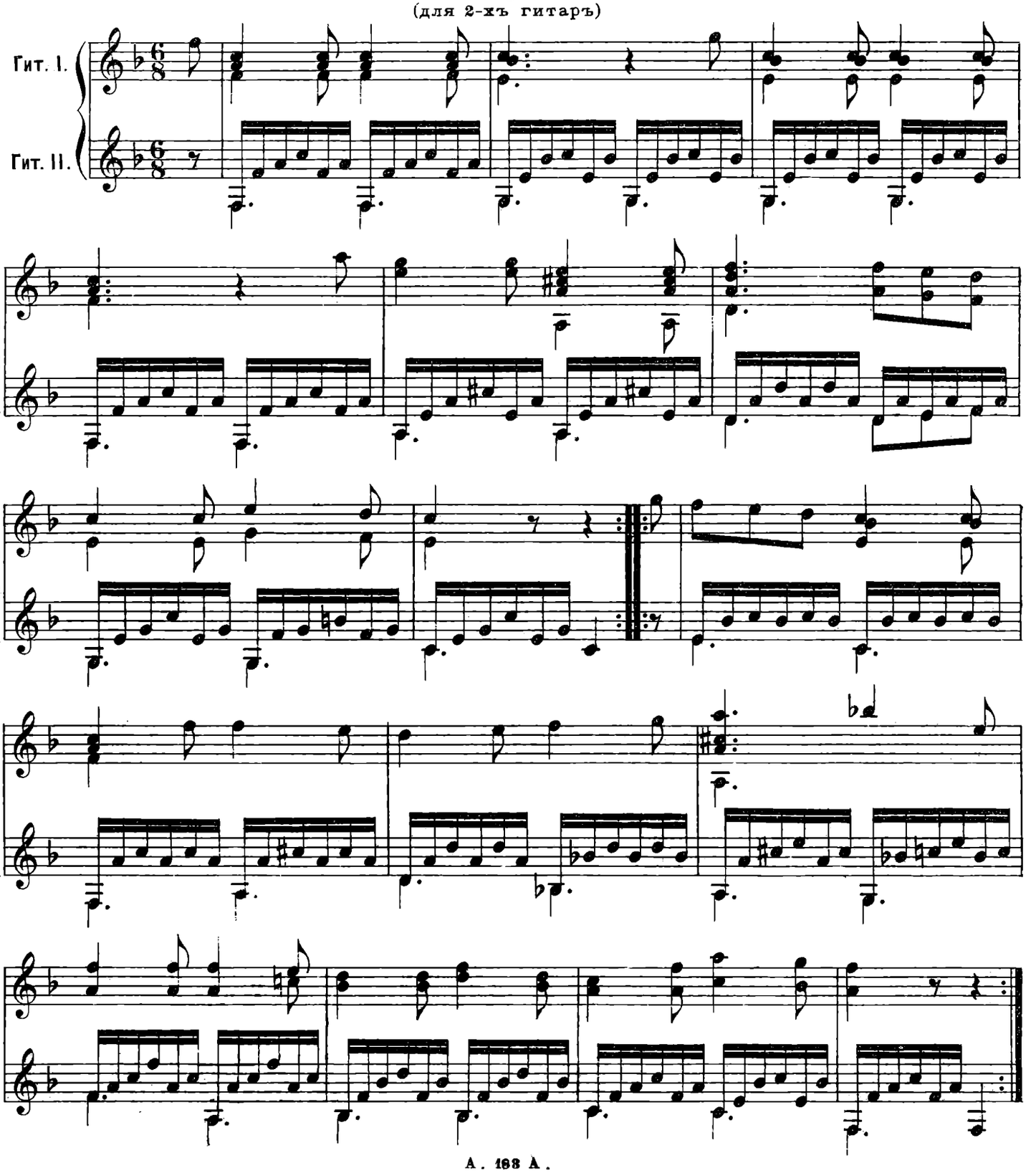


Маршъ.



Animato-Задушевно.



Adagio.
(для 2-хъ гитаръ)



Урокъ 38-й.

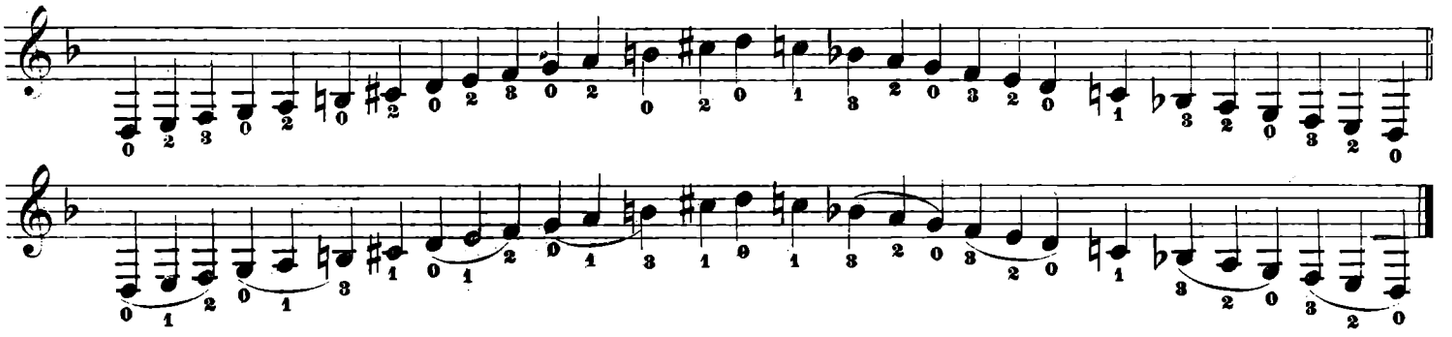
ТОНЪ D-MOLL.

(Ре-минорный.)

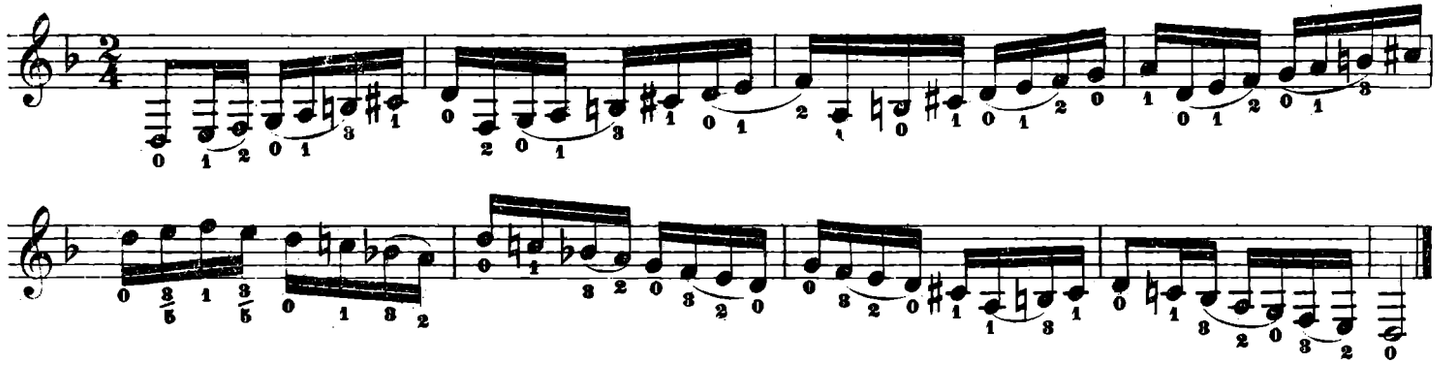
1) Гамма *D-moll* 2 Упражненіе 3 Интервалы 4 Аккорды и модуляціи 5 Пассажи 6 Прелюдія 7 Рус. пѣсня Восаду-ли въ огородѣ В Русанова.

Тонъ D-moll.
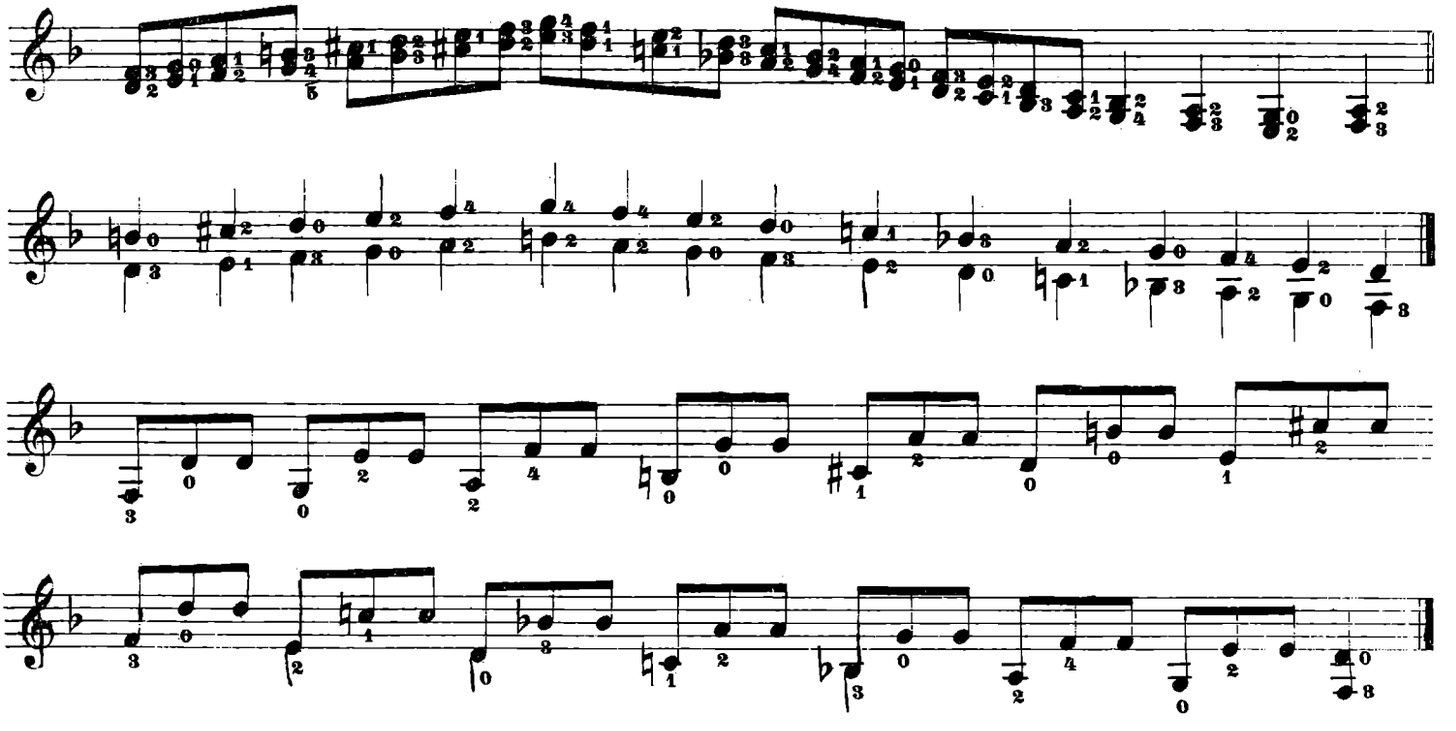
Правила для правой руки тѣ же что и въ предыдущей гаммѣ)
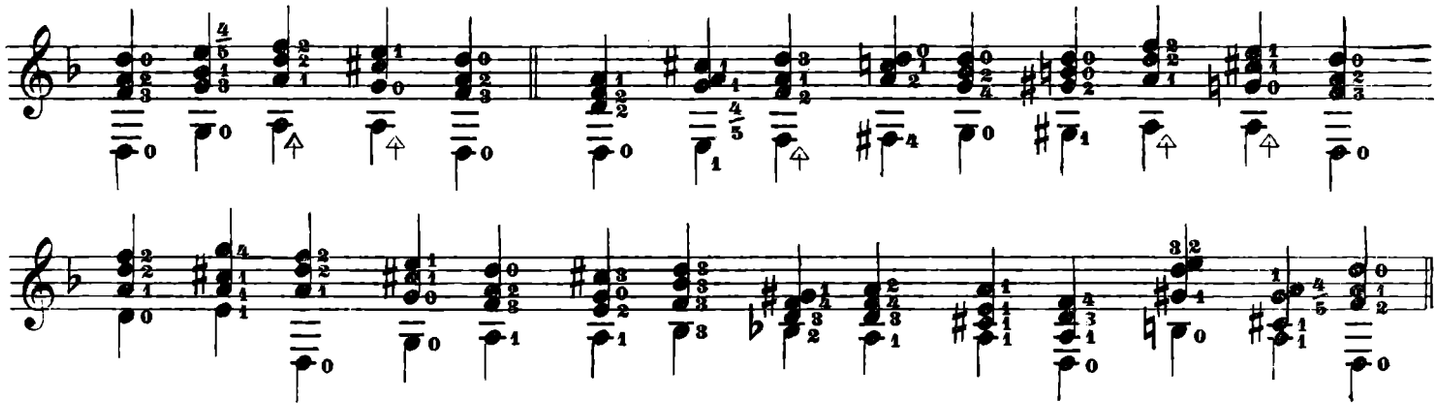


Упражненіе.



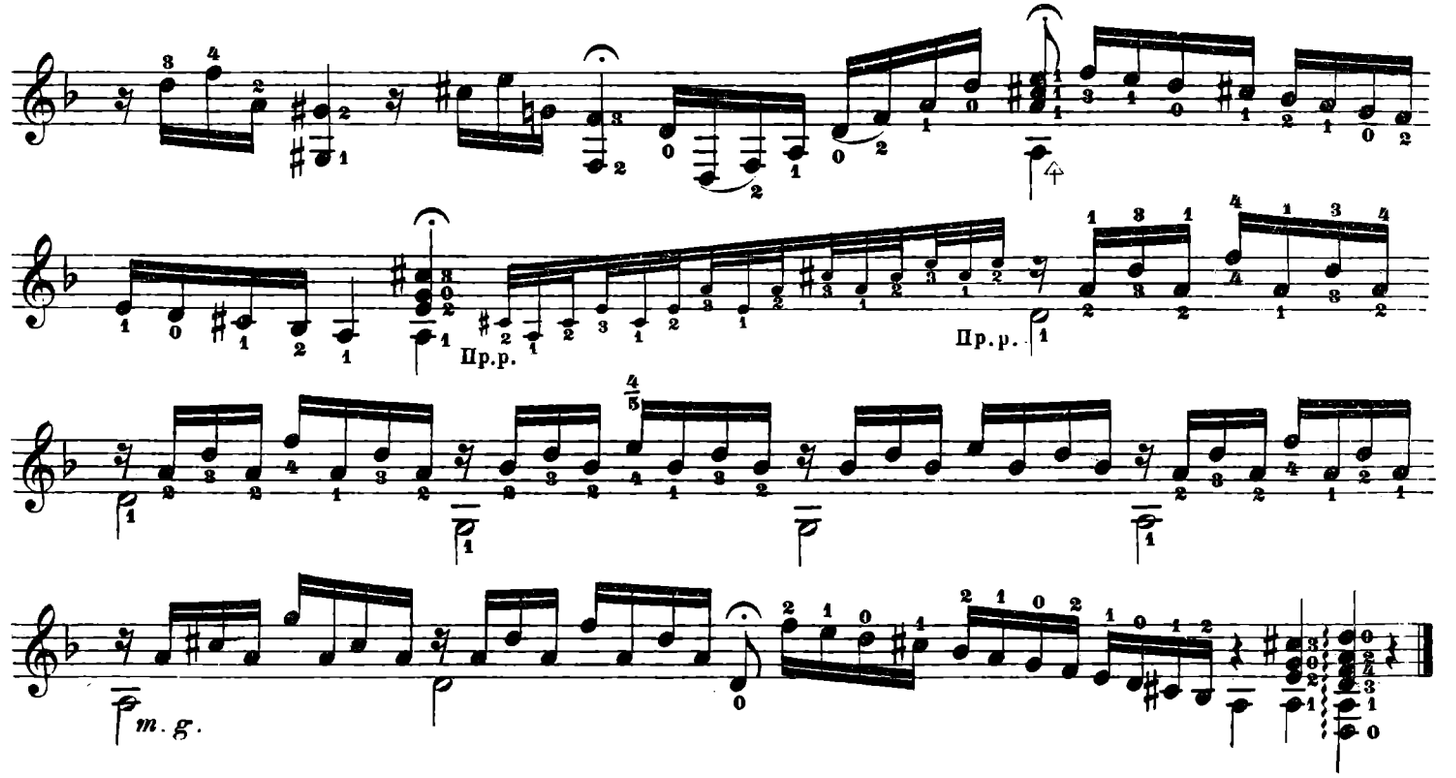
Интервалы.



Аккорды и модуляціи.

