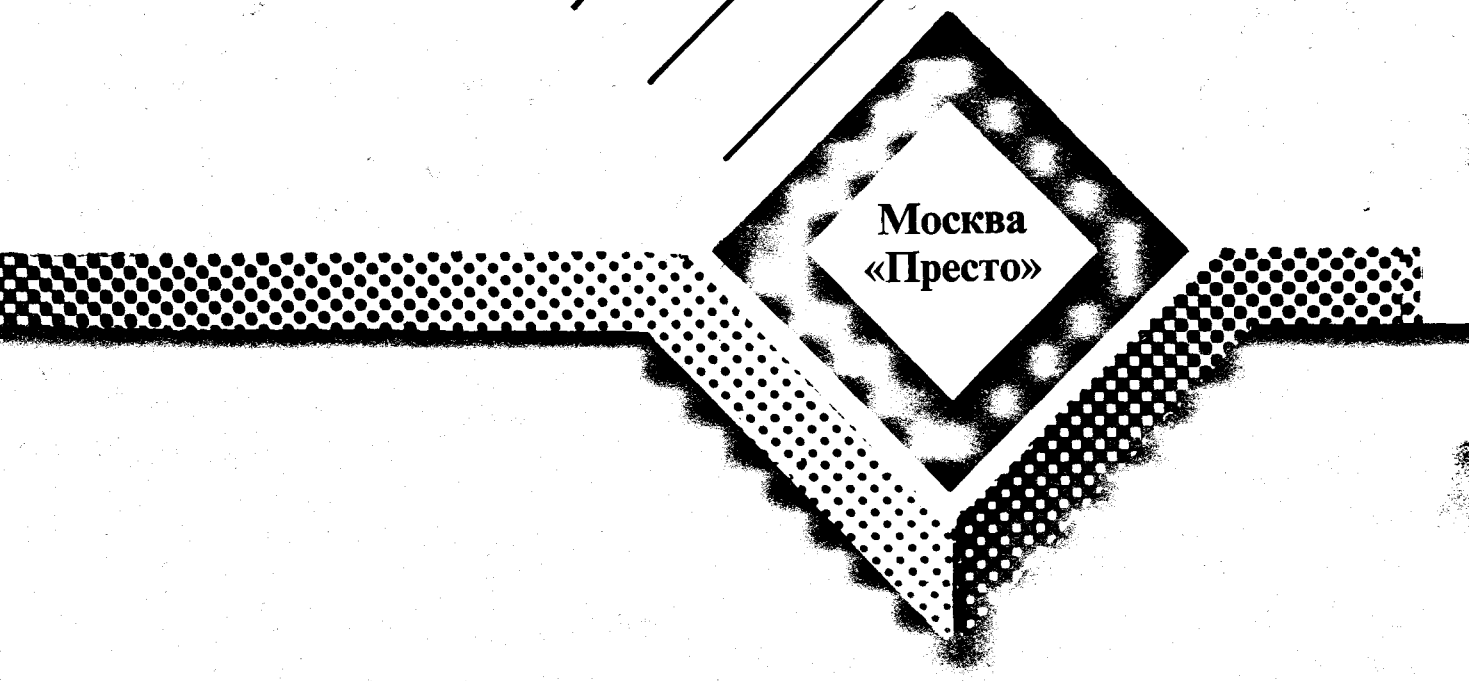
А. ГИТМАН

Начальное обучение на шестиструнной гитаре



Москва
«Престо»

От автора

В данной работе подробно рассматриваются самые простые элементы игрового процесса, имеющие основное значение для успешного овладения инструментом.

В работе также изложена методика начального обучения и дается репертуарное приложение, способствующее постепенной выработке профессиональных навыков.

Автор выражает глубокую признательность Владимиру Николаевичу Комарову, чья творческая деятельность полнее выявила для автора специфические особенности классической гитары.

Раздел I

ПРАВАЯ РУКА

Функции правой и левой рук у исполнителей на струнных грифовых инструментах совершенно различны. Левая рука как бы подготавливает "музыку", а правая уже непосредственно извлекает звуки.

Красота звука - заветная цель каждого исполнителя. Звук "создаётся" правой рукой. (Объективным критерием правильности звукоизвлечения является звучание открытых струн). Именно правой руке надо уделить основное внимание в начальный период обучения.

Многие трудности в постановке правой руки возникают потому, что мышцы спины и плеча исключаются из процесса игры. Представьте пианиста, сидящего на стуле с подлокотниками. Вес его руки приходится на подлокотник, а в игре участвует только кисть и пальцы. Всё это приводит к скованности и неполноценному звуку.

Часто гитарист играет именно так, опираясь на корпус гитары. Руку же надо чувствовать всю от плеча, держа её как бы навесу, хотя предплечье и касается корпуса инструмента.

Чтобы почувствовать вес руки при правильной позиции, проделайте с учеником следующее:

1. Ученик встаёт. Правая рука свободно висит вдоль туловища. Пальцы полусогнуты. Большой палец слегка касается указательного. В этом положении предплечье и кисть находятся на одной прямой. (Рис. 1)

2. Рука сгибается в локте. Угол между плечом и предплечьем примерно 90°. Кисть держится на одной линии с предплечьем.

3. Кисть дотрагивается до живота только поворотом плеча. (Рис. 2)

4. Не нарушая положения кисти и предплечья, плечо поднимается вперёд примерно на 45°.

5. Запястье делается слегка выпуклым. Это и есть положение правой руки. **Заметьте, что кисть не висит свободно, а именно держится в нужном положении.** (Рис. 3)

Рис. 1

Рис. 2

Рис. 3

Кисть может совершать ротационное (вращательное) движение вокруг своей оси. Именно этим движением осуществляется поворот ключа в замке. В данном движении различают пронацию и супинацию. (При пронации ладонь смотрит вниз, при супинации - вверх)

Гитара является единственным струнным грифовым инструментом, где в правой руке требуется пальцевая игра.

"При пальцевой игре необходима пронация, что утомительно, особенно для начинающих". (Йожеф Гат "Техника фортепианной игры"). Это замечание верно и в отношении гитары. При игре на домре, балалайке используется кистевое звукоизвлечение. Рука при этом принимает положение то пронации, то супинации. (точнее, полупронации и полусупинации) При игре на гитаре кисть практически не меняет своего положения, т.е. находится в состоянии пронации.

Относительно предплечья кисть также может совершать боковые движения. При сгибании кисти в сторону локтя угол между кистью и предплечьем приближается к прямому, т.е. кисть становится почти перпендикулярна к предплечью.

Сгибание кисти в противоположную сторону увеличивает этот угол до 180°, т.е. кисть и предплечье образуют прямую линию. Нам нужно именно это.

О посадке гитариста подробно написано во многих учебных пособиях. Процитируем Э.Пухоля: "При игре гитарист должен сидеть на устойчивом сидении без пружин и поручней, высотой пропорционально его росту. Гитара кладётся выемкой обечайки на левое колено, грудь слегка касается нижней деки, корпус гитариста подаётся несколько вперёд, плечи сохраняют своё естественное положение. Левое бедро образует с корпусом небольшой острый угол, нога согнута и ступня опирается на скамеечку. Правая рука отодвигается от корпуса тела, чтобы позволить предплечью расположиться на большом закруглении обечайки."

Рис. 4

От себя добавим ещё такие ориентиры:

нос, самая высокая точка корпуса гитары и левое колено находятся на одной вертикальной прямой. Головка грифа находится на уровне уха. Грудь касается нижней деки в районе самой высокой точки корпуса. Плоскость нижней деки с плоскостью груди образует небольшой острый угол. (Рис. 4)

Перед тем, как поставить пальцы на струны, можно расположить их на плоскости. (Например на плоскости передней деки).

При этом пальцы *i*, *m*, *a* должны принять

такое положение , как будто они стоят соответственно на третьей, второй и первой струнах. (Рис. 5)

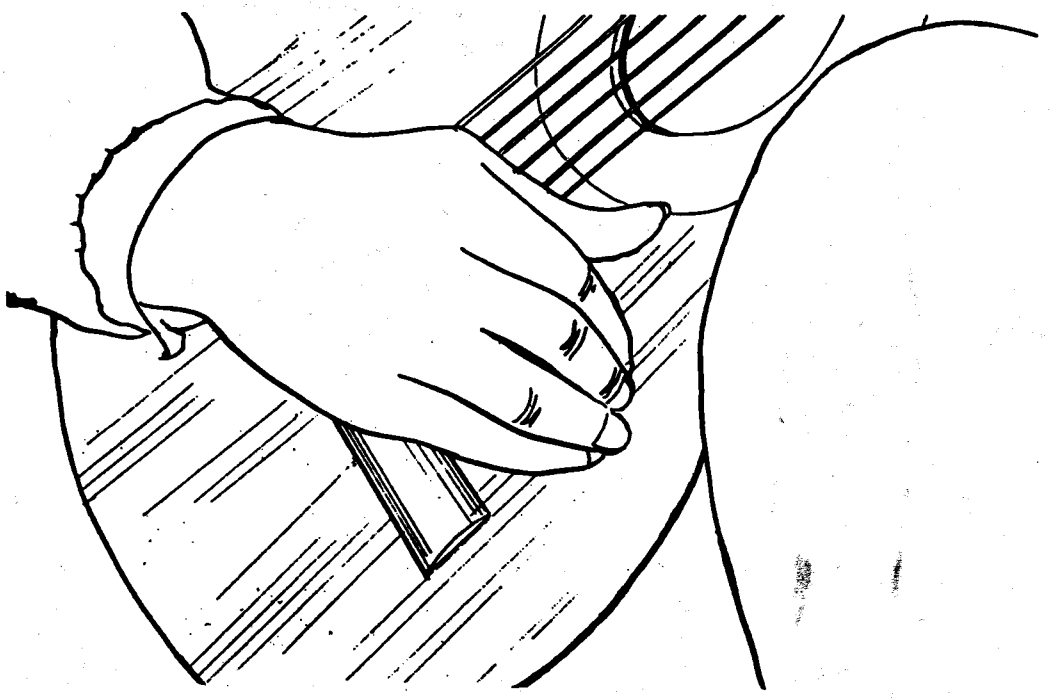


Рис. 5

Звукоизвлечение

Полноценный звук получается тогда, когда струна предварительно оттягивается пальцем и только затем отпускается. При этом все участки струны равномерно приходят в колебание, и основной тон преобладает над обертонами.

Если струна приведена в колебание ударом, то возрастает количество обертонов. Звук получается некрасивым. Конечно, понятие "красота звука" является субъективным. Ориентиром здесь может служить звучание гитары у больших мастеров, таких, как А.Сеговия, Д.Вильямс, Д.Брим, А. Диас.

Ученику с самых первых шагов необходимо привыкать к качественному звуку. Педагог должен внимательно следить за правильностью движения пальцев и звучанием гитары ученика.

Во время занятий ученику нужно всё время слышать "правильный" звук и видеть соответствующие движения пальцев. Поэтому в течение урока педагог **постоянно** показывает на инструменте, как это делается.

Большой палец *"p"*

Этот палец имеет две фаланги, пястную кость и подвижный пястный сустав. Движение при звукоизвлечении производится именно пястным суставом. (Рис. 6)

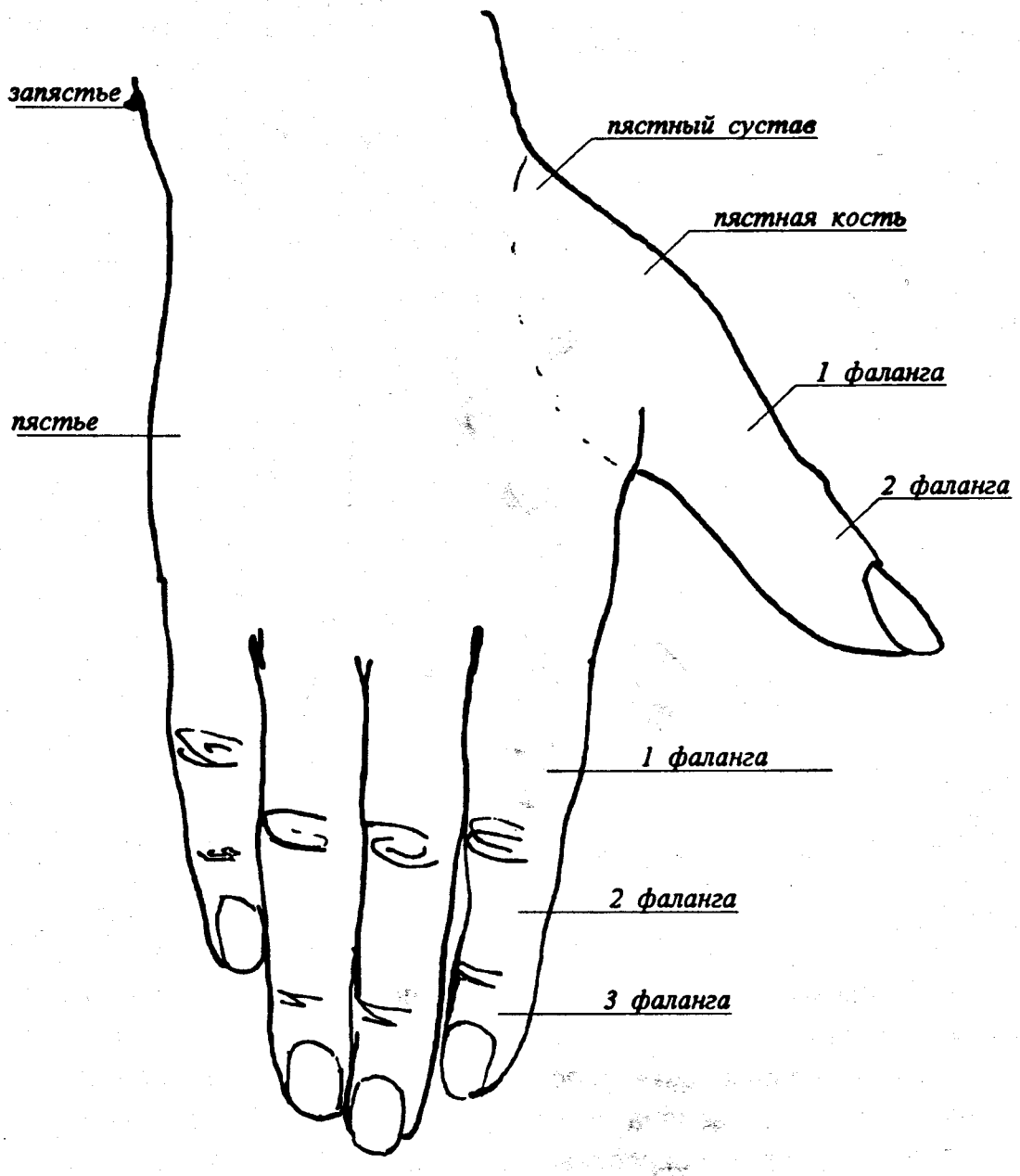


Рис. 6

"p" касается струны одновременно ногтем и подушечкой. Начальная точка касания расположена ближе к середине ногтя. (Рис. 7) Точка схода струны с ногтя находится у левого края ногтя. В момент нажима на струну вторая фаланга не должна прогибаться в суставе. После звукоизвлечения *"p"* продолжает движение и касается пальца *"i"*, образуя с ним "крест".

Возвращение пальца на струну для следующего звукоизвлечения осуществляется **только пястным суставом.** Не надо тянуться к струне ногтевой фалангой, прогибая палец в суставе.

Все упражнения большим пальцем производятся при стоящих на струнах пальцах *i , m, a.* При игре *"apoyando"* движение пальца *"p"* направлено не к пальцу *"i"*, а к нижележащей струне. При игре *"tirando"* точка касания *"p"* и *"i"* будет в одном и том же месте независимо от струны, которую берёт *"p"*.

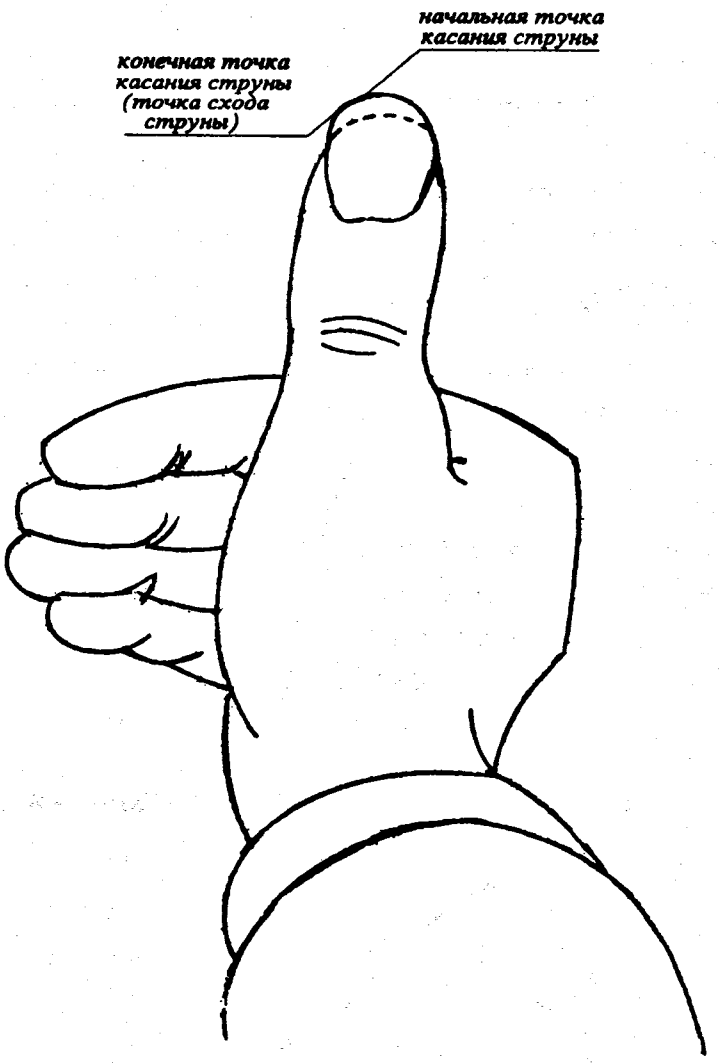


Рис. 7

Пальцы *i, m, a*

При данном положении руки эти пальцы касаются струны левой частью кромки ногтя. Первая фаланга совершает движение внутрь ладони. При этом струна оттягивается и немного перемещается по кромке ногтя к точке схода. При ногтевом способе игры нет никакого перехода струны с мякоти на ноготь, о котором часто упоминается в учебных пособиях. **Струна перемещается только по кромке ногтя.** (Рис. 8)

Траектория движения кончика пальца такова, что после звукоизвлечения палец не задевает соседнюю нижележащую струну. Палец *i*, к примеру, защипывая третью струну, не задевает четвёртую и т.д. Это приём *tirando.* (Рис. 9)

Если движение кончика пальца направлено на нижележащую струну, то после звукоизвлечения палец прекращает движение, дотронувшись до этой струны. Это приём *apoyando.* (Рис. 10)

Поскольку начальные уроки основаны на исполнении арпеджио, т.е. игре на разных струнах, то рассматриваться будет только прием *tirando.* Практика показывает,

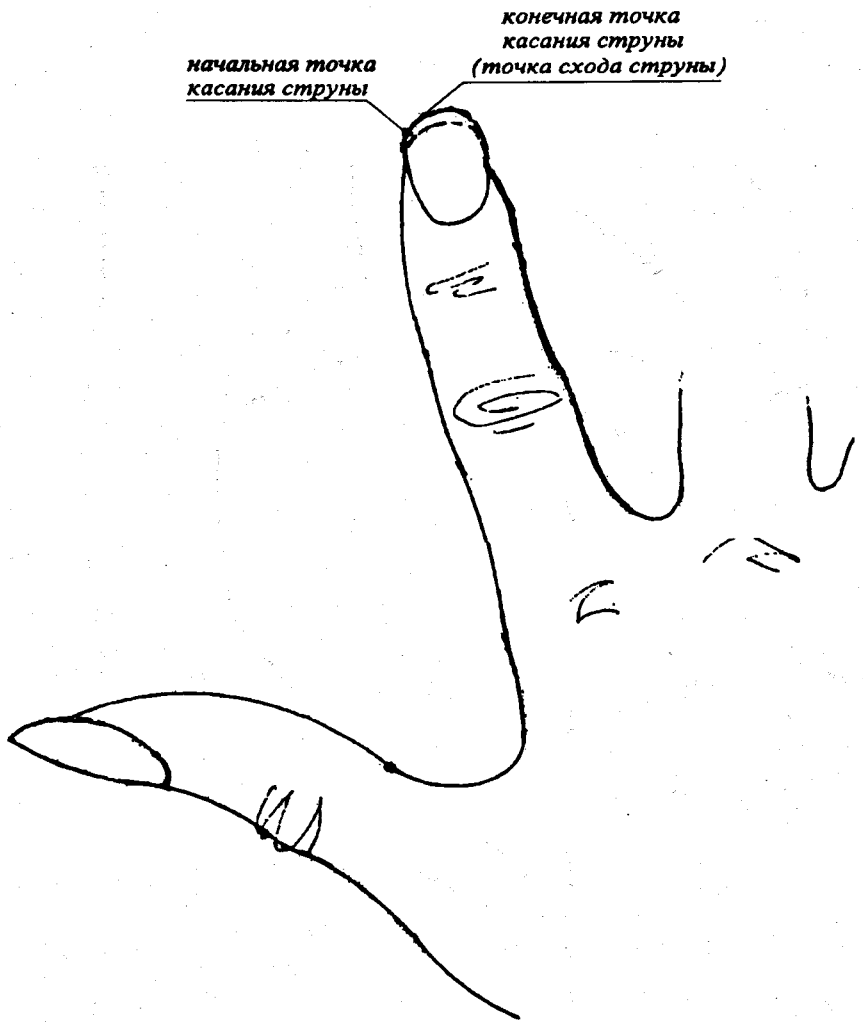


Рис. 8

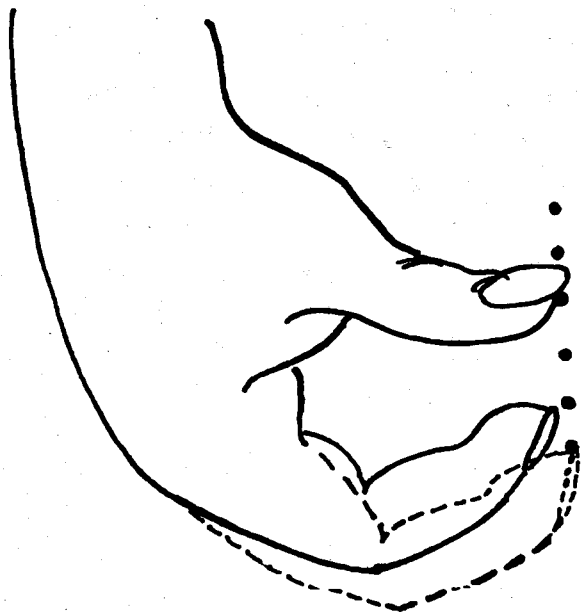


Рис. 9

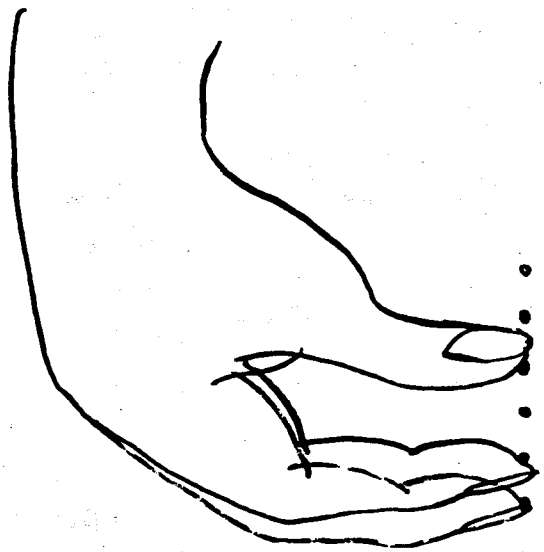


Рис. 10

что, освоив арпеджио и чередование пальцев на одной струне приёмом *tirando,* приём *apoyando* получается относительно легко. Если же обучение начинать с *apoyando*, то переход к *tirando* ,будет значительно затруднён. Если у ученика ногти легко ломаются, а растут медленно, то можно применять безногтевой способ звукоизвлечения. При этом ничего принципиально не меняется. Струна оттягивается и скатывается по левому краю кончика пальца точно так же, как по ногтю.

Данная постановка правой руки позволяет почти все встречающиеся виды арпеджио исполнять в одной позиции без перемещения кисти вверх и вниз.

В момент нажимания на струну последние фаланги пальцев могут слегка упруго прогибаться. При этом струна оттягивается в направлении передней деки. (Если пальцы не прогибаются, струна оттягивается в плоскости параллельно передней деке.) В таком случае звук обладает более красивым, глубоким тембром.

При игре гаммообразных последовательностей, например, хроматической гаммы от шестой струны к первой и обратно позиция правой руки меняется. Целесообразно переносить кисть вдоль осевой линии предплечья. Эта линия совпадает с осевой линией кисти, так как кисть и предплечье находятся на одной прямой.

При переходе со струны на струну угол между плечом и предплечьем остаётся постоянным. (Рис. 11-12)

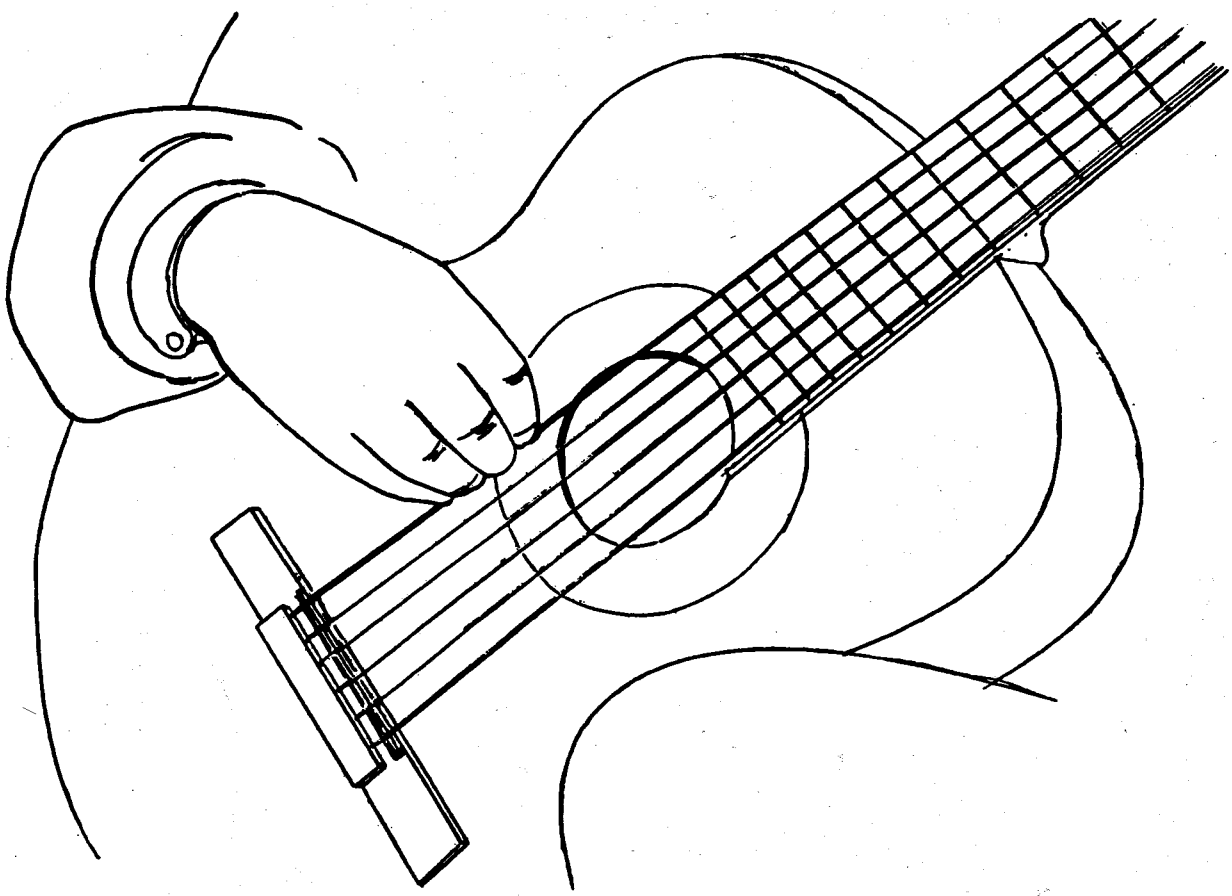


Рис. 11

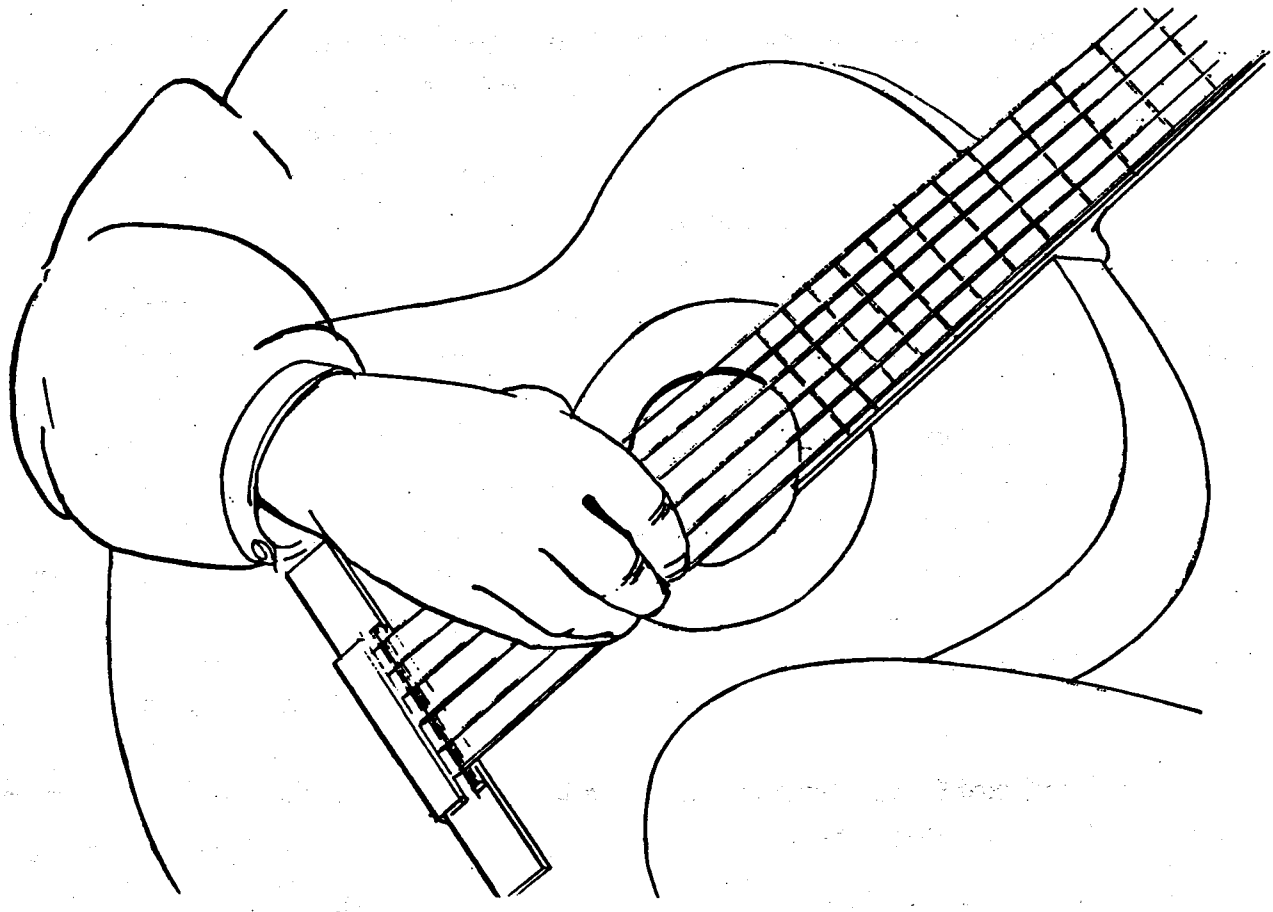


Рис.12

Нежелательное перемещение кисти (Рис. 13-14)

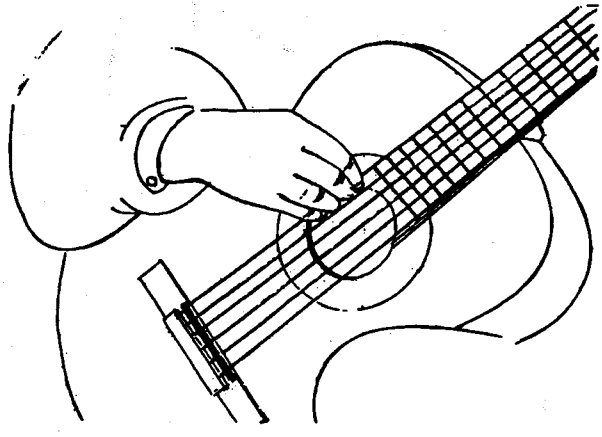


Рис. 13

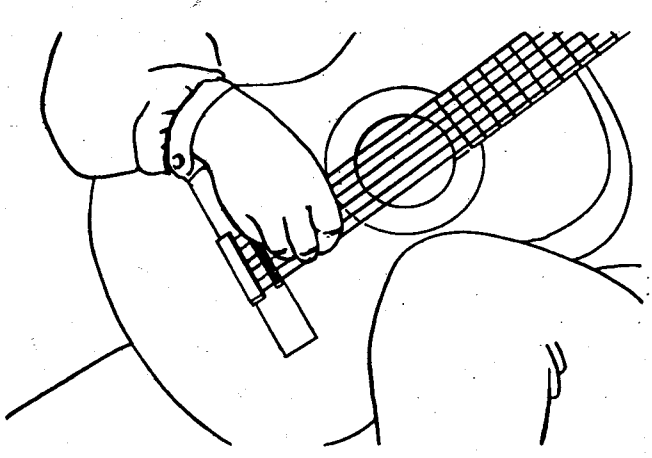
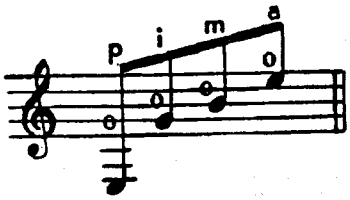


Рис. 14

Исполнение арпеджио

Арпеджио *p i m a* (Рис. 15)



Самый естественный приём игры на гитаре при данной постановке правой руки - исполнение разложенных аккордов, т.е. арпеджио.

Представим , что к кончикам пальцев *i, m, a* с одной стороны, и к ладони возле запястья, с другой стороны, прикреплены пружинки. При звукоизвлечении, т.е. при движении пальцев внутрь ладони пружинки сжимаются. После звукоизвлечения пружинки возвращают пальцы в исходное положение. В этом положении пальцы находятся на очень близком расстоянии от своей струны соответственно. (*i* над третьей струной, *m* - над второй струной и *a* - над первой струной).

Возможны три положения пальцев:

1. **Положение α.** Палец находится над струной. (пружинка распрямлена)
2. **Положение β.** Палец встал на струну и может начать её оттягивать (сжимать пружинку)
3. **Положение γ.** Палец извлёк звук и находится внутри ладони (пружинка сжата).