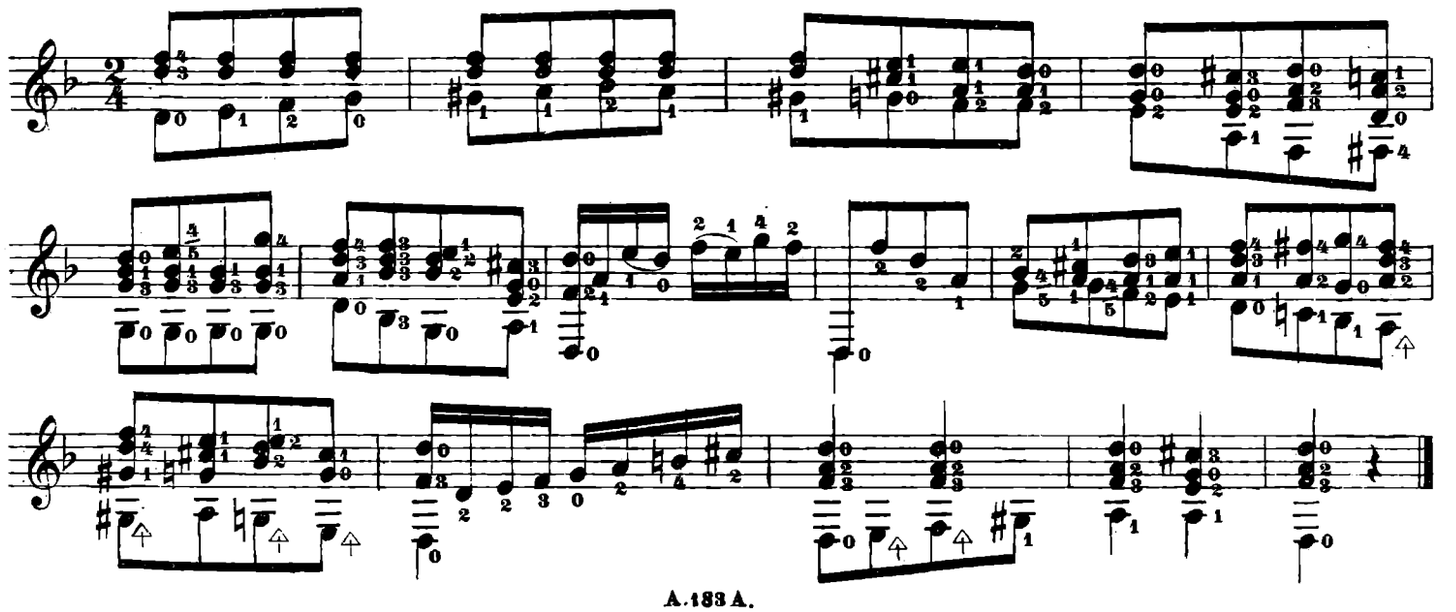


Пассажи.
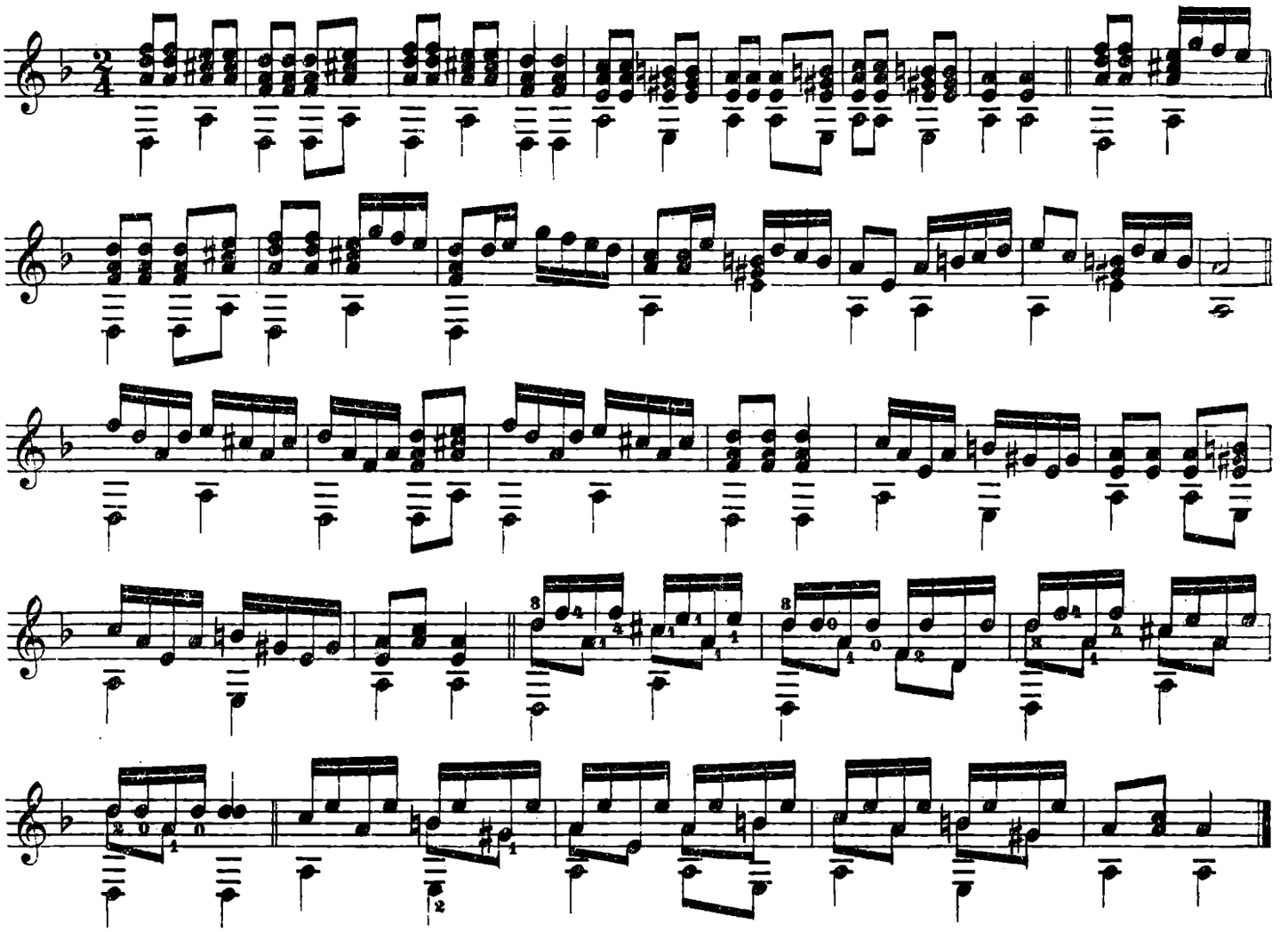


Прелюдія.

Adlibitum.



Русская пѣсня.

(Во саду-ли въ огородѣ.)
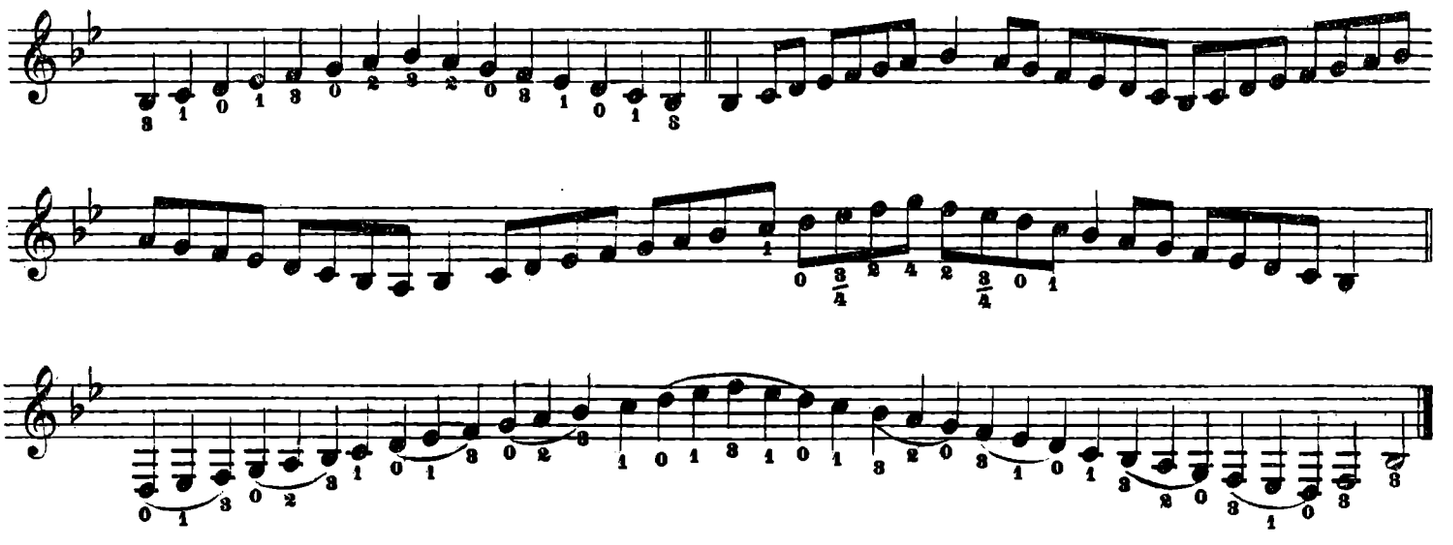


Урокъ 39-й.

ТОНЪ B-DUR.
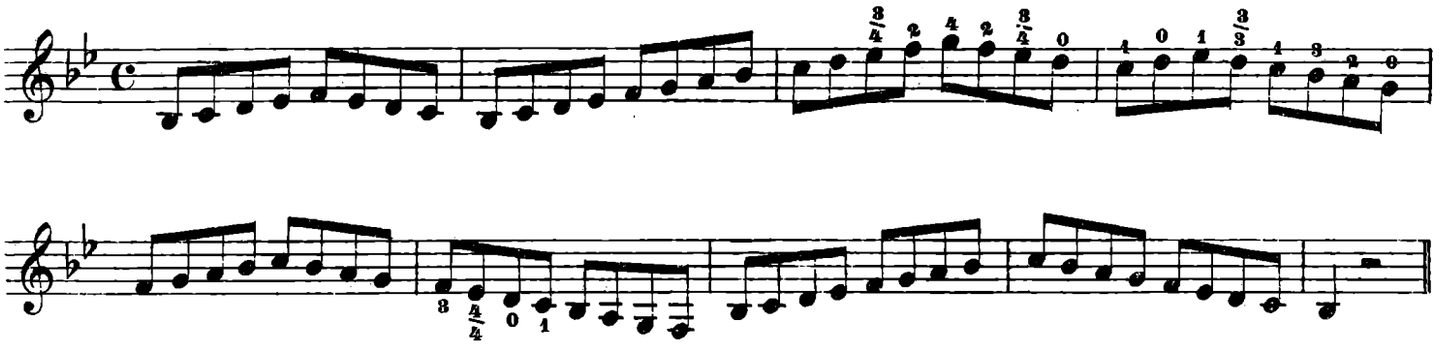
(Си-бемоль мажорныи.)

1. Гамма *B-dur*. 2 Упражненіе 3. Аккорды и модуляціи 4. Пассажи 5. Интервалы 6. Этюдъ. В. Русанова.
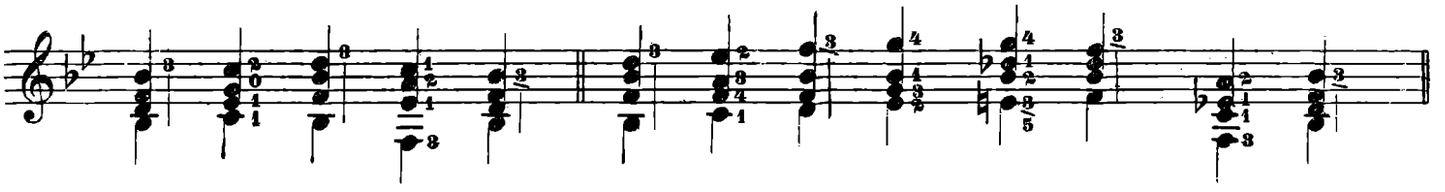
Гамма B-dur.



Упражненіе.
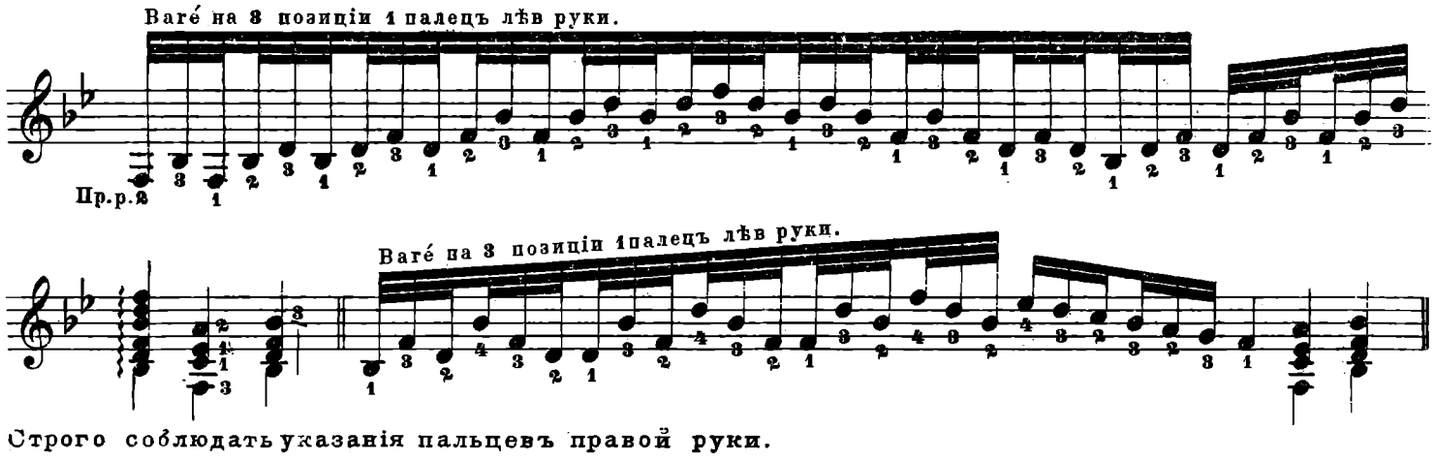


Аккорды и модуляпіи.



Пассажи.

Baré на 3 позиціи 1 палецъ лѣв руки.
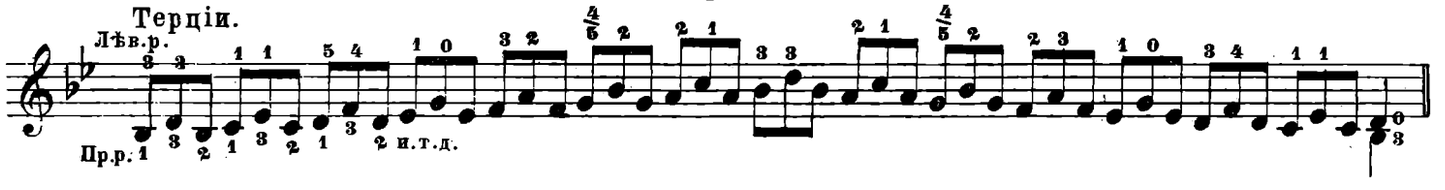


Baré на 3 позиціи 1палецъ лѣв руки.

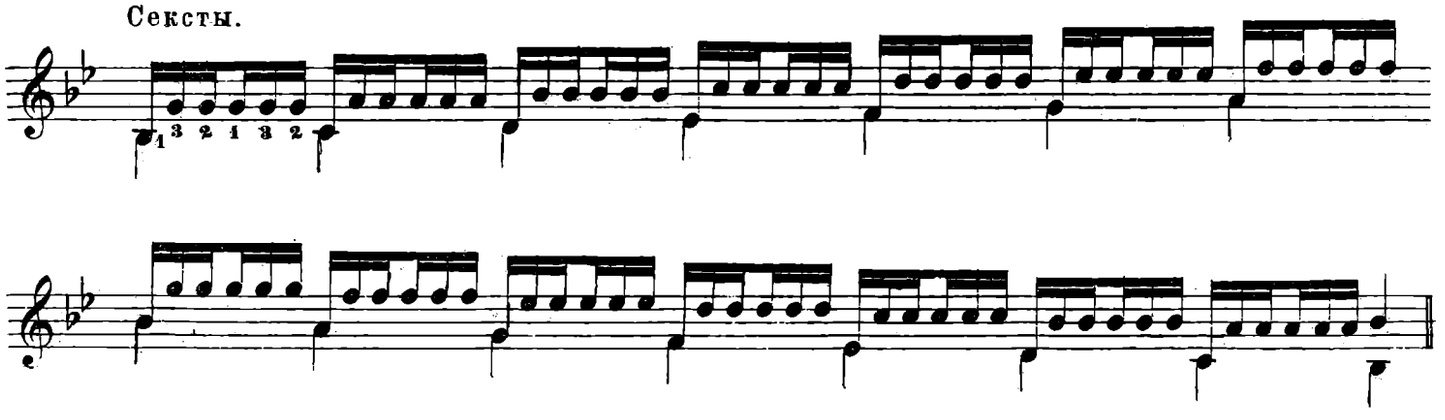
Строго соблюдать указанія пальцевъ правой руки.

Интервалы.

Терціи.
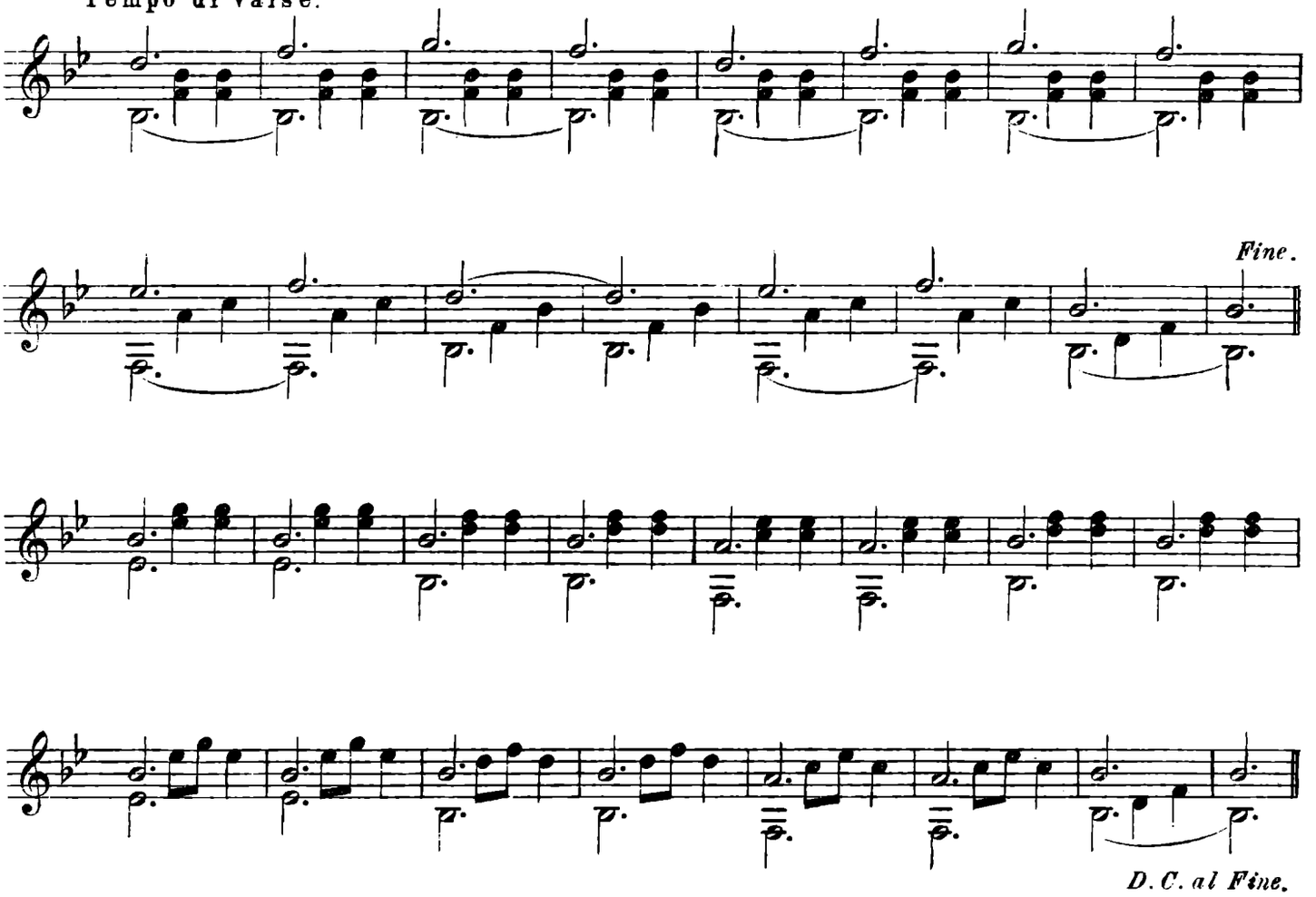


Сексты.



Этюдъ.

Tempo di Valse.



Лѣвая рука все время въ аккордѣ. При легато на одинаковыхъ нотахъ ударяется правой рукою только первая, а вторая лишь выдерживается, т. е. съ нея не снимается палецъ лѣв. руки. *Tempo di Valse*, значитъ играть въ темпѣ вальса.
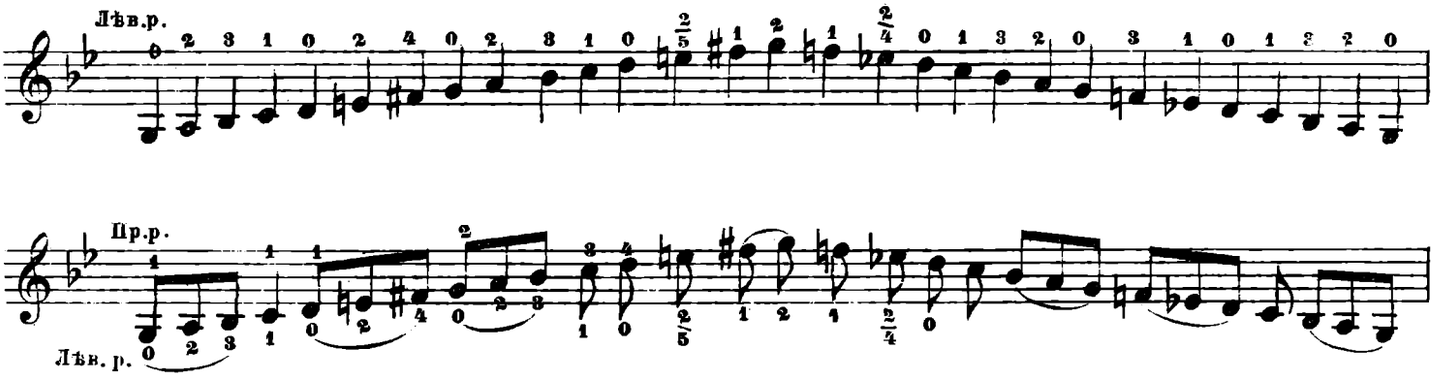
Урокъ 40-й.

ТОНЪ G=MOLL.
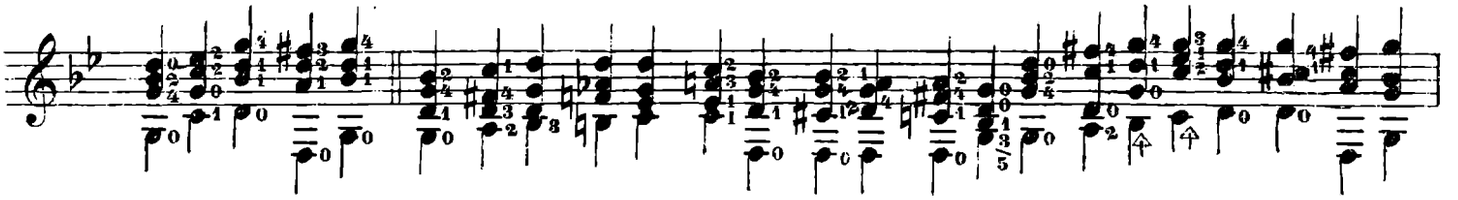
(Соль-минорный.)

1. *Гамма G-moll.* 2 Аккорды и Модуляціи. 3. Упражненіе 4. Интервалы 5. Этюдъ В. Русанова. 6. Лучинушка Рус. пѣсня В. И. Моркова. 7. Хуторокъ Рус. пѣсня. Попова.
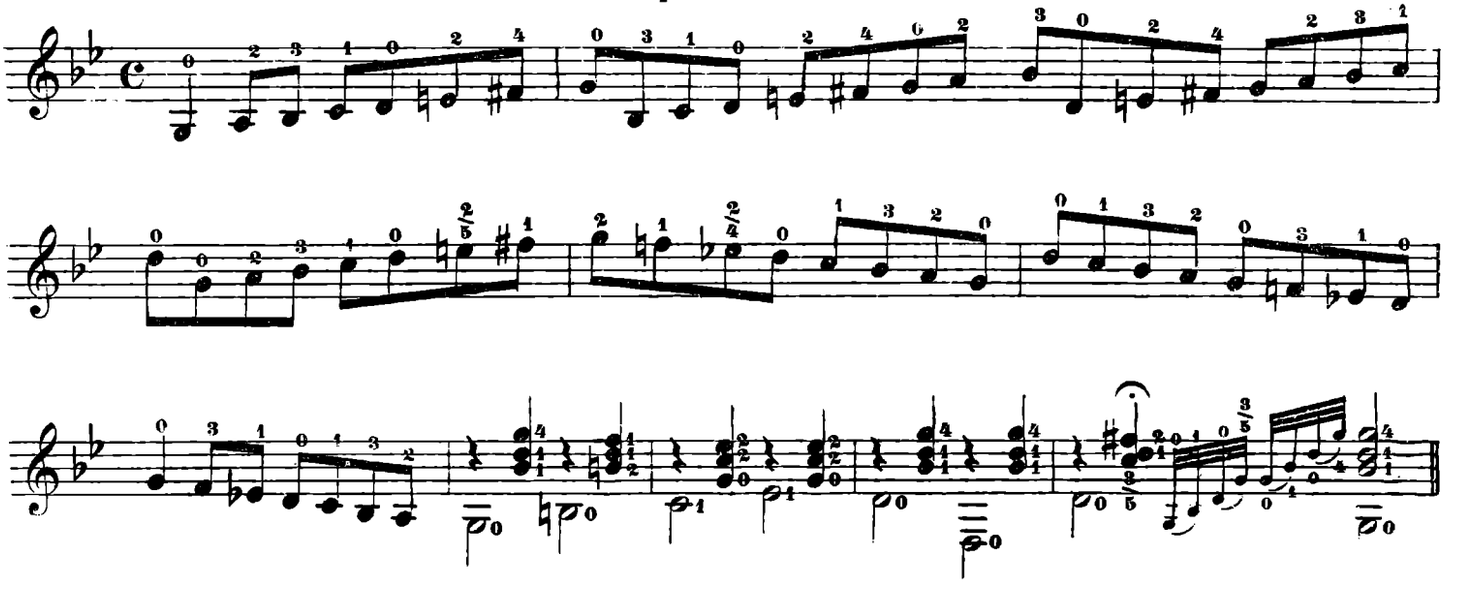
Гамма G-moll.



Аккорды и модуляціи.
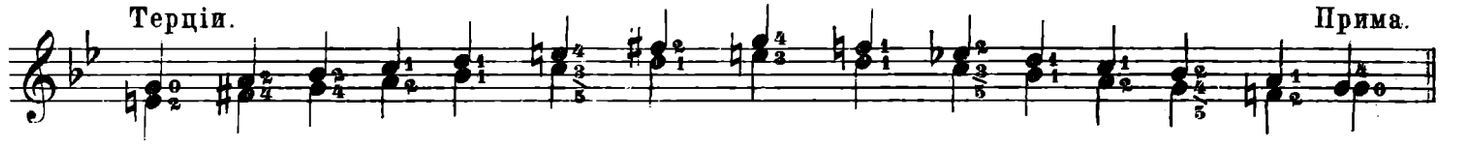


Упражненіе.
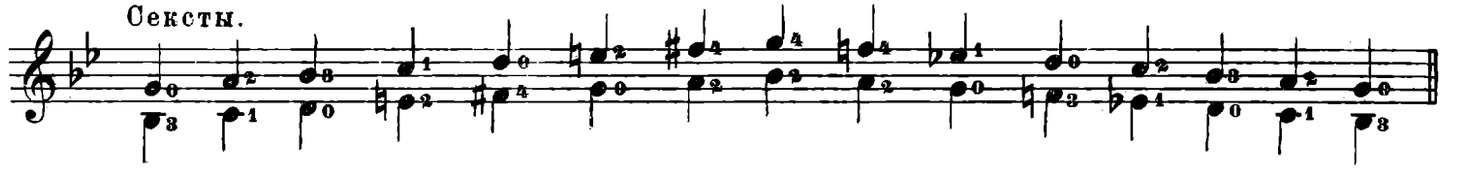


Интервалы.

Терціи.
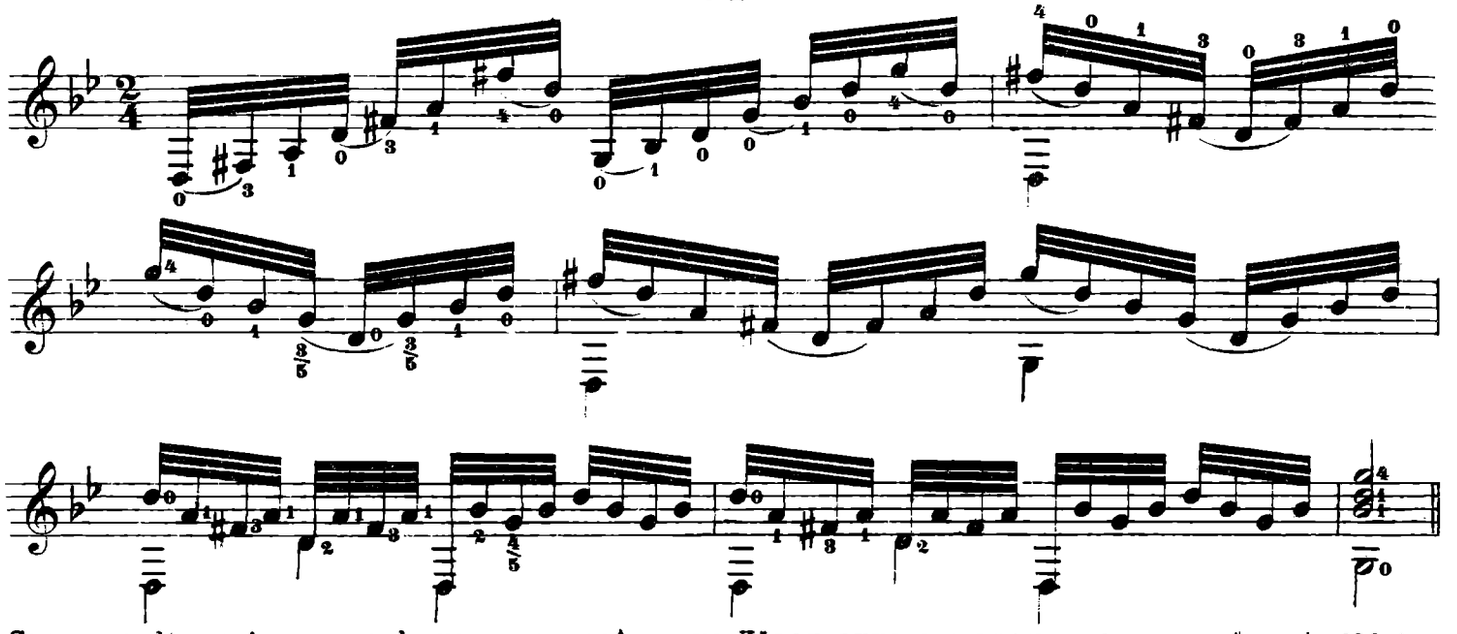


Прима.

Сексты.
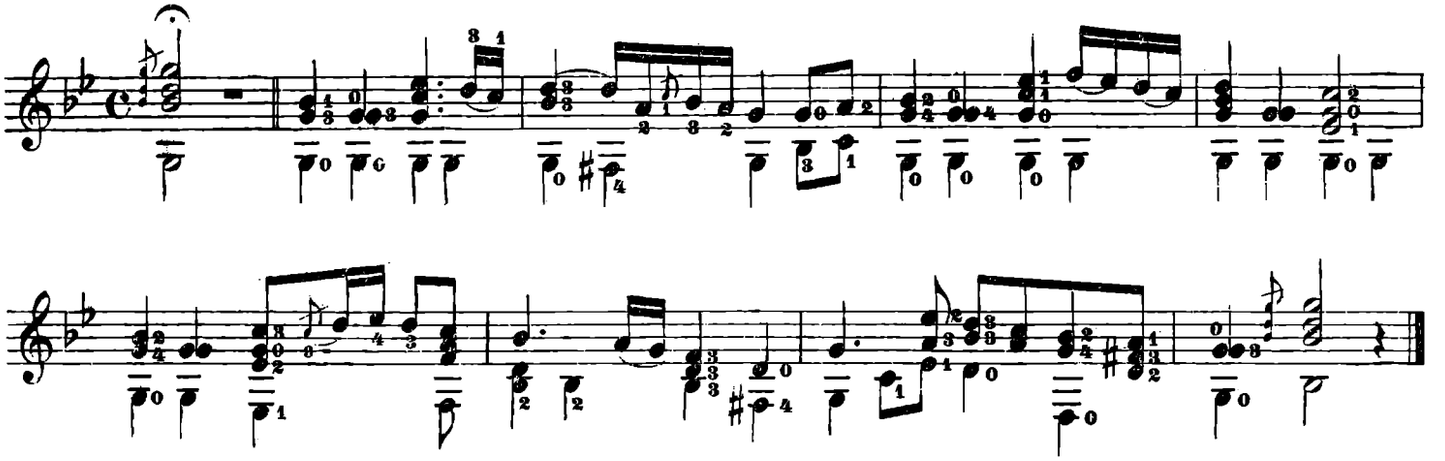


Этюдъ.



Стогое соблюденіе легато безусловно необходимо. Лѣвая рука все время въ аккордѣ. А. 188 А.
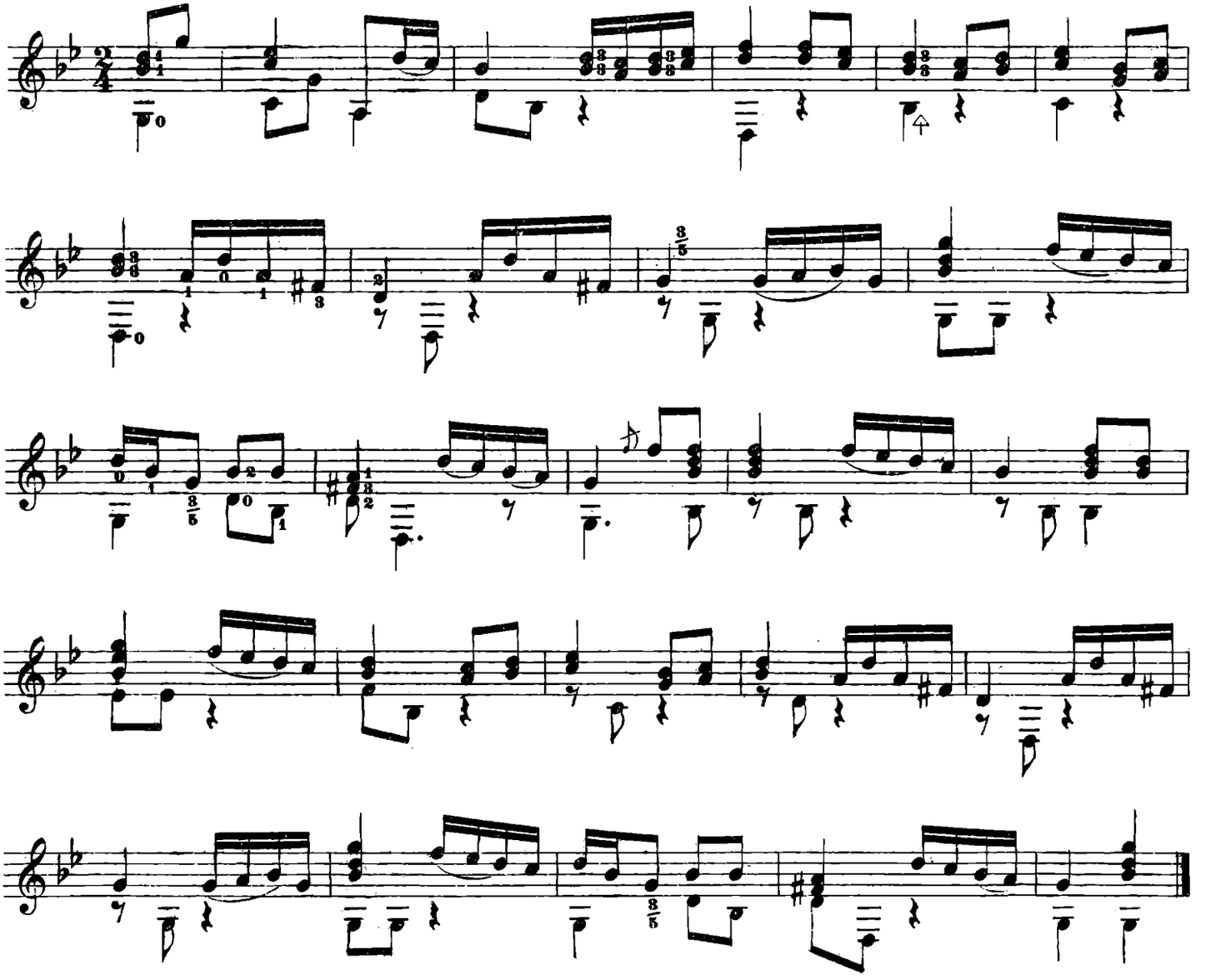
Лучинушка.

Рус. пѣсня



Хуторокъ.

Рус. пѣсня.



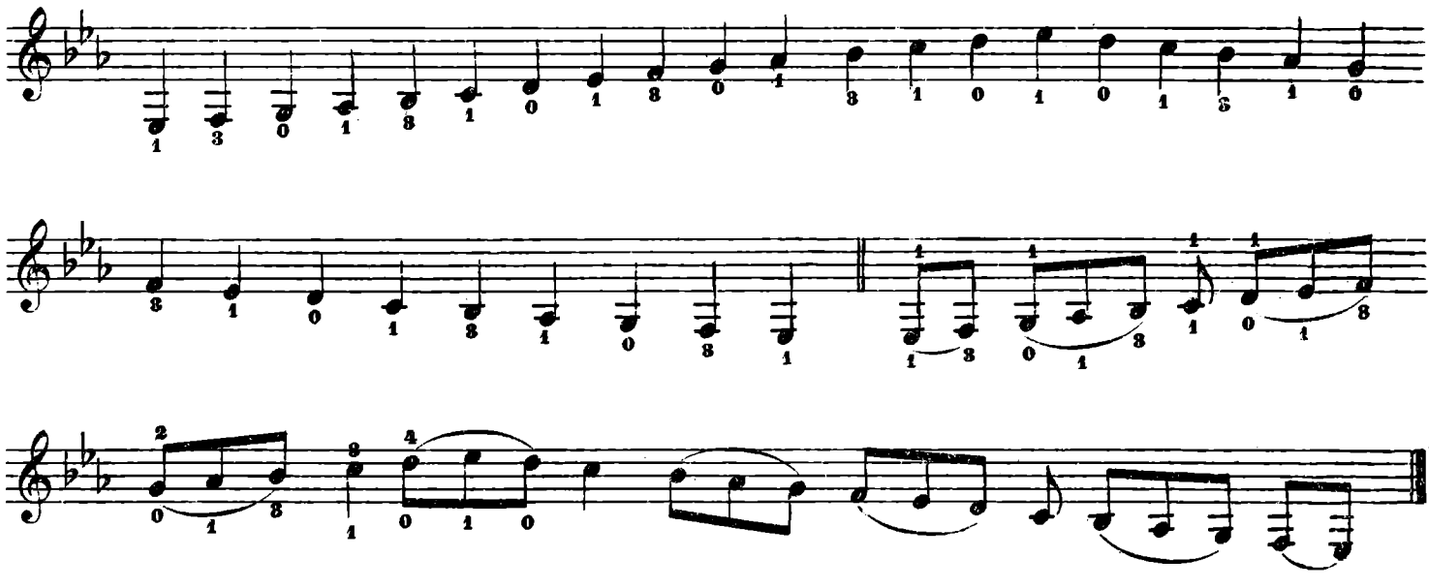
Урокъ 41-и.

ТОНЪ ES-DUR.
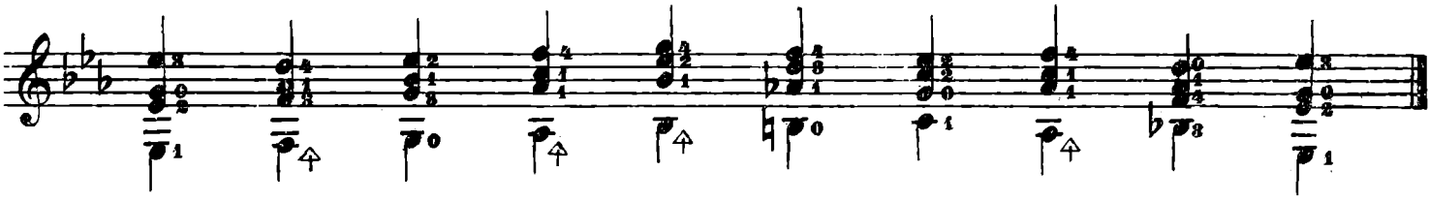
(Ми-бемоль-мажорный.)