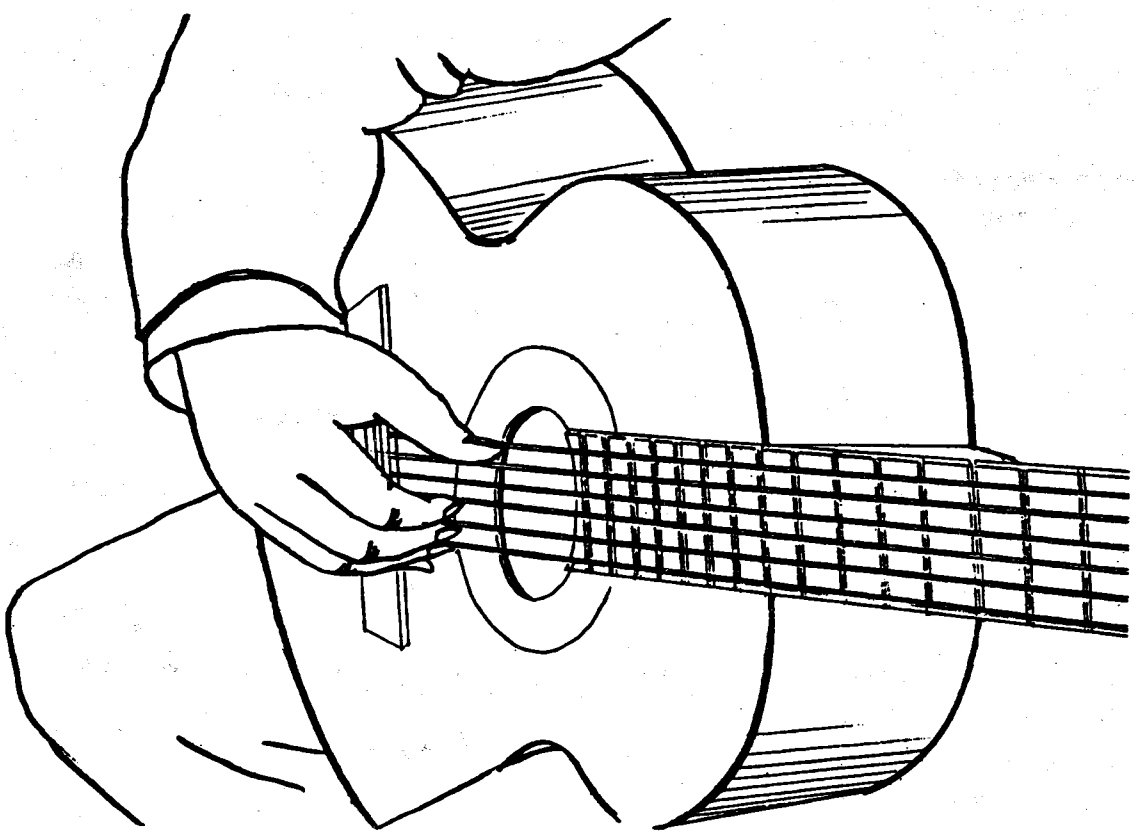


Рис. 15

Звукоизвлечение происходит между положениями β и γ. Для большого пальца *p* всё то же самое. В положении γ он касается пальца *i*.

Исходное положение для арпеджио *p i m a* : все пальцы находятся в положении β.

$p_\beta,\ i_\beta,\ m_\beta,\ a_\beta$

Если палец "*p*" из положения "β" извлёк звук и перешёл в положение γ, то условно это записывается так: $p_\beta \to \gamma$. Для остальных пальцев запись аналогична.

Итак: при арпеджио *p i m a* получается следующее:

1) $p_\beta \to \gamma$

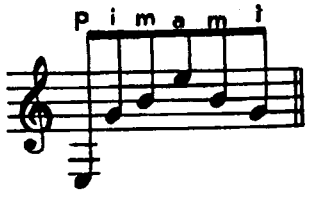
2) $i_\beta \to \gamma$

3) $m_\beta \to \gamma$

4) $a_\beta \to \gamma$

Звукоизвлечение произошло. Все пальцы находятся в положении γ (пружинки сжаты). После этого пальцы возвращаются в положение α (пружинки распрямляются). Затем пальцы касаются струн (положение β) и готовы к повторному звукоизвлечению.

Арпеджио *p i m a m i*



Исполнение этого арпеджио складывается из двух этапов:

1. Все пальцы в положении β.

1) $p_\beta \to \gamma$

2) $i_\beta \to \gamma$

3) $m_\beta \to \gamma$

4) $a_\beta \to \gamma$

После первого этапа произошло звукоизвлечение четырёх нот. Теперь пальцы возвращаются в положение α и начинается второй этап.

2.

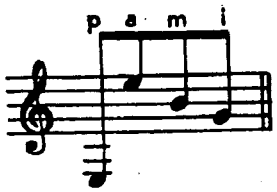
5) $m_\alpha \to \beta \to \gamma \to \alpha$

6) $i_\alpha \to \beta \to \gamma \to \alpha$

т.е. палец "*m*" ставится на струну (β), извлекает звук (γ) и возвращается в исходное положение α. Затем всё то же самое проделывает палец "*i*".

Между первым и вторым этапом можно делать паузу, чтобы последовательно соблюдать все необходимые положения пальцев. Педагог должен обратить особое внимание на второй этап, когда пальцы совершают движение внутрь с последующим расслаблением. Именно это движение в дальнейшем будет являться основным

Арпеджио *p a m i*



Пальцы "*p*" и "*a*" находятся в положении β, пальцы "*m*" и "*i*" - в положении α

1) $p_{\beta} \rightarrow \gamma$

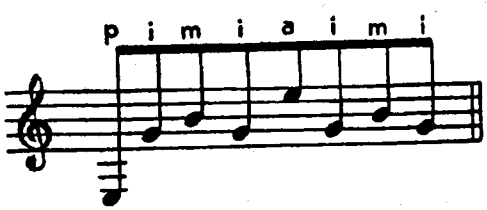
2) $a_{\beta} \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$

3) $m_{\alpha} \rightarrow \beta \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$

4) $i_{\alpha} \rightarrow \beta \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$

палец "*a*" извлёк звук (γ) и расслабился (α), палец "*m*" встал на струну (β), извлёк звук (γ) и расслабился (α), палец "*i*" сделал то же, что и "*m*". При этом виде арпеджио уже все пальцы (*a, m, i*) совершили движение внутрь с последующим расслаблением.

Арпеджио *p i m i a i m i*



Пальцы "*p*" и "*i*" находятся в положении β, "*m*" и "*a*" - в положении α

1) $p_{\beta} \rightarrow \gamma$

2) $i_{\beta} \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$

3) $m_{\alpha} \rightarrow \beta \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$

4) $i_{\alpha} \rightarrow \beta \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$

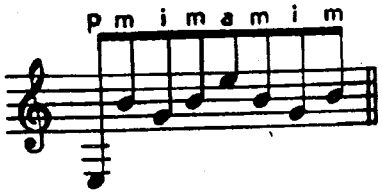
5) $a_{\alpha} \rightarrow \beta \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$

6) $i_{\alpha} \rightarrow \beta \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$

7) $m_{\alpha} \rightarrow \beta \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$

8) $i_{\alpha} \rightarrow \beta \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$

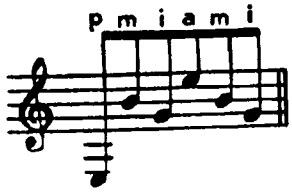
Арпеджио *p m i m a m i m*



1) $p_{\beta} \rightarrow \gamma$
2) $m_{\beta} \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$
3) $i_{\alpha} \rightarrow \beta \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$
4) $m_{\alpha} \rightarrow \beta \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$
5) $a_{\alpha} \rightarrow \beta \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$
6) $m_{\alpha} \rightarrow \beta \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$
7) $i_{\alpha} \rightarrow \beta \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$
8) $m_{\alpha} \rightarrow \beta \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$

Арпеджио *p m i a m i*

1) $p_{\beta} \rightarrow \gamma$
2) $m_{\beta} \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$
3) $i_{\alpha} \rightarrow \beta \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$
4) $a_{\alpha} \rightarrow \beta \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$
5) $m_{\alpha} \rightarrow \beta \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$
6) $i_{\alpha} \rightarrow \beta \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$

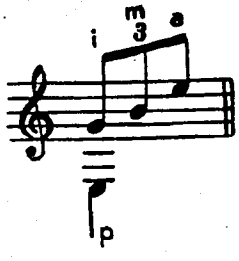


Заметим, что только при арпеджио ***p i m a*** пальцы остаются в положении γ. Во всех остальных случаях они возвращаются в положение α.

Арпеджио с одновременным извлечением двух и более нот.

Арпеджио $\overset{i}{p}\ m\ a$

Все пальцы находятся в положении β

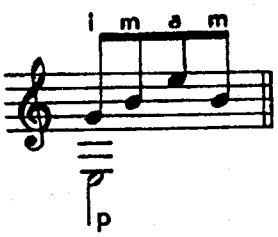


1. $\begin{cases} i_{\beta} \rightarrow \gamma \\ p_{\beta} \rightarrow \gamma \end{cases}$
2. $m_{\beta} \rightarrow \gamma$
3. $a_{\beta} \rightarrow \gamma$

Фигурная скобка указывает на одновременность звукоизвлечения.

Здесь, как и в случае арпеджио ***p i m a*** все пальцы остаются в положении γ.

Арпеджио $\overset{i}{p\ m\ a\ m}$



Исполнение этого арпеджио состоит из двух этапов:

1. Все пальцы в положении β

$$1.\begin{cases} i_\beta \to \gamma \\ p_\beta \to \gamma \end{cases}$$

$$2.\ m_\beta \to \gamma$$

$$3.\ a_\beta \to \gamma$$

После этого пальцы возвращаются в положение α

2.

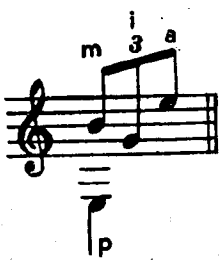
$$4.\ m_\alpha \to \beta \to \gamma \to \alpha$$

Арпеджио $\overset{m}{p\ i\ a}$

$$1.\begin{cases} m_\beta \to \gamma \to \alpha \\ p_\beta \to \gamma \end{cases}$$

$$2.\ i_\alpha \to \beta \to \gamma \to \alpha$$

$$3.\ a_\alpha \to \beta \to \gamma \to \alpha$$

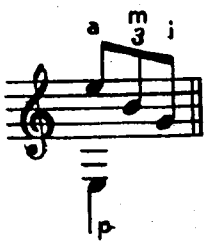


Арпеджио $\overset{a}{p\ m\ i}$

$$1.\begin{cases} a_\beta \to \gamma \to \alpha \\ p_\beta \to \gamma \end{cases}$$

$$2.\ m_\alpha \to \beta \to \gamma \to \alpha$$

$$3.\ i_\alpha \to \beta \to \gamma \to \alpha$$



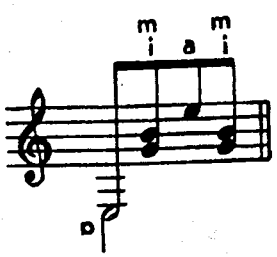
Арпеджио $\overset{m\ m}{p\ i\ a\ i}$

1.

$$1.\ p_\beta \to \gamma$$

$$2.\begin{cases} m_\beta \to \gamma \\ i_\beta \to \gamma \end{cases}$$

$$3.\ a_\beta \to \gamma$$



Затем пальцы возвращаются в положение α

2. $\begin{cases} m_\alpha \to \beta \to \gamma \to \alpha \\ i_\alpha \to \beta \to \gamma \to \alpha \end{cases}$

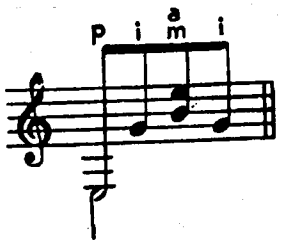
Арпеджио p i $\overset{a}{m}$ i

1. 1. $p_\beta \to \gamma$

2. $i_\beta \to \gamma$

3. $\begin{cases} a_\beta \to \gamma \\ m_\beta \to \gamma \end{cases}$

2. 4. $i_\alpha \to \beta \to \gamma \to \alpha$



После 1го этапа пальцы вернулись в положение α и начался 2й этап.

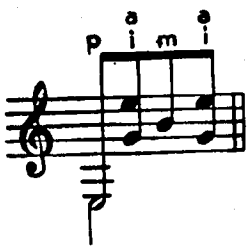
Арпеджио p $\overset{a}{i}$ m $\overset{a}{i}$

1. $p_\beta \to \gamma$

2. $\begin{cases} a_\beta \to \gamma \to \alpha \\ i_\beta \to \gamma \to \alpha \end{cases}$

3. $m_\alpha \to \beta \to \gamma \to \alpha$

4. $\begin{cases} a_\alpha \to \beta \to \gamma \to \alpha \\ i_\alpha \to \beta \to \gamma \to \alpha \end{cases}$



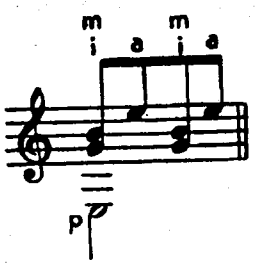
Арпеджио p a $\overset{m}{i}$ $\overset{m}{i}$ a

1. $\begin{cases} m_\beta \to \gamma \to \alpha \\ i_\beta \to \gamma \to \alpha \\ p_\beta \to \gamma \to \alpha \end{cases}$

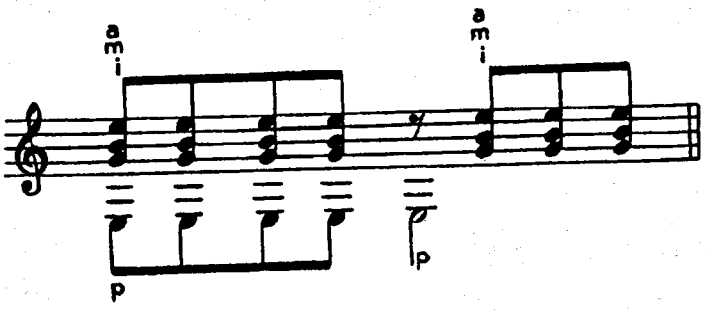
2. $a_\alpha \to \beta \to \gamma \to \alpha$

3. $\begin{cases} m_\alpha \to \beta \to \gamma \to \alpha \\ i_\alpha \to \beta \to \gamma \to \alpha \end{cases}$

4. $a_\alpha \to \beta \to \gamma \to \alpha$



Игра аккордов



1. $\begin{cases} a_{\beta} \to \gamma \to \alpha \\ m_{\beta} \to \gamma \to \alpha \\ i_{\beta} \to \gamma \to \alpha \\ p_{\beta} \to \gamma \to \alpha \end{cases}$

2. $\begin{cases} a_{\alpha} \to \beta \to \gamma \to \alpha \\ m_{\alpha} \to \beta \to \gamma \to \alpha \\ i_{\alpha} \to \beta \to \gamma \to \alpha \\ p_{\alpha} \to \beta \to \gamma \to \alpha \end{cases}$

3. $\begin{cases} a_{\alpha} \to \beta \to \gamma \to \alpha \\ m_{\alpha} \to \beta \to \gamma \to \alpha \\ i_{\alpha} \to \beta \to \gamma \to \alpha \\ p_{\alpha} \to \beta \to \gamma \to \alpha \end{cases}$

4. $\begin{cases} a_{\alpha} \to \beta \to \gamma \to \alpha \\ m_{\alpha} \to \beta \to \gamma \to \alpha \\ i_{\alpha} \to \beta \to \gamma \to \alpha \\ p_{\alpha} \to \beta \to \gamma \to \alpha \end{cases}$

5. $p_{\alpha} \to \beta \to \gamma$

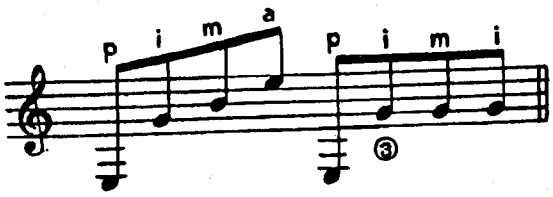
6. $\begin{cases} a_{\beta} \to \gamma \to \alpha \\ m_{\beta} \to \gamma \to \alpha \\ i_{\beta} \to \gamma \to \alpha \end{cases}$

7. $\begin{cases} a_{\alpha} \to \beta \to \gamma \to \alpha \\ m_{\alpha} \to \beta \to \gamma \to \alpha \\ i_{\alpha} \to \beta \to \gamma \to \alpha \end{cases}$

8. $\begin{cases} a_{\alpha} \to \beta \to \gamma \to \alpha \\ m_{\alpha} \to \beta \to \gamma \to \alpha \\ i_{\alpha} \to \beta \to \gamma \to \alpha \end{cases}$

Движения пальцев при игре аккордов **ничем не отличаются от движений при игре арпеджио.**

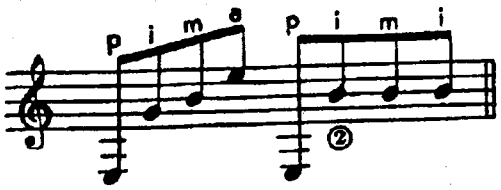
Игра арпеджио в сочетании с игрой по одной струне.



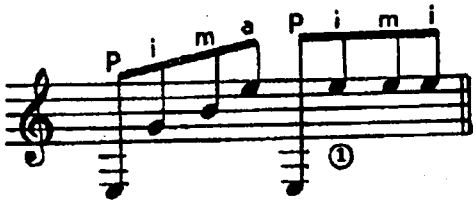
1. $p_{\beta} \rightarrow \gamma$
2. $i_{\beta} \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$
3. $m_{\alpha} \rightarrow \beta \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$
4. $a_{\alpha} \rightarrow \beta \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$
5. $p_{\alpha} \rightarrow \beta \rightarrow \gamma$
6. $i_{\alpha} \rightarrow \beta \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$
7. $m_{\alpha} \rightarrow \beta \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$
8. $i_{\alpha} \rightarrow \beta \rightarrow \gamma \rightarrow \alpha$

Здесь при игре арпеджио ***p i m a*** пальцы ***i, m, a*** уже сразу после звукоизвлечения возвращаются в положение α. Надо привыкать к расслаблению пальцев после усилия, направленного на звукоизвлечение. Только тогда можно переходить к игре на одной струне (т.е. к гаммообразному движению).

Обязательно следите за положением кисти. И при игре на разных струнах, и при игре на одной (в данном случае 3й) струне общее положение кисти не меняется. Пальцу ***"m"*** нужно будет немного более согнуться, чтобы достать до 3й струны.



В этом примере последовательность положений пальцев точно такая же, как и в предыдущем. Только пальцу ***"i"*** при игре на 2й струне надо будет чуть-чуть распрямиться.



Здесь пальцу ***i*** надо будет распрямиться ещё больше, чем в предыдущем примере. При одном положении кисти указательный палец должен взять ноту g^1, на третьей струне и ноту e^2 на первой струне. Пальцу ***m*** также придётся немного распрямиться для игры на первой струне.

В данном случае кисть может немного перемещаться вдоль осевой линии предплечья в направлении первой струны. Когда предплечье подаётся немного вперёд, кожа в точке касания благодаря эластичности немного растягивается, а сама точка касания не меняется.

ЛЕВАЯ РУКА

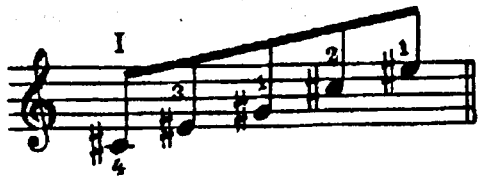
Рассмотрим процесс нажима пальцев на струну. Он состоит из 2х этапов. **1й этап** - палец дотягивается до струны. При этом он совершает движение от 1го сустава. Подушечка пальца коснувшись струны, её немного продавливает. Струна, отведённая от своего первоначального положения, стремится вернуться на место, и довольно плотно прижимается к пальцу. Теперь палец можно немного поводить поперёк грифа (поверхности грифа палец не касается) и струна будет следовать за ним. Таким образом, подушечка пальца как бы "поймала" струну. В дальнейшем именно благодаря "пойманной" струне, можно будет бесшумно скользить по ней пальцем, меняя позицию.

2й этап. Теперь осталось прижать струну к грифу, вернее к порожку. Очевидно, что легче это сделать, если палец расположить возле порожка. Сила нажима пальца на струну должна быть не более той, которая необходима для получения чистого (без дребезжания) звука. Об этом писал ещё Ф.Сор. "Большой палец левой руки, располагаясь с обратной стороны грифа, обеспечивает прочность положения кисти и уравновешивает силу нажима на струну." - Э.Пухоль.

Если большим пальцем не касаться грифа, то прижимание струны будет осуществляться мышцами плеча. В первоначальный период обучения плечо можно использовать, добиваясь чистого звука. По мере приобретения навыков игры роль плеча будет уменьшаться. Ещё начинающим гитаристам помогает образ пальца-крючка, который сначала зацепляется за струну, а уже потом прижимает её к порожку.

О положении кисти левой руки

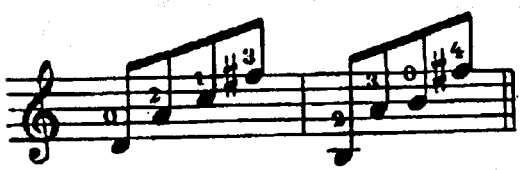
Рассмотрим следующий аккорд в 1й позиции:



Для того, чтобы сыграть данные ноты, помимо требуемого растяжения пальцев нужно и вполне определённое положение кисти. Кисть находится в состоянии супинации. Расстояние от грифа до основания первого пальца должно быть приблизительно равно расстоянию от грифа до основания мизинца. Другими словами, ладонь у основания пальцев параллельна струне. Такое положение кисти может

вызвать у начинающих болевые ощущения в запястье, но регулярные упражнения довольно быстро приводят к положительным результатам. Вот одно из упражнений: поверните руку ладонью к себе на уровне лица. Отводите руку влево параллельно полу на максимальное расстояние, позволяющее не менять плоскость ладони. При классической посадке (гитара лежит на левом бедре) при игре в 1й позиции необходимо иметь разработанное запястье, так как 1я позиция оказывается на некотором расстоянии от туловища. Если же гитара лежит на правом бедре, то первая позиция оказывается на уровне левого плеча, т.е. ближе к туловищу. При этом легче добиться нужного поворота ладони. Именно поэтому, учащиеся в отсутствие педагога, любят класть гитару на правую ногу.

Теперь рассмотрим такие аккорды:



При естественном положении пальцев во время исполнения данных аккордов ладонь левой руки, конечно, "смотрит" вправо, т.е. располагается под углом к струне, (а не параллельно). Кисть находится в состоянии пронации.

Можно сделать вывод, что единого универсального положения левой руки (в отличие от правой) - нет.

Под постановкой же левой руки следует понимать выбор наиболее удобного положения кисти для каждого конкретного случая. Причём изменения положения кисти у опытного мастера происходят почти незаметно, так что у слушателя (и зрителя) создаётся иллюзия неподвижной кисти. Видны только перемещения кисти вдоль и поперёк грифа.

Педагог должен всё время помогать ученику находить наиболее естественные положения кисти.

Состояние пронации для левой руки (в отличие от правой) является более удобным, чем состояние супинации. Именно поэтому М.Джульяни советовал по возможности избегать приёма баррэ. При баррэ кисть почти всегда находится в состоянии супинации.

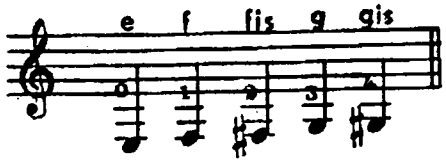
Перемещение кисти поперёк грифа

Большой палец левой руки располагается на обратной стороне грифа между 1м и 2м пальцами. При игре на 6й струне кисть, выносится вперёд, а большой палец касается обратной стороны грифа в нижней его части. Запястье получается более выпуклым, а пальцы более выпрямленными.

При игре на 1й струне кисть втягивается под гриф, а большой палец перемещается к середине, или даже к верхней части обратной стороны грифа. Запястье получается более плоское, а пальцы более согнутыми.

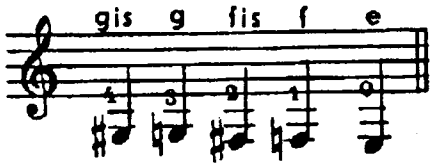
Экономия движений пальцев

Не надо забывать, что экономные движения являются **следствием**, но отнюдь не причиной правильных мышечных усилий. Рассмотрим восходящую хроматическую последовательность:



Когда звучит "*e*", пальцы предельно близко от струны распределяются каждый над своим будущим местом прижимания. Берём 1м пальцем "*f*", т.е. определённым усилием указательного пальца прижимаем струну на 1м ладу. Следующая нота - "*fis*". Усилие с 1го пальца "перетекает" на 2й палец, который и прижимает струну на 2м ладу. 1й палец освобождается от напряжения, но от струны не отходит. Затем усилие со 2го пальца передаётся на 3й палец. Звучит "*g*". 1й и 2й пальцы (свободные) остаются на своих местах. Когда звучит "*gis*", усилие перешло на мизинец, а 3й палец освободился и остался на месте.

Рассмотрим нисходящее движение:



Нота "*gis*" уже звучала. Надо взять "*g*" бекар. Внимание! Усилие с мизинца "перетекает" на 3й палец. Мизинец освобождается и сам собой приподнимается над струной. Не нужно его специально поднимать на минимальное расстояние (пресловутая экономия движений). Думать надо только об усилии на 3м пальце.

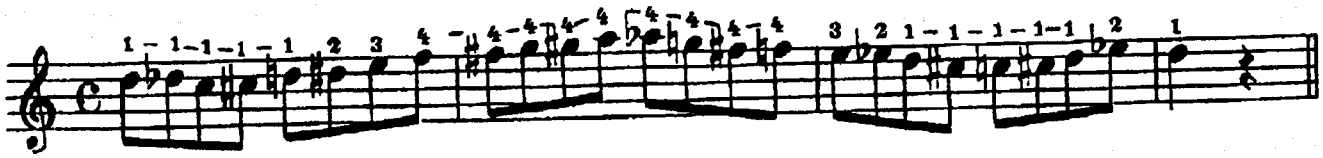
Никакой принципиальной разницы между восходящим и нисходящим движением нет!

Затем усилие переходит на 2й палец. Звучит "*fis*". 3й палец освобождается и немного отходит. Когда берётся "*f*" бекар, то 4й, 3й и 2й пальцы в свободном состоянии располагаются над струной. Заметьте, что работали только сгибательные мышцы. Разгибательные мышцы включались автоматически при снятии усилия. При правильной работе мышц исполнителя в подвижном темпе слушателю (и зрителю) кажется, что пальцы совершают волнообразные движения. Недаром Есенин писал: "Гармонист пальцы льёт волной."

Перемещение кисти вдоль грифа

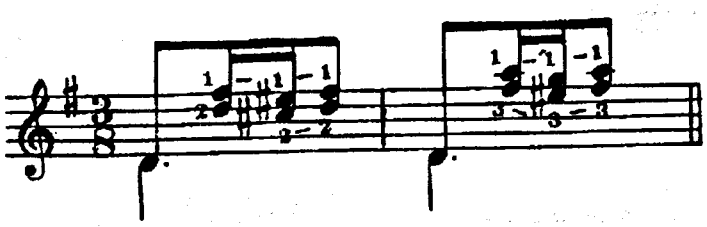
Это перемещение должно происходить **плавно, без рывков**. Только тогда можно будет добиться точной игры при смене позиций. Очень важно дать почувствовать учащемуся, что́ такое плавное движение кисти.

Рассмотрим следующий пример:



Попробуйте сыграть это упражнение, держа на месте большой палец левой руки. Он находится примерно между 3м и 4м ладом. Двигая кисть относительно большого пальца, легко почувствовать плавное перемещение. Это ощущение плавности нужно запомнить и потом добиваться его, уже перемещая большой палец вместе с кистью. Если перемещение осуществляется на небольшое расстояние, то большой палец не отрывается от грифа.

Например:



Если кисть перемещается с низкой позиции к более высокой, то большой палец своей мякотью скользит по обратной стороне грифа. Если движение осуществляется в противоположном направлении, то большой палец может вообще не касаться грифа.

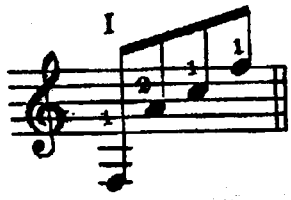
Перемещаясь вдоль грифа, кисть вовлекает в движение сначала предплечье, а затем (при значительном перемещении) и плечо. Ученик же должен следить **только за плавностью перемещения**, тогда вовлечение нужных мышц в работу происходит само собой.

Иногда перед значительным скачком можно заранее отвести локоть соответственно влево от туловища (при скачке из высокой позиции) или приблизить к туловищу (при скачке в противоположном направлении).

Баррэ

Всем педагогам приходится сталкиваться с этой проблемой. Руки учащихся устают, прижатые струны не звучат и т.д.

Не надо представлять исполнение этого приёма только как встречный нажим большого и указательного пальцев. Нужно очень точно знать, какие струны должен прижать 1й палец. Например:



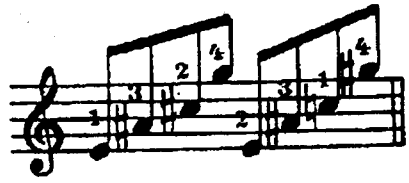
1й палец должен прижать 6ю, 2ю и 1ю струны.

Вообразите, что плосколежащий 1й палец имеет три подушечки: одну в точке соприкосновения с 6й струной, вторую - в точке соприкосновения со 2й струной и третью - в точке соприкосновения с 1й струной. Эти подушечки дотронулись до своих струн, "поймали" их, и теперь можно прижимать струны к порожку. Здесь может помочь и вес руки. Не надо осуществлять давление пальца строго перпендикулярно плоскости грифа. Струны от веса руки чуть-чуть смещаются вниз. Палец прижимает струны как бы под некоторым углом к грифу.

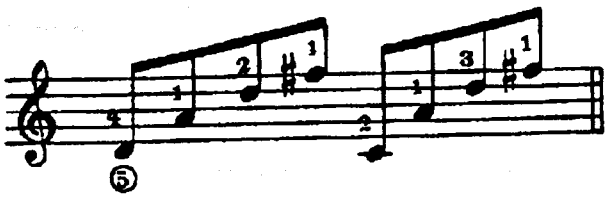
О "полезном" напряжении в кисти

Пальцы левой руки могут сближаться между собой и удаляться друг от друга при неизменном положении кисти.

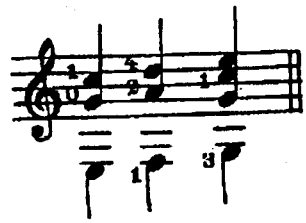
Например:



Они могут также совершать движение поперёк грифа



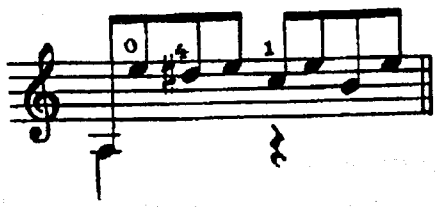
или



Все эти перемещения относятся только к пальцам, так как плечо и предплечье в данном случае движений не совершают.

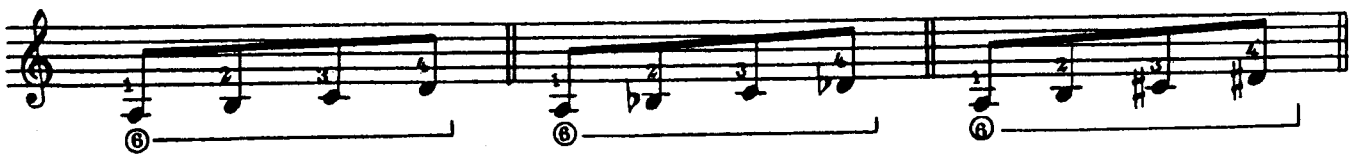
Помимо усилий для прижимания струн к порожку в кисти (точнее в пястье, в ладони) есть определённое напряжение для раздвигания пальцев и для их перемещения поперёк грифа.

Это напряжение, если только оно не чрезмерное, очень полезно для придания кисти эластичности, для точного движения пальцев. Кроме того, оно препятствует высокому подниманию пальцев (экономия движений) и сводит к минимуму движения плеча и предплечья. Например:



Если ноту *"ре диез²"* брать без указанного напряжения, то 1й палец окажется в районе 2го или даже 3го лада 2й струны. Чтобы взять ноту *"до²"* надо будет перенести кисть влево. Если же кисть будет под напряжением, то пальцы раздвинутся, и 1й палец за счёт растяжения возьмёт *"до²"* без перемещения кисти.

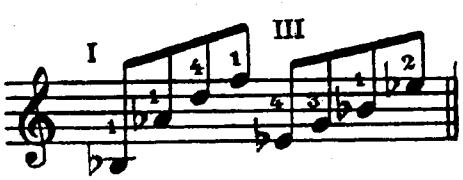
Большее растяжение пальцев способствует правильной игре. Вот некоторые упражнения на растяжение:



Очень много тщательно продуманных упражнений имеется в "Школе" Э.Пухоля.

Об аккордовой игре при смене позиций

Рассмотрим такой пример:

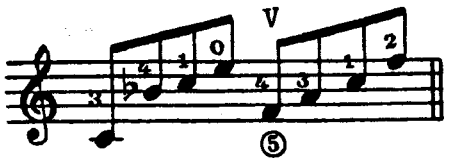


Здесь осуществляется перенос кисти из 1й позиции в 3ю. При этом меняется ещё и расположение пальцев. Причём смена расположения пальцев происходит во время переноса кисти.

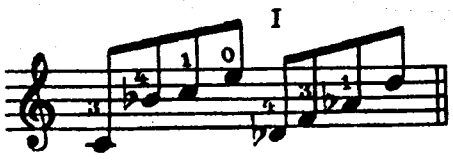
Если ученик испытывает неудобство в подобном случае, то можно сначала поупражняться так:

Т.е. происходит смена аккордов без переноса кисти. Затем уже можно совместить перемещение пальцев со сменой позиции.

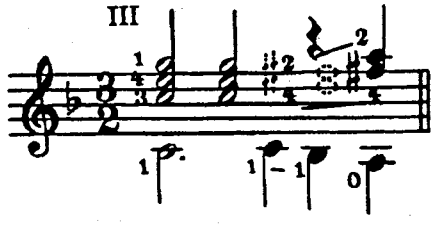
Вот ещё аналогичный пример:



Сначала можно поиграть так:



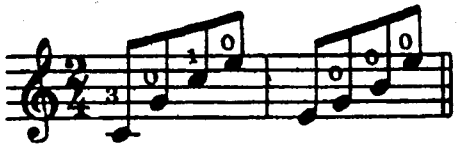
Иногда новое расположение пальцев можно готовить заранее. Рассмотрим пример из Сарабанды Генделя.



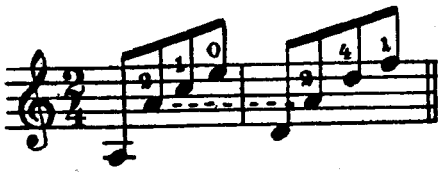
Когда в басу берётся *"b"* (си♭), 2й палец встаёт на 2й лад 1й струны (нота *"$\overset{2}{fis}$"*), а 4й палец встаёт на 3й лад 2й струны (нота *"d^2"*). Эти ноты обозначены точками. Затем пальцы скользят по струнам на нужные лады (①*V* - *"a^2"* *и* ②*VII* - *"$\overset{2}{fis}$"*).