1. *Гамма* Es-dur 2. *Аккорды* и модуляціи 3. *Упражненіе* 4 *Интервалы* 5. *Пассажи* 6. *Менуэтъ Батіоли.*
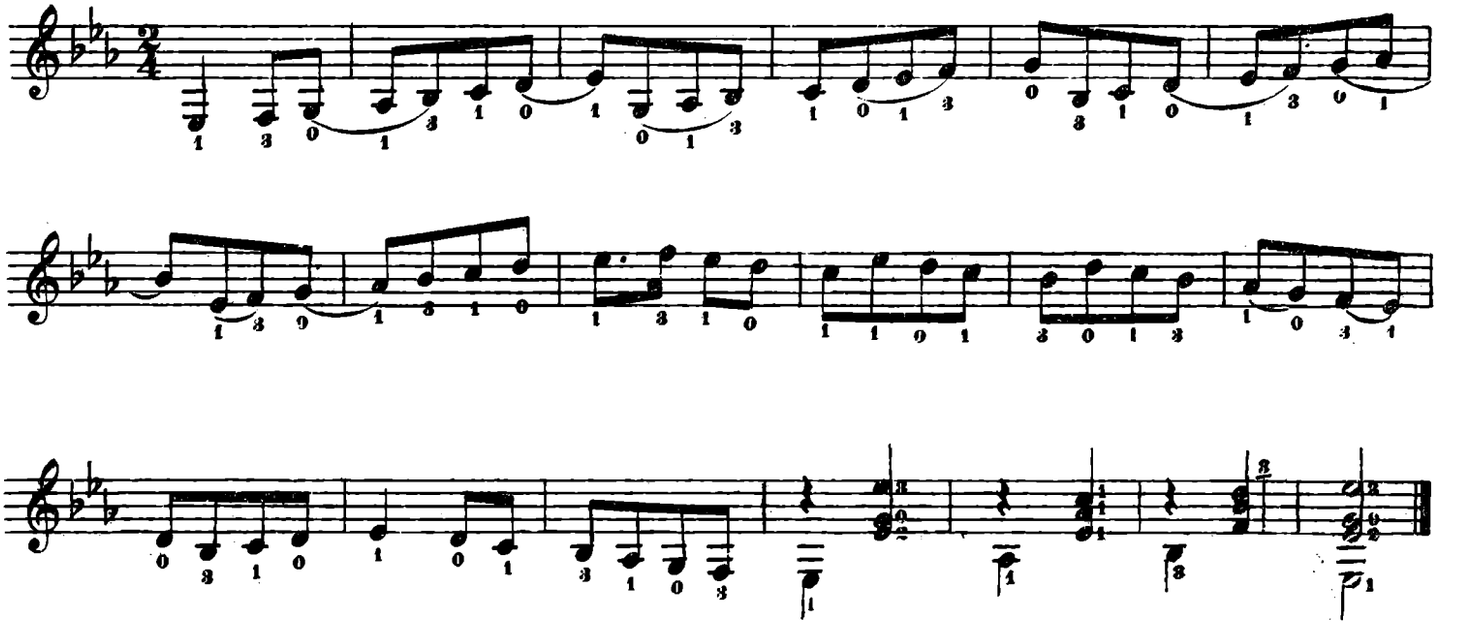
Тонъ Es-dur.



Аккорды и модуляціи.
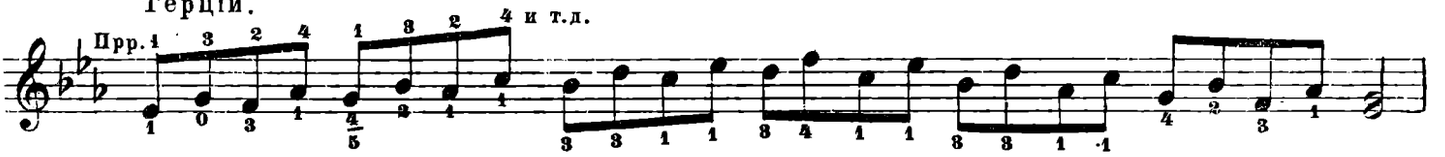


Упражненіе.
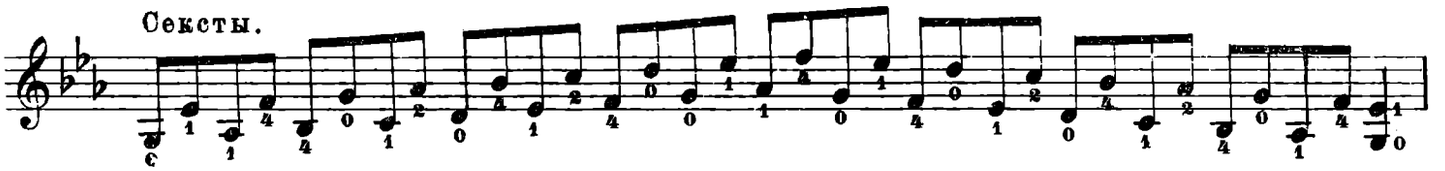


Интервалы.

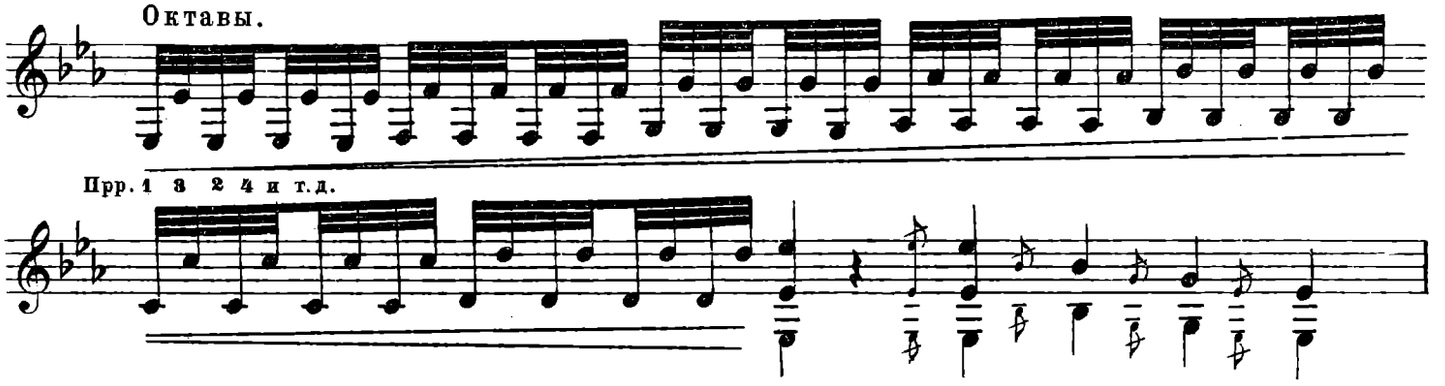
Терціи.
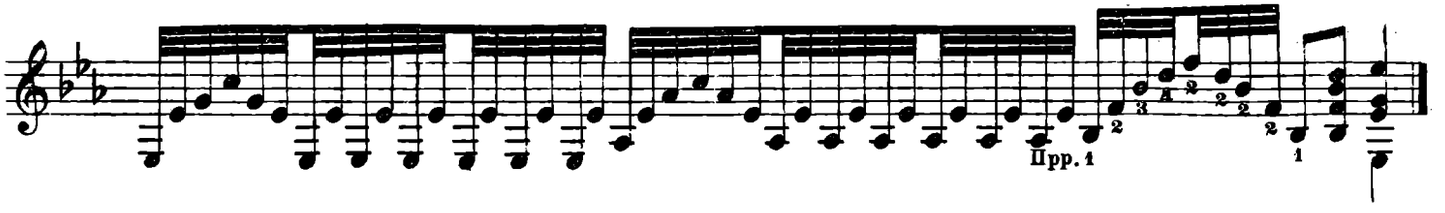


Сексты.
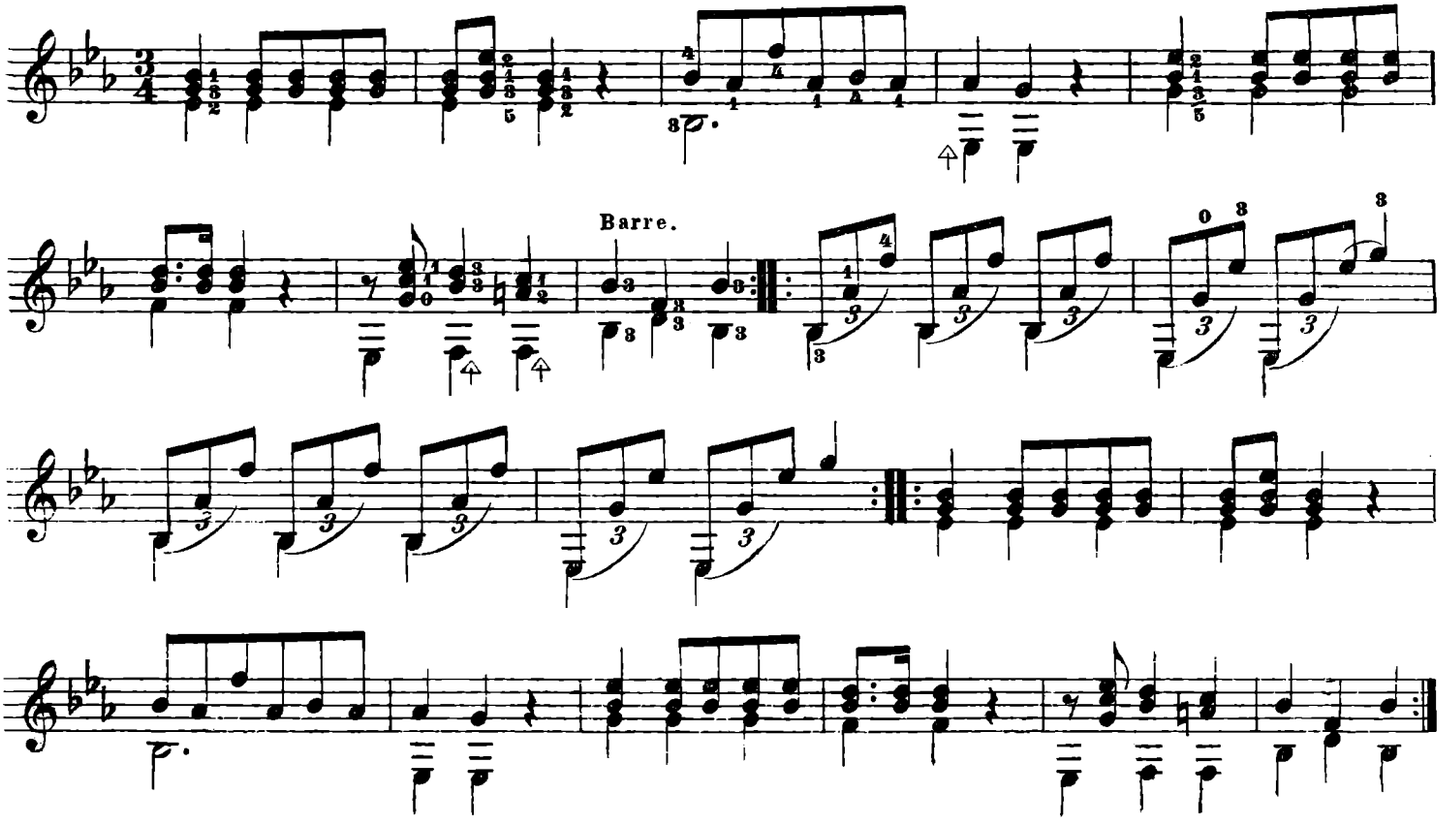


Октавы.



Пассажи.



Менуэтъ.
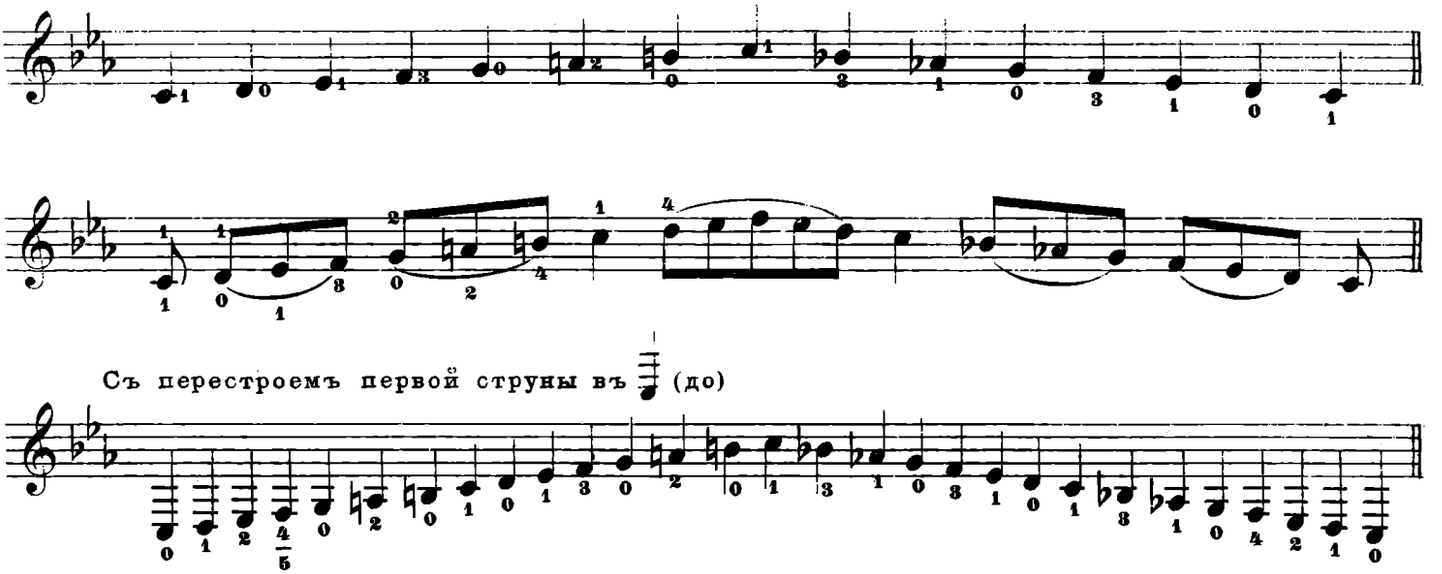


Урокъ 42-й.

ТОНЪ C-MOLL.

(До-минорный.)

1. *Гамма C-moll.* 2. *Аккорды и модуляціи.* 3. *Упражненіе.* 4. *Интервалы.* 5. *Этюдъ* для правой руки. В. Русанова. *Этюдъ* Н. И. Александрова. Во полѣ береза стояла. *Рус. пѣсня* А О Сихра.

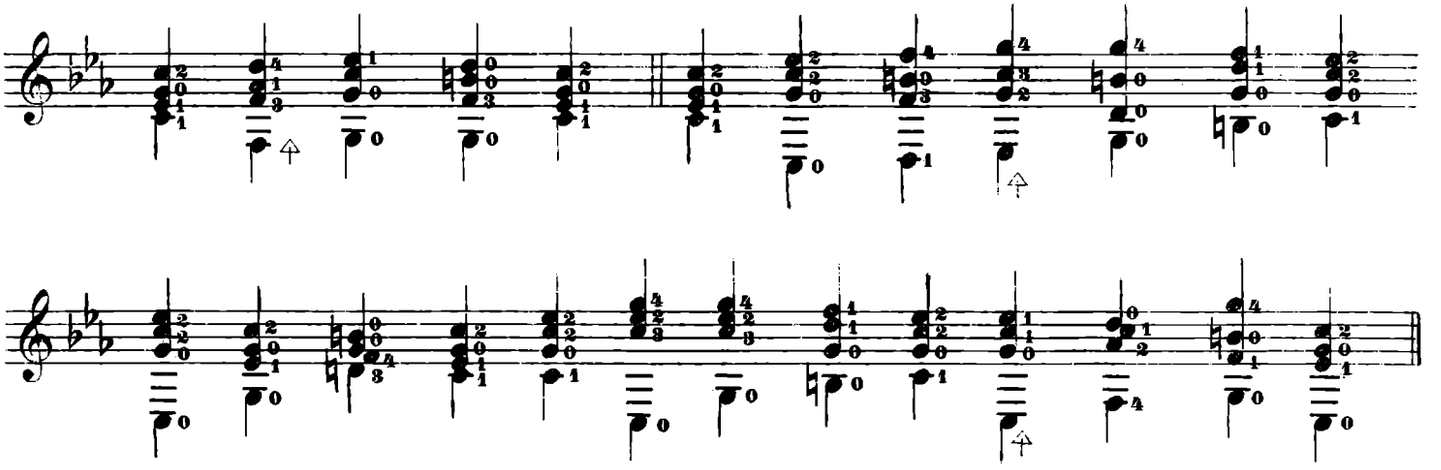
Гамма C-moll.
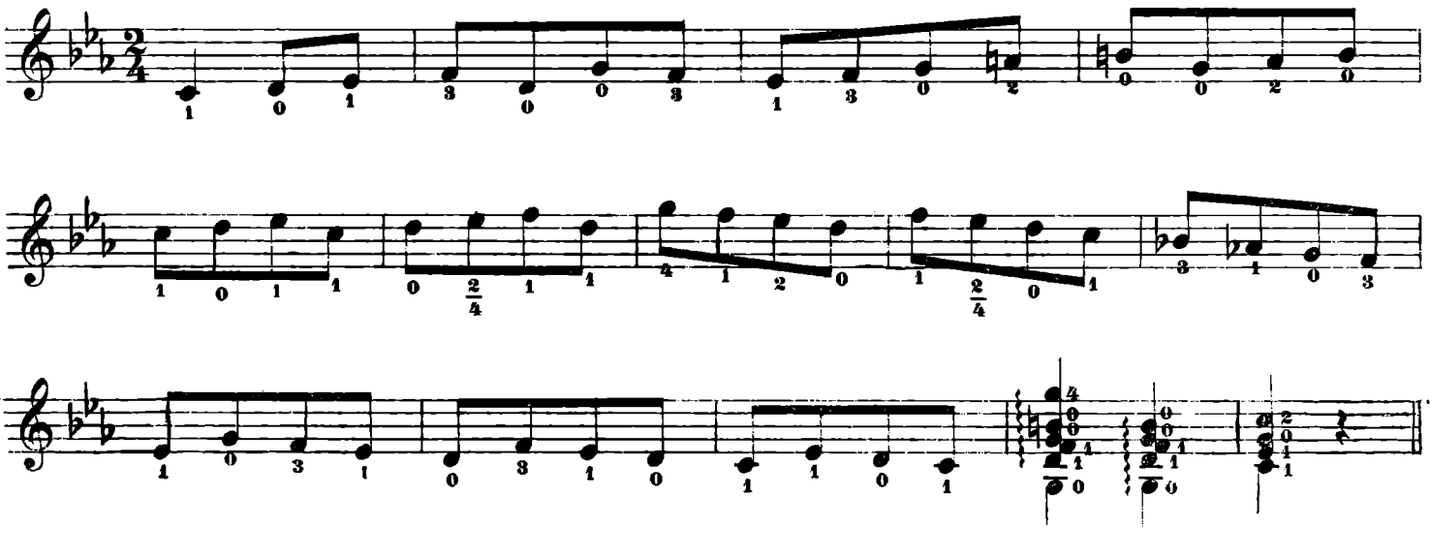


Съ перестроемъ первой струны въ (до)

Аккорды и модуляціи.

Съ перестроемъ 1-ой струны въ



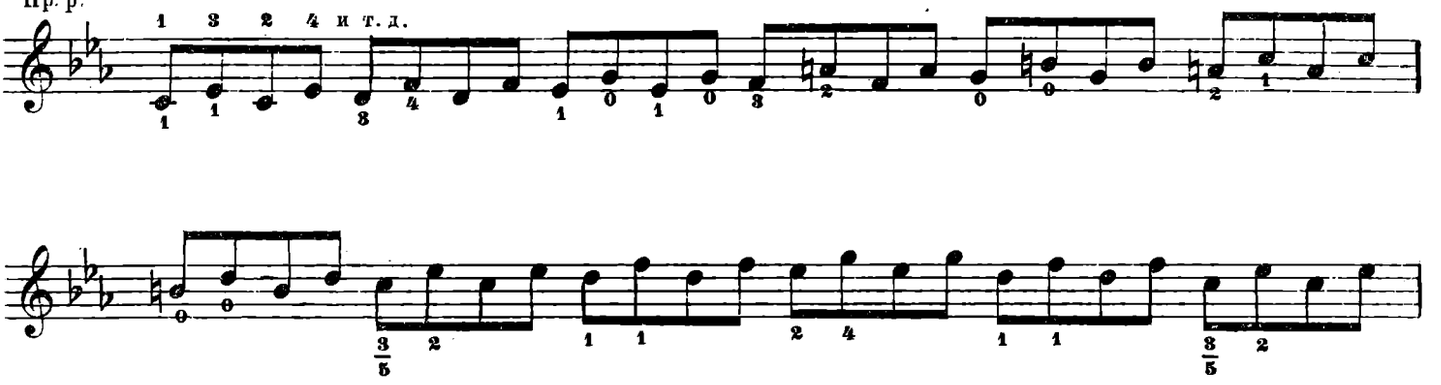
Упражненіе.
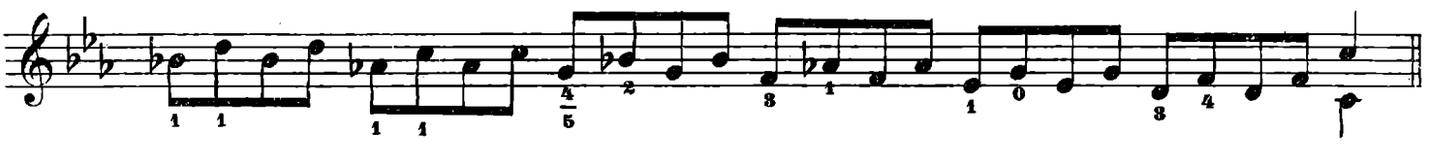


Интервалы.

Терціи.

Пр. р. 1 3 2 4 и т. д.
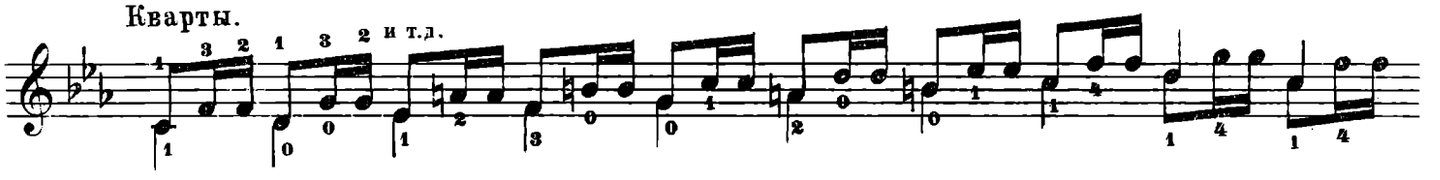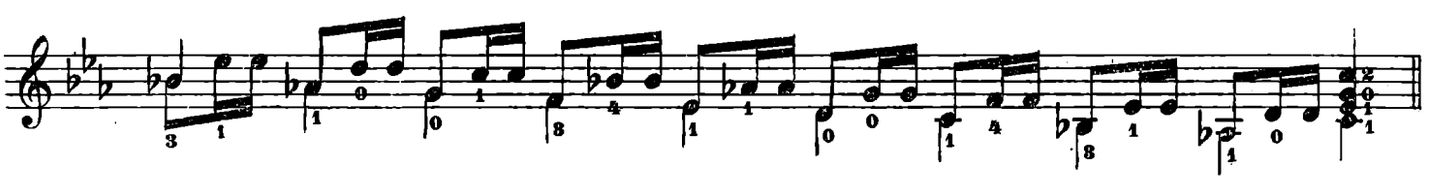


Октава.
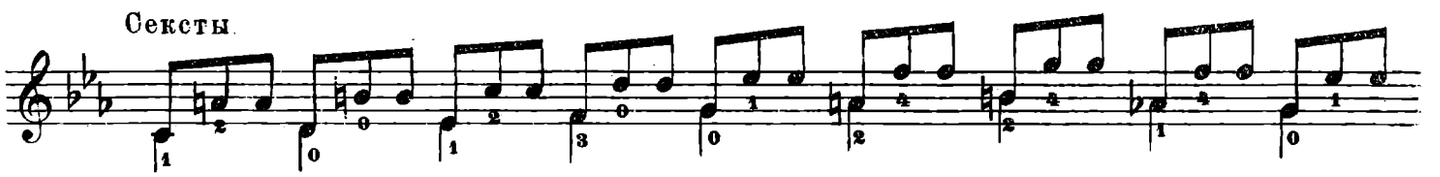


Кварты.
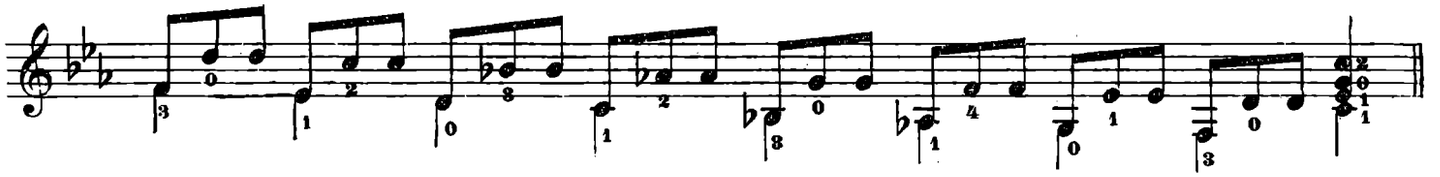
1 3 2 1 3 2 и т. д.



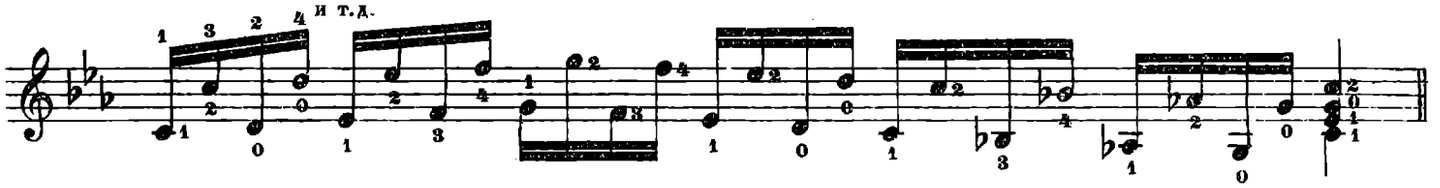


Сексты.





1 3 2 4 и т. д.



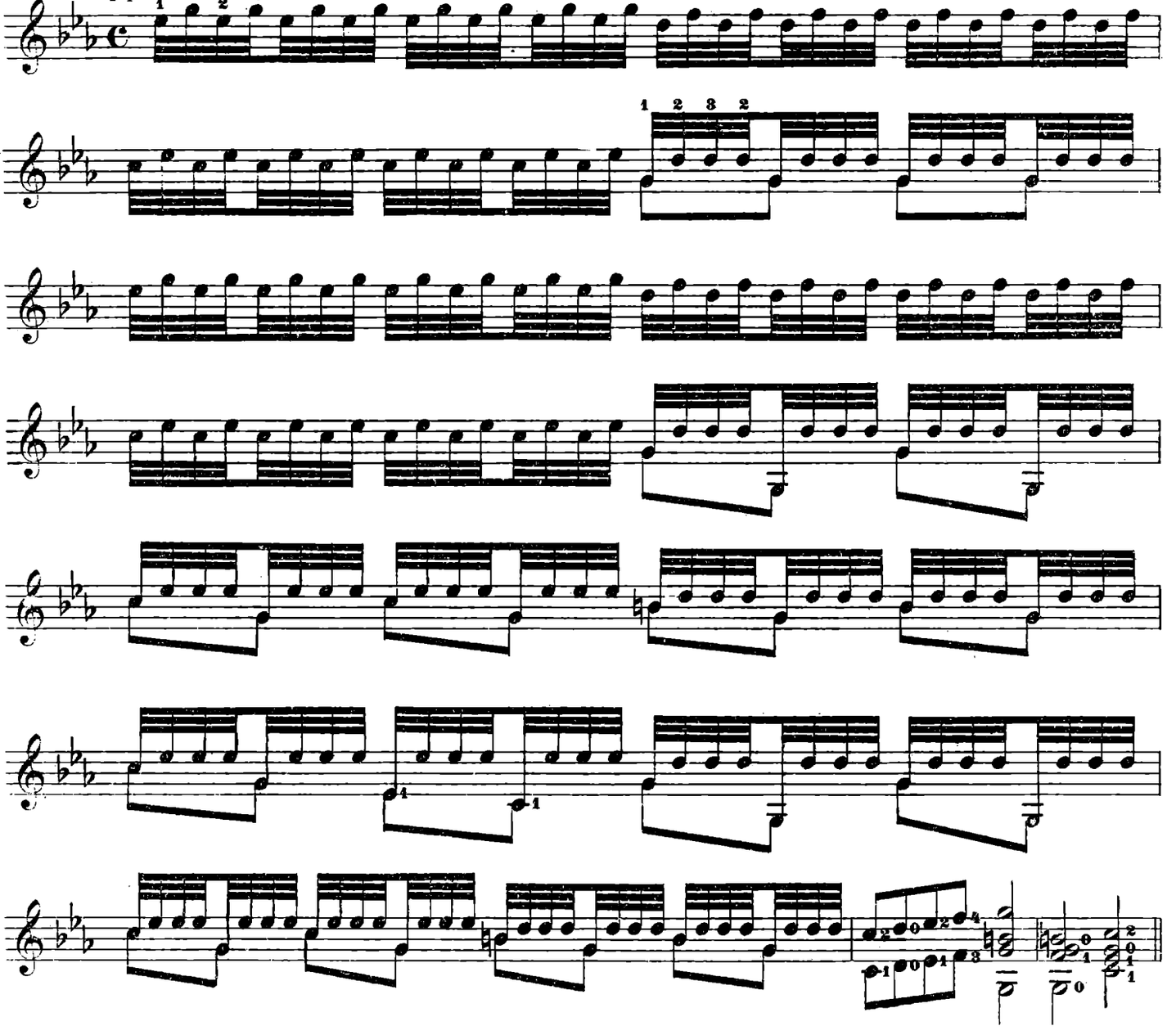
Строго слѣдить за пальцами лѣвой и правой руки; играть сначала очень медленно, чтобы дать время привыкнуть пальцамъ къ правильному распредѣленію на струнахъ не усвоивъ этого нельзя приступать и къ помѣщеннымъ ниже этюдамъ.

Этюдъ.

Vivo-(быстро)
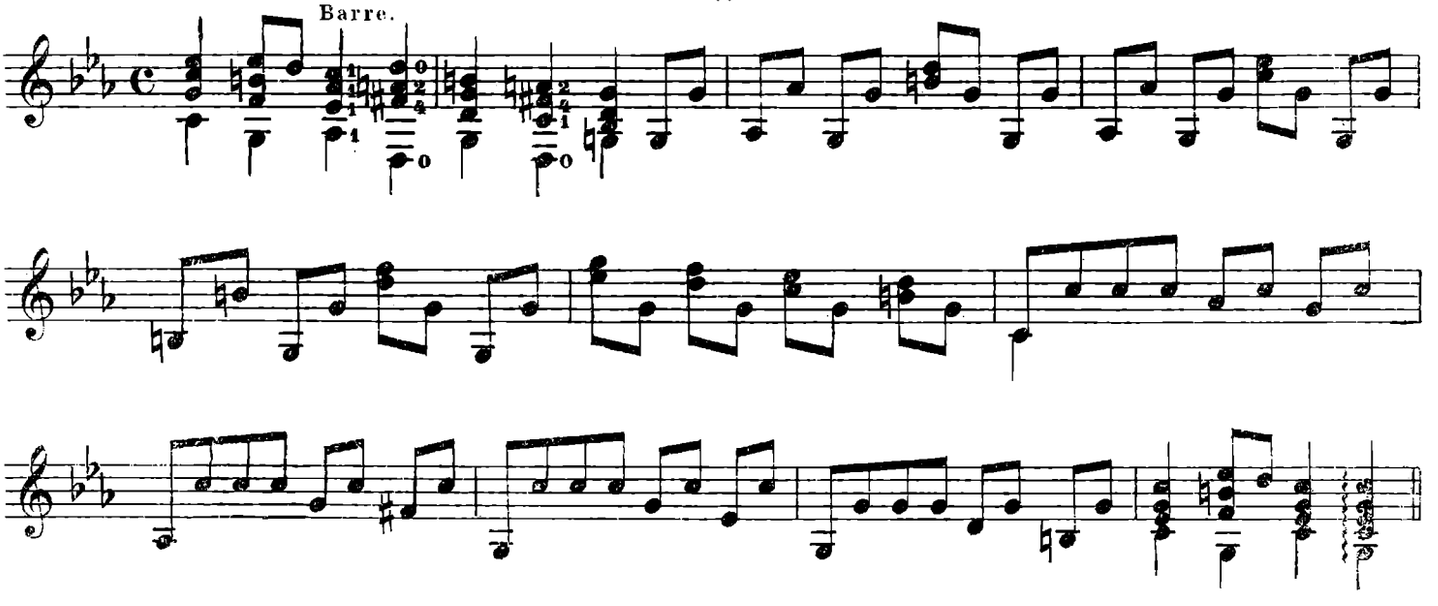
(Для правой руки.)

Пр.р. 1 3 2 4 и т.д.



Этюдъ.
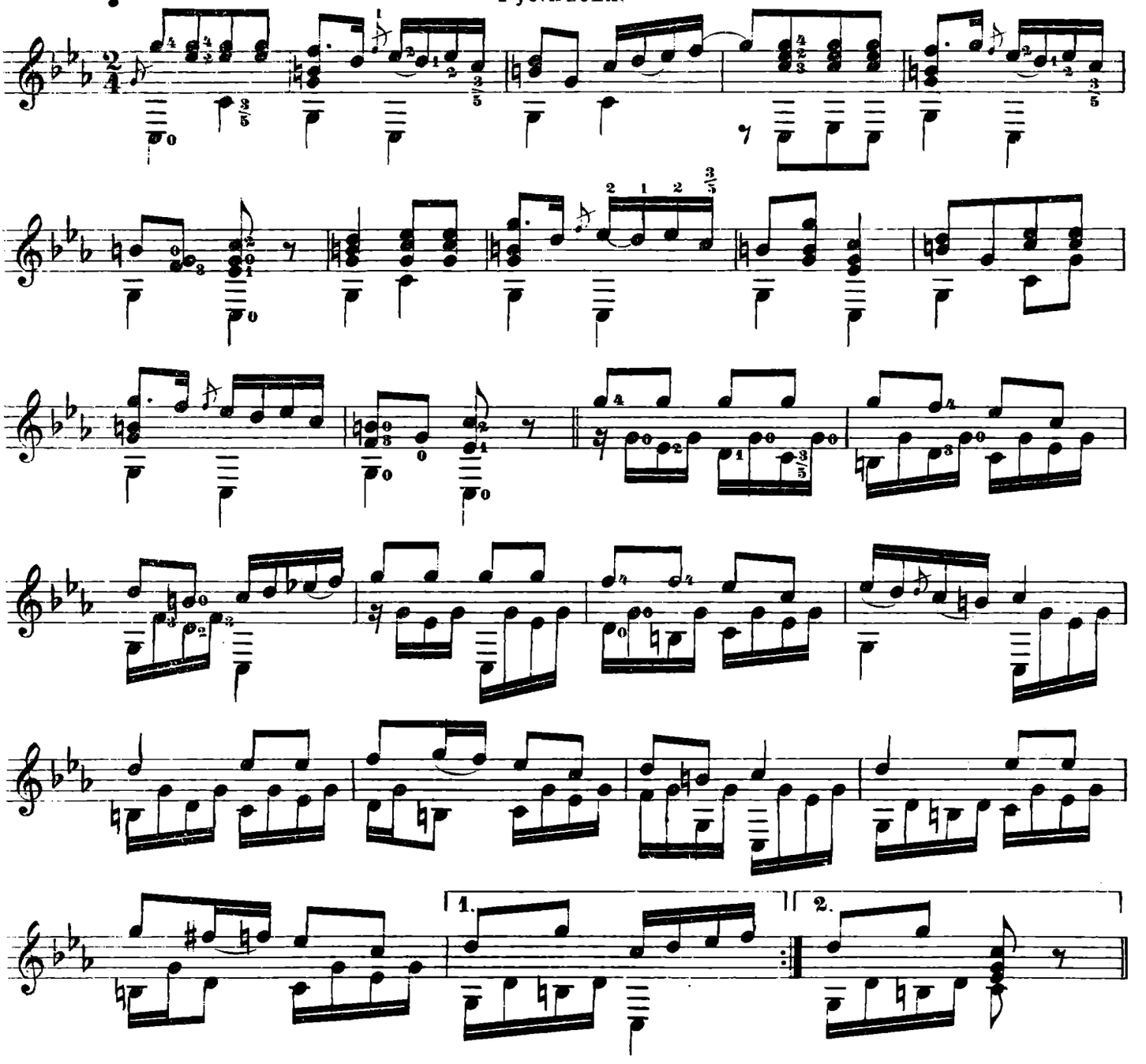
Barre.



Строй

Во полѣ береза стояла

Рус. пѣсня.



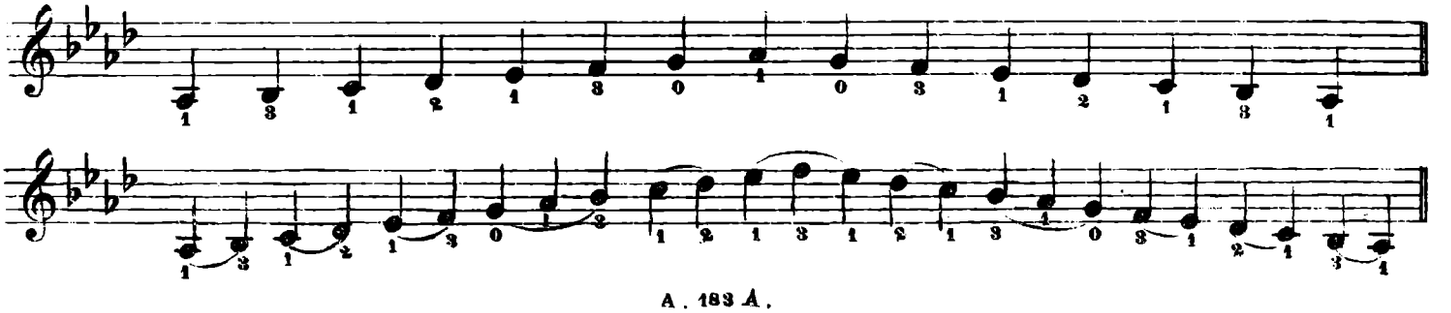
Урокъ 43-й.