При игре аккордовых последовательностей смена расположения пальцев должна сопровождаться полным мышечным освобождением.

Рассмотрим два аккорда.



Представим, что мышечное усилие для исполнения 1го такта равно F_1, а для 2го такта - F_2. При переходе с 1го аккорда на второй (т.е. между F_1 и F_2) усилие должно быть равно нулю. В моём классе это называется "игра через "ноль". Если пальцы не освобождаются полностью, то это служит причиной многих ошибок и неточных движений. Даже при соединении аккордов, имеющих общий звук



(в данном примере - *ля*^{1}) в момент перехода напряжение должно отсутствовать. 2й палец прекращает прижимать струну к порожку, но от самой струны не отходит. Внешне он не менял своего положения, но внутренне освободился от усилий. Во 2м такте он вновь прижмёт струну к порожку.

Теперь подробнее рассмотрим снятие напряжения с кисти левой руки.

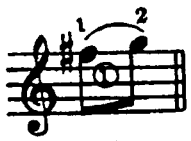
Представьте, что левая рука нажимает несколько клавиш на фортепиано (к примеру, *до*^{1} – *ми*^{1} – *соль*^{1}). В это время кисть (пальцы, пястье и запястье) напряжена. Для снятия этого напряжения мышцы предплечья (или плеча) приподнимают кисть. Клавиши отпускаются, звучание прекращается. Кисть освобождается от напряжения, пальцы расслабляются. При этом они не меняют своей конфигурации. То же самое происходит и на грифе гитары. Мышцы предплечья чуть-чуть отводят кисть от грифа. Расслабленные пальцы сохраняют своё положение, в котором они только что прижимали струны. Только теперь можно переходить к новому расположению пальцев, к следующему аккорду.

Ученикам всё это можно объяснить так:

Если в кисть левой руки вмонтирована электрическая лампочка, которая горит, когда кисть напряжена, и гаснет, когда кисть расслаблена, то во время игры лампочка постоянно мигает.

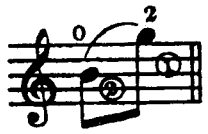
Легато

При исполнении этого приёма левая рука выполняет функцию правой руки, то есть извлекает звук. Рассмотрим восходящее легато



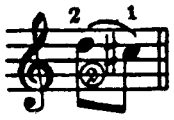
Первый палец прижимает струну на втором ладу. Второй же палец ударяет по струне на третьем ладу. Большого замаха делать не нужно. Главное, чтобы перед ударом второй палец уже стоял над тем местом, по которому он будет ударять. Нота *fis*^{2} уже извлечена с помощью правой руки. Струна приведена в колебание. Остаётся только быстро прижать колеблющуюся струну к третьему порожку.

При легато такого типа



удар вторым пальцем должен быть произведён с большей силой, так как первая струна не приведена в колебание правой рукой и только удар заставляет её звучать.

Рассмотрим нисходящее легато



Здесь велика роль первого пальца. Он должен хорошо прижимать струну на втором ладу. Тогда второй палец сможет струну защипнуть. Движение второго пальца может быть направлено на первую струну. Тогда после щипка палец остановится, дотронувшись до первой струны. Это своеобразное *apoyando* левой рукой.

Упражнение на легато развивает силу пальцев левой руки, но следует помнить, что легато всё же специфический приём. Пальцевые движения при легато более резкие, чем при обычной игре.

Легато может иногда применяться для облегчения действий правой руки в гаммообразных пассажах, в некоторых арпеджио, но основное его назначение - колористическое. Игра легато придаёт исполнению неповторимую звуковую окраску. Очень подробно разработаны упражнения на легато в "Школе" Э.Пухоля.

Статика и динамика левой руки.

Естественная постановка левой руки, правильное расположение пальцев на грифе, нажим на струну с нужной силой, выполнение всех видов легато, игра мелизмов, растяжение пальцев, т.е. отдельно взятые элементы музыкального процесса, я отношу к понятию "статика".

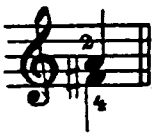
"Динамика" - это уже непосредственное исполнение музыки. "Статика" и "динамика" неразрывно связаны между собой.

В "статике" - самое существенное - работа мышц. В "динамике" - работа мозга. Мозг руководит обеими руками во время игры. Он указывает пальцам левой руки те места на грифе, на которые они должны встать, пальцам правой руки он приказывает с определённой силой извлекать звуки и т.д. Очевидно, что пальцы сами по себе должны быть так разработаны, чтобы все приказания мозга могли бы выполняться без помехи. Если "статика" не освоена, то будет хромать и "динамика", как бы прекрасно мозг ни управлял бы пальцами.

Иногда случается и обратное: ученик прекрасно выполняет приёмы по отдельности, но не может перенести своё умение на исполнение произведения. Это происходит потому, что мозг даёт неконкретные, приблизительные приказания пальцам. Педагог должен чувствовать, что мешает ученику играть.

У музыкантов преклонного возраста руки уже не те, что в молодости. Мышцы утратили эластичность, суставы пальцев страдают от отложения солей, но, тем не менее, они подчас прекрасно играют только за счёт ясных мозговых представлений, включая в работу крупные мышцы плеча и предплечья вместо мелких пальцевых мышц. Здесь практически реализуется указание Антона Рубинштейна: "Играйте хоть носом, но правильно."

Недочёты "статики" учеников педагогу видны легко. Например: есть трудности при исполнении терции



из-за плохого растяжения между вторым и четвёртым пальцами. Сразу можно дать ряд упражнений, позволяющих преодолеть это затруднение.

Сложнее бороться с "динамическими" огрехами, так мозговые представления ученика довольно глубоко спрятаны от педагога. Нужно научиться их распознавать косвенными методами.

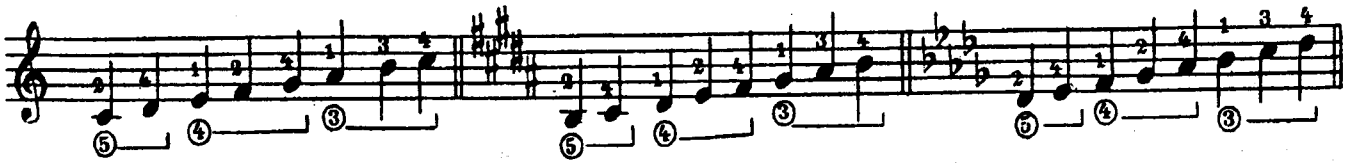
Например: попросить ученика назвать все ноты данного отрывка, указать на каких струнах и ладах они берутся. Не извлекая звуков правой рукой, проиграть отрывок только левой рукой.

Часто "прояснение" мозга значительно освобождает мышцы левой руки, и трудное место становится легким.

Начинающий пианист довольно быстро запоминает расположение нот на клавиатуре фортепиано. Поэтому начальный период обучения пианисту даётся легче, чем скрипачу или виолончелисту. Но зато скрипач должен очень точно запоминать звучание ноты и её место на грифе. Этот процесс идёт медленно, но прочно. У гитаристов особое положение: с одной стороны, нет такой клавиатурной ясности, как у фортепиано, с другой стороны, есть возможность обходиться без фальшивых нот, благодаря ладам. Лады могут играть определённую отрицательную роль, позволяя гитаристу не очень ясно представлять себе точку нажима на струну в отличие от скрипача.

Педагог должен с самого начала проверять знание расположения нот на грифе. При игре гамм ученик должен пропевать ноты или хотя бы их называть. Если применяется типовая аппликатура гаммы, то называть ноты нужно обязательно (вслух или про себя).

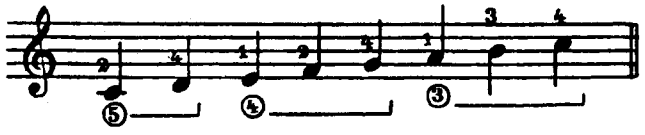
Например:



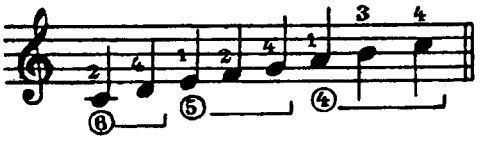
В гамме *C-dur* учащийся легко называет ноты. Но стоит сдвинуться на один лад влево (*H-dur*) или вправо (*Des-dur*), как называть ноты становится труднее, хотя пальцы играют одно и то же.

Для более твёрдого запоминания нот на грифе можно применять такое упражнение:

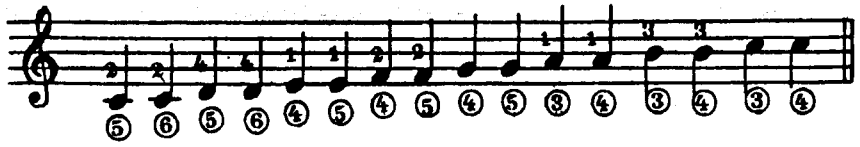
1.



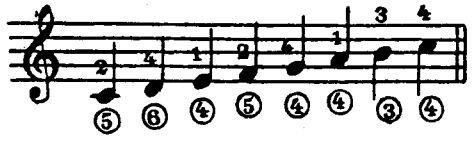
2.



3.



4



Данное упражнение ещё полезно для точности переноса кисти.

О чтении с листа

Чтение с листа является индикатором правильных мозговых представлений и мышечных ощущений. У тех учеников, которые хорошо играют с листа, с "динамикой" левой руки всё в порядке. "Статика" к чтению с листа почти не имеет отношения.

Есть гитаристы, играющие с первого раза по нотам почти законченно. Но дальнейшая их работа над пьесой почти ничего не прибавляет к исполнению, так как все непроработанные элементы техники ("статика") остаются такими же, как были.

Педагог должен следить, чтобы ученик при чтении листа ориентировался только на конкретный нотный знак. Не надо при этом анализировать гармонию, распознавать знакомые аккорды и т.д.

Встречаются так называемые "слухачи", которые, не зная нот, хорошо владеют инструментом. Большей частью это джазисты и аккомпаниаторы, умеющие

импровизировать. Они, благодаря своему природному слуху, помнят, как звучит струна на том или ином ладу. Звуковая картина у них сначала возникает в голове, а пальцы ставятся потом на нужные места. Большинство же учащихся таким слухом не обладает. **Поэтому графически изображённый нотный знак для них должен быть главным ориентиром.** Для исполнения классической музыки этого достаточно, тем более, что слух всё равно постоянно совершенствуется.

Координация левой и правой рук

Струну в колебание приводит правая рука. Высота тона зависит от того, где пальцы левой руки прижали струну. Если левая рука не успела хорошо прижать струну, то звук, извлечённый правой рукой, будет неполноценным: дребезжащим или фальшивым. Следовательно, правая рука только тогда должна начинать звукоизвлечение, когда левая рука своё дело уже сделала.

Часто дети, обучающиеся на гитаре, не защипывают струну, пока не почувствуют надёжного прижатия струны к порожку. Поэтому в их исполнении музыкальная линия прерываются паузами, остановками. Это не значит, что они не понимают данной музыки. Просто срабатывает "блокировка". Правая рука не играет, пока не готова левая. Эта "блокировка" **чрезвычайно важна** для процесса обучения. Ни в коем случае нельзя торопить ученика, заставлять его играть ровно, пока он сам не готов к этому.

Бывает, что музыкально одарённые дети во что бы то ни стало, любыми средствами, в нужном темпе хотят воспроизвести изучаемую пьесу. При этом координация нарушается. Правая рука начинает опережать левую. Исполнение изобилует ошибками. Здесь педагог должен быть начеку. Нужно восстанавливать правильную координацию (левая опережает правую), иначе обучение зайдет в тупик.

О музыкальном исполнении

Именно музыкальное исполнение является конечной целью многолетних занятий педагога с учеником. Постановка рук, звукоизвлечение, техника - всё это только необходимые условия для создания музыкальных образов. Точное воспроизведение нотного текста, ритм и правильная фразировка также являются необходимыми, но не достаточными условиями.

Часто ученики честно выполняют все динамические и темповые (агогические) указания в нотном тексте, но игра всё равно остаётся формальной и не трогает слушателя. Это происходит потому, что внутренне ученик не участвует в музыкальном процессе. Ноты звучат только за счёт физического движения пальцев.

Каждый педагог находит свои приёмы вовлечения ученика в творческое состояние. Конечно, степень этой вовлечённости в большой мере зависит от индивидуальности учащегося.

Ученика можно попросить спеть какой-нибудь отрывок пьесы. При этом точность интонации не так важна, как выразительность пропевания. (К сожалению, на

уроках сольфеджио обычно всё как раз наоборот). Добившись нужной выразительности в пении, ученик должен попробовать спеть данный отрывок про себя, но с той же степенью выразительности. Затем можно сыграть это на инструменте, руководствуясь внутренним пропеванием. Педагог же определяет, "получилась" ли музыка. Работа эта очень трудная и кропотливая.

Вот ещё способ "активизации" учащегося, который в моём классе даёт определённые результаты.

Я объясняю, что ноты, взятые просто так, без внутреннего наполнения, не имеют цвета. Задача состоит в том, чтобы каждая нота была "подкрашена". Причём принадлежность ноты мелодии, аккомпанементу или басу не имеет значения. Как ни странно, но такое абстрактное объяснение детям понятно. Ученик начинает медленно играть, не пропуская "мимо ушей" ни одной ноты. Ведь ему надо успеть "подкрасить" каждую. Выражение лица у него сразу делается сосредоточенным. Это легко заметно родителям, присутствующим на уроке. Такое активное состояние во время игры должно войти в привычку.

Ученик должен твёрдо знать, а педагог постоянно напоминать о том, что все динамические оттенки от *pp* до *ff*, *creshendo, diminuendo, accelerando, ritenuto, rubato* и т.д. являются **следствием** музыкального переживания, а не его **причиной**.

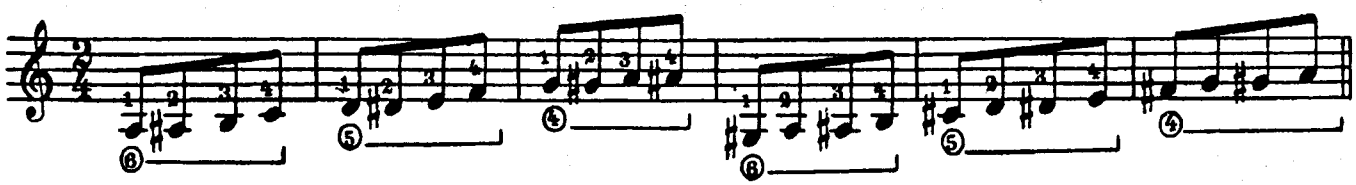
Самое полезное - вслушиваться в запись игры великих исполнителей. При всём их различии между собой они абсолютно схожи в одном - в отсутствии надуманной, деланной музыкальности.

Последовательность работы с начинающими

1. Посадка

2. Отработка движений пальцем "*p*".

Здесь к игре на открытых басовых струнах можно добавить хроматические последовательности на этих же струнах, осваивая постановку левой руки. Начинать можно в пятой позиции.

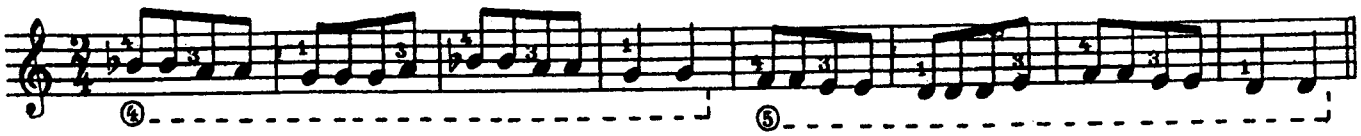


Постепенно надо дойти до 1й позиции.

На этих же струнах можно играть мелодии.

Например:

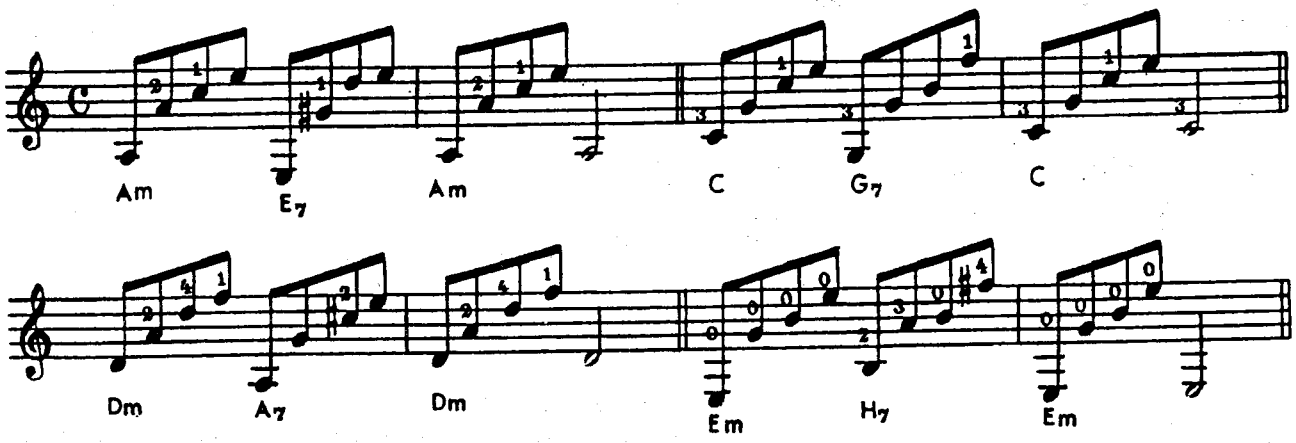
"Во саду ли, в огороде"



И хроматические последовательности, и мелодии ученик может играть "с рук", не обременяя себя пока разбором нот.

3.Арпеджио ***p i m a***

После упражнений в этом движении на открытых струнах можно добавить аккорды в левой руке. Например:



Эти аккорды можно записывать следующим образом:

Am	⑤	③	②	①	*струны*
	0	*II*	*I*	*0*	*лады*
		2	*1*		*левая рука*
E7	⑥	③	②	①	
	0	*I*	*III*	*0*	
		1	*4*		

C	⑤	③	②	①
	III	*0*	*I*	*0*
	3		*1*	
G7	⑥	③	②	①
	III	*0*	*0*	*I*
	3			*1*

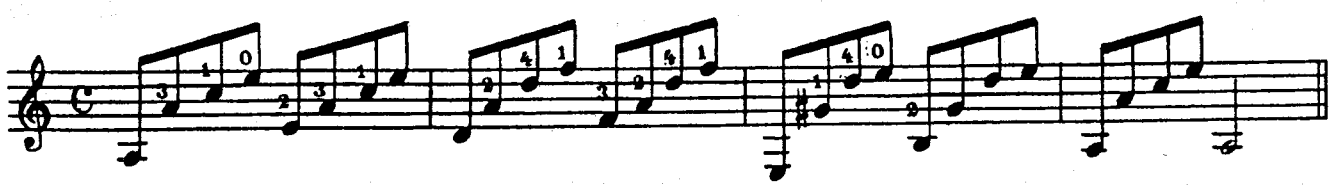
Em	⑥	③	②	①
	0	*0*	*0*	*0*
H7	⑤	③	②	①
	II	*II*	*0*	*II*
	2	*3*		*4*

По мере усвоения аккордов можно переходить к несложному аккомпанементу песен. Педагог может играть мелодию (в классе обязательно должны быть две гитары) или напевать её, а ученик аккомпанирует по буквенной записи.
(стр.85)

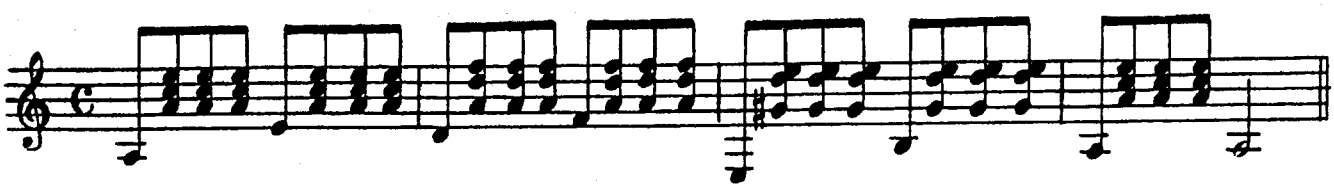
4.Арпеджио ***p i m a m i.***

Этот вид арпеджио сначала отрабатывается на открытых струнах, а затем на вышеуказанных аккордах. Могут быть добавлены и новые аккорды, например, F, C_7 и т.д.

5. В левой руке добавляются обращения основных аккордов, что значительно расширяет возможности аккомпанемента. Например:



Отрабатывается также такая фактура:



6. Переход к игре по нотам.

Пользуясь звукорядом гитары в пределах 3х ладов, ученик может записать нотами уже известные ему аккорды A_m, E_7, D_m, C, G_7 и т.д. Пользуясь этим же звукорядом, можно разобрать по нотам известный Прелюд C_{dur} Каркасси. (стр.32)

7. По нотам разучиваются пьесы на разнообразные виды арпеджио.

8. Отрабатывается одновременное звукоизвлечение двух нот:
pi, pm, pa. Разучиваются соответственные пьесы.

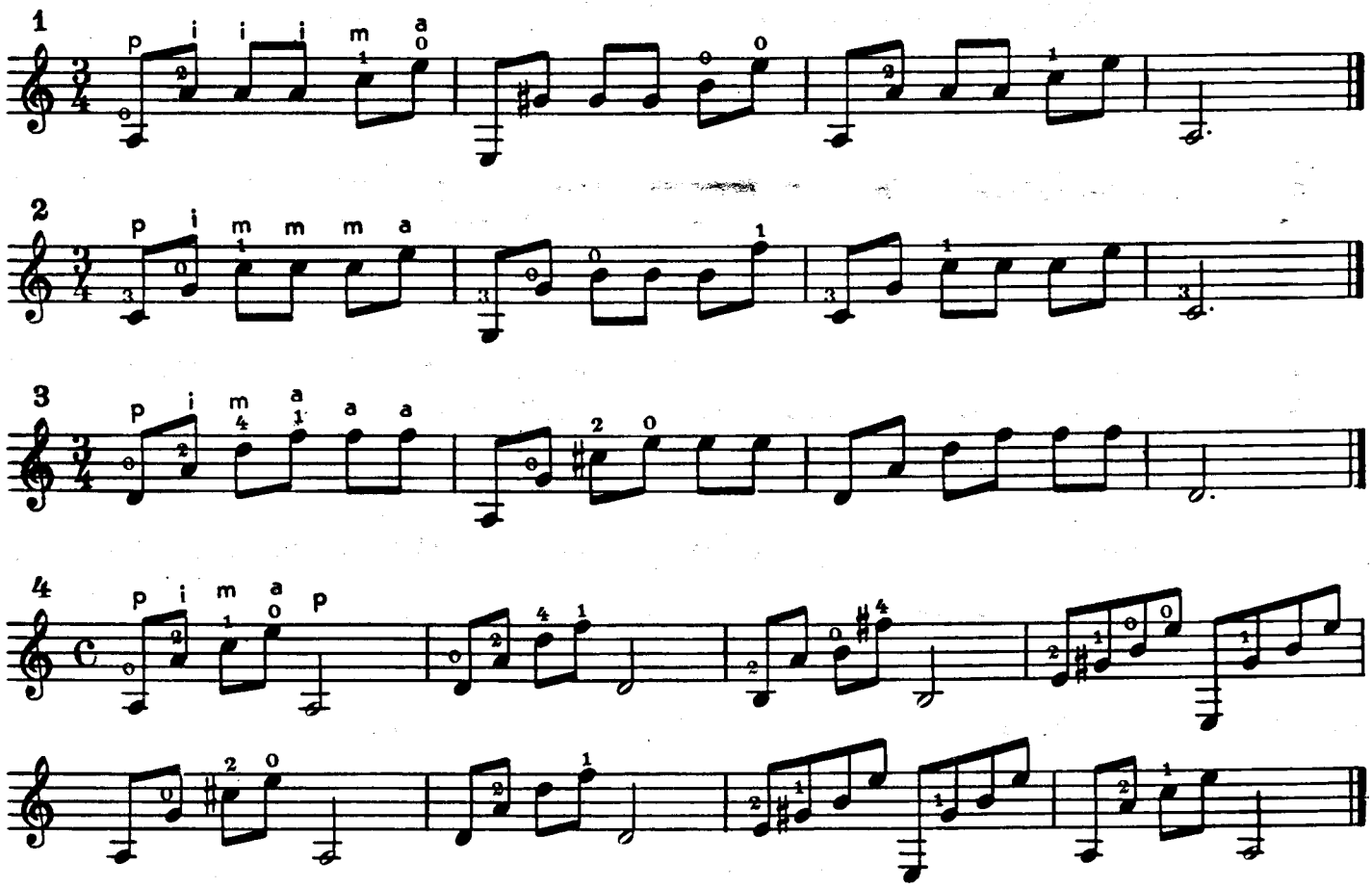
9. Можно переходить к игре на одной струне пальцами *i m*
В качестве примера разучивается Аллегретто C_{dur} Каркасси. (стр.45)

Этот начальный период чрезвычайно важен для дальнейшей успешной работы. Поэтому не надо форсировать естественный ход развития ученика, пренебрегая точностью движений правой руки.