ТОНЪ AS-DUR
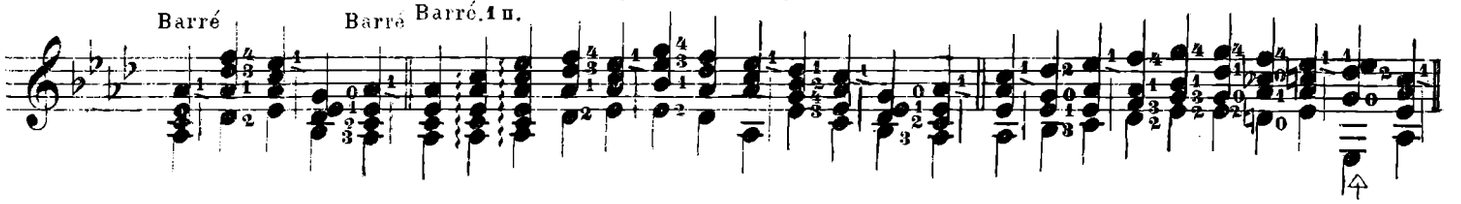
(Ля-бемоль мажорный)

1. *Гамма As-dur.* 2. *Аккорды и модуляціи.* 3. *Упражненіе.* 4. *Пассажи.* 5. *Интервалы.* 6. Этюдъ В. Русанова

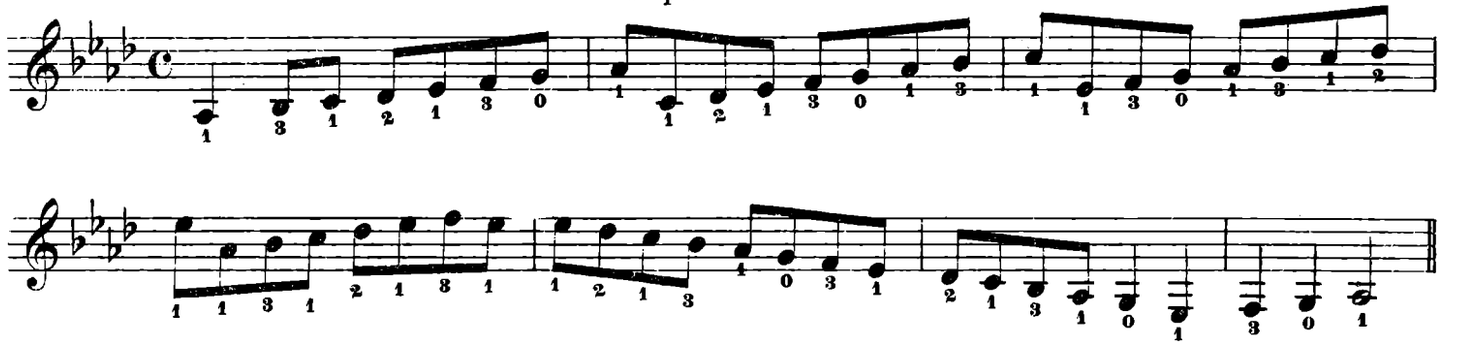
Гамма As-dur.



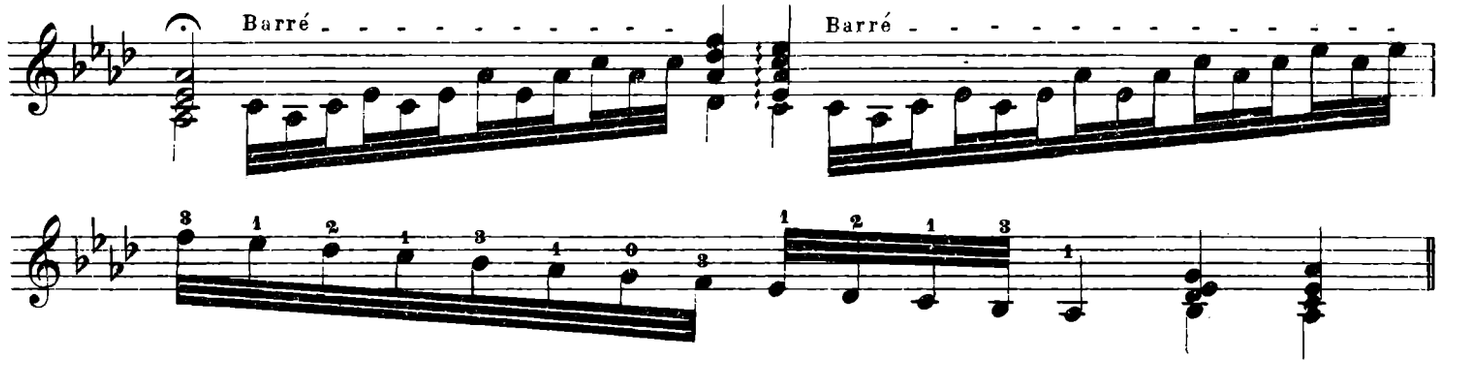
Аккорды и модуляція.



Упражненіе.
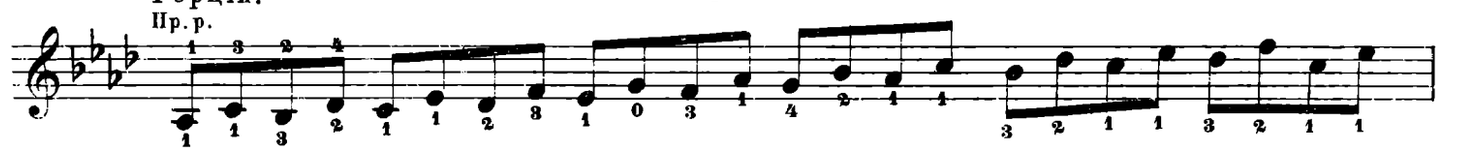


Пассажи.



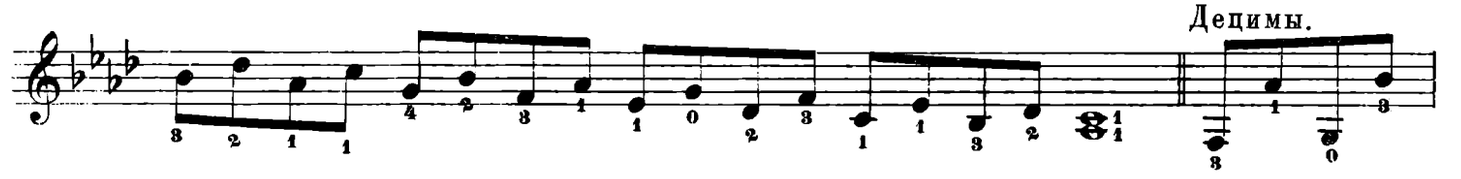
Интервалы.

Терціи.

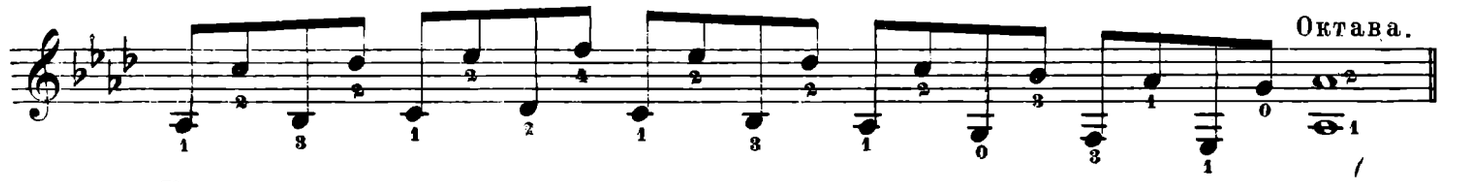
Пр. р.



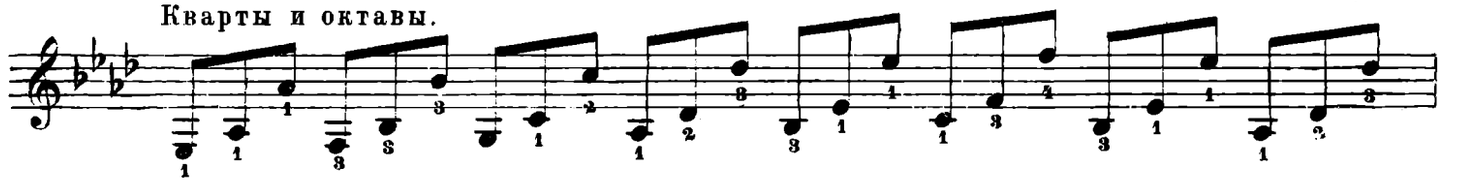
Децимы.
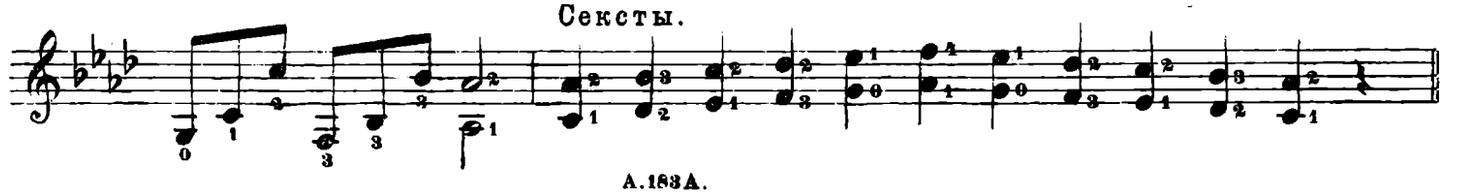


Октава.



Кварты и октавы.
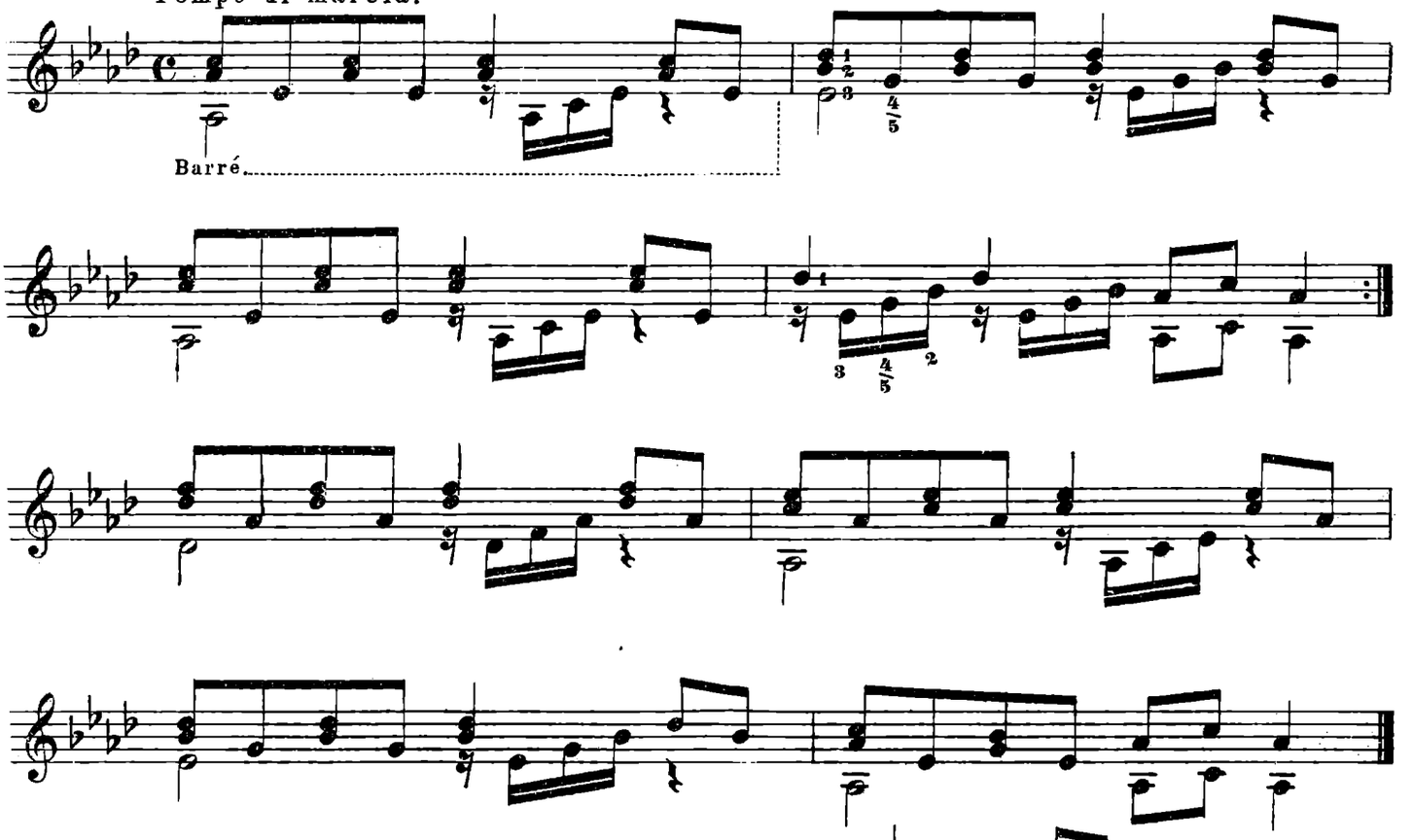


Сексты.
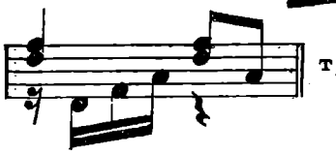


Этюдъ.

Tempo di marcia.

Barré



Во второй части этюда, въ первомъ тактѣ, въ аккордѣ  третій палецъ переходитъ съ *re* ♭ на *fa* (на 4-ю струну) и обратно самостоятельно, т. е. остальные пальцы въ это время остаются совершенно спокойно на своихъ мѣстахъ.

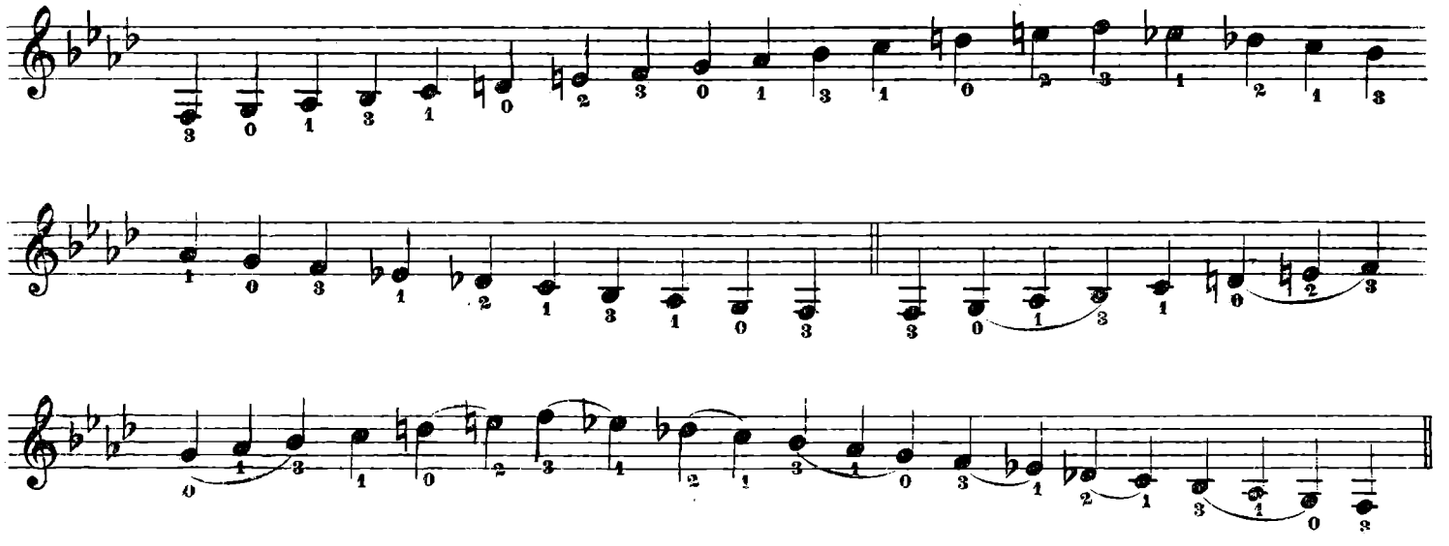
Урокъ 44-й.

ТОНЪ F-MOLL
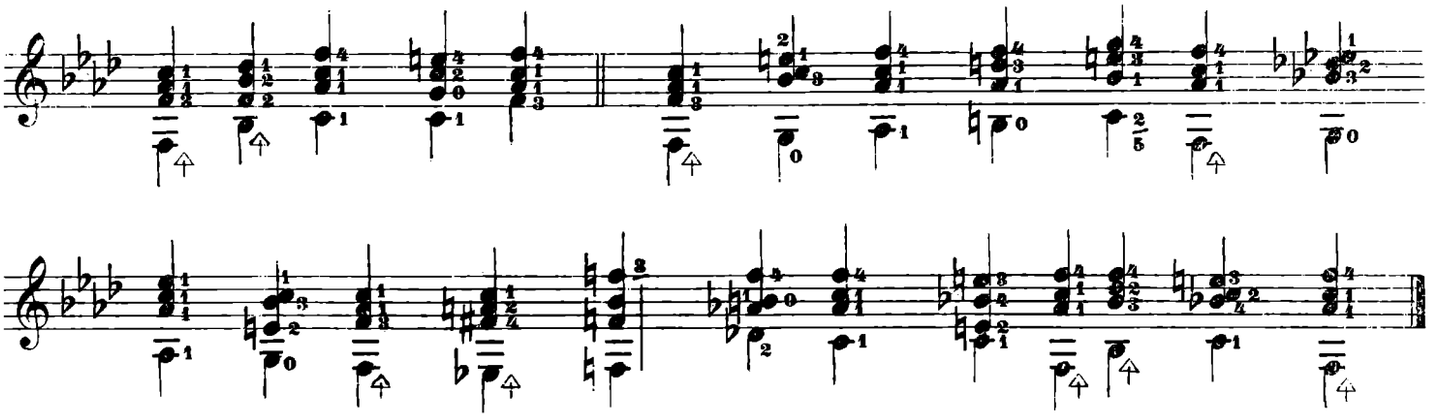
(Фа-минорный)

1. *Гамма F-moll.* 2. Аккорды и модуляціи. 3. Упражненіе. 4. *Элегія В. Русанова.*
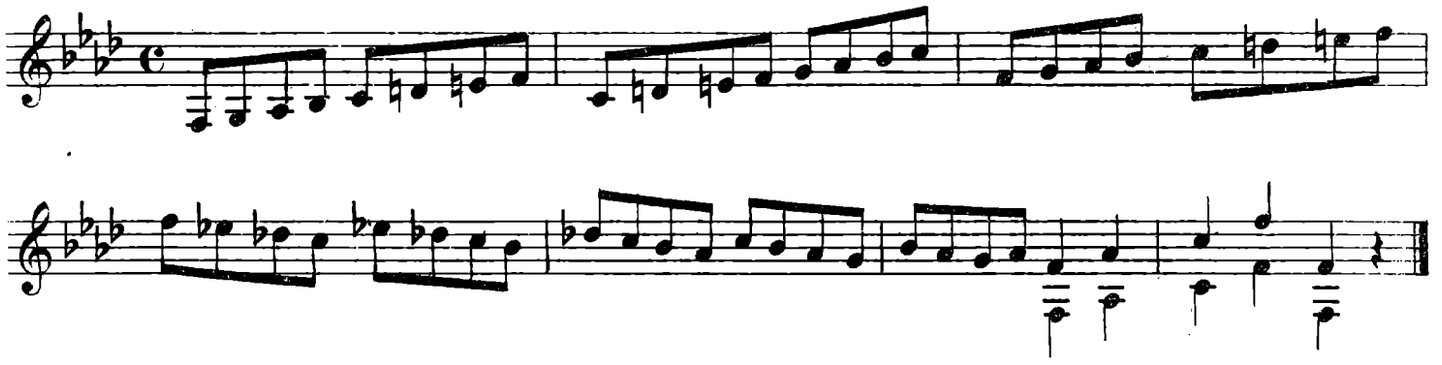
Гамма F-moll.