Раздел II

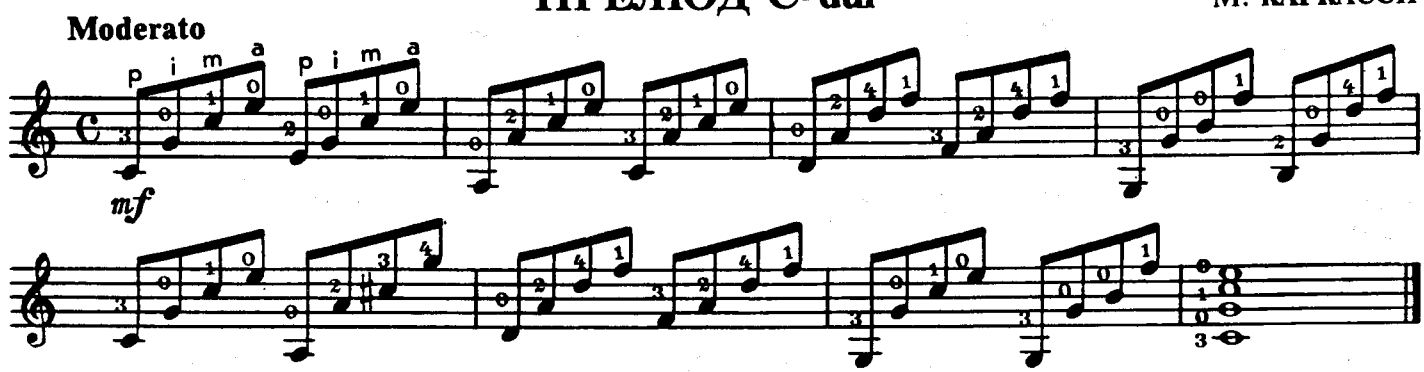
Репертуарное приложение

УПРАЖНЕНИЯ В АККОРДАХ



ПРЕЛЮД C-dur

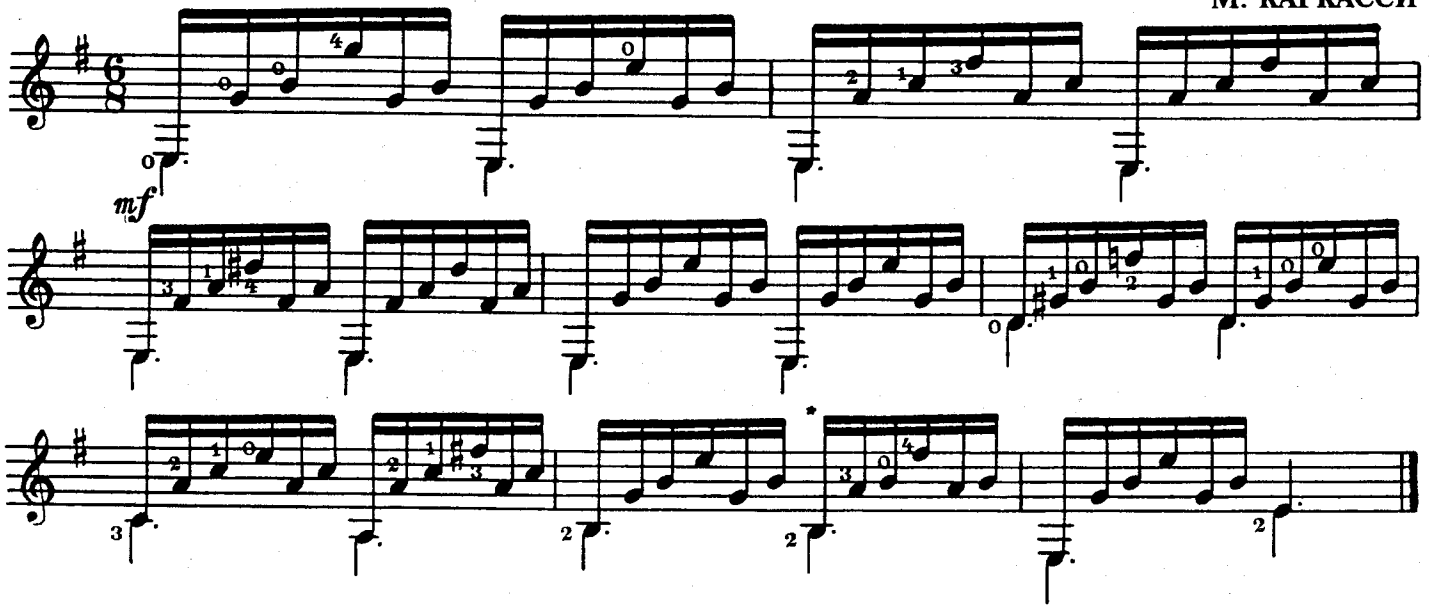
М. КАРКАССИ



ПРЕЛЮД e-moll

Andantino

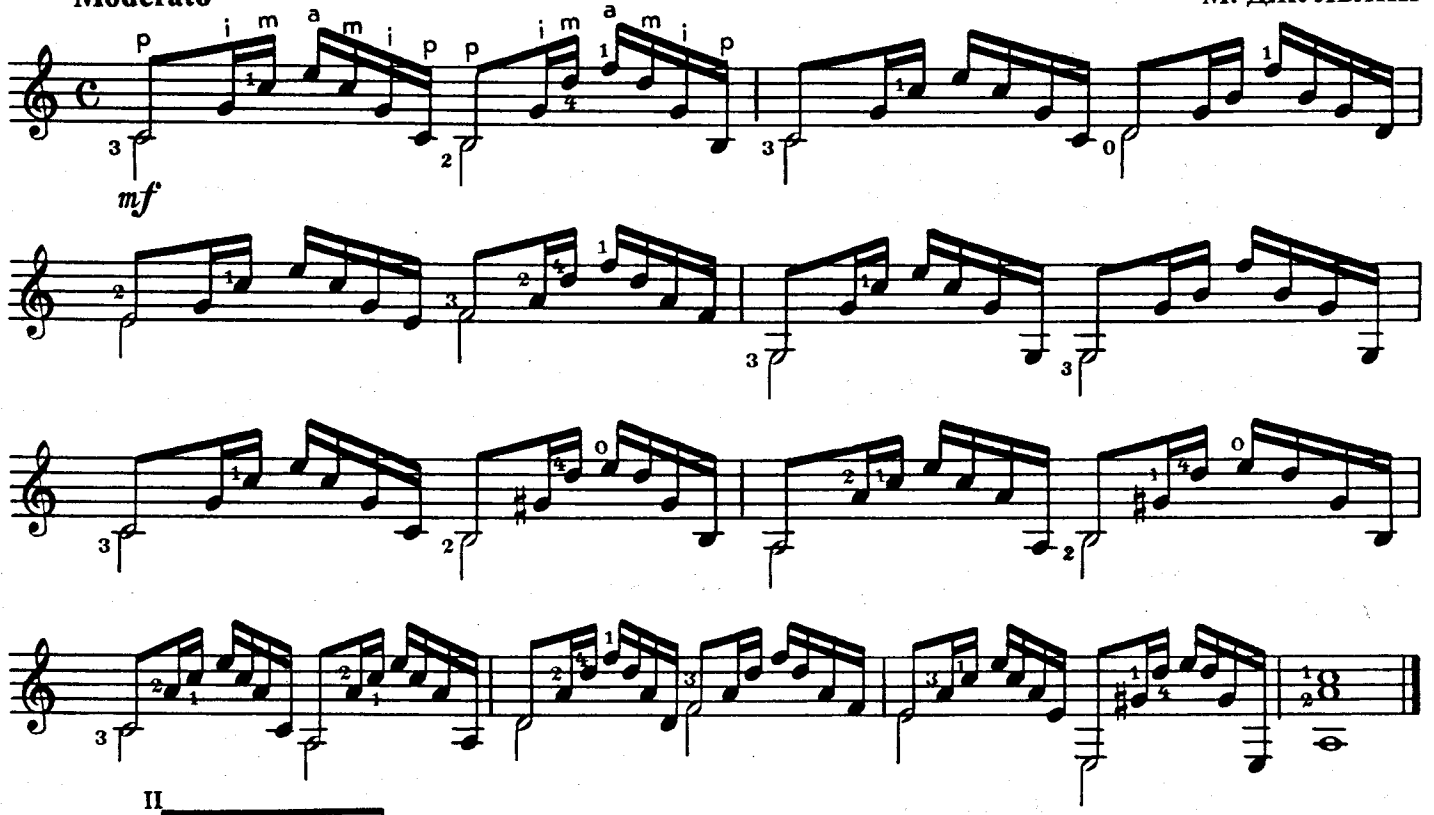
М. КАРКАССИ

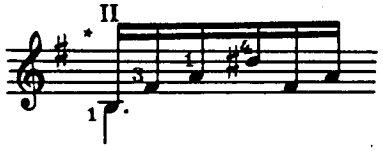


ЭТЮД C-dur

Moderato

М. ДЖУЛЬЯНИ



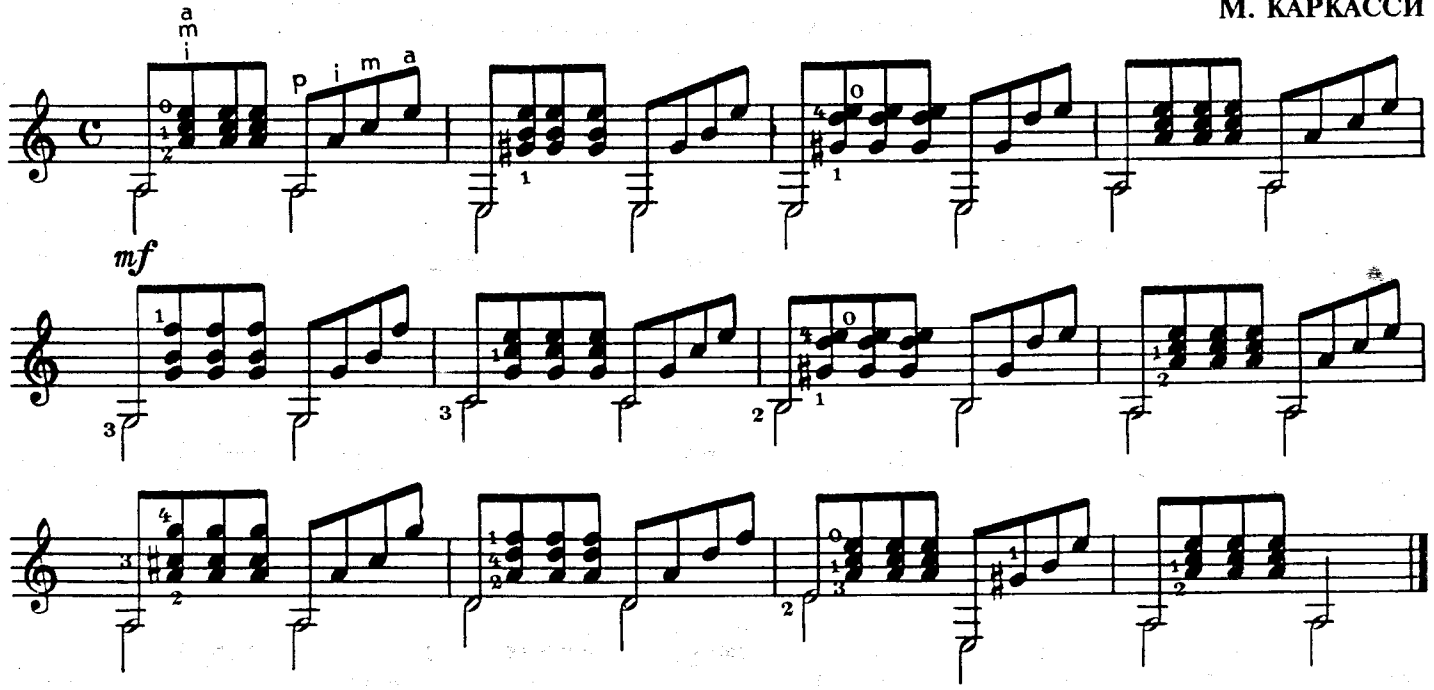


так написано у М. Каркасси, но этот аккорд труден для начинающих

УПРАЖНЕНИЕ a-moll

Andantino

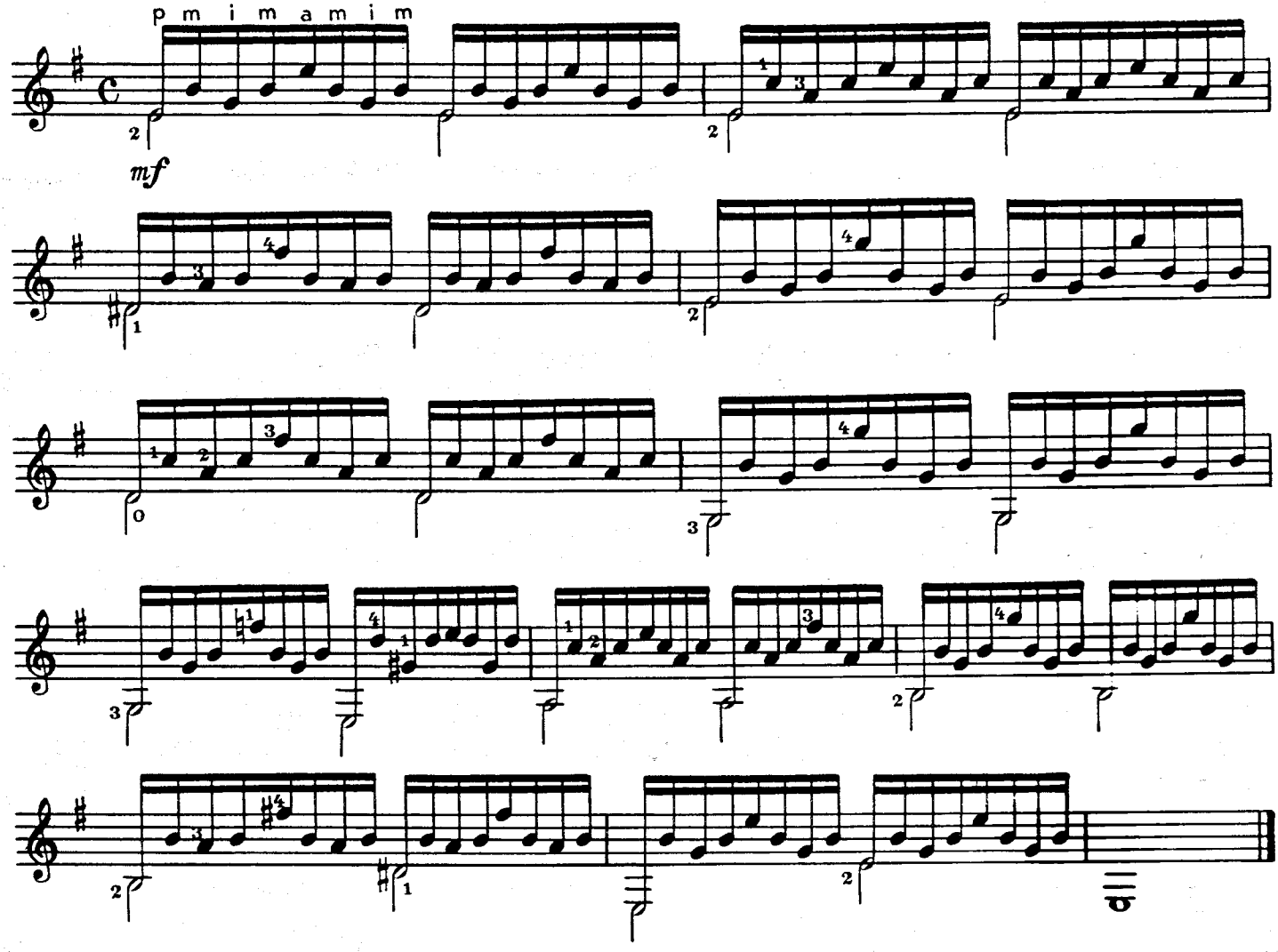
М. КАРКАССИ



УПРАЖНЕНИЕ e-moll

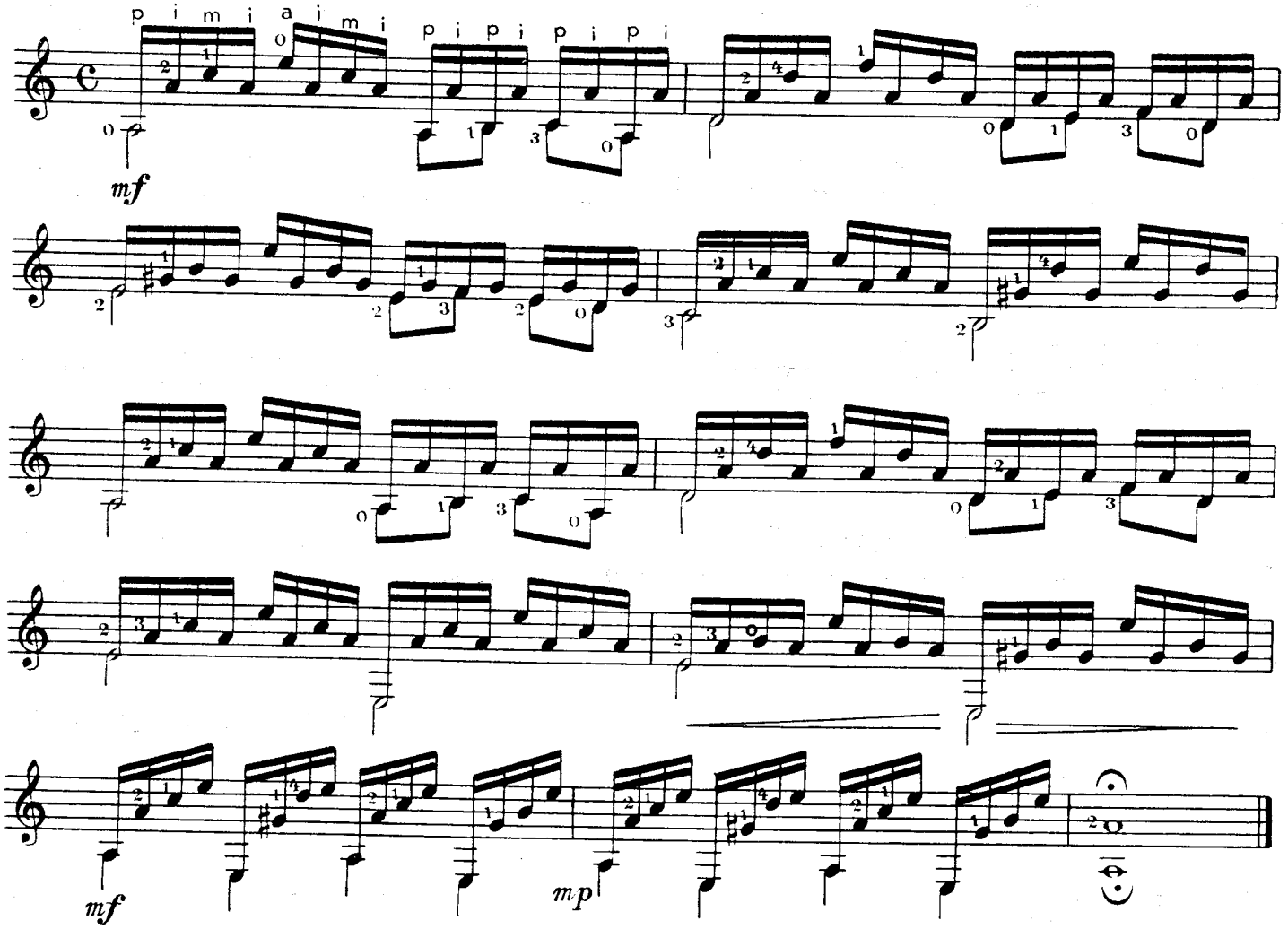
Andantino

М. КАРКАССИ

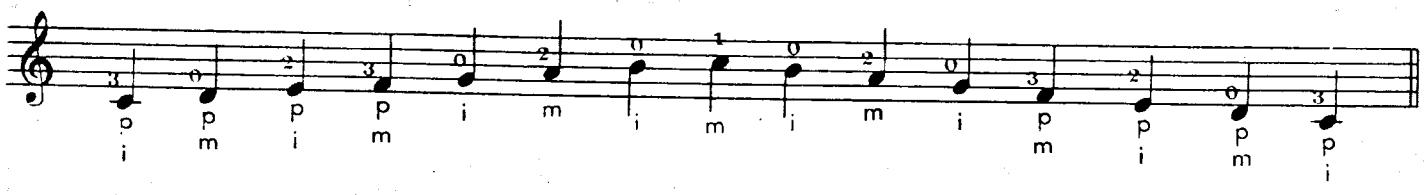


АЛЛЕГРО

М. ДЖУЛЬЯНИ



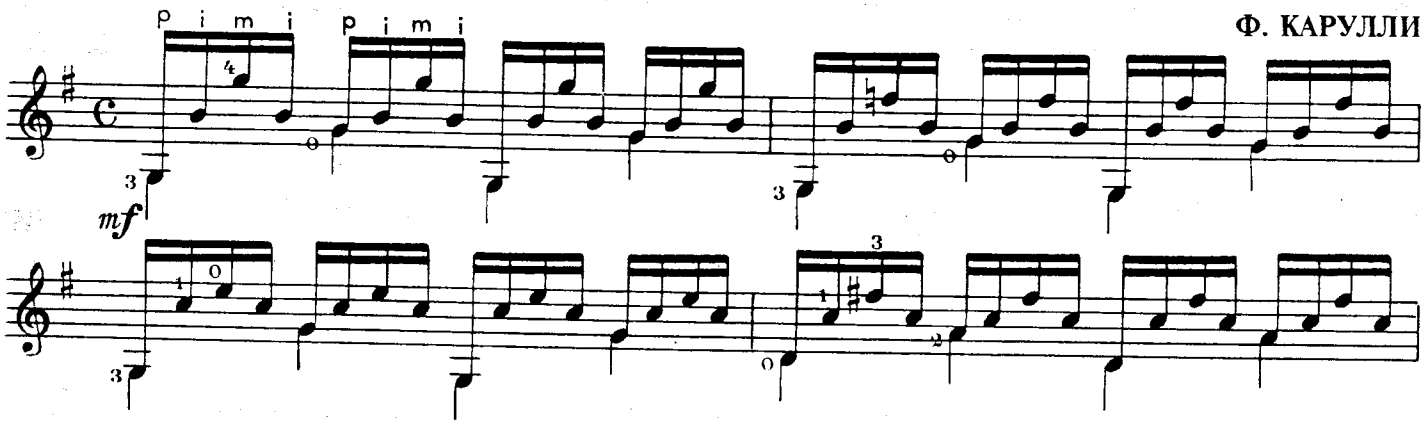
ГАММА C-dur (До-мажор)

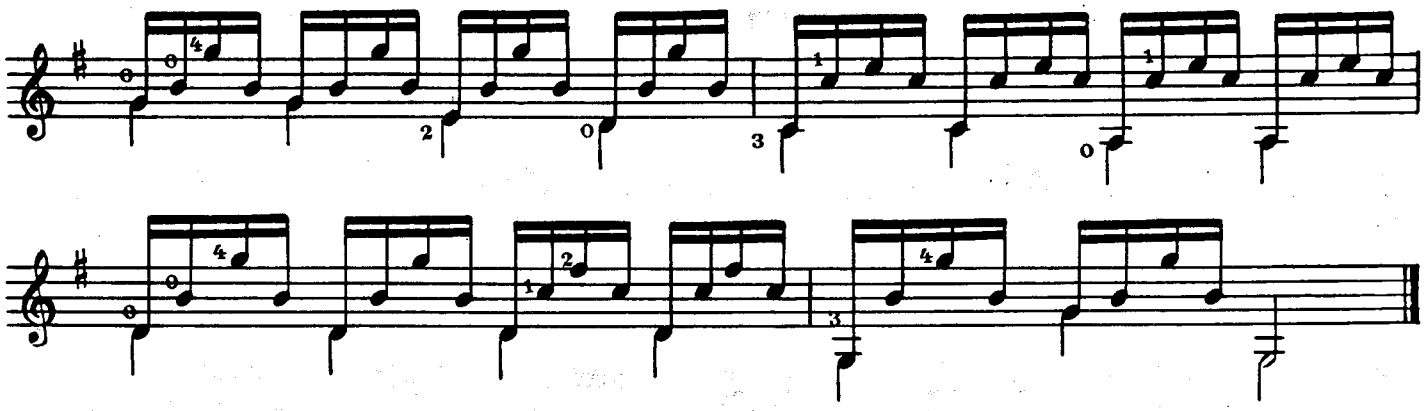


ПРЕЛЮД G-dur

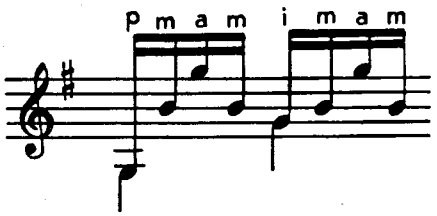
Allegretto

Ф. КАРУЛЛИ





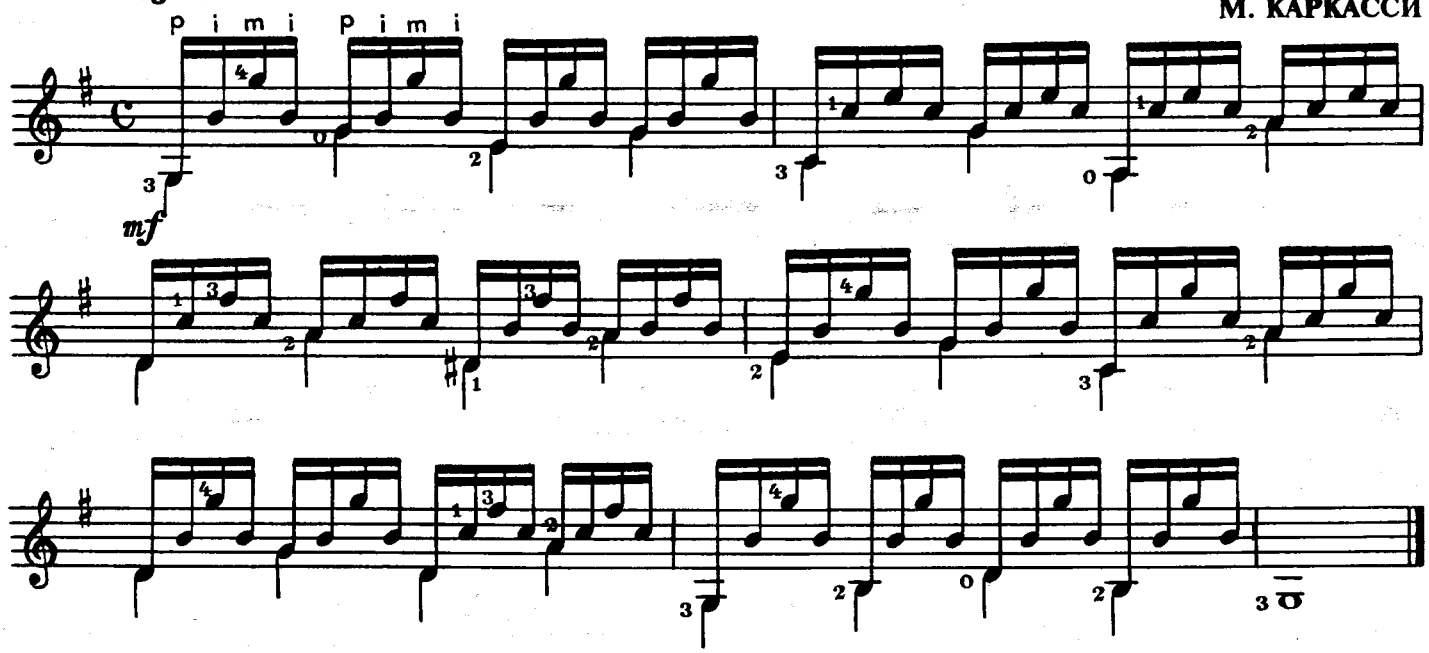
вариант аппликатуры правой руки:



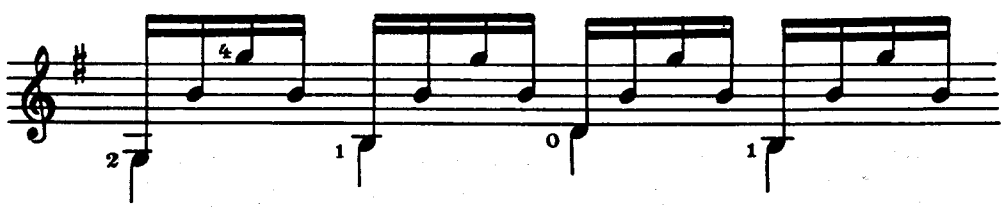
ПРЕЛЮД G-dur

Allegretto

М. КАРКАССИ



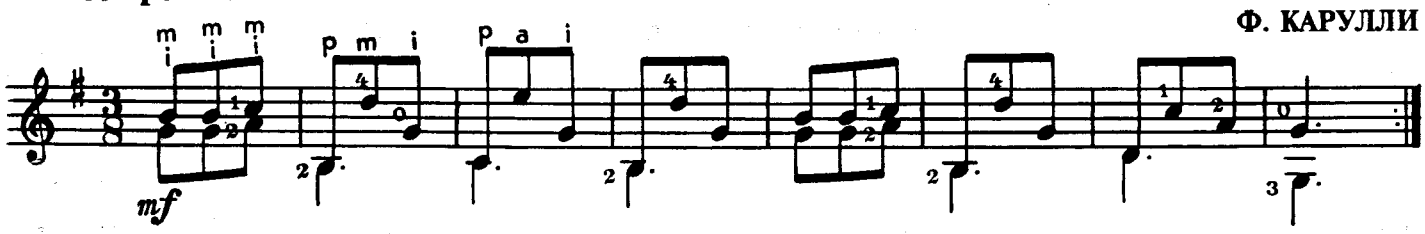
В предпоследнем такте применить следующую аппликатуру:

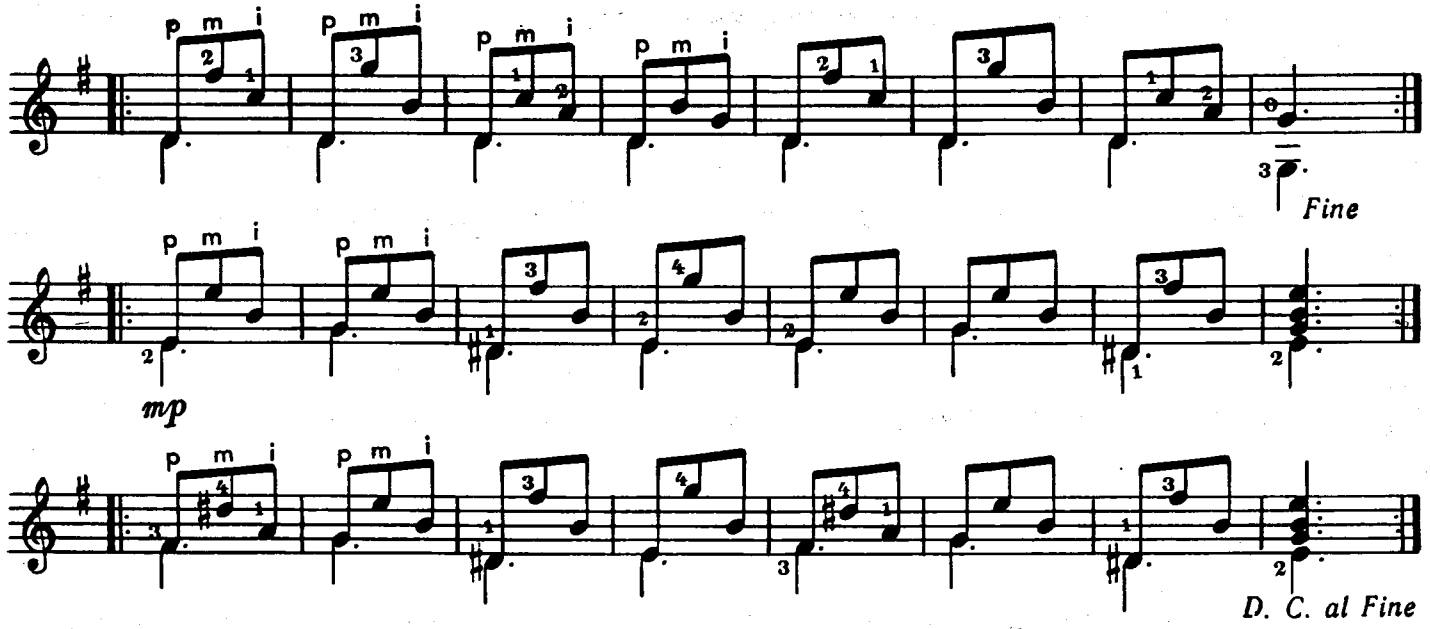


ВАЛЬС G-dur

Tempo di Valse

Ф. КАРУЛЛИ

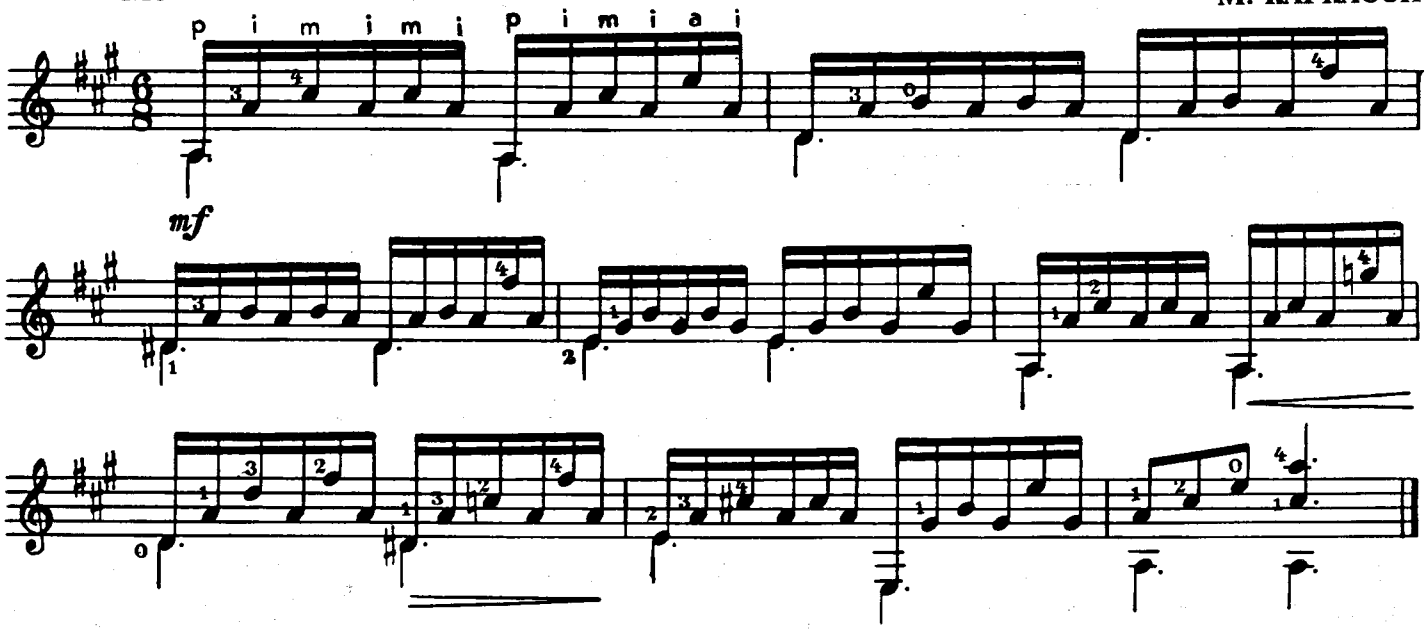




ПРЕЛЮД A-dur

Moderato

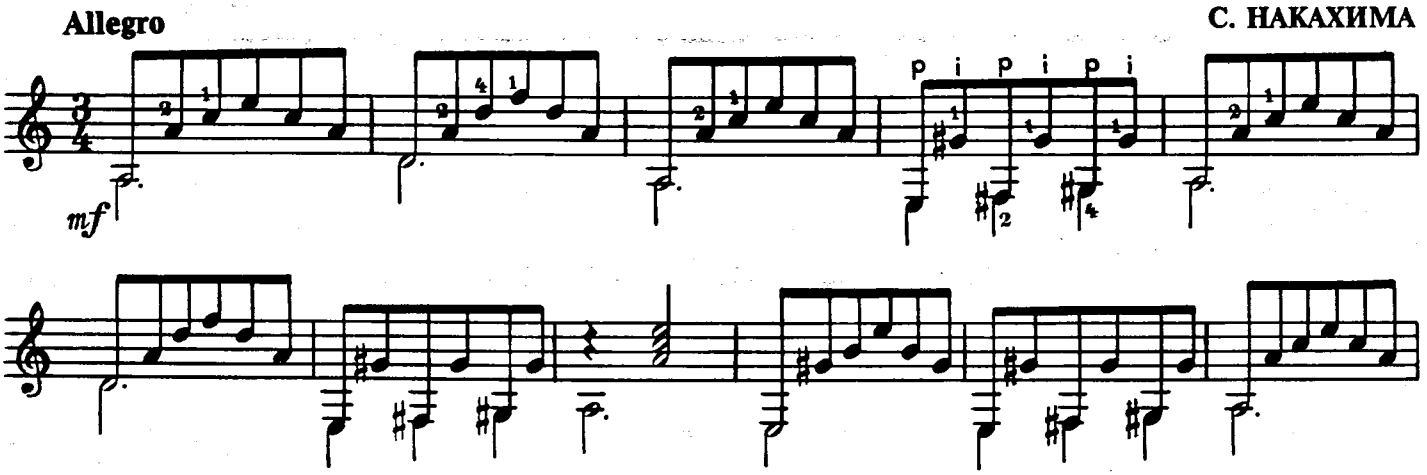
М. КАРКАССИ

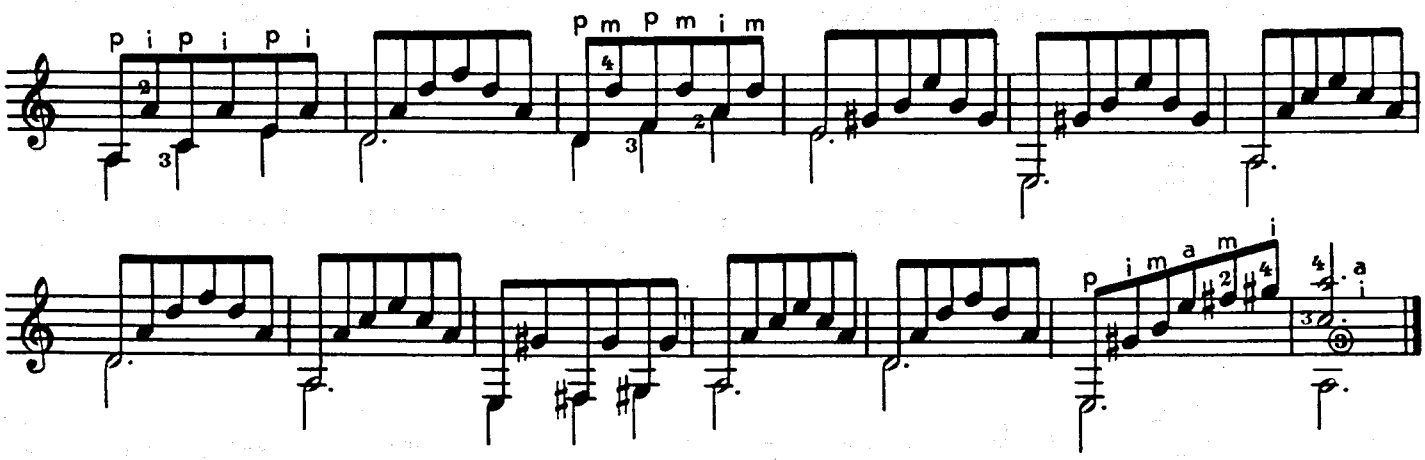


ЭТЮД

Allegro

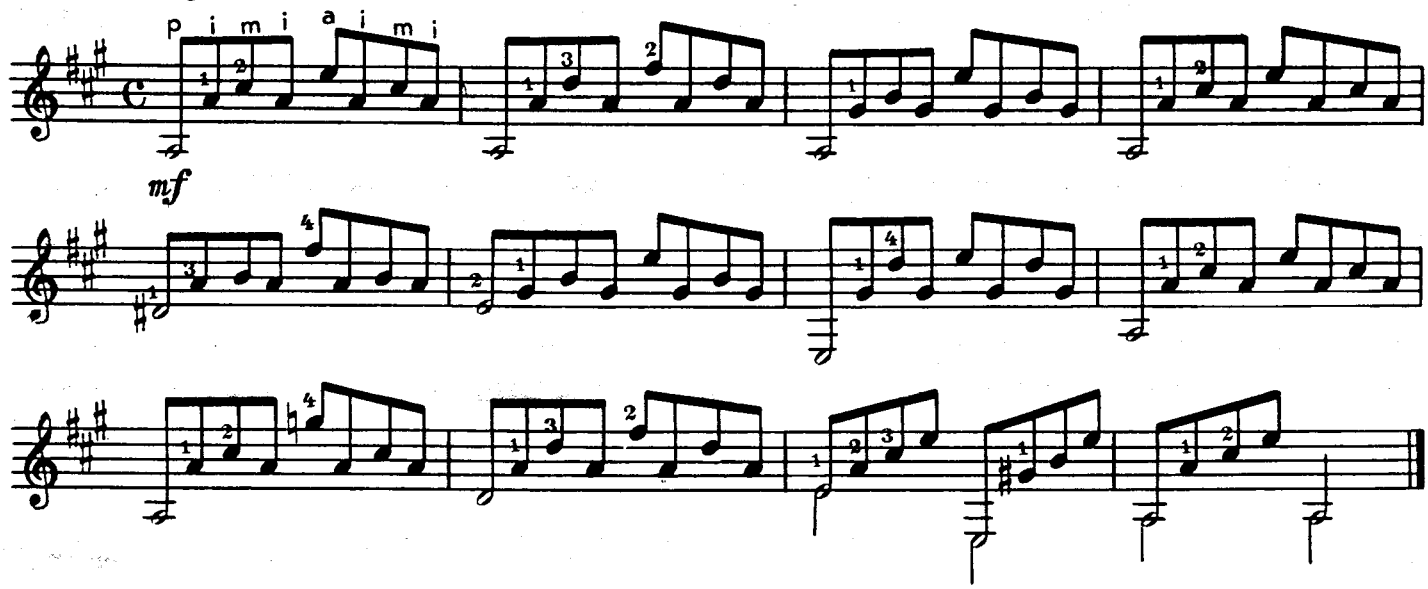
С. НАКАХИМА





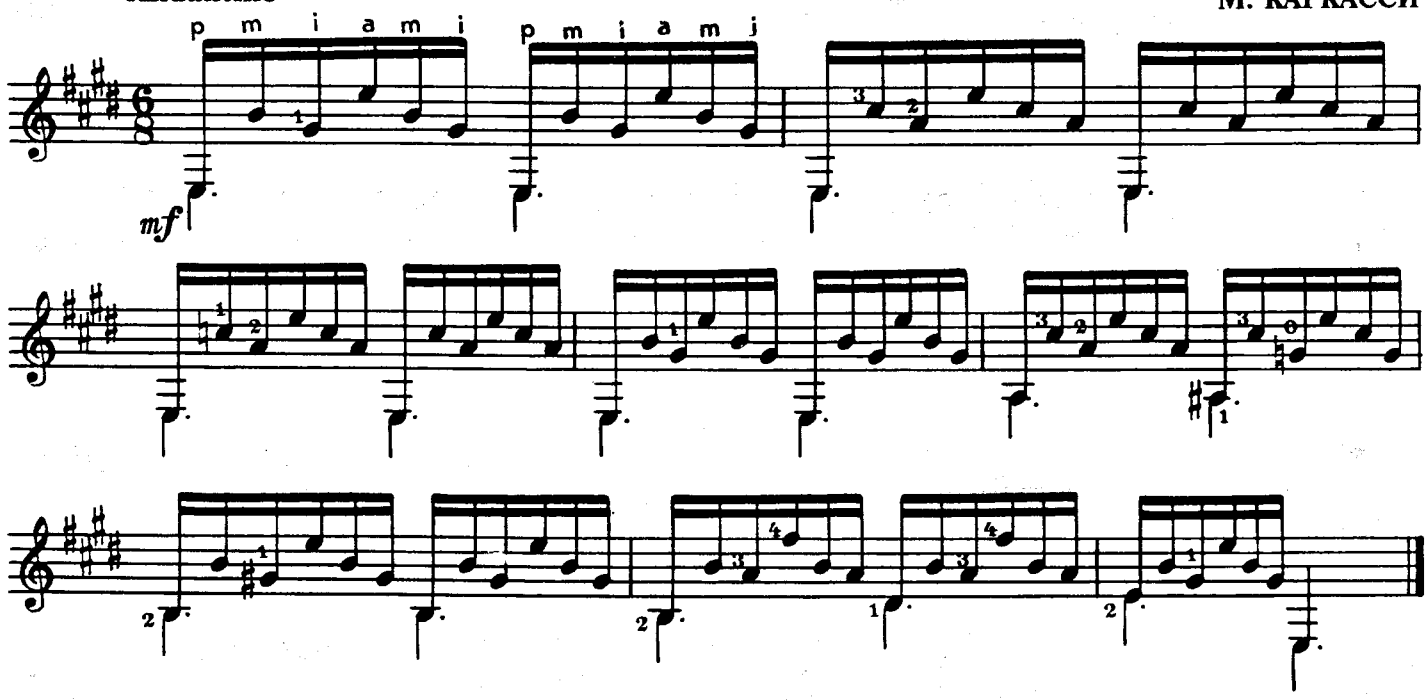
УПРАЖНЕНИЕ A-dur

Allegretto — **М. КАРКАССИ**



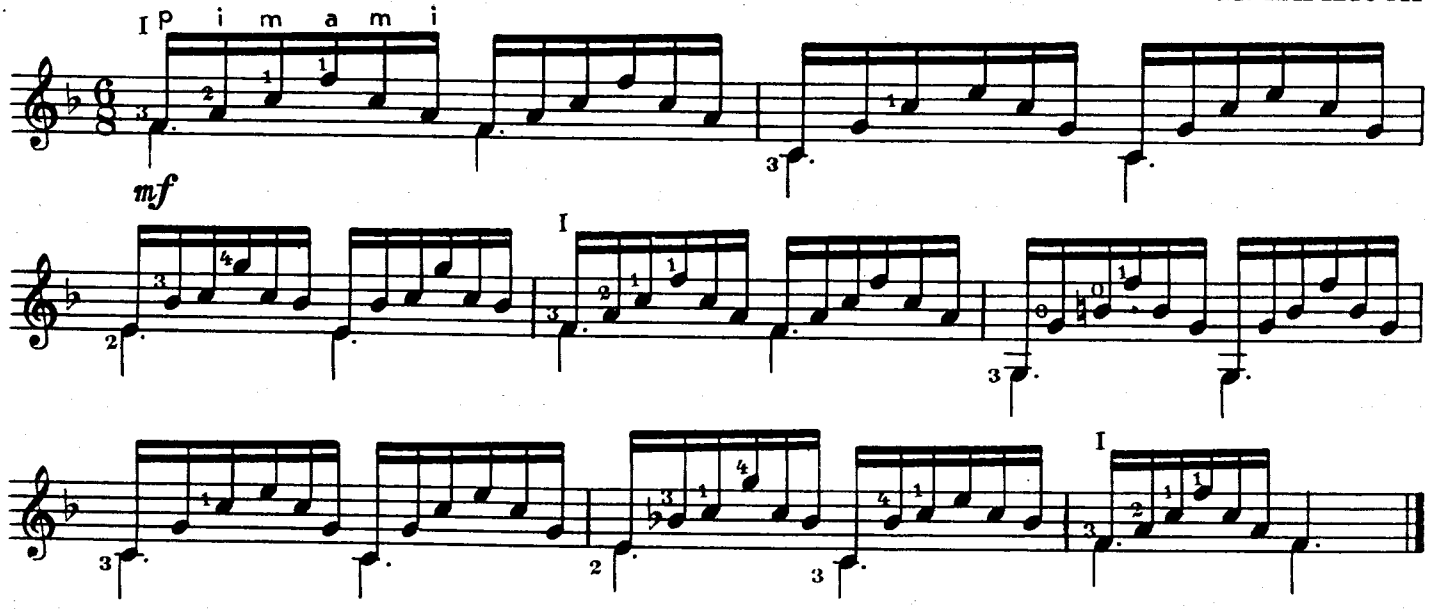
УПРАЖНЕНИЕ E-dur

Andantino — **М. КАРКАССИ**



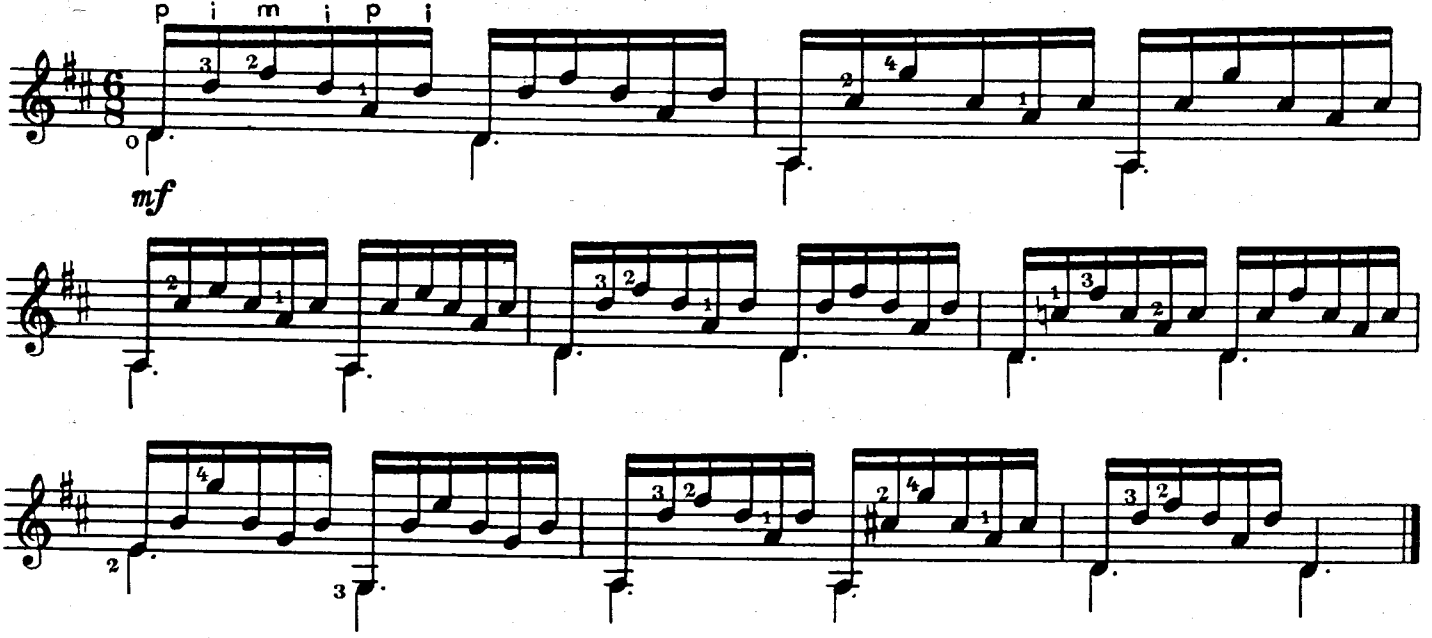
УПРАЖНЕНИЕ F-dur

Moderato М. КАРКАССИ



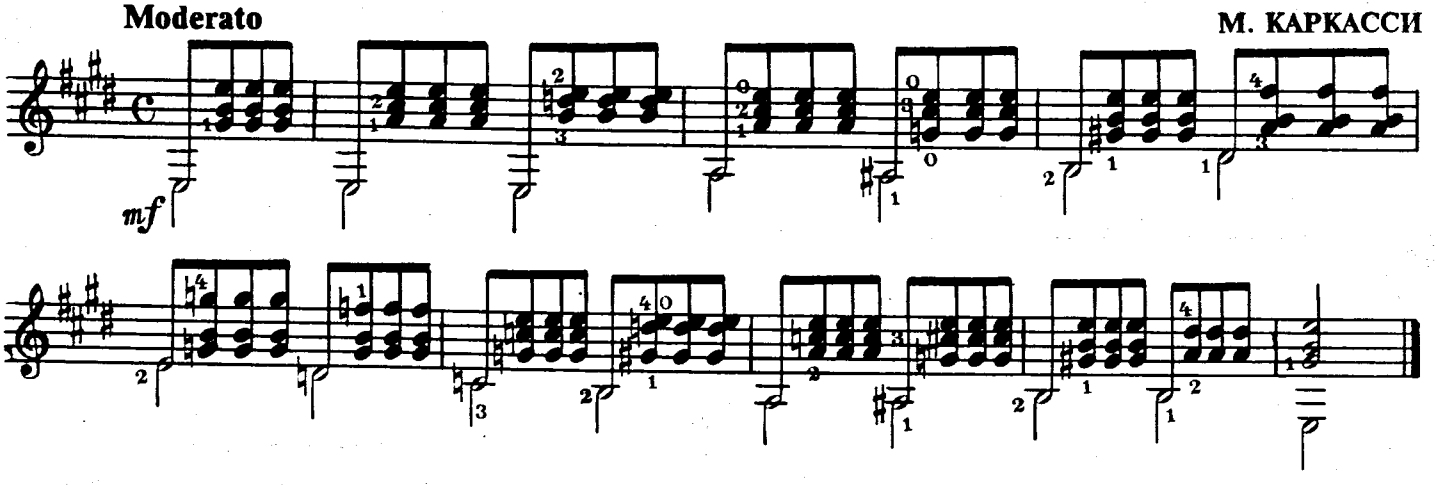
УПРАЖНЕНИЕ D-dur

Allegretto М. КАРКАССИ



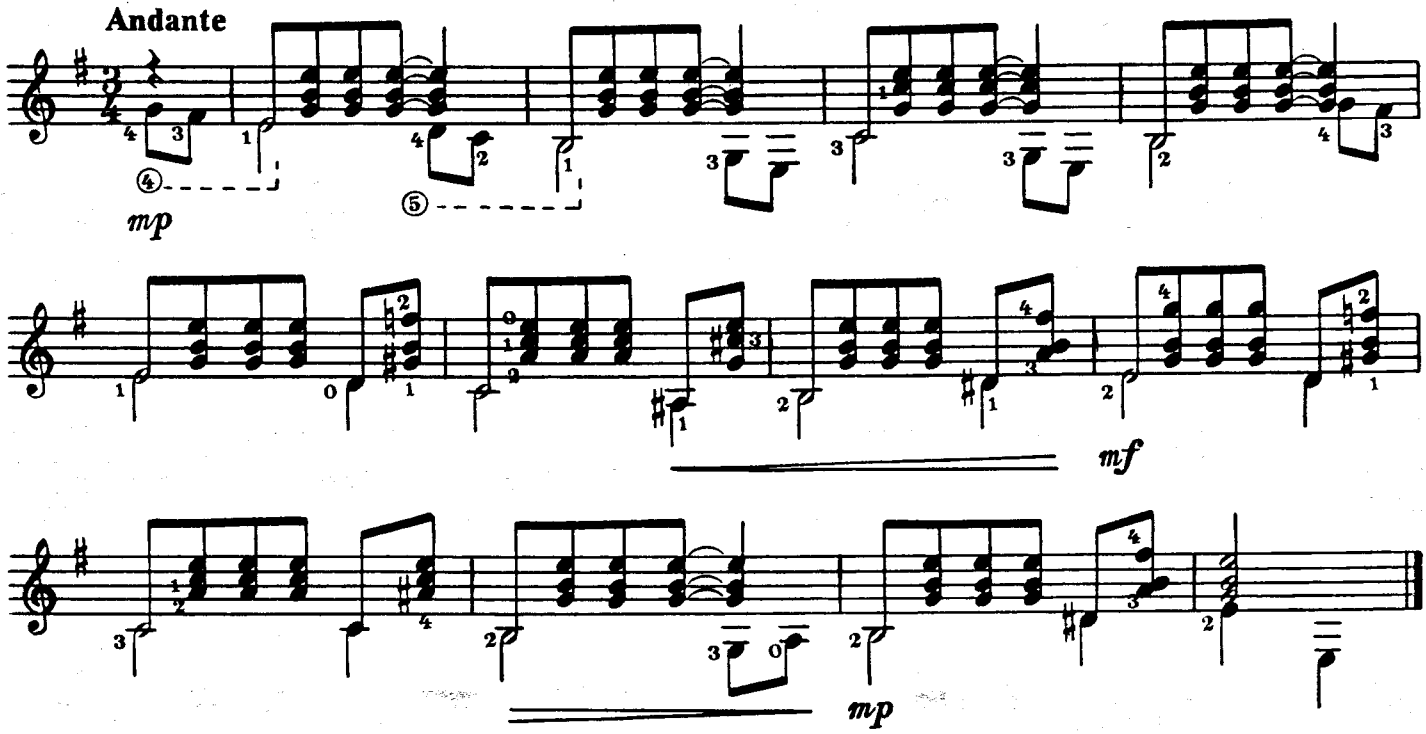
ПРЕЛЮД E-dur

Moderato М. КАРКАССИ



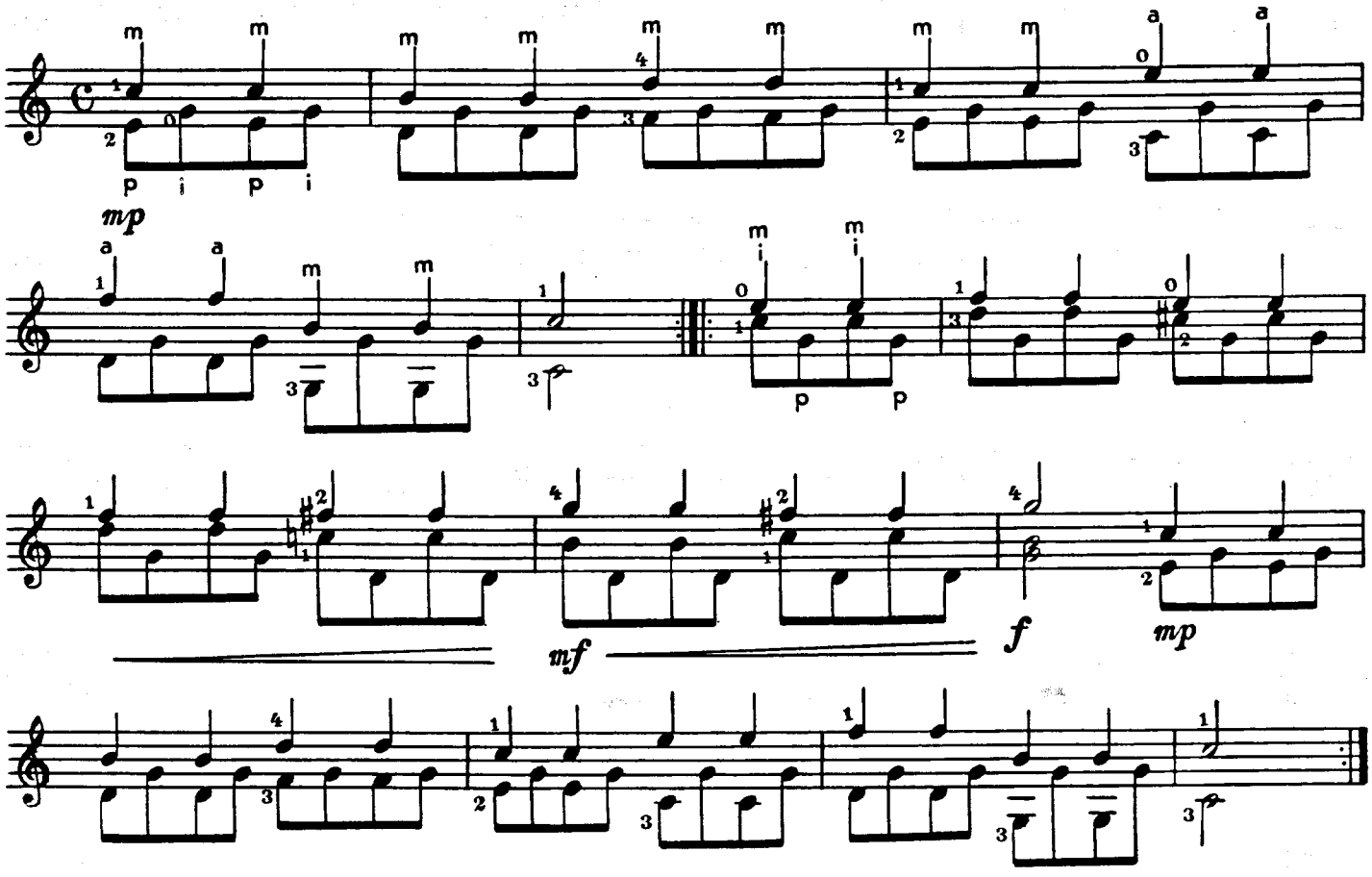
ПРЕЛЮДИЯ e-moll

А. ИВАНОВ-КРАМСКОЙ



АНДАНТИНО C-dur

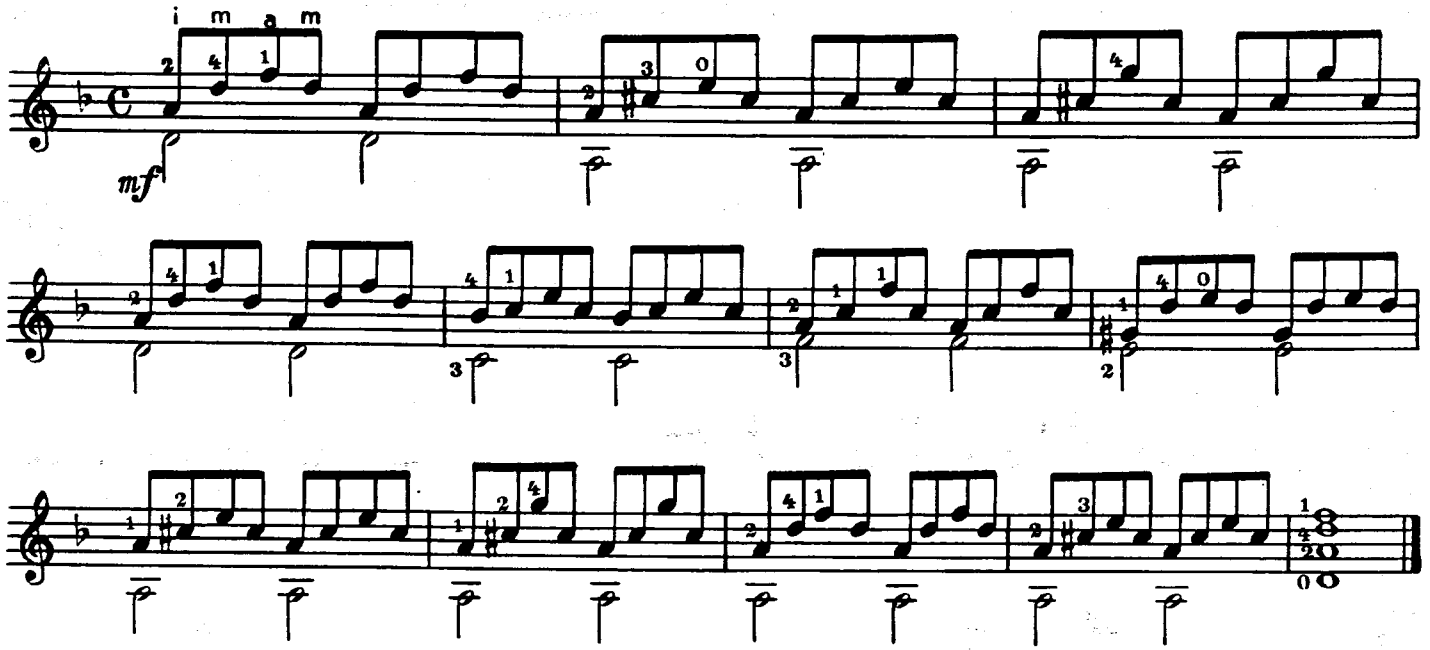
М. КАРКАССИ



ПРЕЛЮД d-moll

М. КАРКАССИ

Moderato

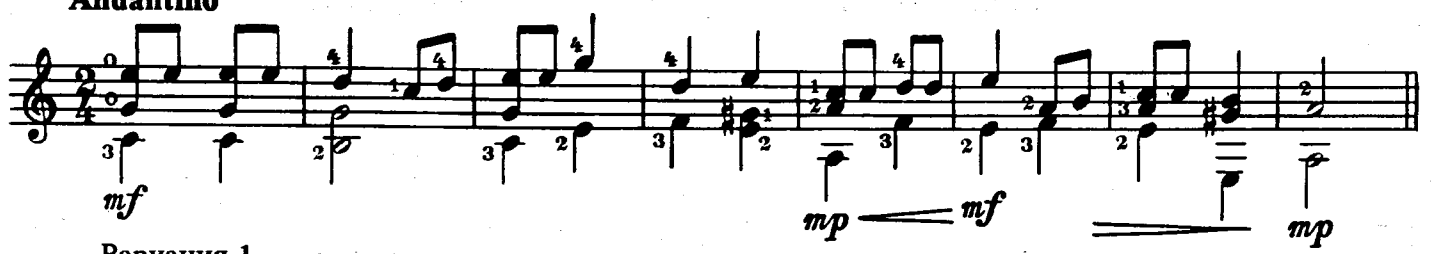


ХОДИЛА МЛАДЕШЕНЬКА

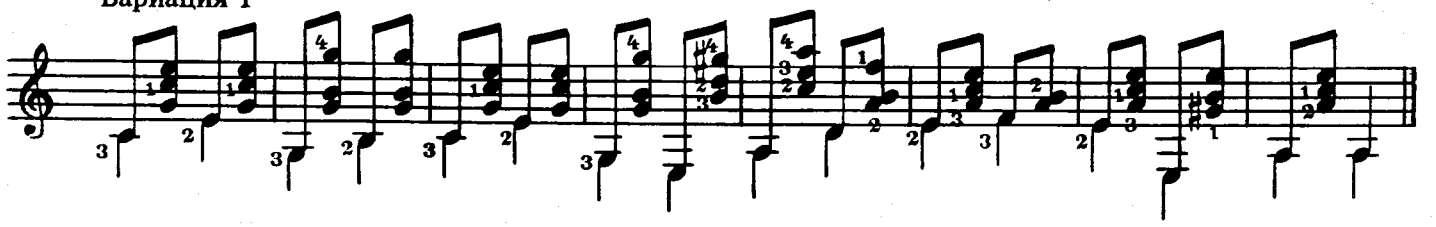
(Русская народная песня)

Обработка В. Яшнева

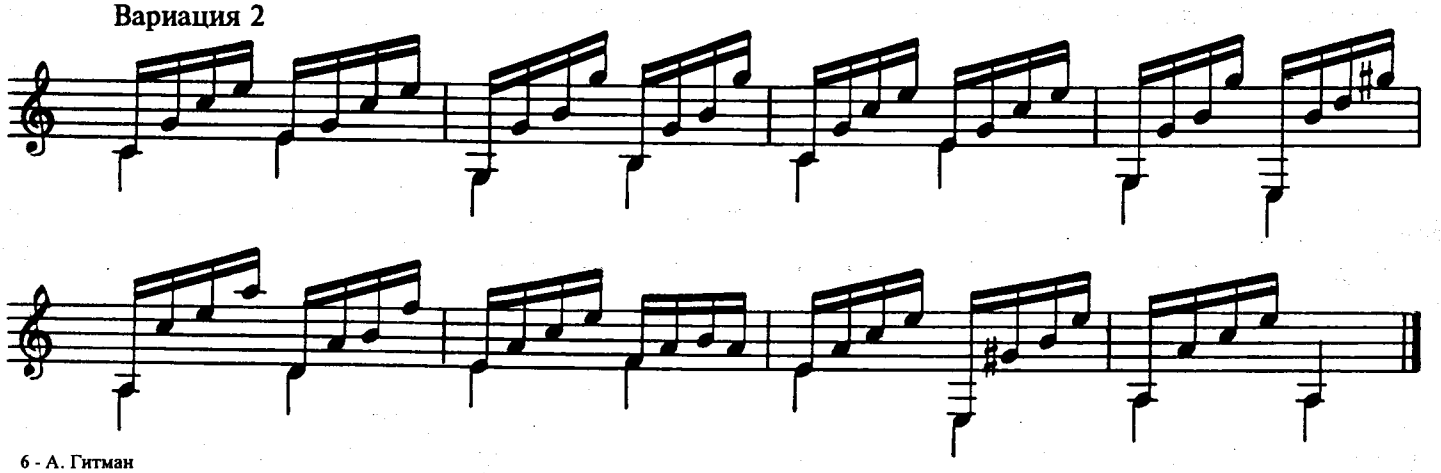
Andantino



Вариация 1

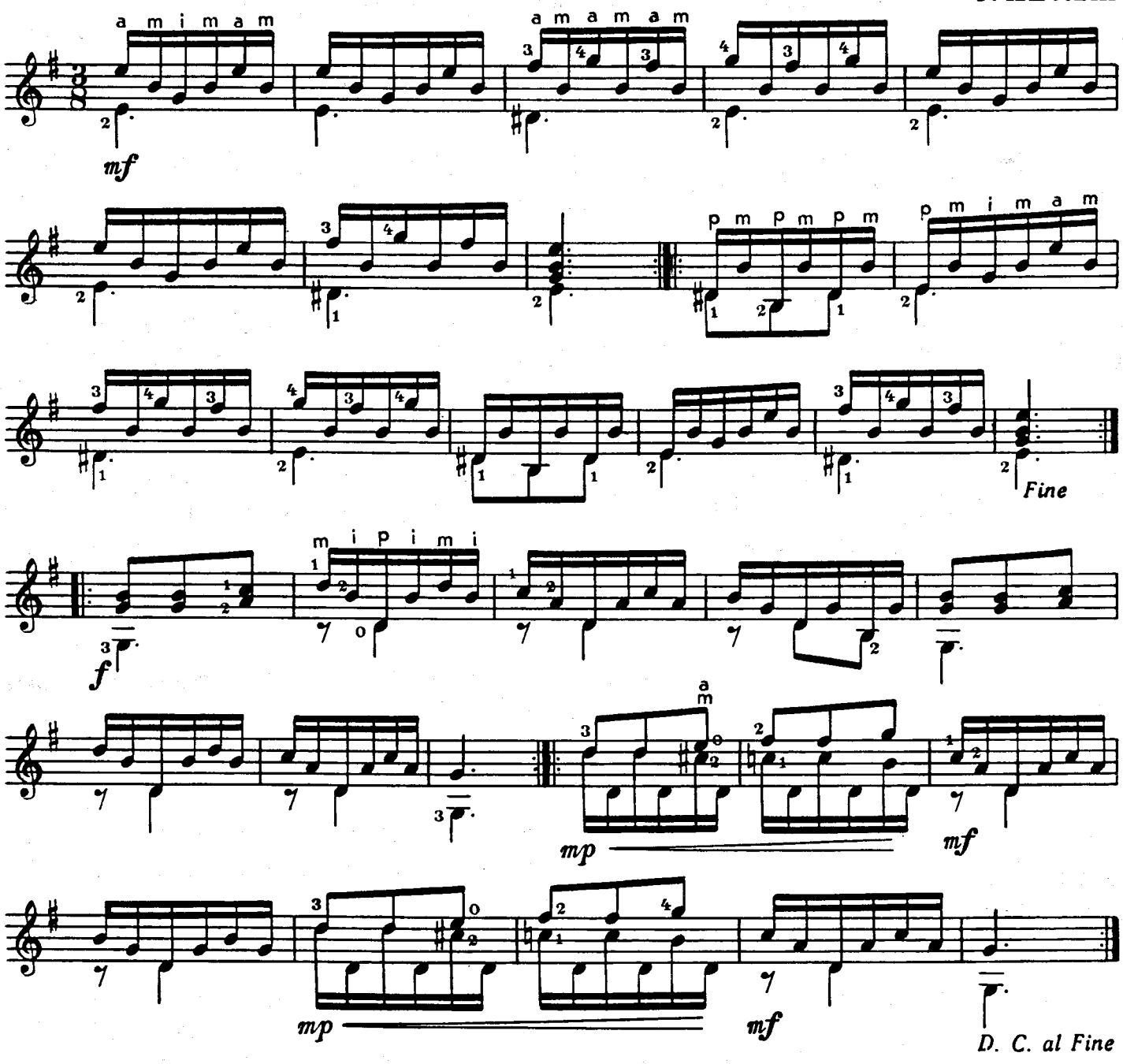


Вариация 2



АЛЛЕГРЕТТО e-moll

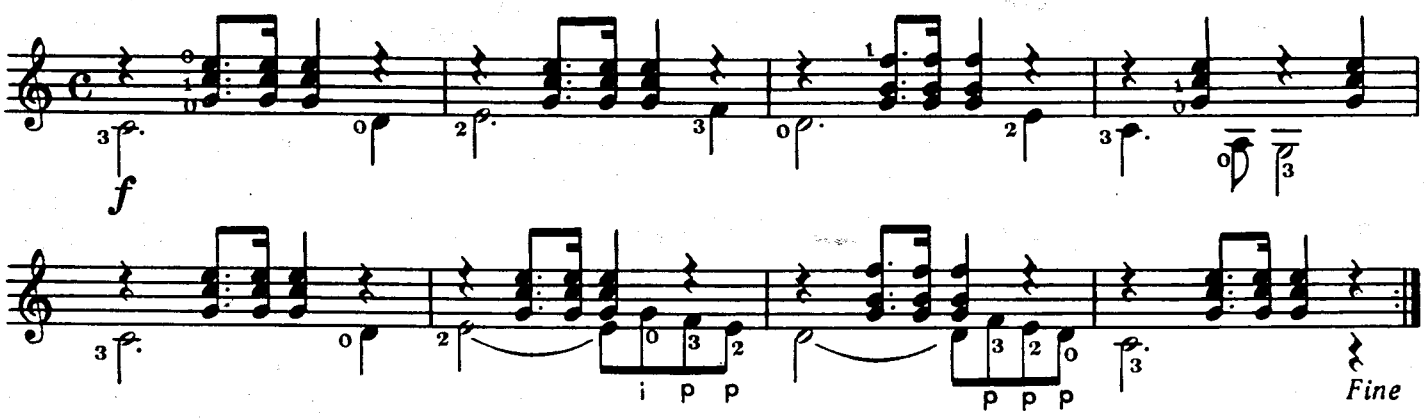
Ф. КАРУЛЛИ

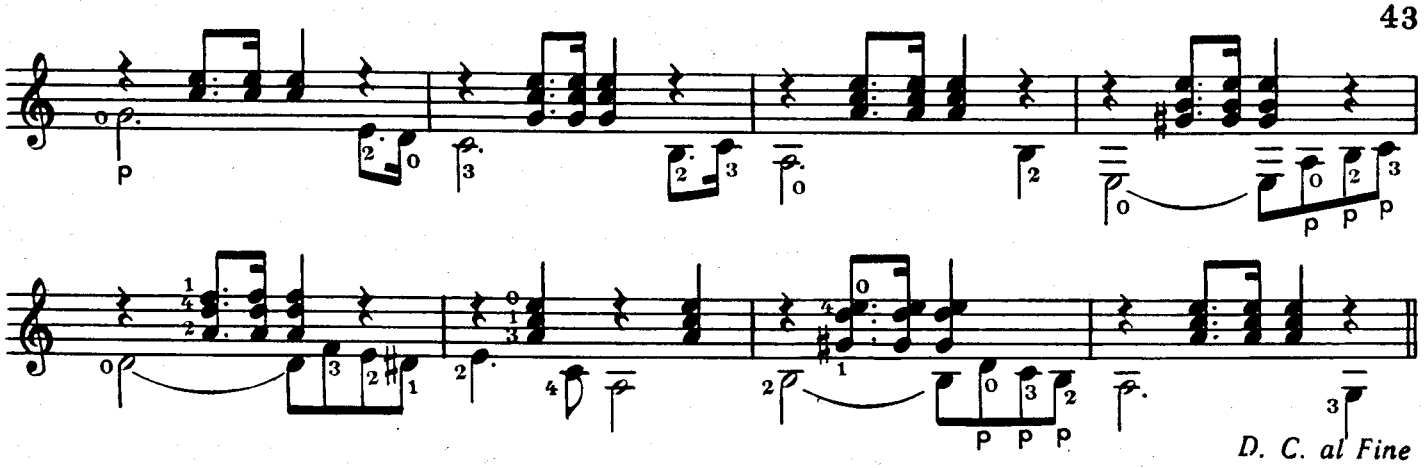


МАРШ

Tempo di Marcia

Й. ПОВРОЗНЯК

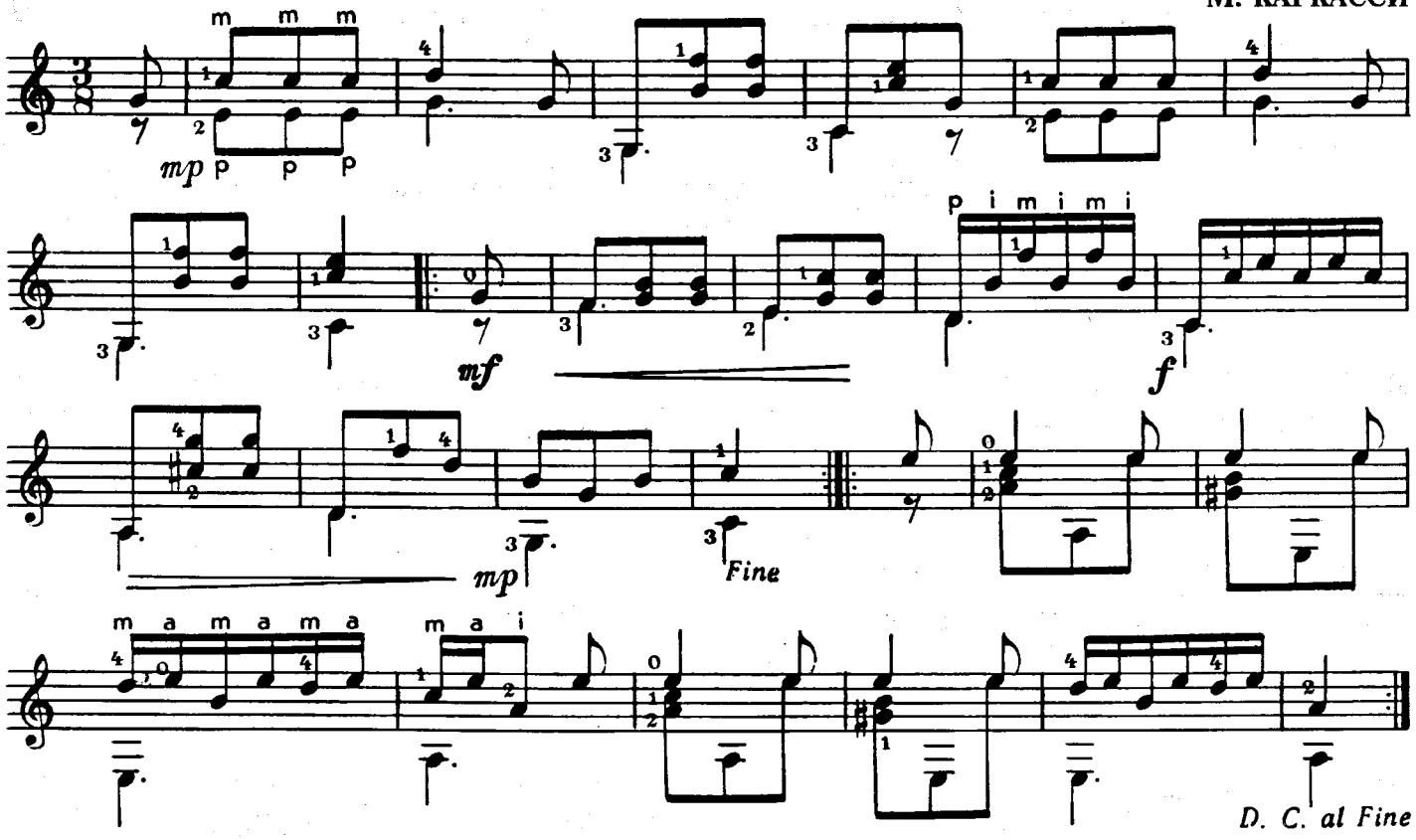




ВАЛЬС C-dur

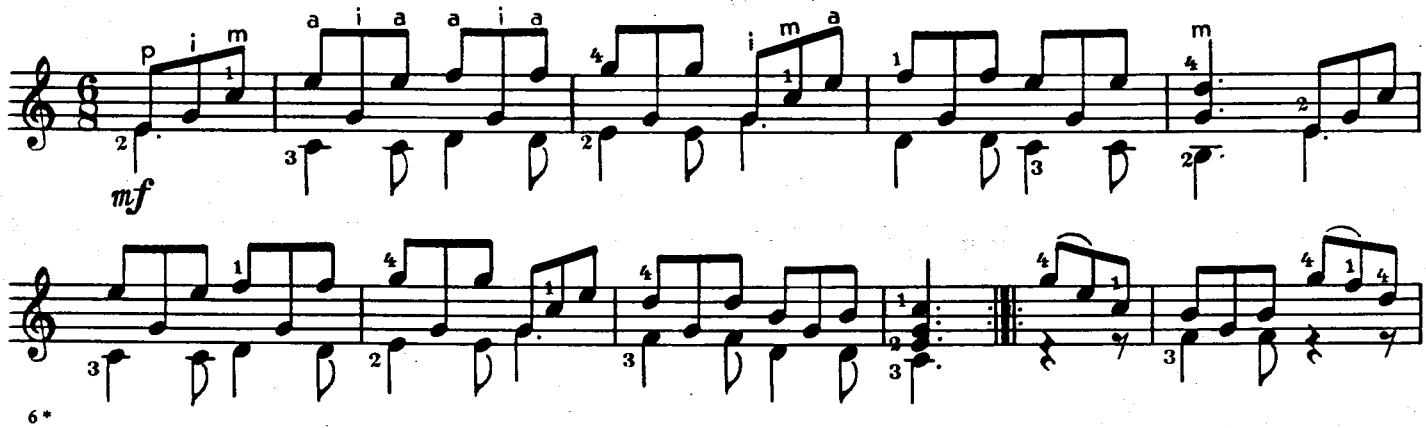
Moderato

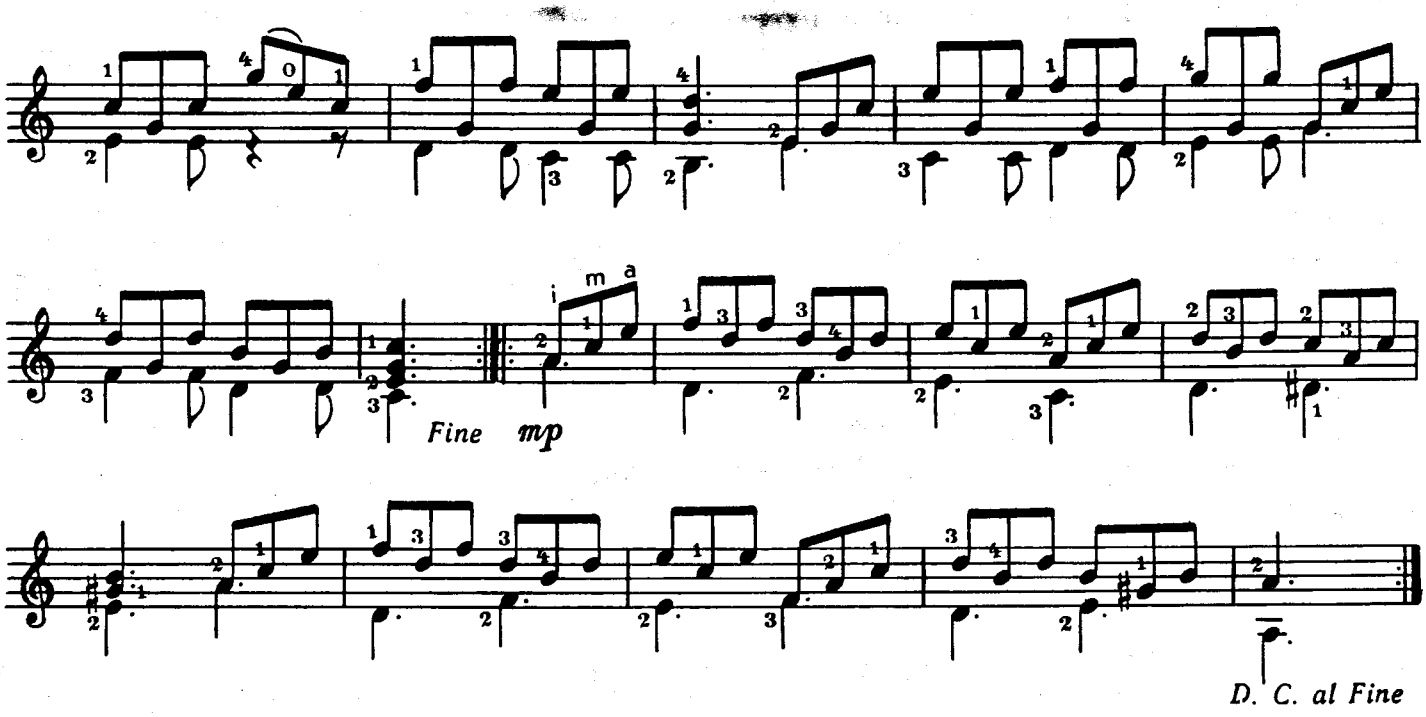
М. КАРКАССИ



АЛЛЕГРЕТТО C-dur

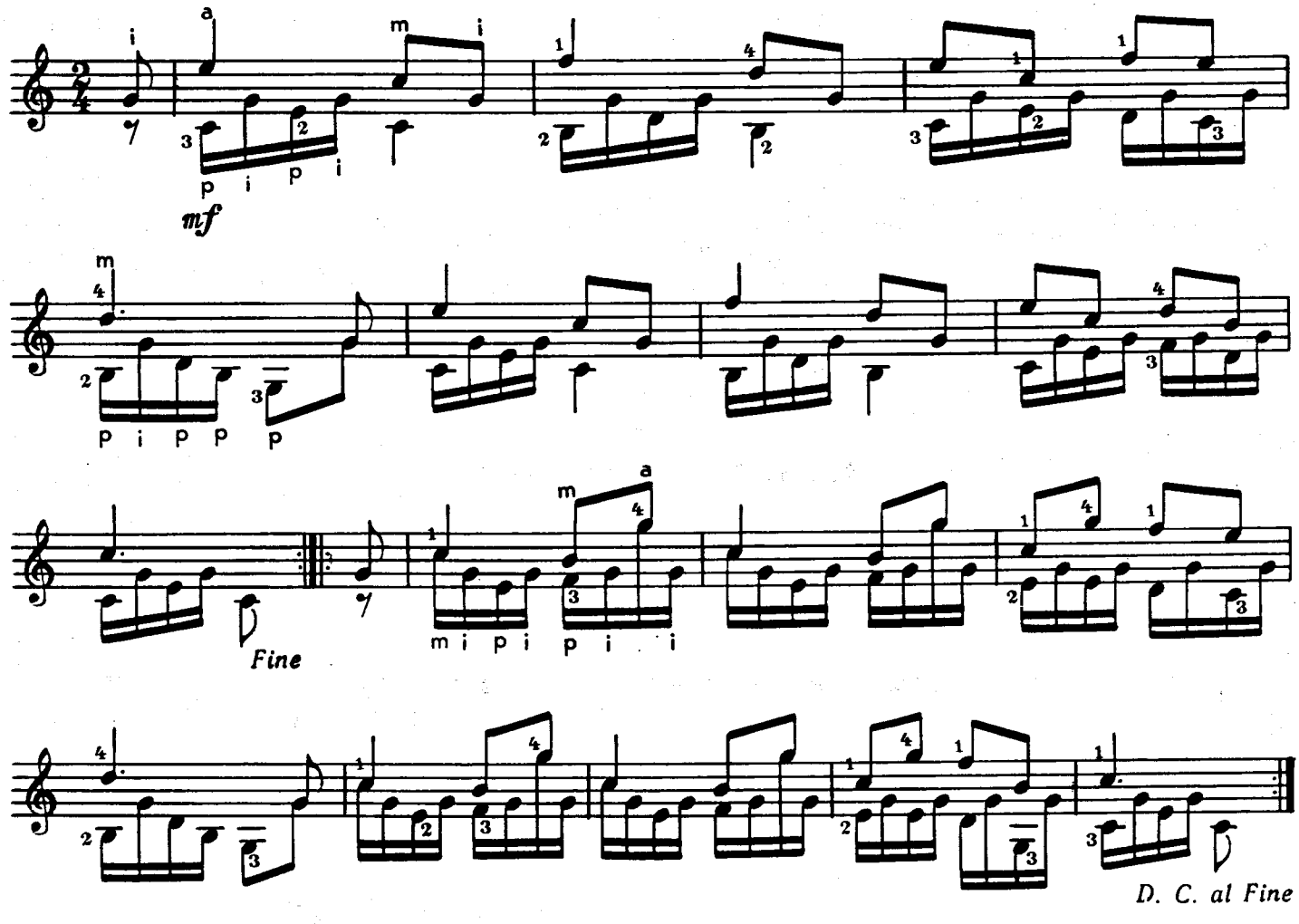
М. КАРКАССИ





АНДАНТИНО C-dur

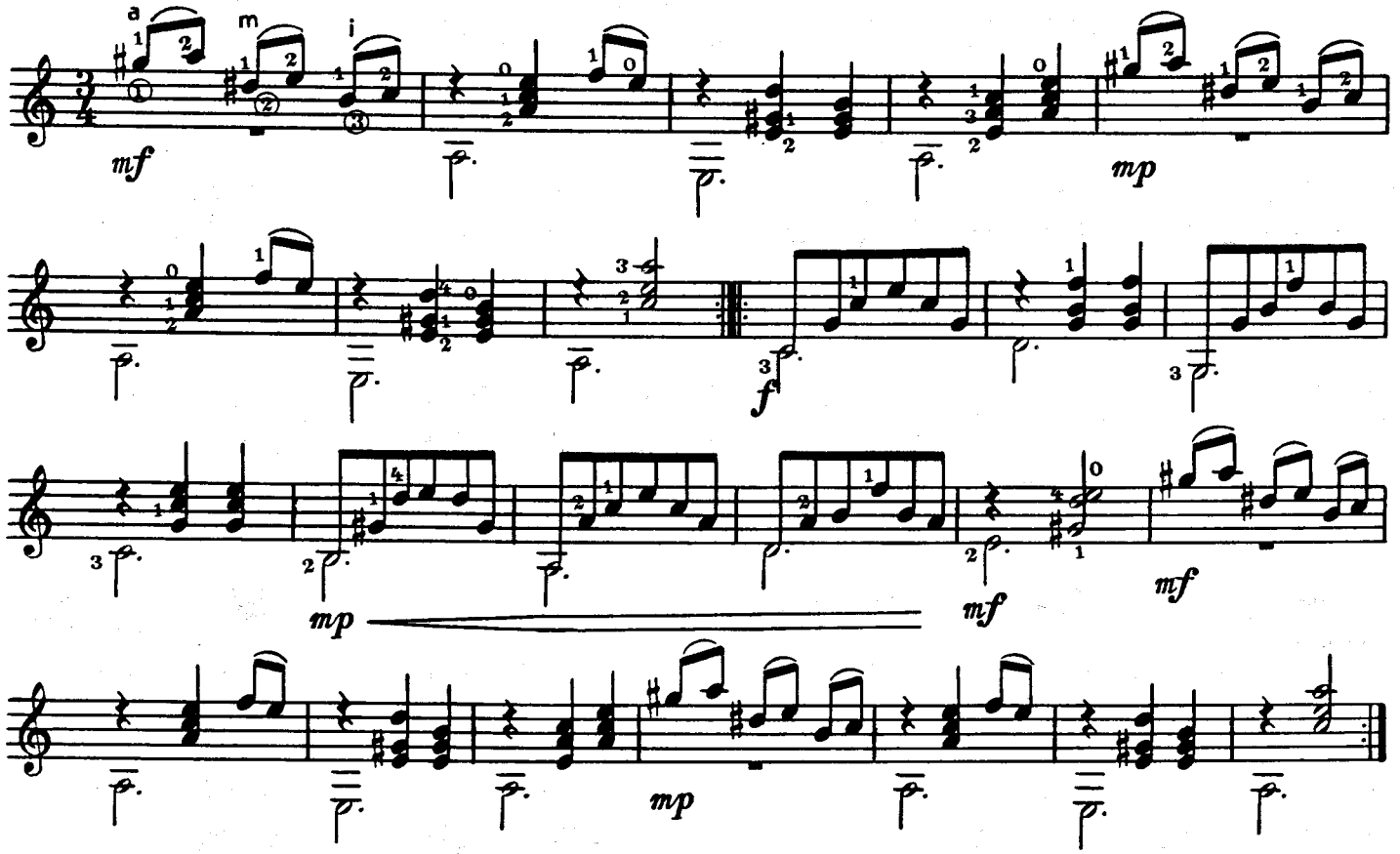
М. КАРКАССИ



ВАЛЬС

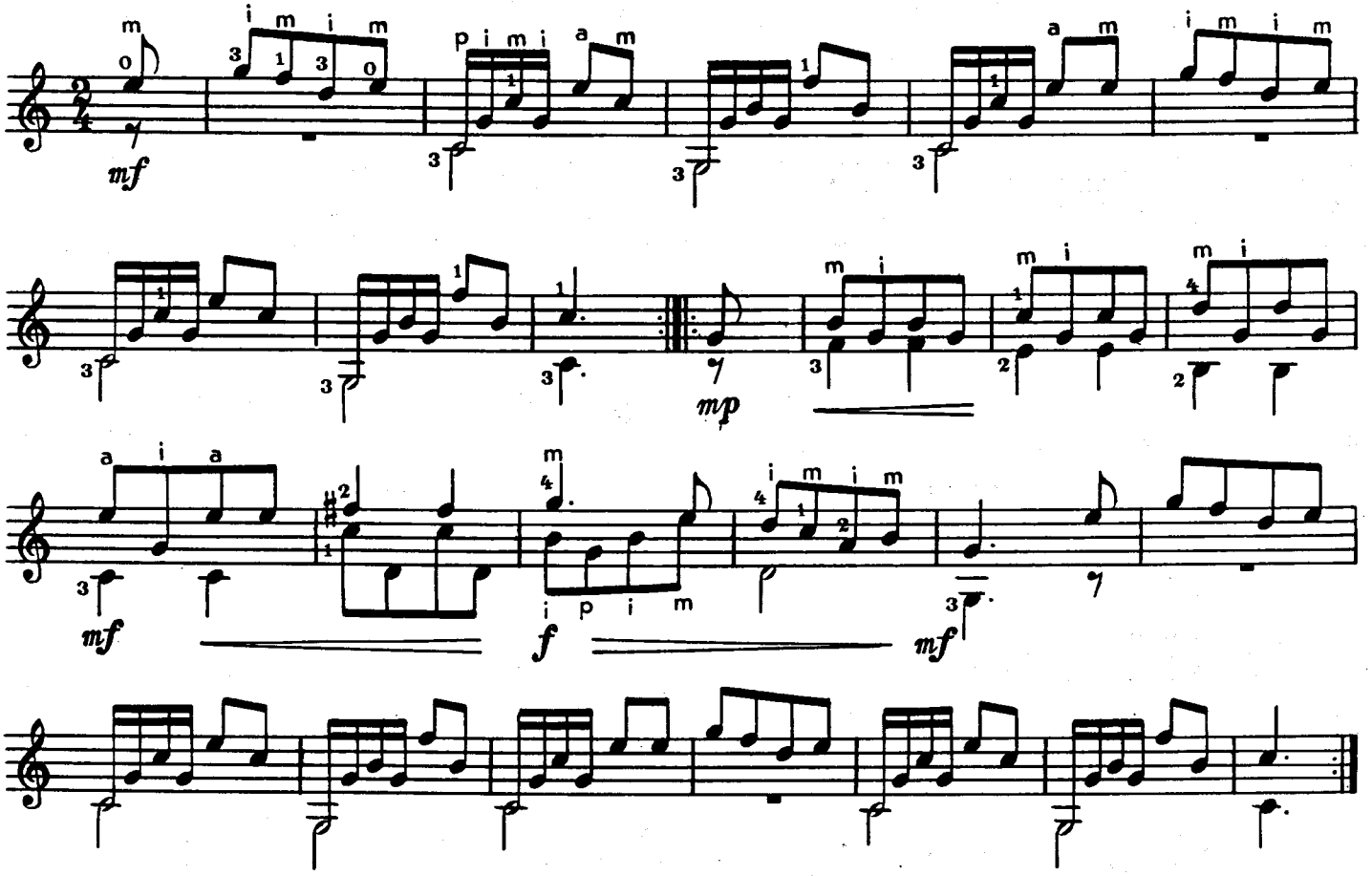
Moderato

Г. ФОРТЕА



АЛЛЕГРЕТТО C-dur

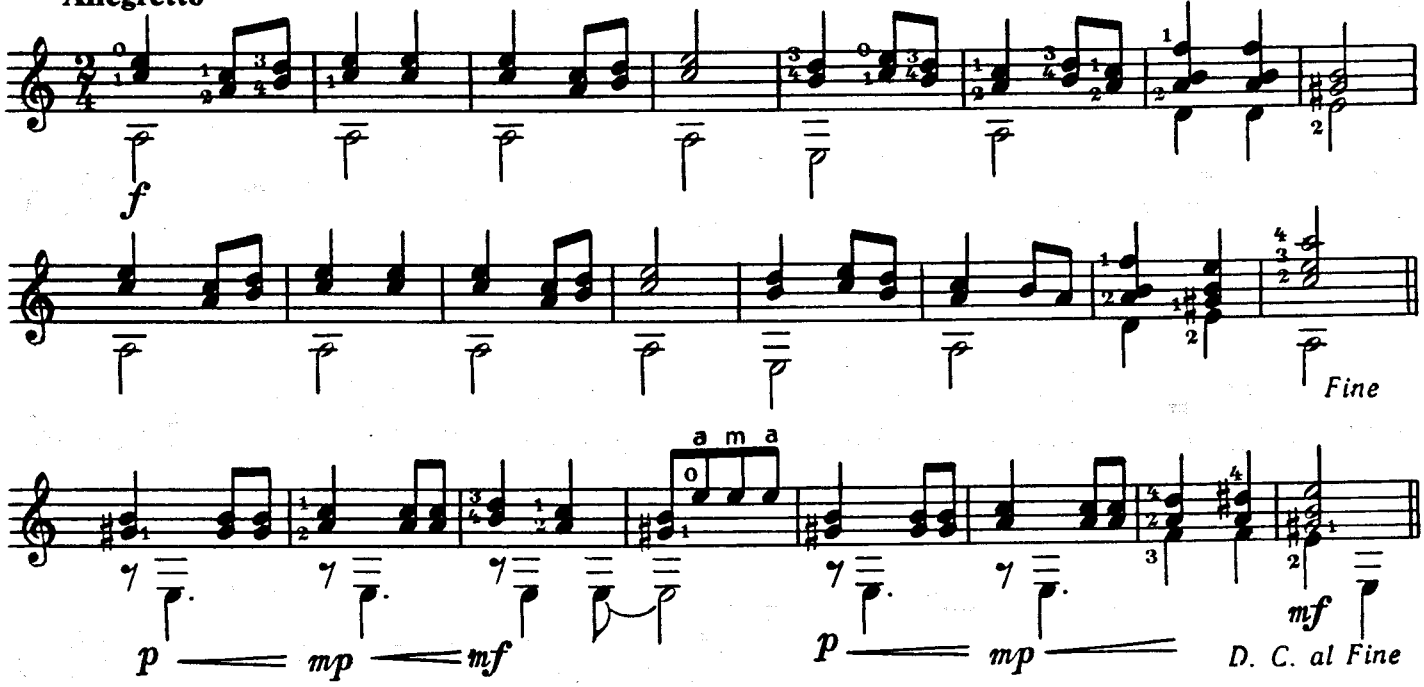
М. КАРКАССИ



ТАНЕЦ

Е. ГОЭНС

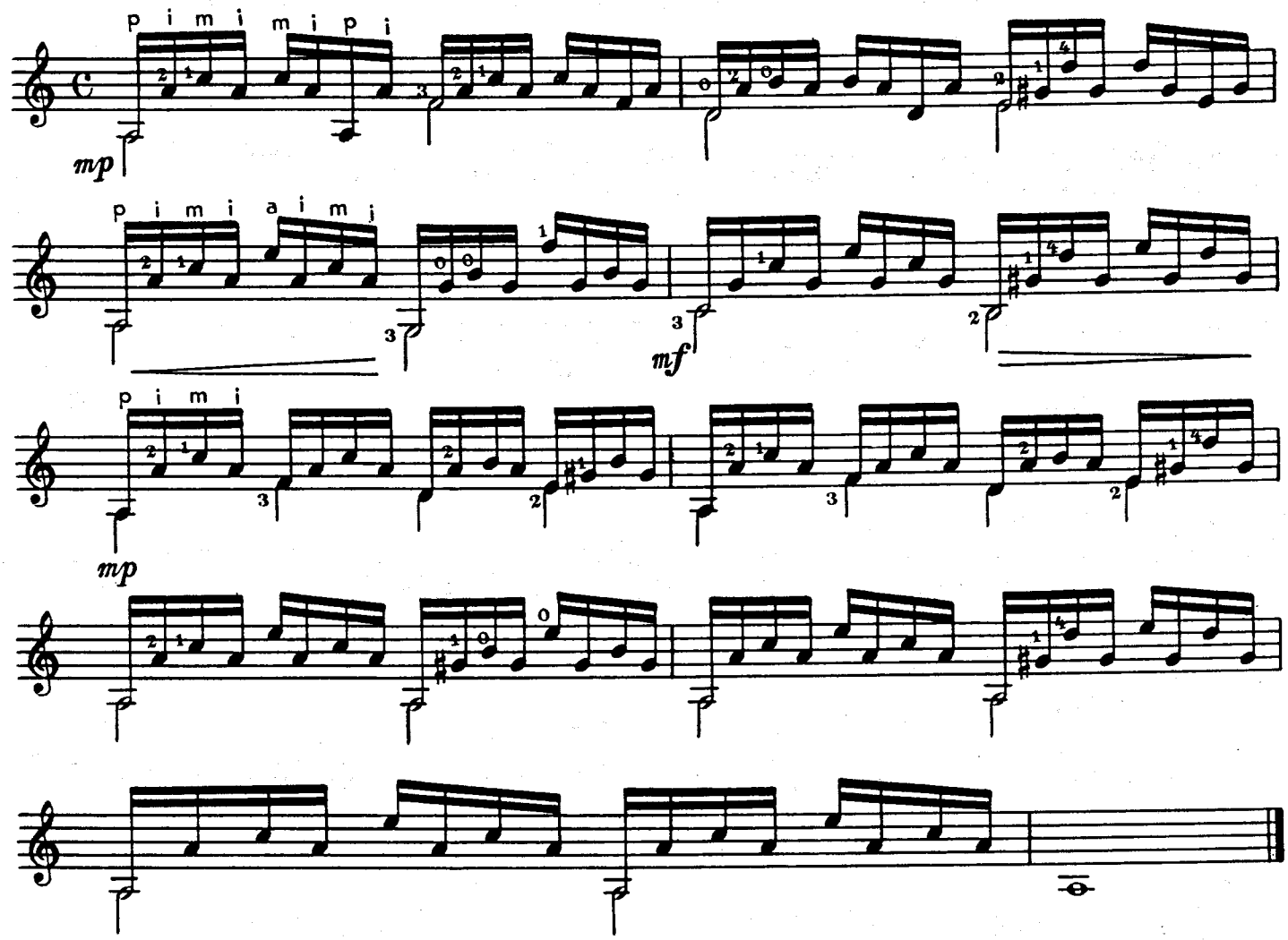
Allegretto



ПРЕЛЮД a-moll

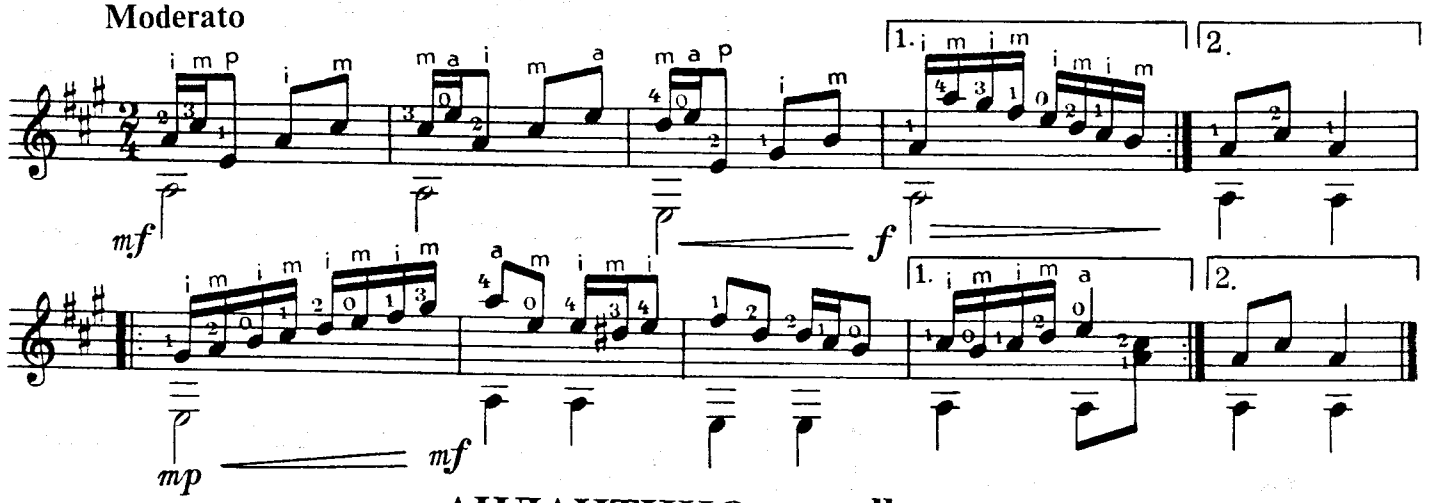
М. КАРКАССИ

Moderato



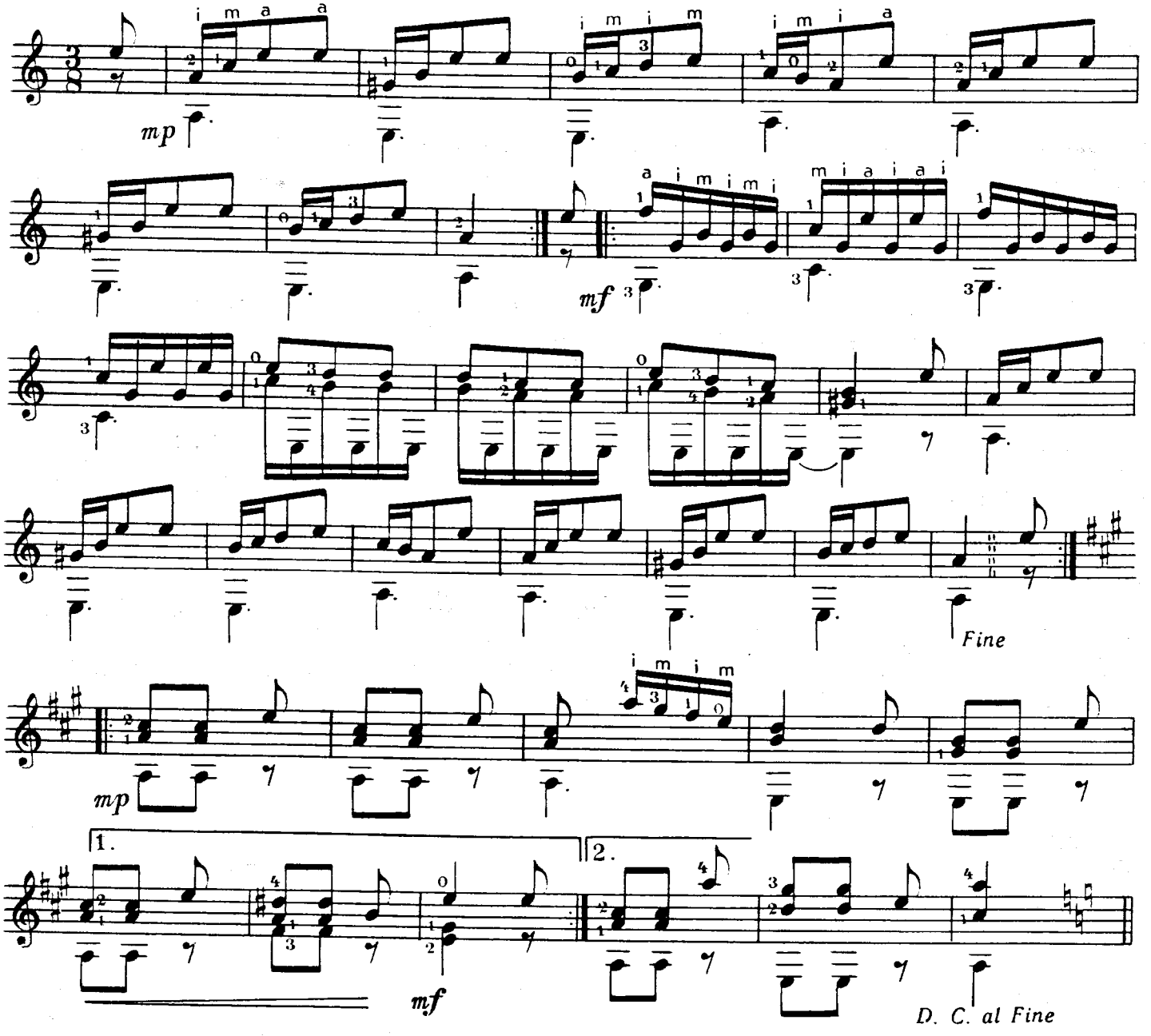
ЧЕШСКАЯ ПЕСЕНКА

Обработка Л. Шумеева



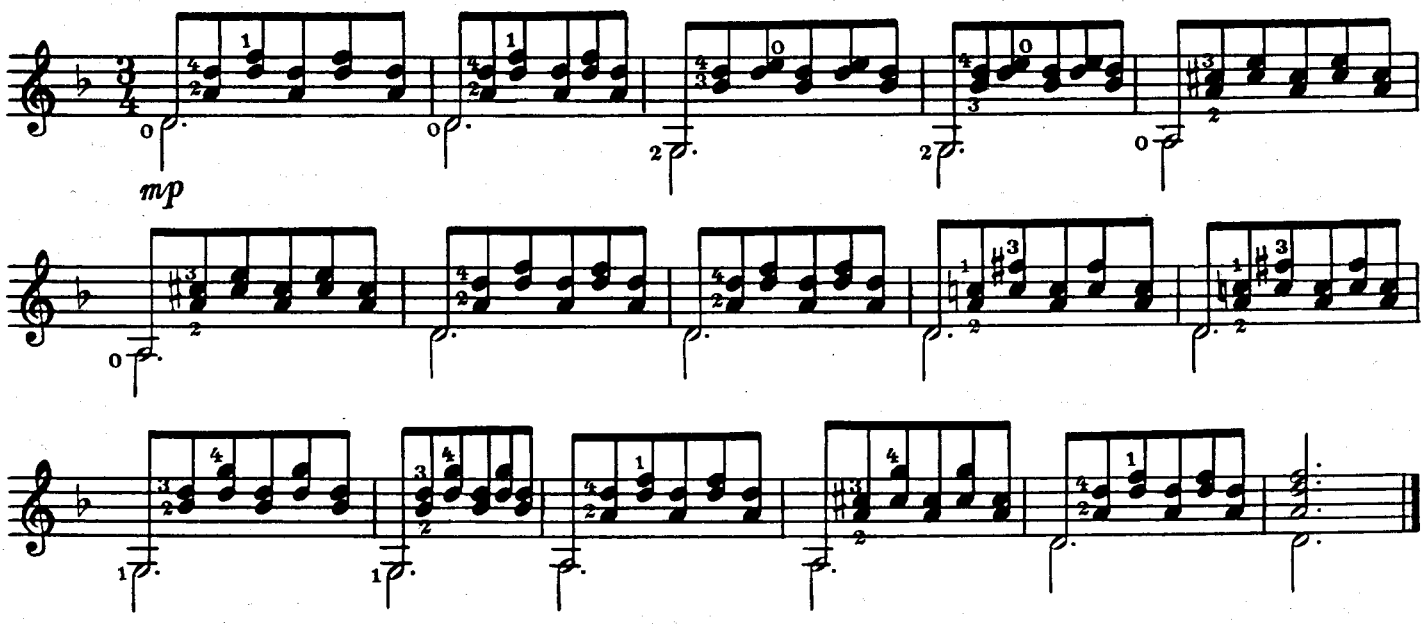
АНДАНТИНО a-moll

М. КАРКАССИ



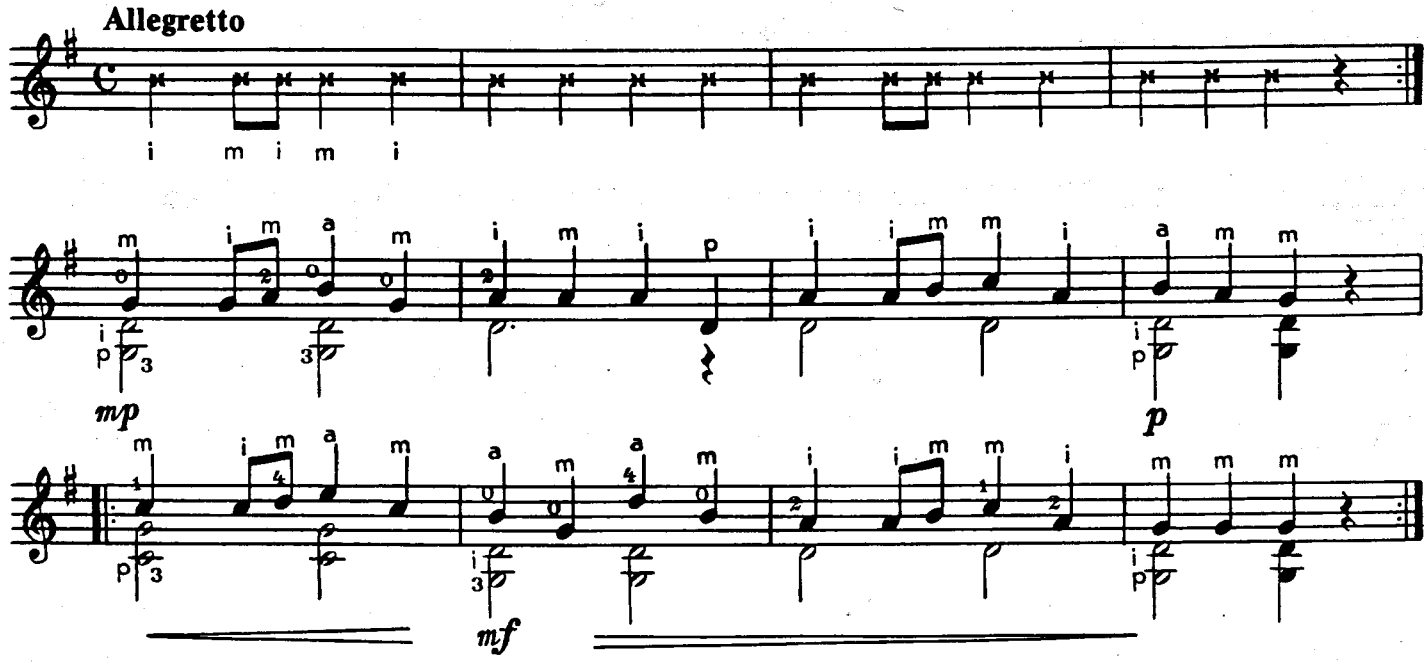
АНДАНТЕ d-moll

Ф. КАРУЛЛИ



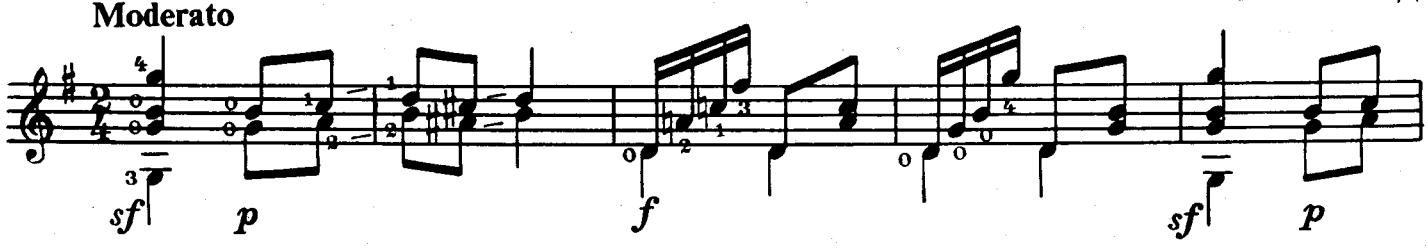
ШЕСТЬ МАЛЕНЬКИХ БАРАБАНЩИКОВ

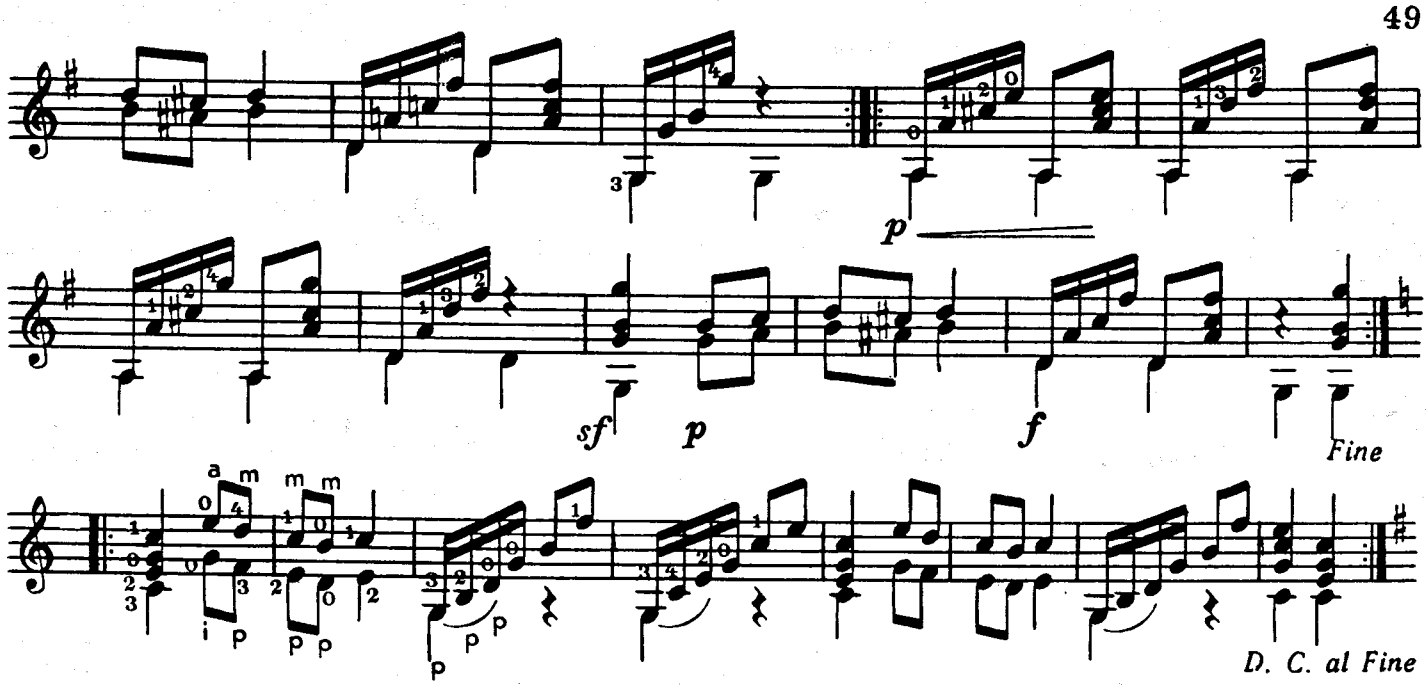
(Латышская народная песня)