Аккорды и модуляціи.
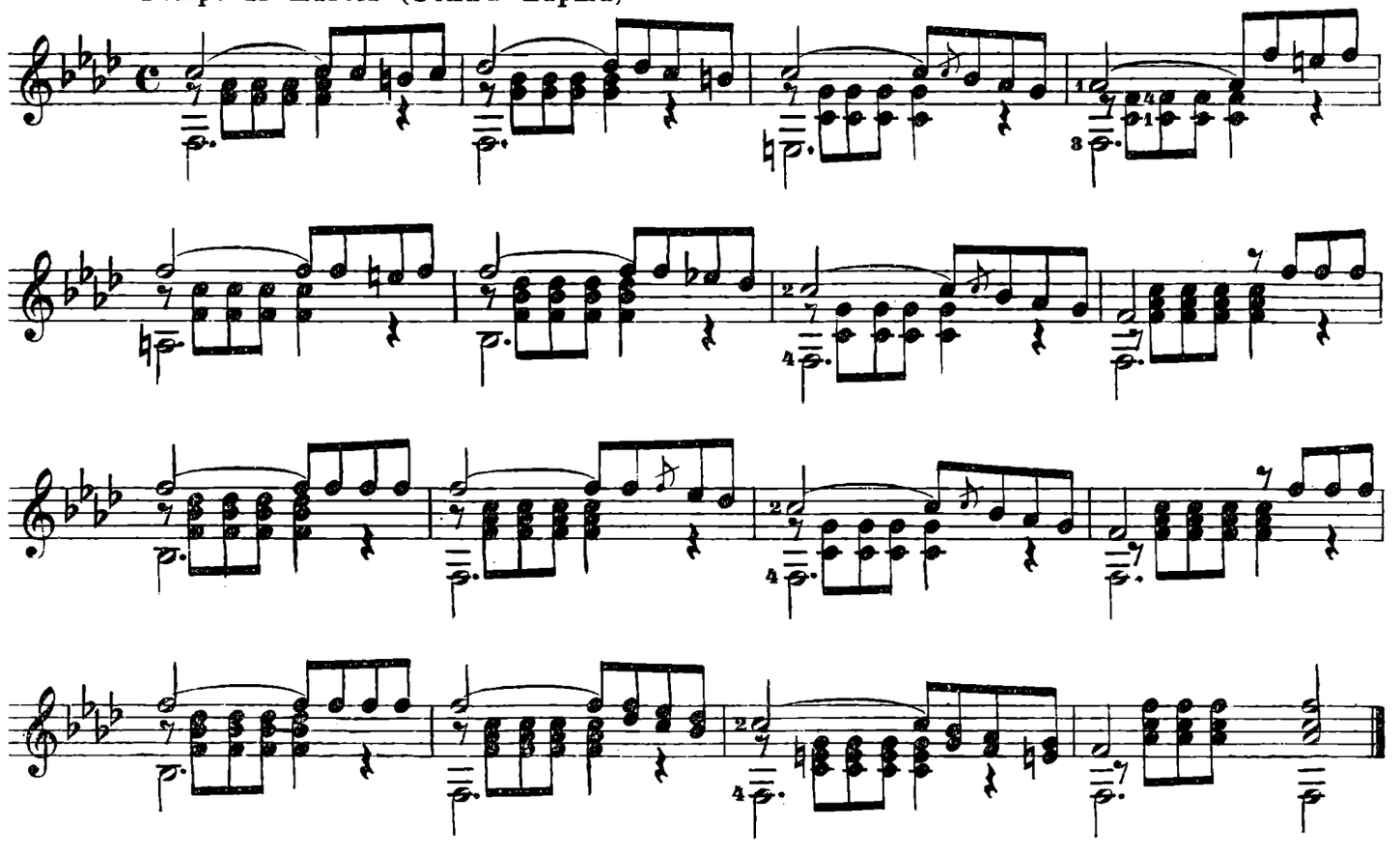


Упражненіе.



Элегія.

Tempo di marcia (Темпъ марша)



Второй слигованной ноты не ударять а выдерживать ея длительность т. е. не снимать съ нея пальца. Строго слѣдить вообще за соблюденіемъ длительности нотъ.
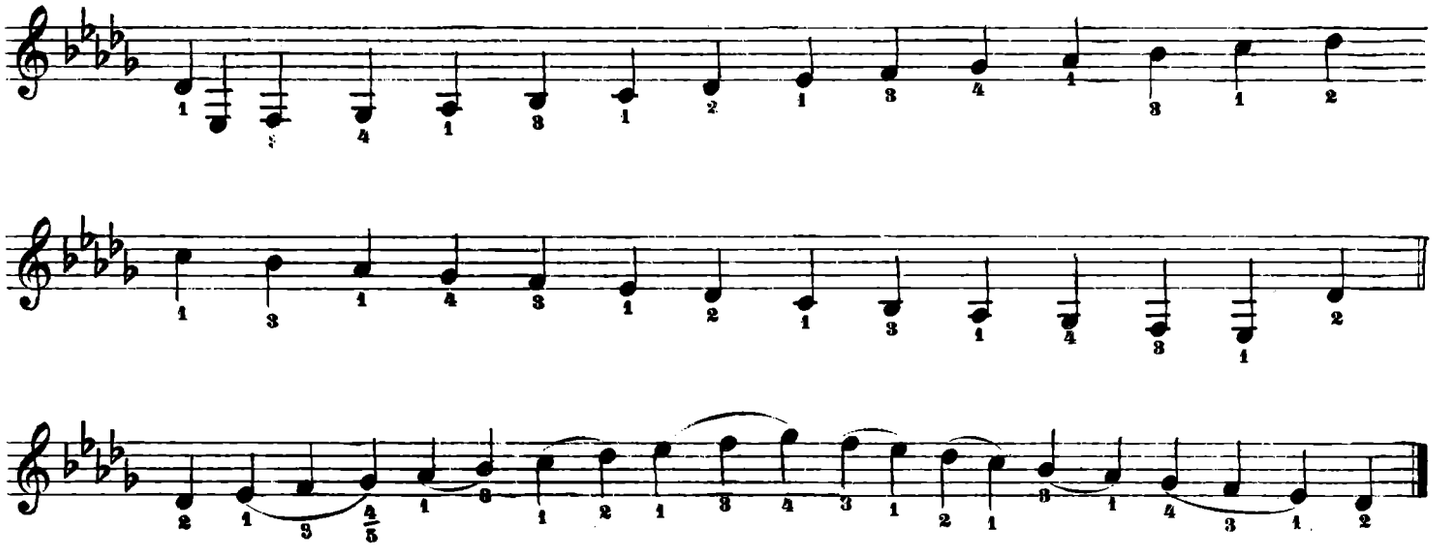
Урокъ 45-й.

ТОНЪ DES-DUR.
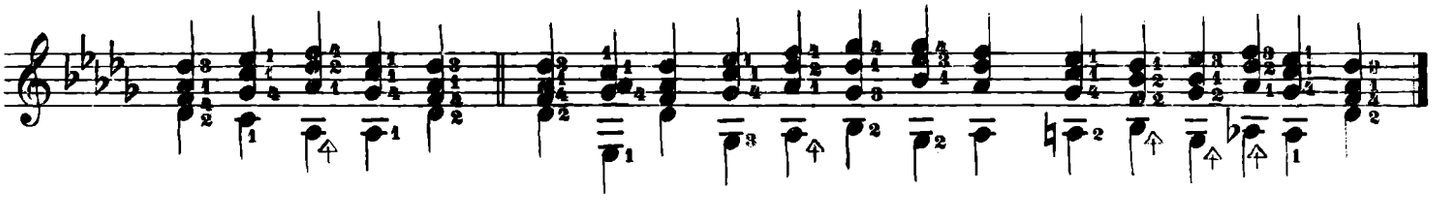
(Ре бемоль мажорный.)

1. Гамма Des-dur 2. Аккорды и модуляціи 3. Упражненіе 4. Этюдъ В. Русанова.
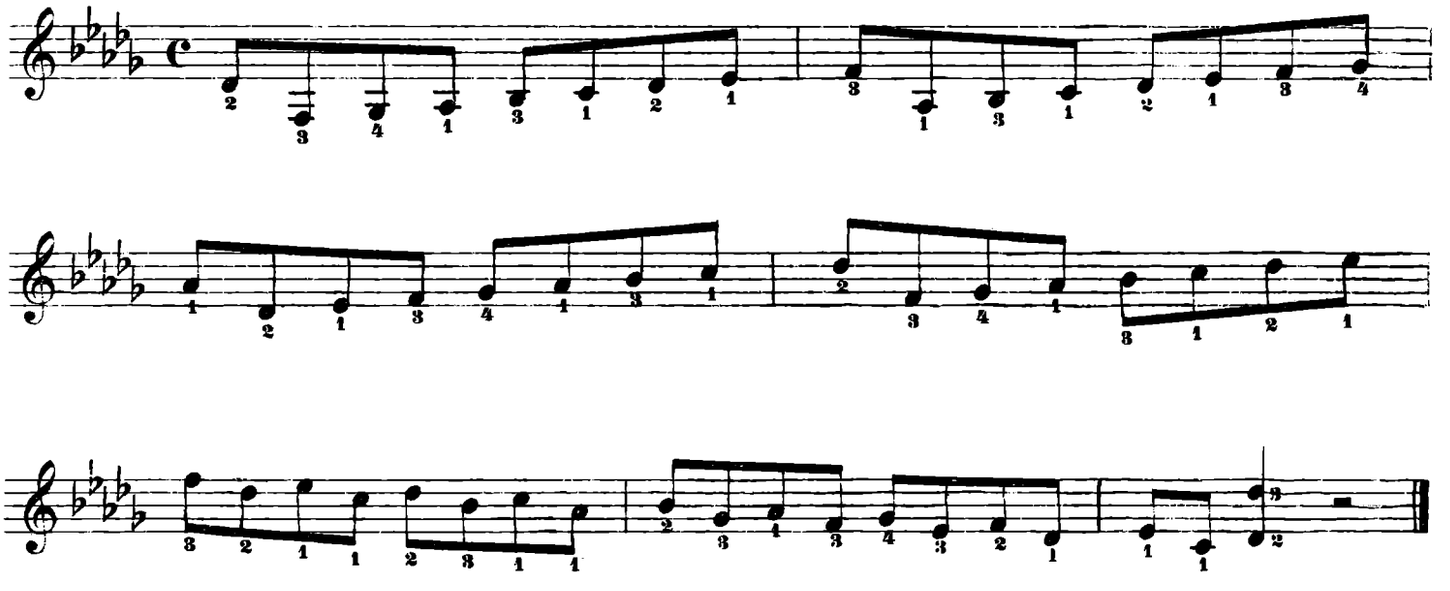
Гамма Des-dur.
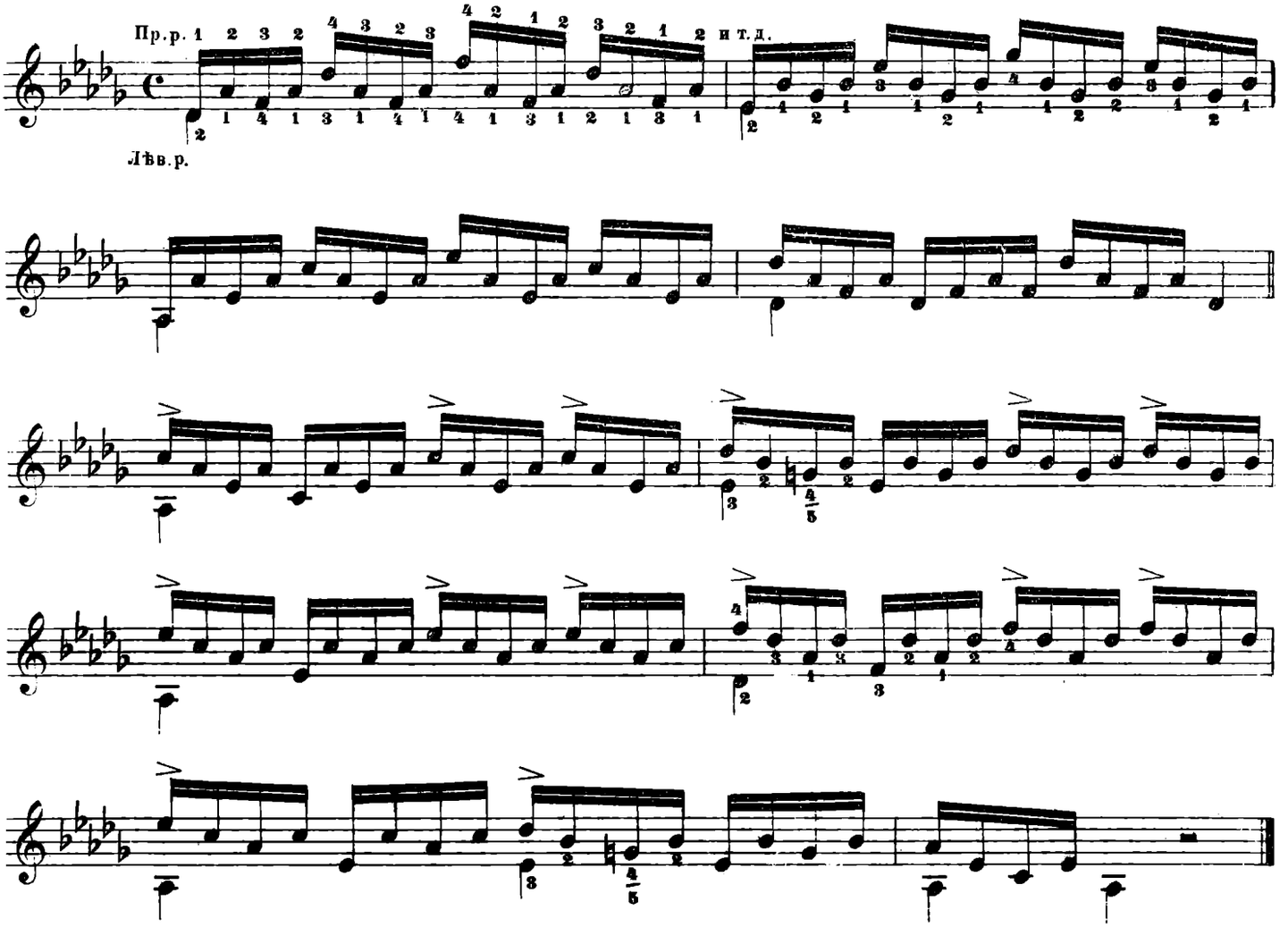


Аккорды и модуляціи.



Упражненіе.



Этюдъ.
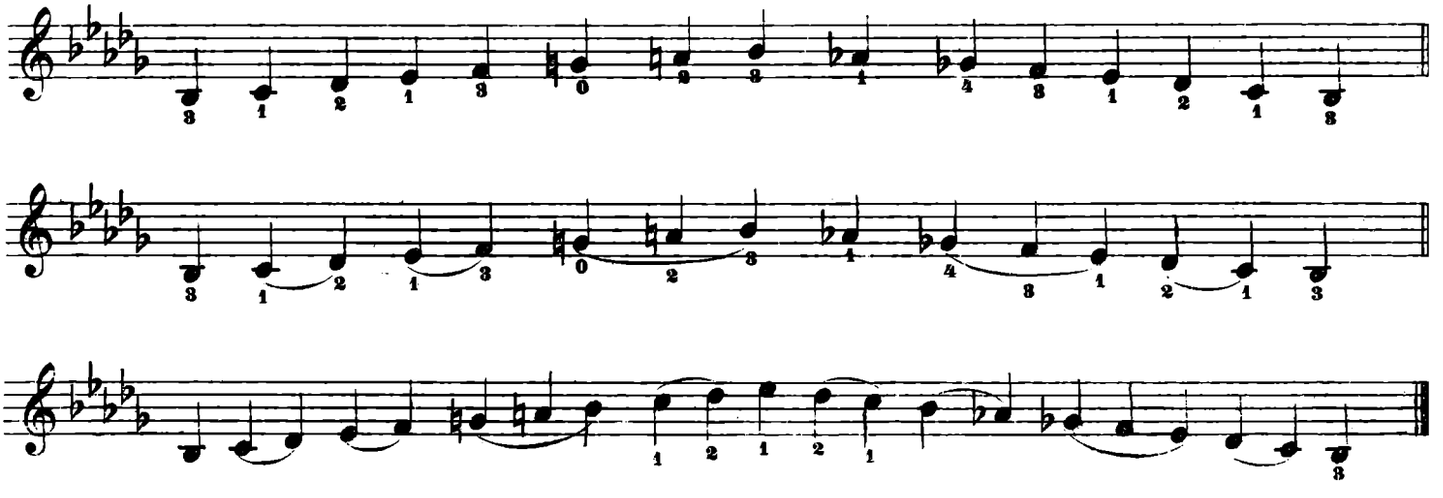


Урокъ 46-й.
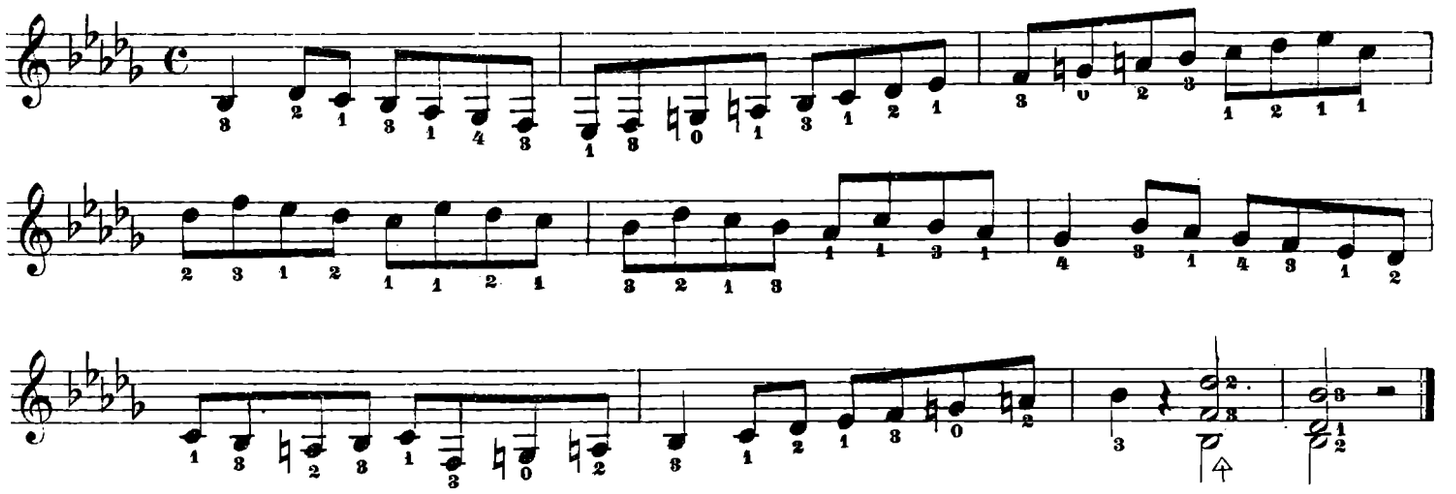
ТОНЪ B-MOLL.

(Си-бемоль минорный.)

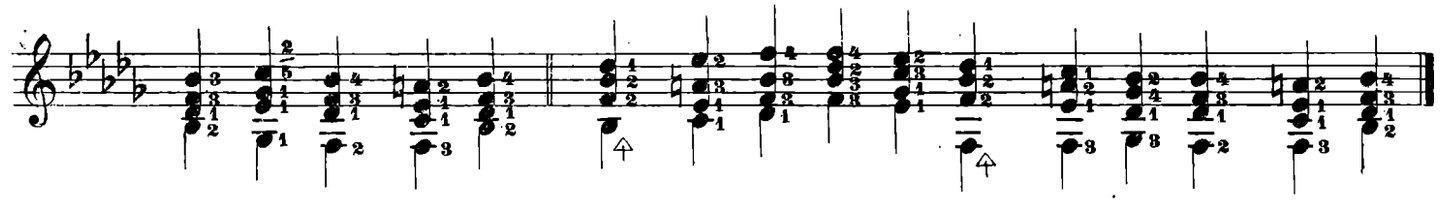
1. *Гамма B-moll* 2. Упражненіе 3. Аккорды и модуляціи 4. Этюдъ В. Русанова 5. Этюдъ (на мотивъ изъ малорос. пѣсни) Его-же.
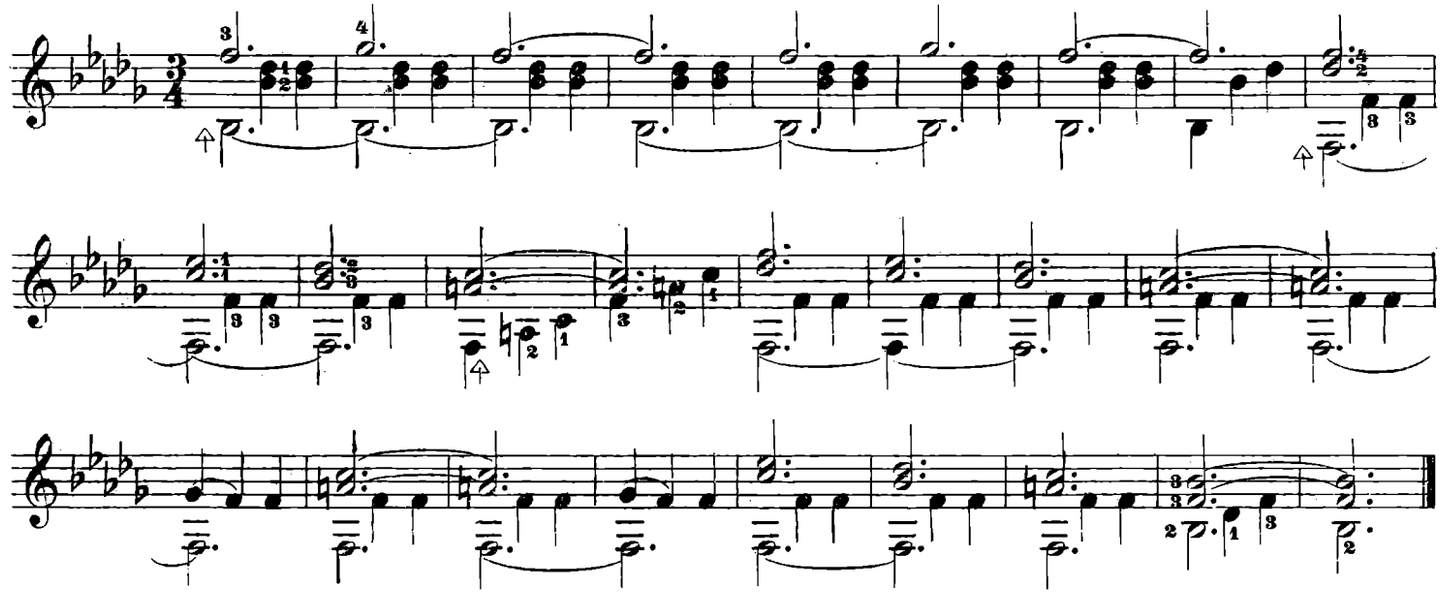


Упражненіе.



Аккорды и модуляціи.

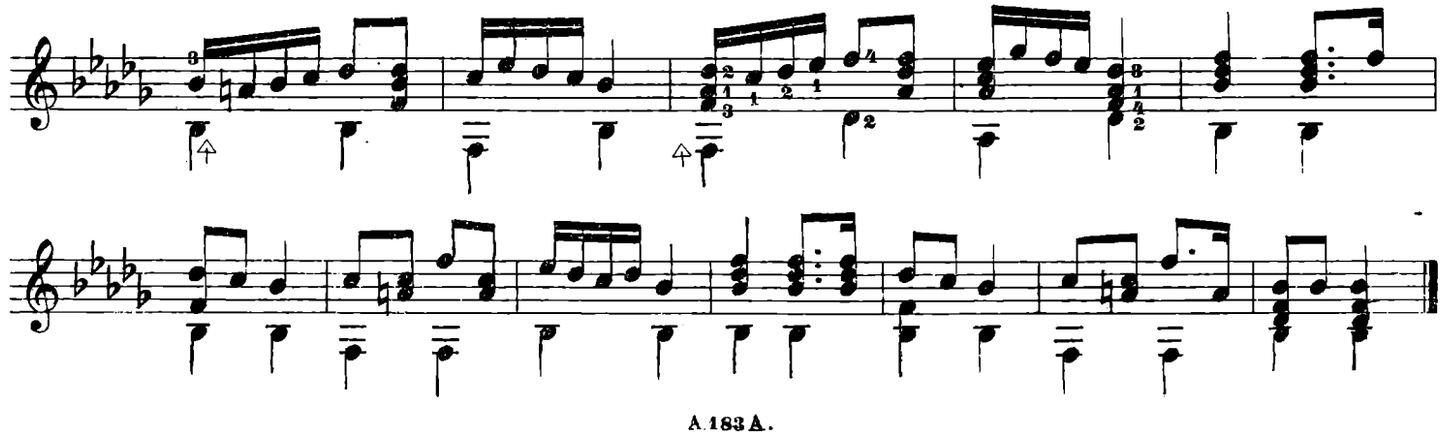


Этюдъ.



Этюдъ.

(на мотивъ изъ малор. пѣсни.)

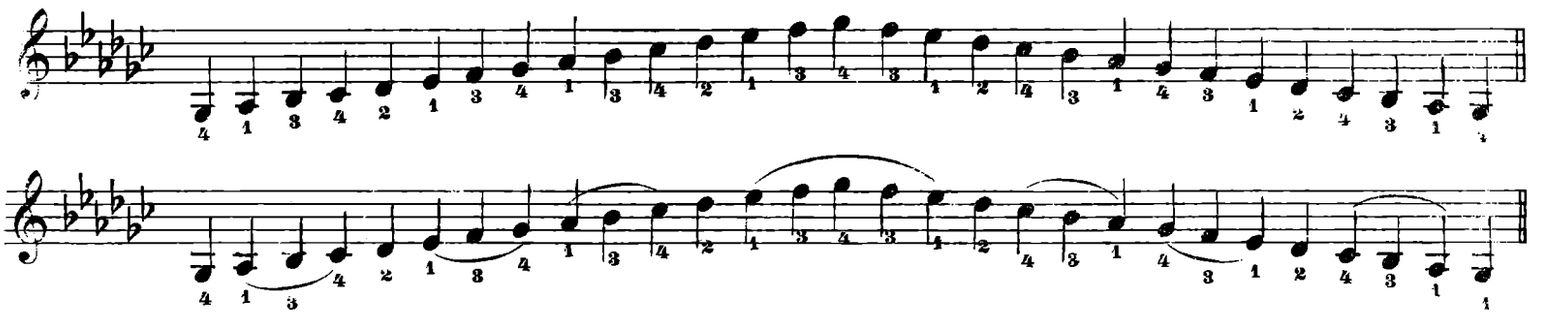


Урокъ 47-й.
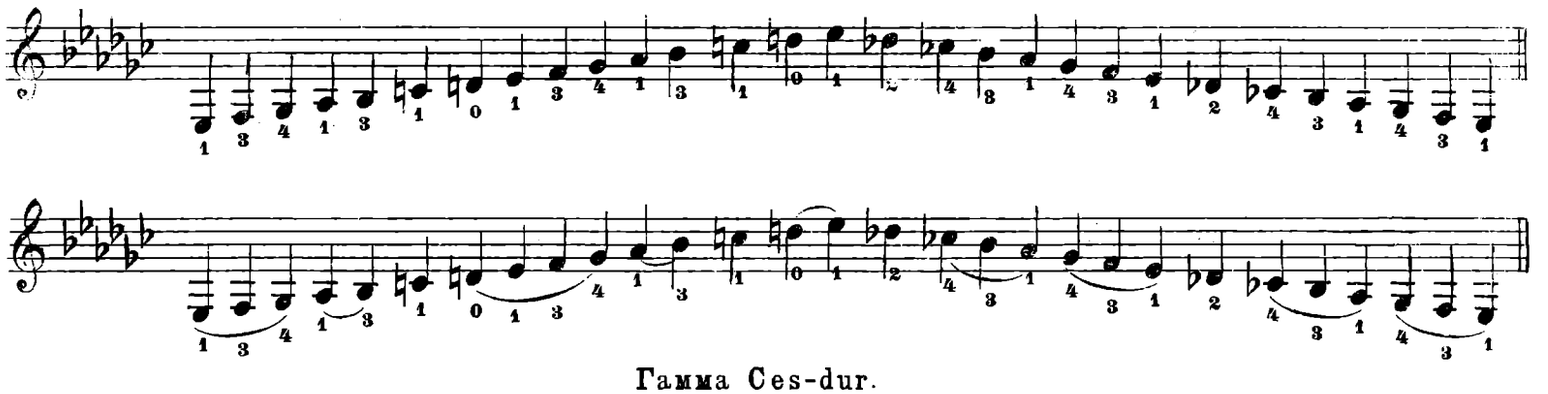
Тона: *Ges-dur* (Соль ♭ мажорный) *Es-moll* (Ми ♭ минорный) *Ces-dur* (До ♭ мажорный) *As-moll* (Ля ♭ минорный.

Тона эти вотрѣчаются сравнительно очень рѣдко въ гитарной музыкѣ, а потому изученіе ихъ пока ограничиваемъ однѣми упражненіями въ гаммахъ.
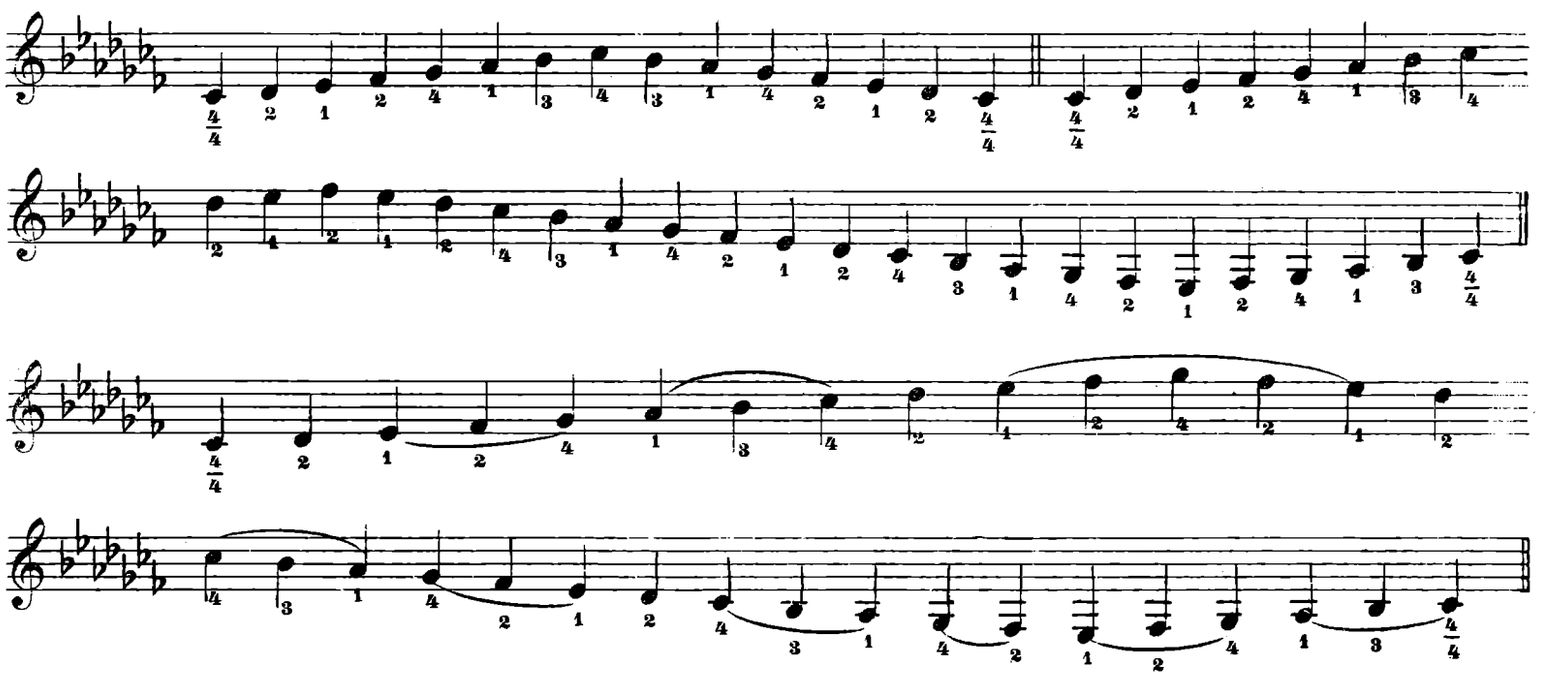
Гамма Ges-dur.



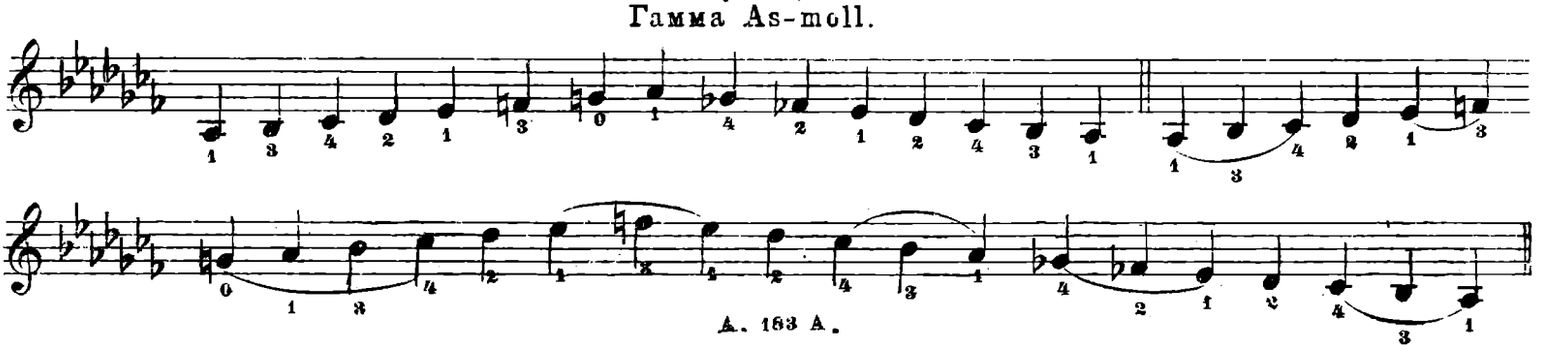
Гамма Es-moll.



Гамма Ces-dur.



Гамма As-moll.



Общія правила

исполненія гаммъ и аккордовъ и примѣненіе ихъ въ пьесахъ.

Гаммы.

Лѣвая рука. Изъ всего пройденнаго видно, что общія правила исполненія гаммъ сводятся къ слѣдующему:

Самое распредѣленіе пальцевъ находится въ зависимости отъ характера гаммы и позицій (ладовъ). Кисть руки, какъ уже было говорено (см. ур. 20-й) находится спокойно и неподвижно около того лада, съ котораго начинается гамма, отнюдь не дѣлая движеній внизъ или вверхъ безъ надобности. Играютъ одни пальцы; кисть дѣлаетъ движеніе только *надъ* грифомъ, а внизъ или вверхъ, только при переходѣ на другую позицію.

Въ гаммахъ пѣвучихъ (съ легато) надо стараться въ особенности разбивать ударъ пальца на слигованныя ноты. Палецъ ударяетъ сильно, падаетъ на струну какъ молоточекъ, или же снимается со струны немного въ бокъ.

Правая рука. Для правой руки правила главнымъ образомъ состоятъ въ слѣдующемъ: въ гаммѣ стаккатной (безъ легато), идущей вверхъ (въ восходящемъ порядкѣ) и въ умѣренномъ темпѣ, ноты, находящіяся на басовыхъ струнахъ, извлекаются *скользящимъ* ударомъ большого пальца. Ноты же находящіяся на жильныхъ струнахъ-пятой (*Sol*) и шестой (*Si*)-извлекаются чередующимися вторымъ (указательнымъ) и третьимъ (среднимъ) пальцами, а на седьмой (*re*) третьимъ и четвертымъ (перстневымъ, безымяннымъ), или же вторымъ и третьимъ.

Въ темпахъ очень быстрыхъ-первая нота гаммы ударяется большимъ пальцемъ, а затѣмъ два пальца (второй и третій) чередуются по всѣмъ струнамъ до седьмой, на которой чередуются уже третій и четвертый, или второй и третій.

Тѣ же самыя правила примѣняются и при слѣдованіи стаккатныхъ гаммъ внизъ (въ нисходящемъ порядкѣ) причемъ послѣдняя нота ударяется обязательно большимъ пальцемъ.

Исключеніе составляютъ такъ называемыя *арфообразныя* гаммы и гаммы идущія по всему діапазону инструмента, съ болѣе широкимъ примѣненіемъ позицій; о нихъ мы скажемъ въ свое время, при практическомъ изученіи ихъ.

Мелодія и мелодическіе пассажи. Само собою разумѣется, что правила относящіяся къ гаммахъ должны примѣняться и, при исполненіи пьесъ, къ мелодіи и мелодическимъ пассажамъ, въ основу которыхъ входятъ мелодическія гаммы.
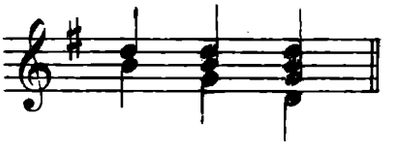
Вообще же никогда не слѣдуетъ ударять подрядъ однимъ и тѣмъ же пальцемъ нѣсколько нотъ, идущихъ по одной струнѣ, какъ это дѣлаютъ самоучки и слуховики: это и есть причина неровности тона и утомительнаго прыганья всей кисти правой руки.

Аккорды.

Лѣвая рука. Какъ въ гаммахъ такъ и въ аккордахъ распредѣленіе пальцевъ не можетъ быть подведено подъ одно общее правило и всецѣло зависитъ отъ гармоническаго построенія аккорда и положенія нотъ на ладахъ и струнахъ.
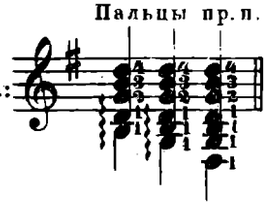
Основныя правила для кисти и пальцевъ лѣвой и правой руки мы уже указывали (см. урокъ 11-й); остается къ этому добавить немногое:

Правая рука. Аккордъ можетъ состоять изъ двухъ (двоезвучіе), трехъ (трезвучіе), четырехъ, пяти и болѣе нотъ. Во всѣхъ случаяхъ нижняя нота ударяется большимъ пальцемъ правой руки, напр:



(Всѣ ноты напечатанныя черточками внизъ въ этомъ примѣрѣ-ударяются большимъ пальцемъ).

Что же касается аккордовъ въ пять и болѣе нотъ, то три верхнія ноты аккорда берутся вторымъ, третьимъ и четвертымъ пальцемъ, остальныя же быстрымъ, скользящимъ ударомъ большого пальца:



Гармоническія мелодіи, арпеджіо и т. п. Тѣ же самыя правила остаются и въ исполненіи арпеджій и мелодій, имѣющихъ гармоническое построеніе, т. е. ноты извлекаются тѣми же пальцами, какими долженъ быть взятъ аккордъ, составляющій данную мелодію или арпеджіо.

Исключеніе составляютъ различные своеобразные штрихи пассажей модуляцій и т. п., которые изучаются особо. Въ большинствѣ случаевъ композиторы приходятъ сами на помощь, обозначая въ такихъ случаяхъ пальцы прав. руки.

Заключеніе. Въ заключеніе, пользуюсь еще разъ случаемъ напомнить учащемуся всю важность основательнаго знанія теоріи музыки и практическаго изученія основы музыкальной техники-гаммъ и аккордовъ.

Безъ этого никто и никогда не достигалъ въ музыкѣ не только выдающагося успѣха, но даже мало мальски порядочной игры, оставаясь безграмотнымъ музыкантомъ, а въ лучшемъ случаѣ талантливымъ любителемъ, размѣнивающимъ на мелочи драгоцѣнное свое достояніе-музыкальный талантъ.