ГАЛОП

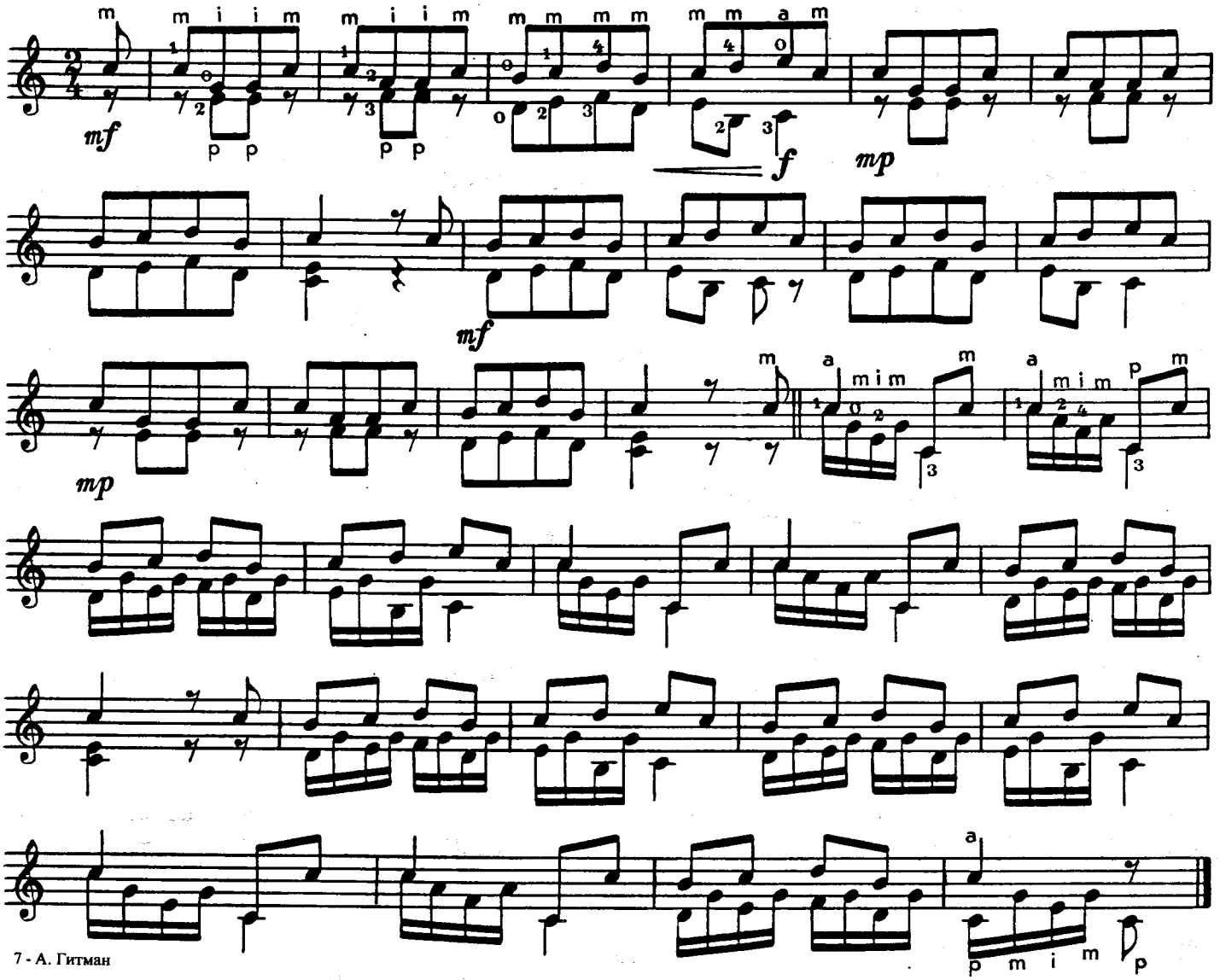
В. НЕЙЛАНД





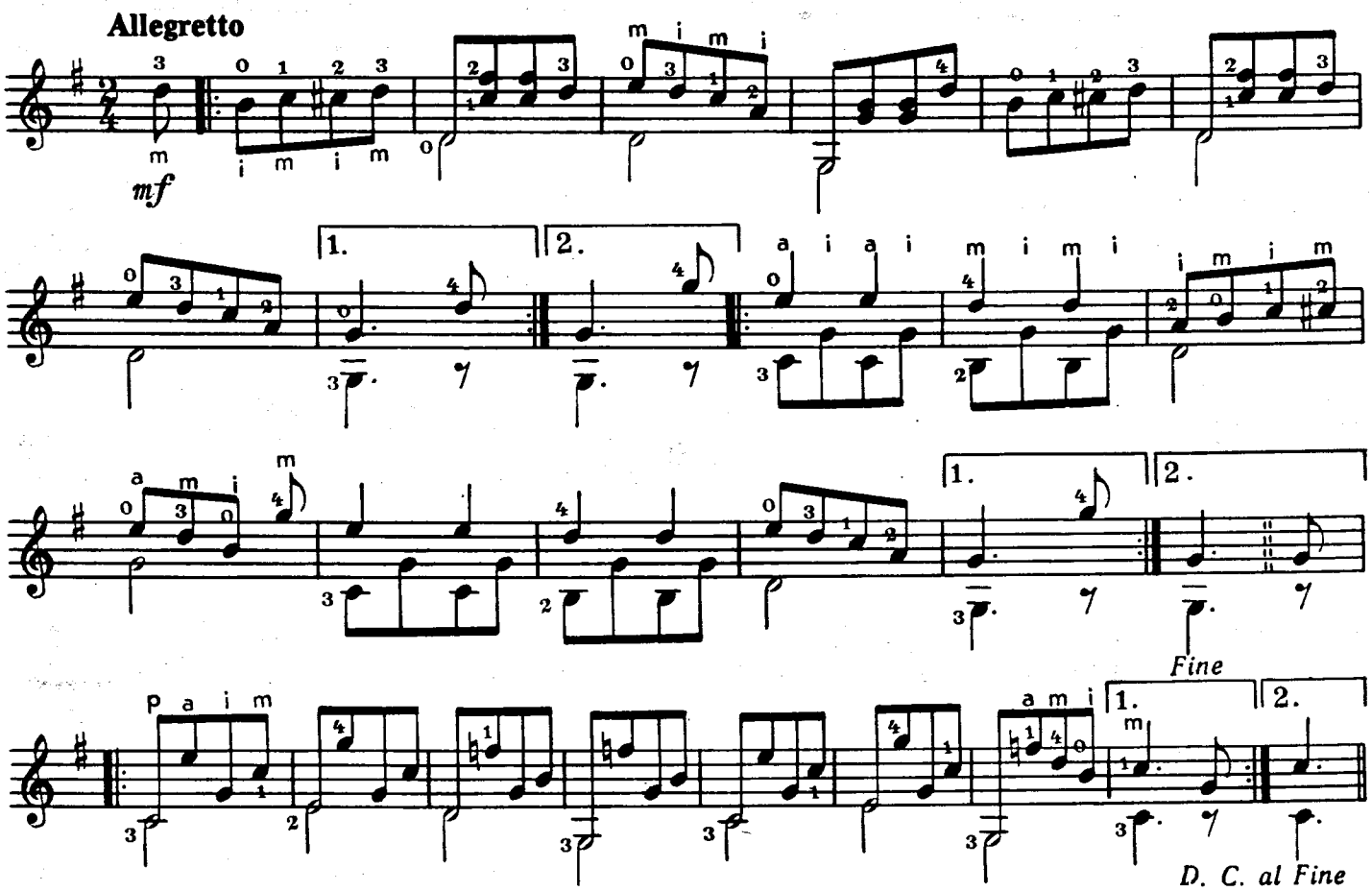
НЕМЕЦКАЯ ПЕСНЯ

Andante **А. МЕССОНЬЕР**



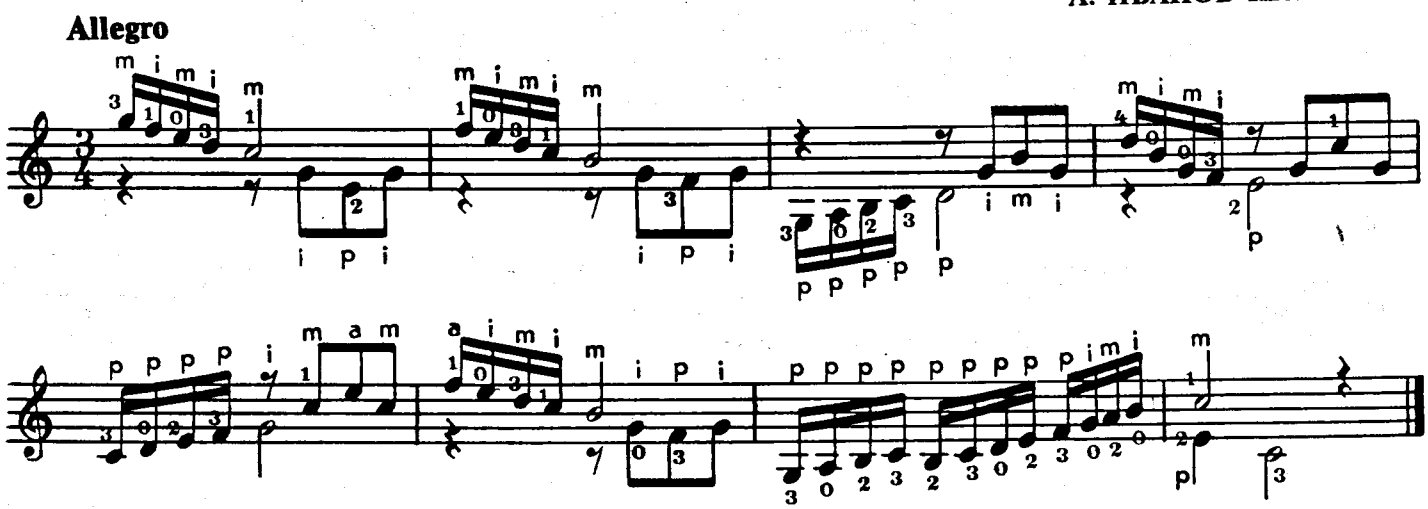
ПОЛЬКА

М. КАРКАССИ



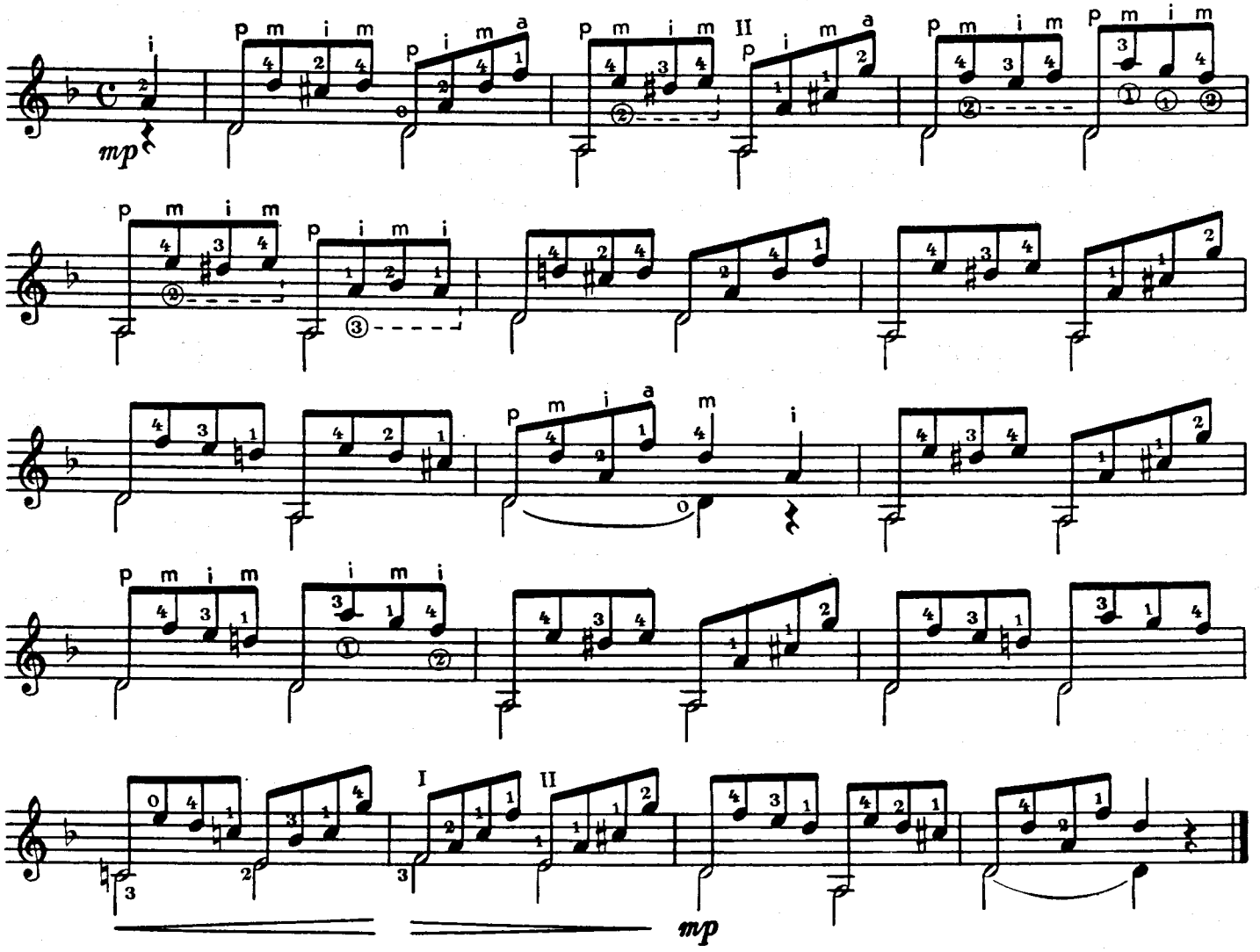
ЭТЮД

А. ИВАНОВ-КРАМСКОЙ



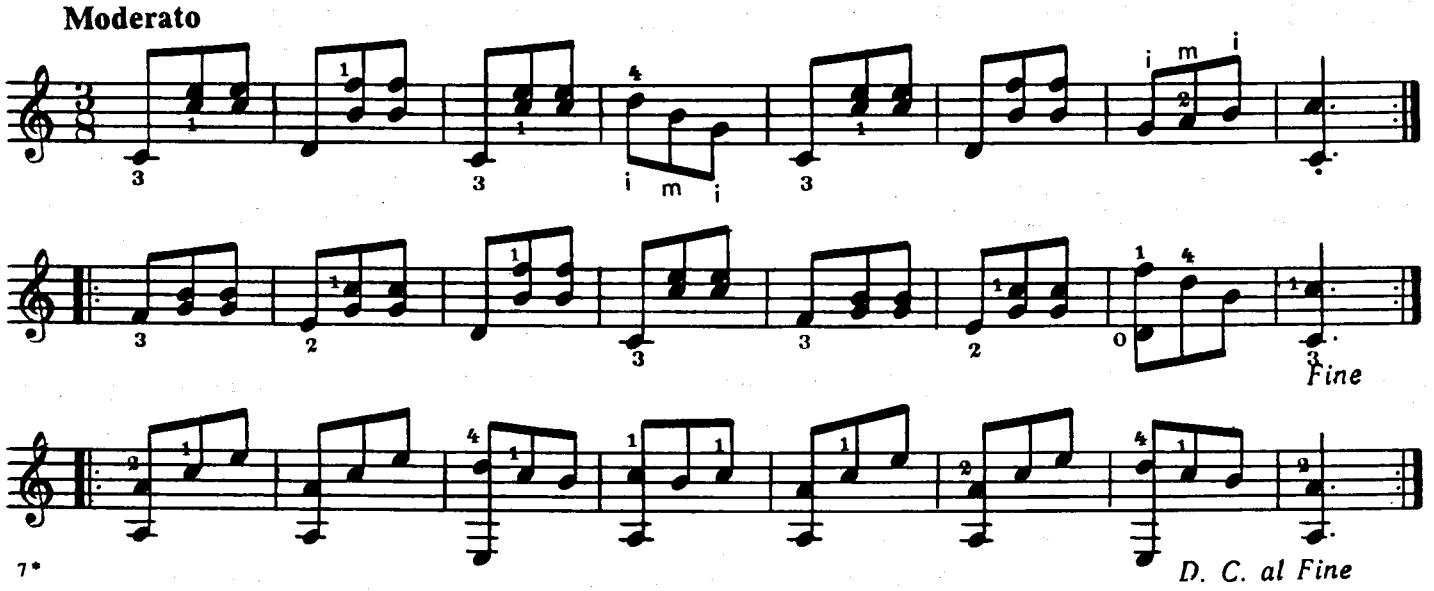
АНДАНТЕ d-moll

М. КАРКАССИ

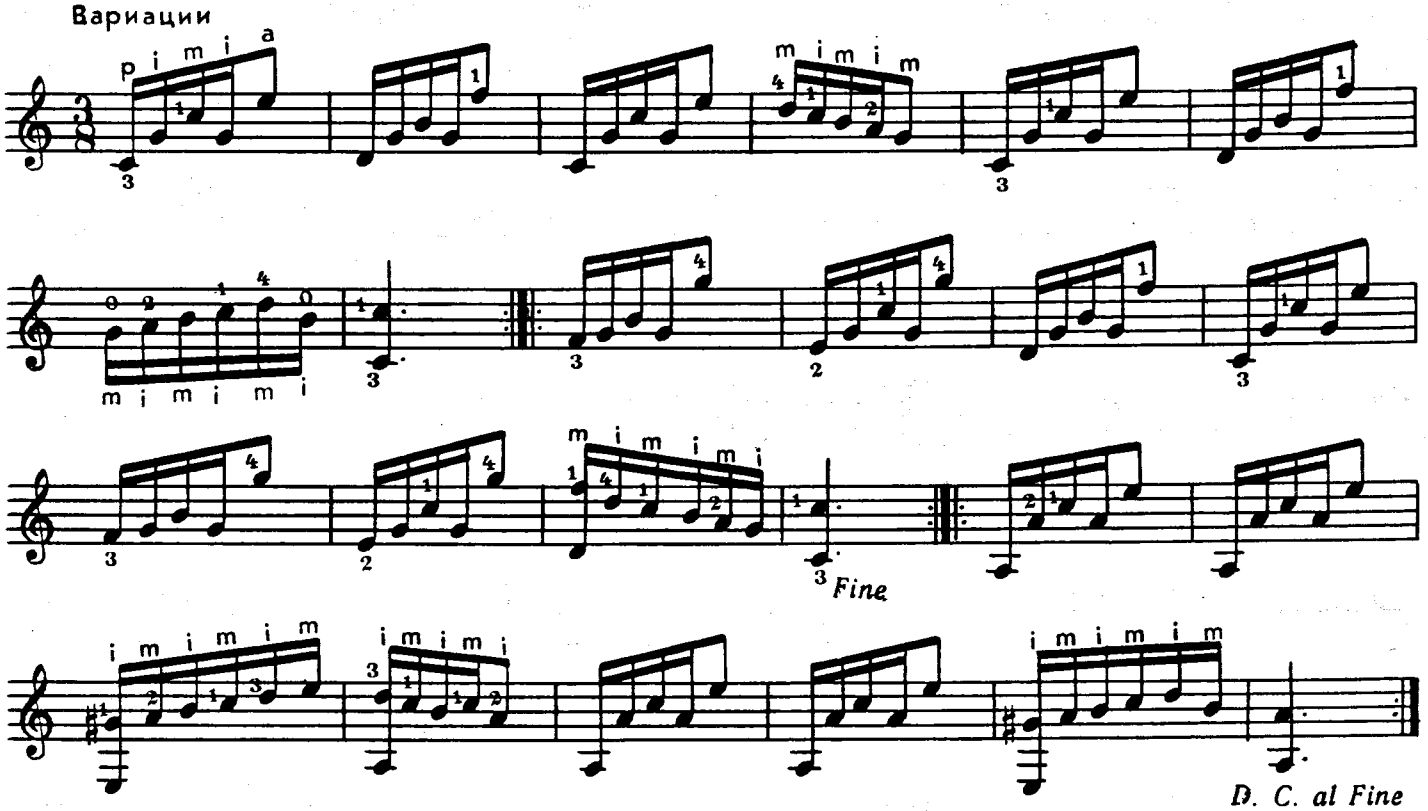


ВАЛЬС С ВАРИАЦИЯМИ

Ф. КАРУЛЛИ



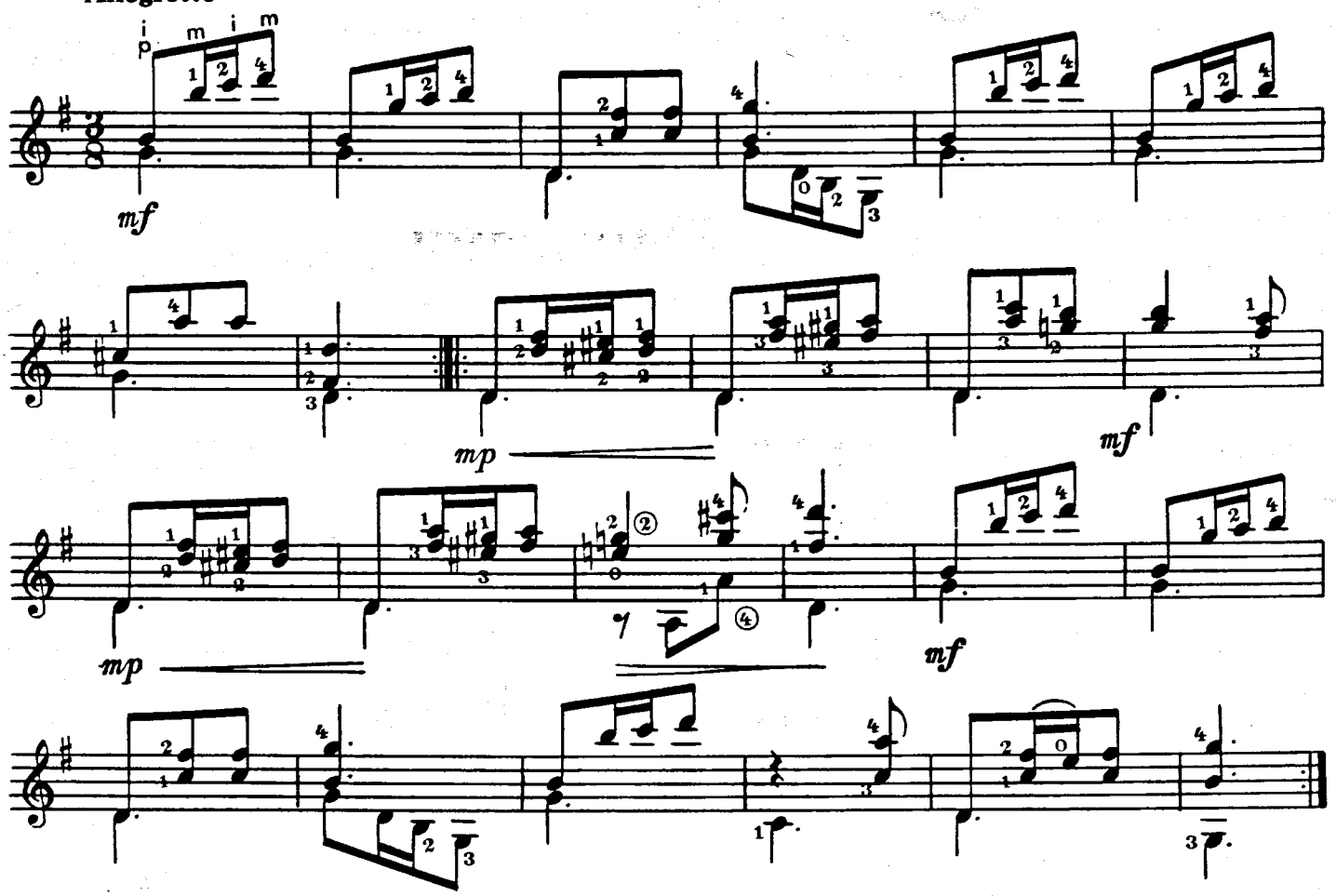
Вариации



МАЛЕНЬКИЙ ВАЛЬС

Allegretto

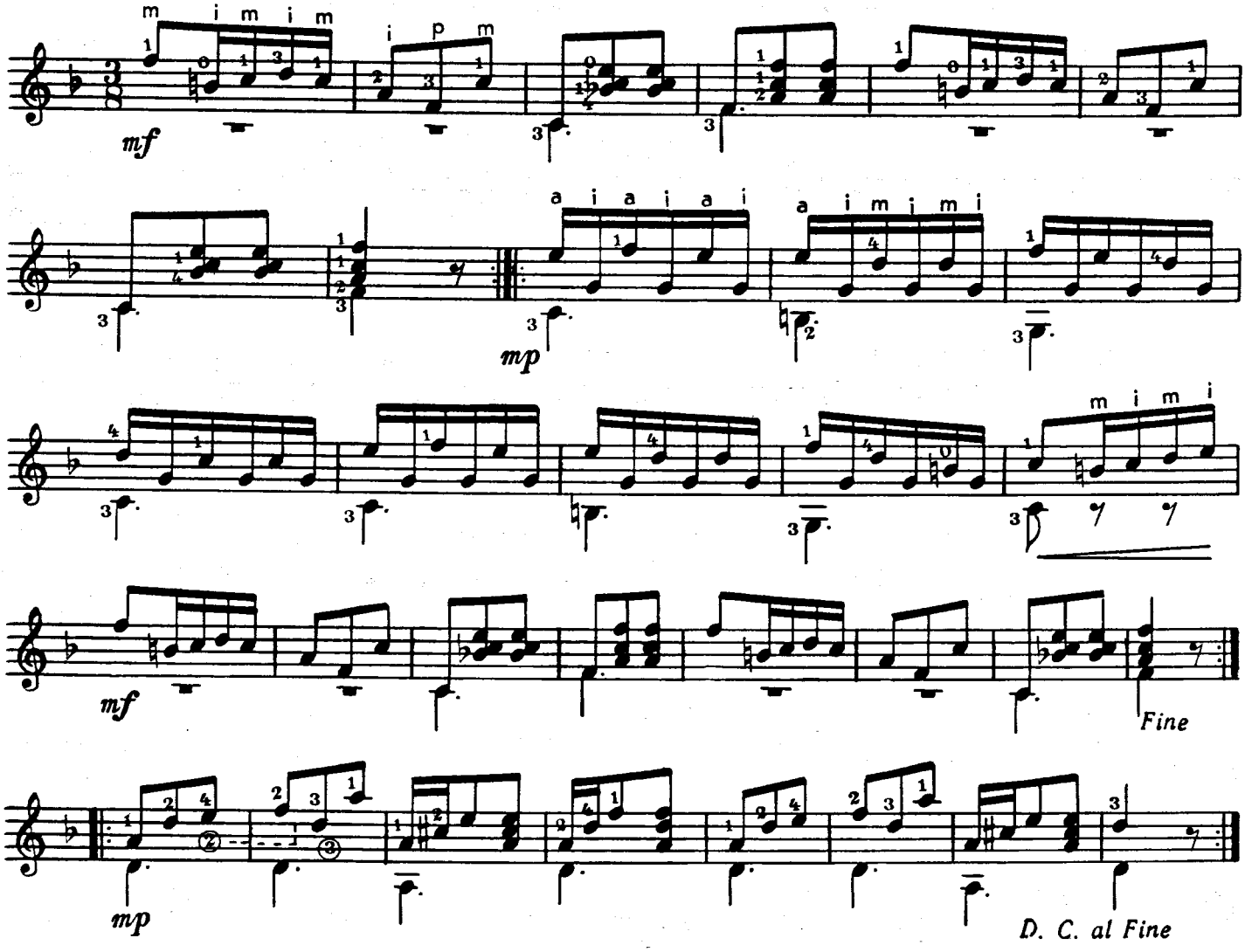
Д. АГУАДО



ВАЛЬС F-dur

Allegretto

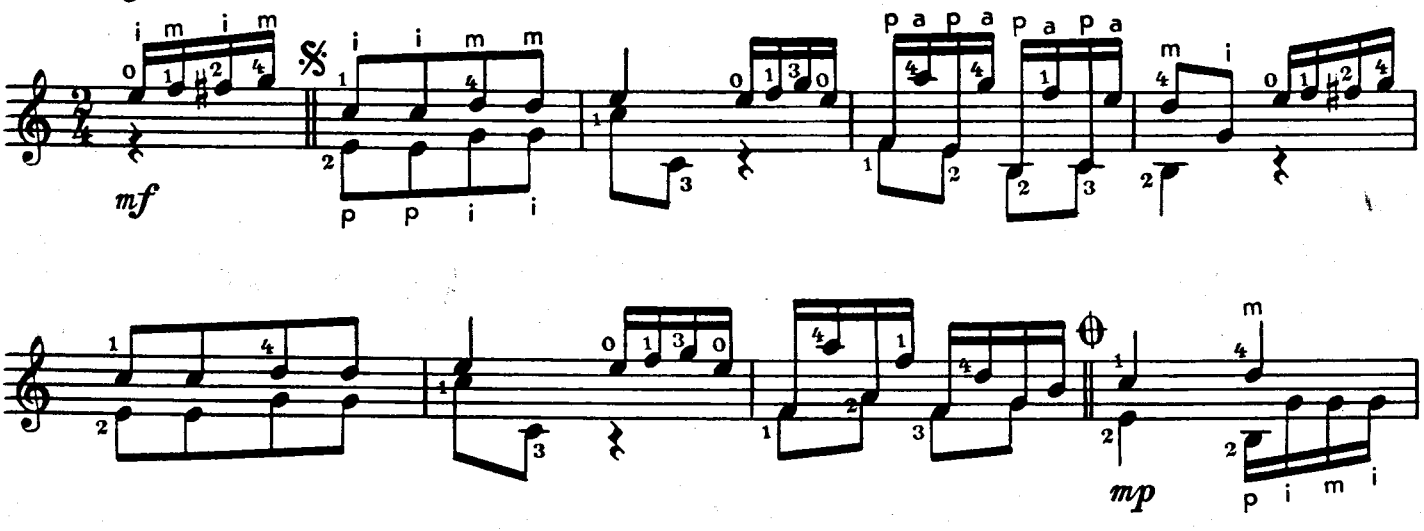
М. КАРКАССИ

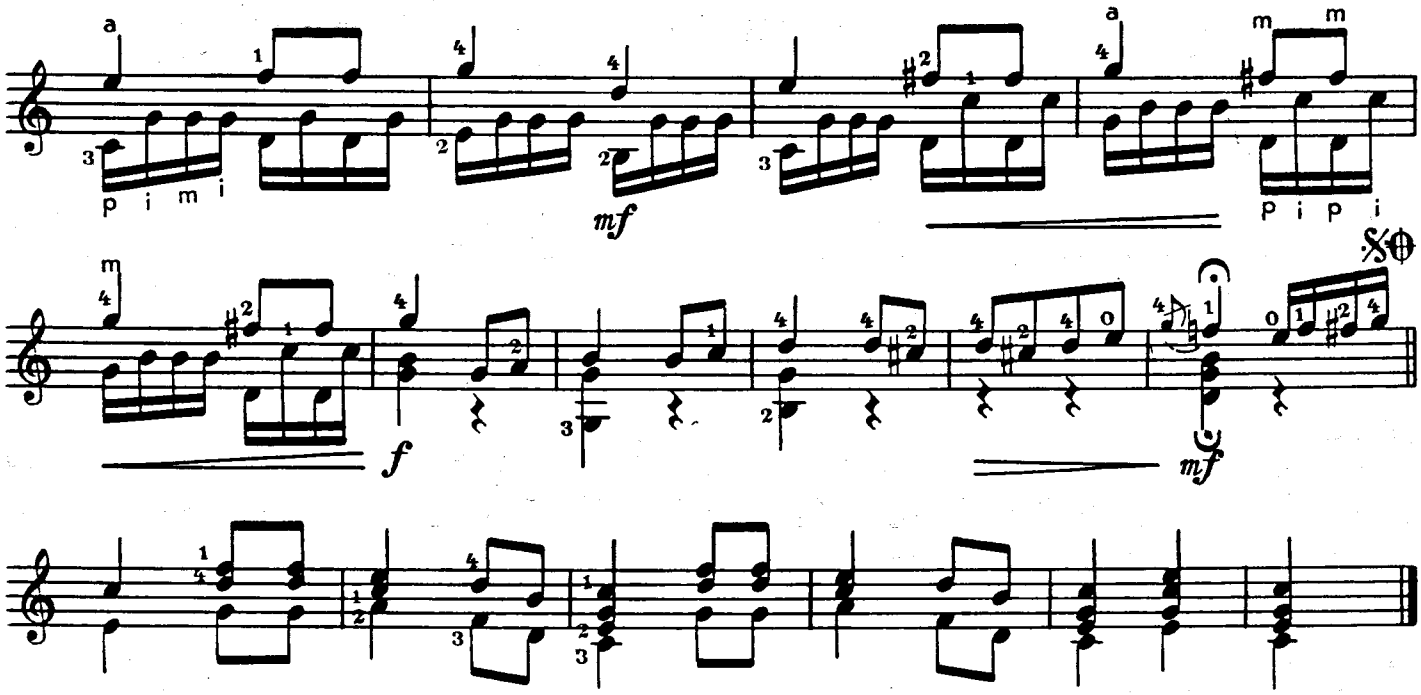


РОНДО C-dur

Ф. МОЛИНО

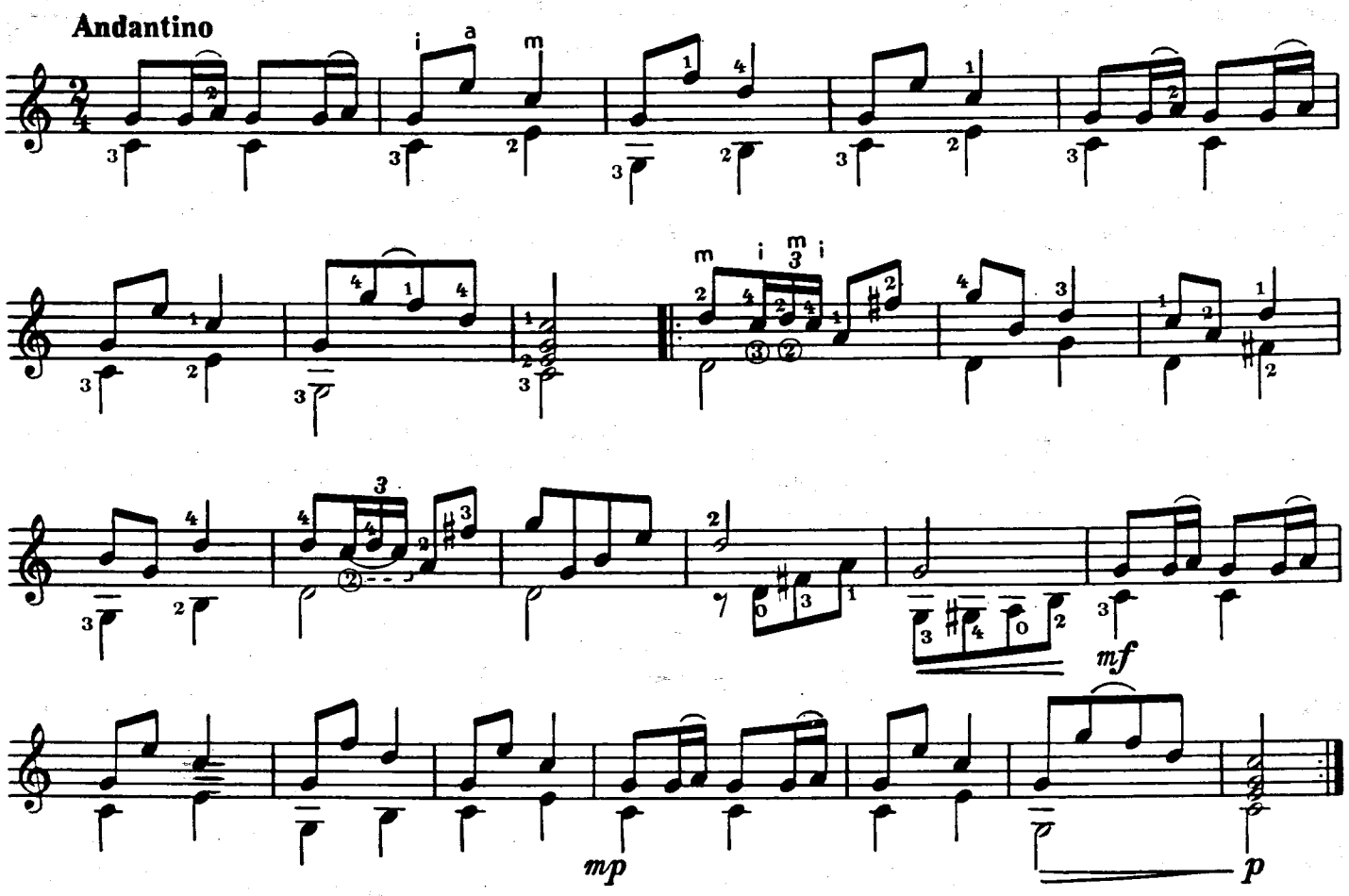
Allegretto





ШВЕЙЦАРСКАЯ ПЕСНЯ

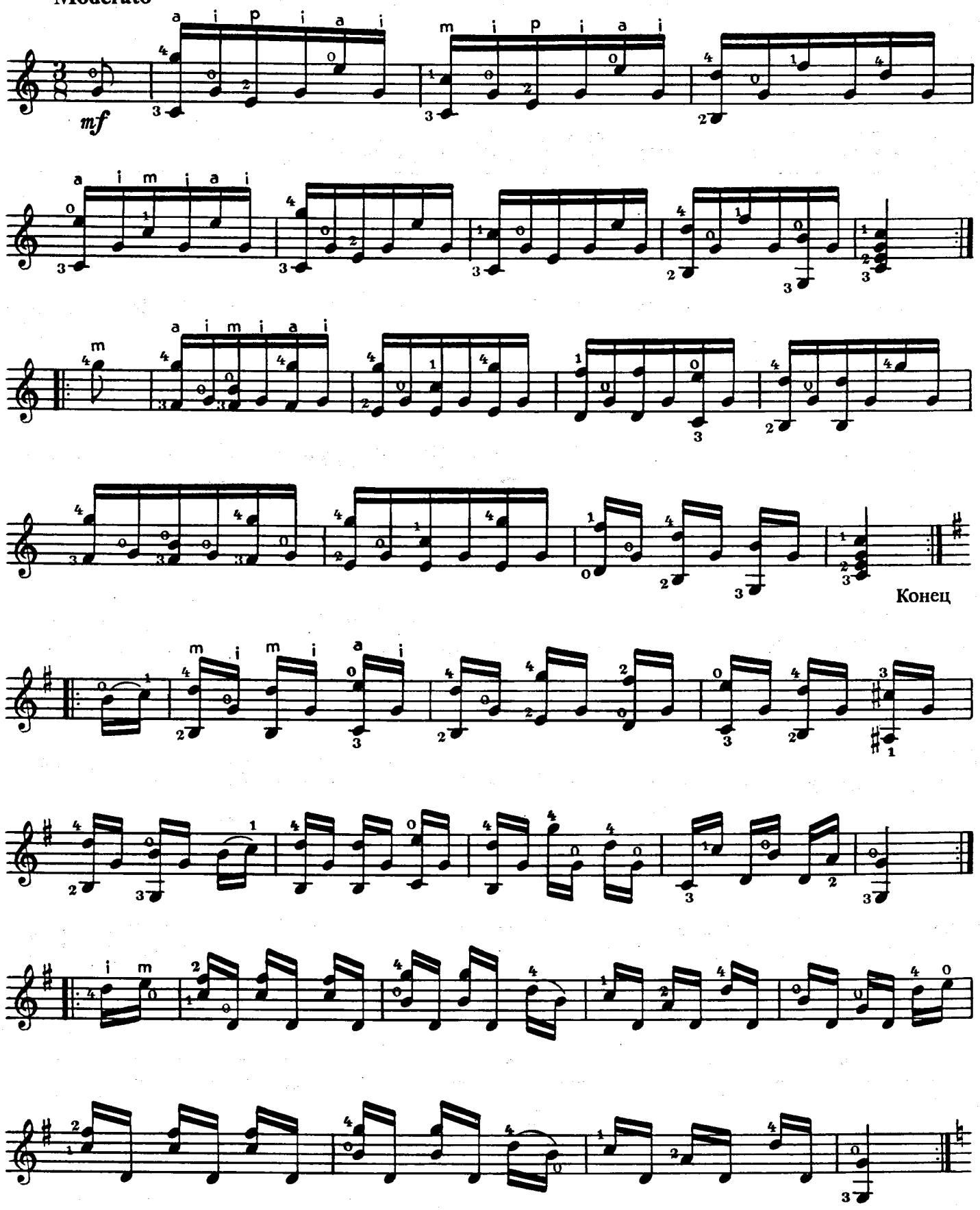
М. КАРКАССИ



ВАЛЬС

Moderato

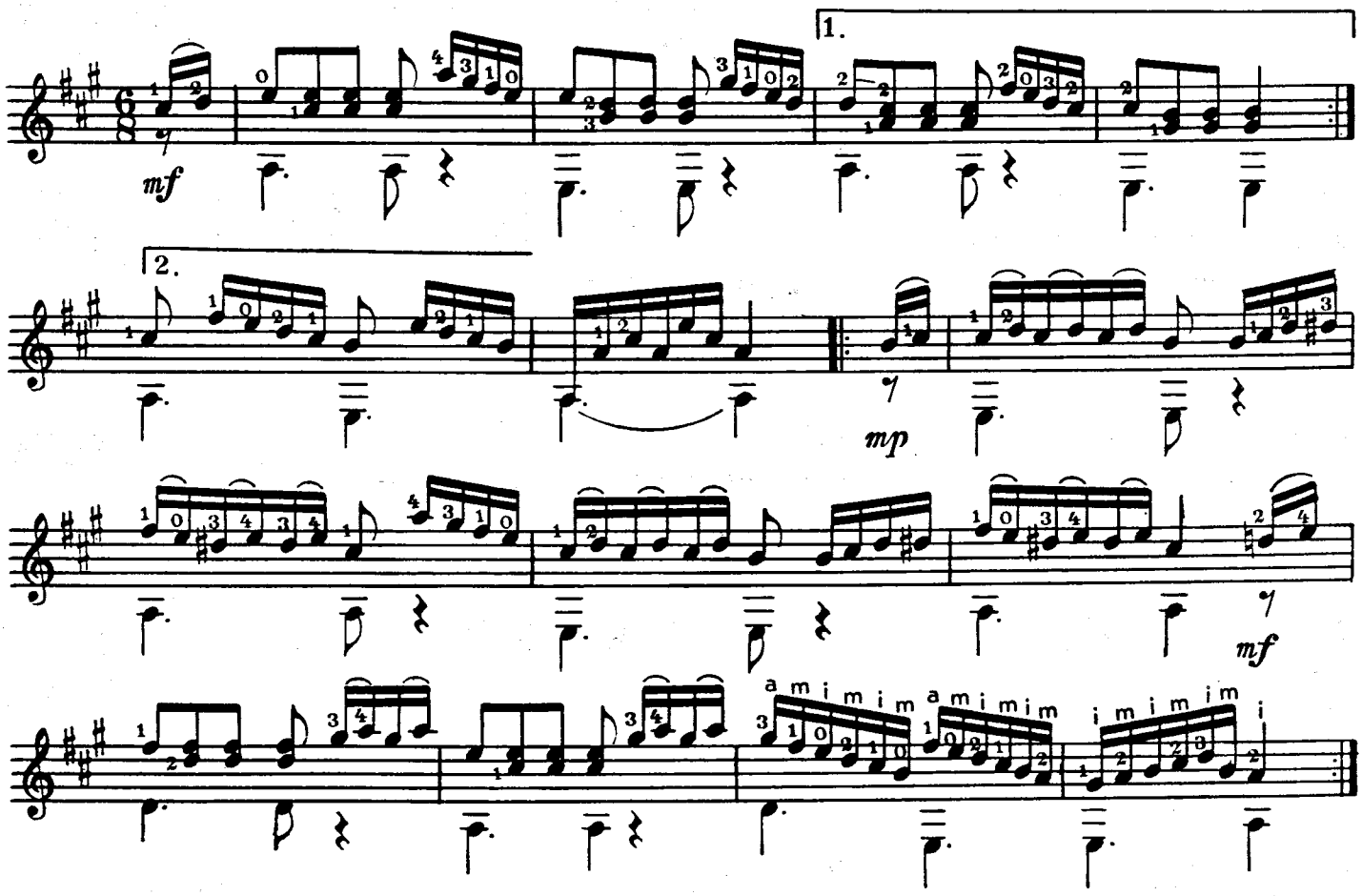
Ф. КАРУЛЛИ



Играть с начала до слова "Конец"

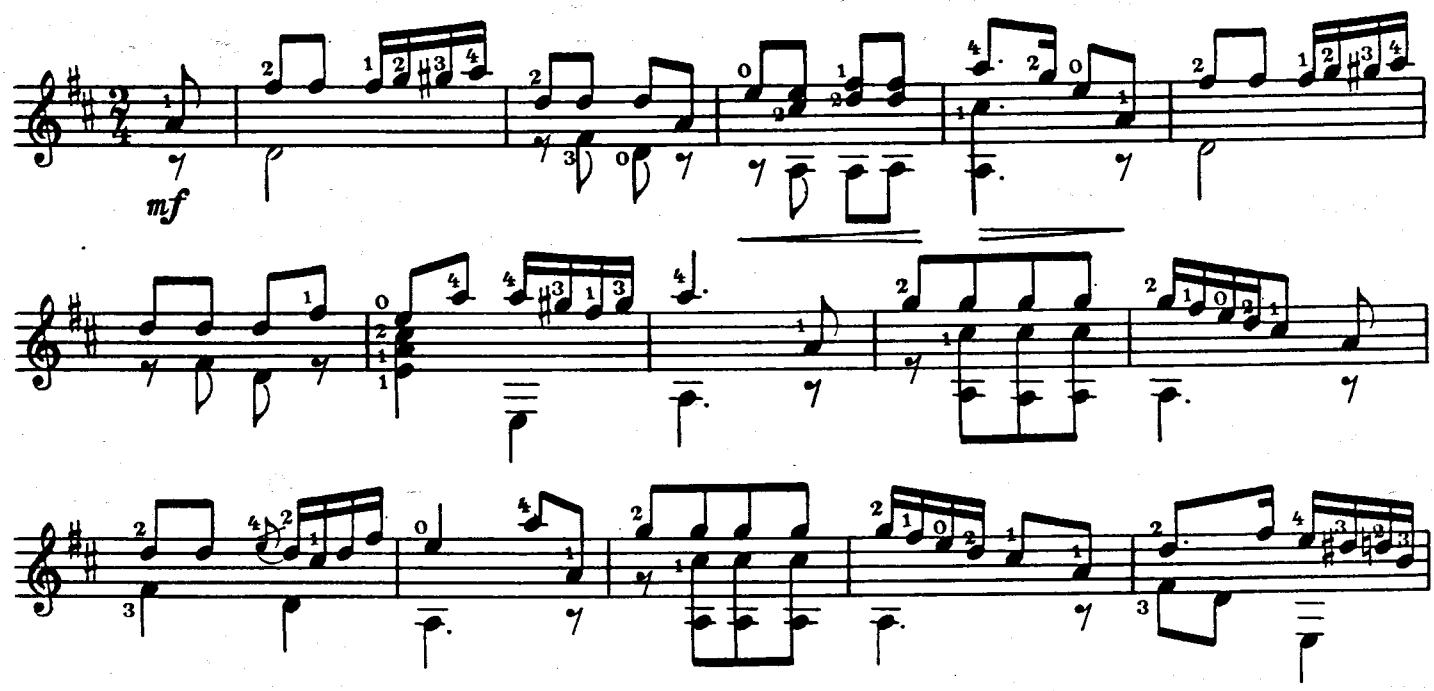
АЛЛЕГРЕТТО A-dur

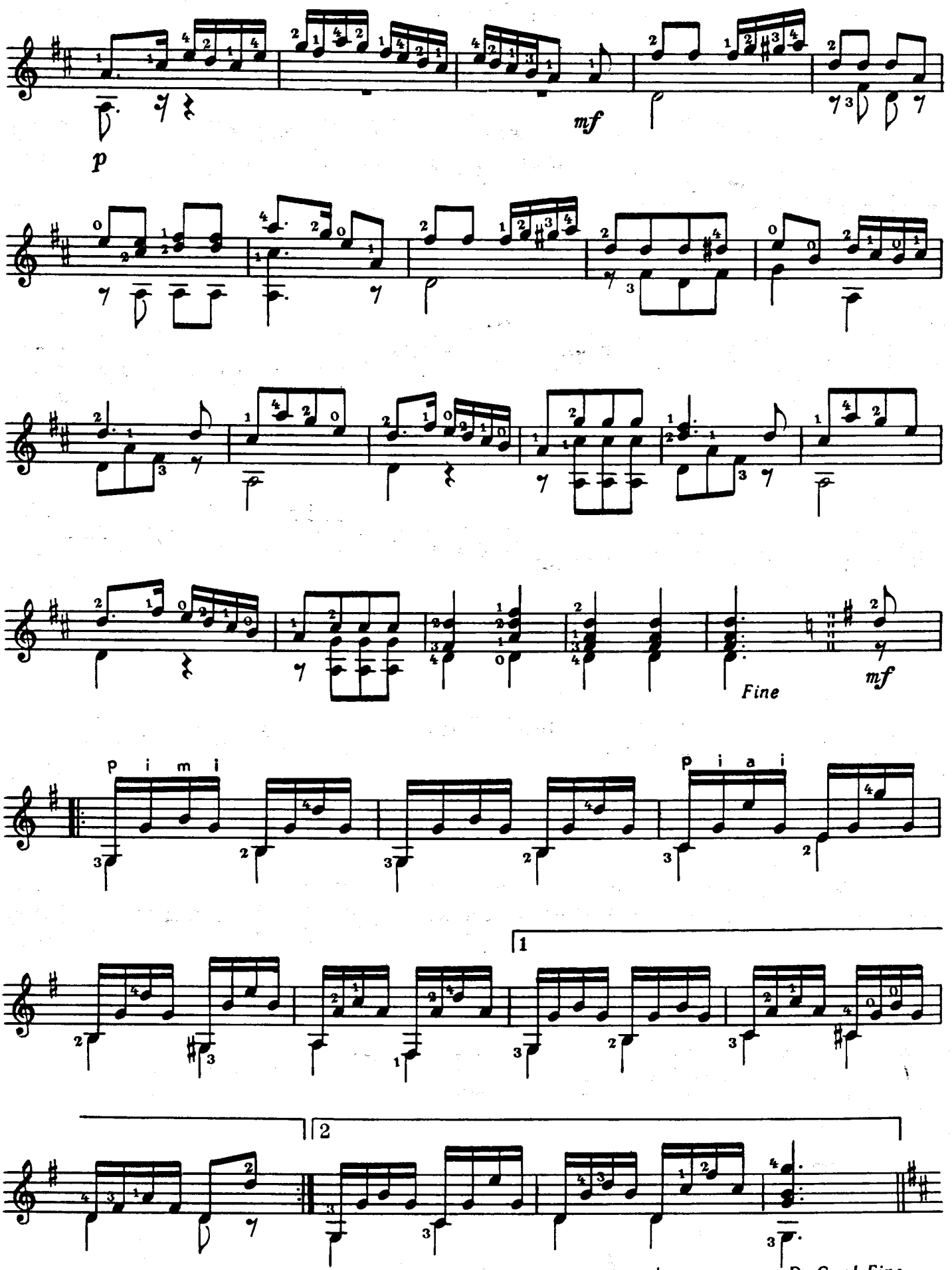
М. КАРКАССИ



АЛЛЕГРЕТТО D-dur

М. КАРКАССИ

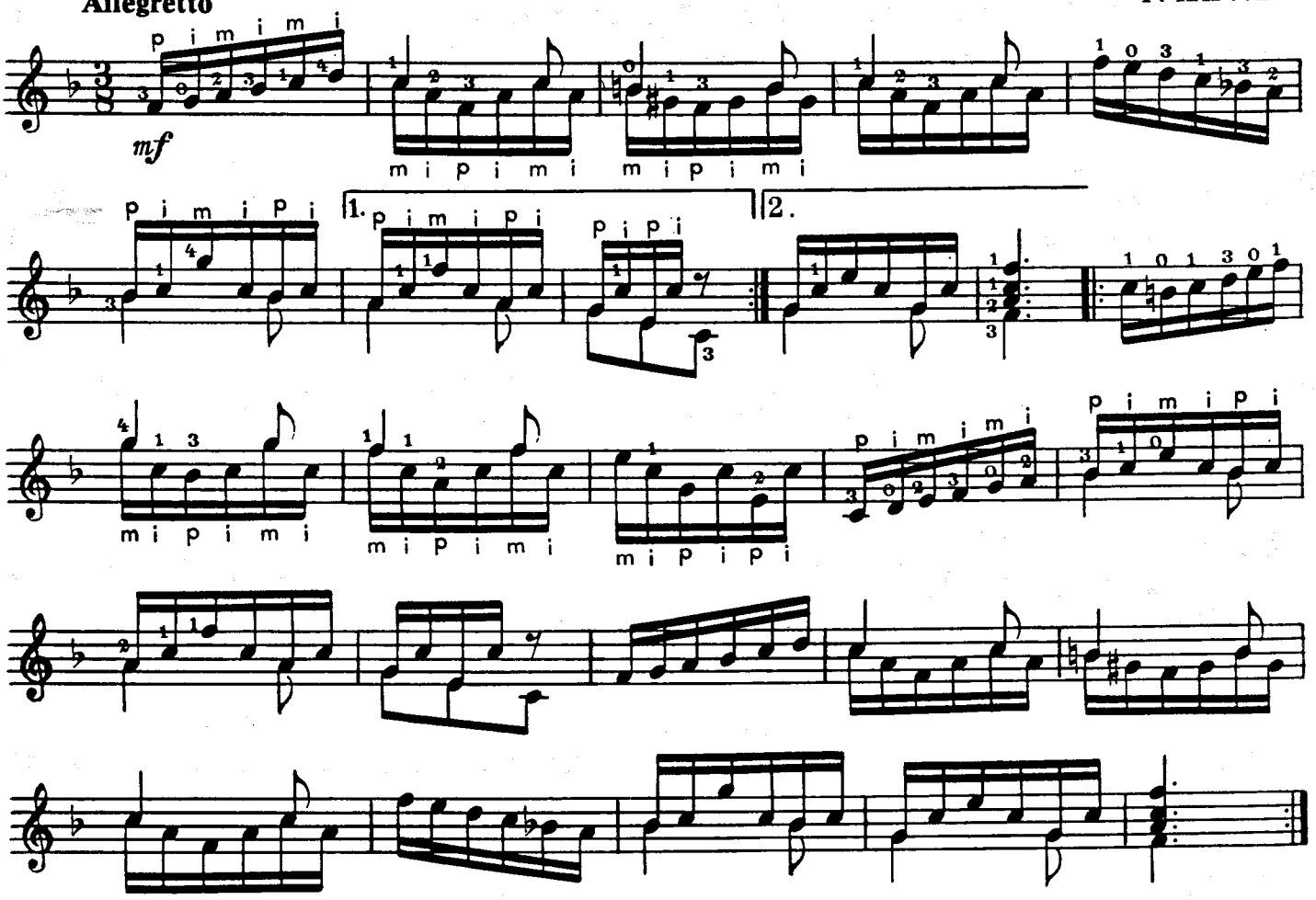



p
mf
mf
Fine
p i m i
p i a i
1
2
D. C. al Fine

ЭТЮД F-dur

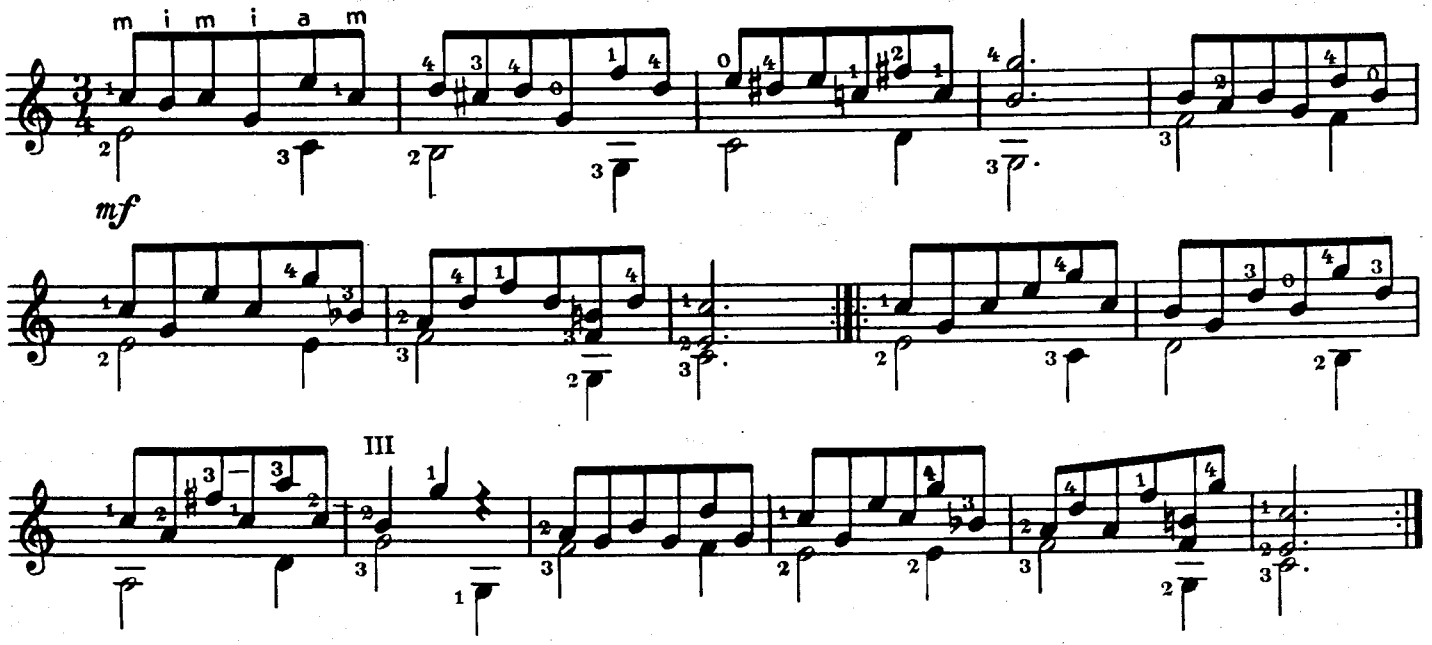
Allegretto

Ф. КАРУЛЛИ



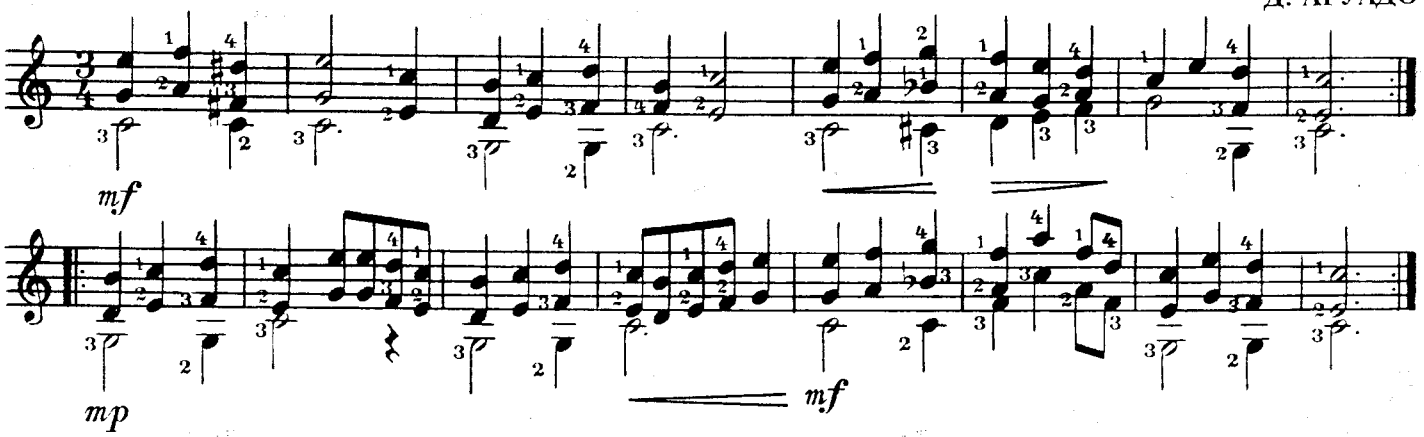
МОДЕРАТО C-dur

Д. АГУАДО



АНДАНТЕ C-dur

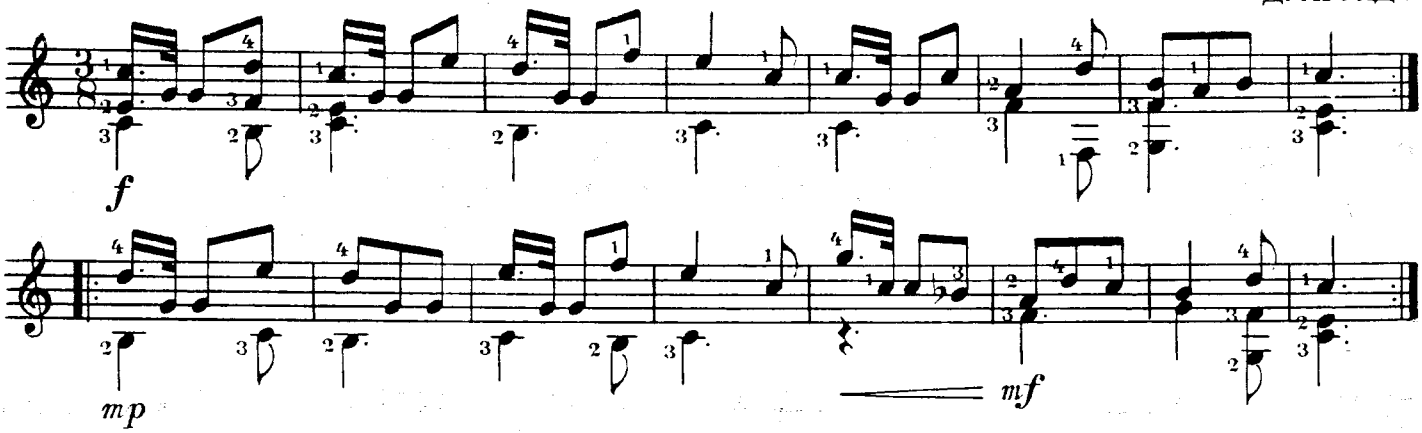
Д. АГУАДО



МАЗУРКА C-dur

Andantino

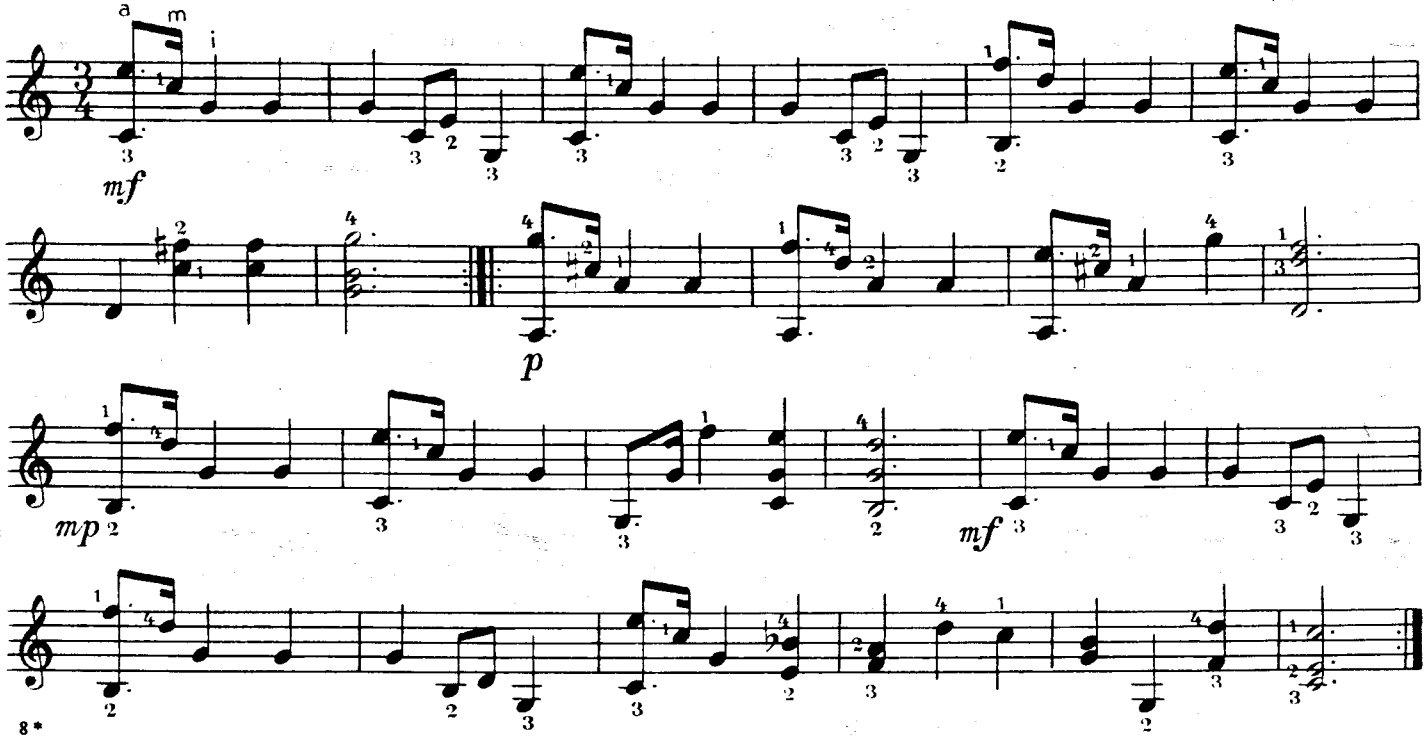
Д. АГУАДО



ВАЛЬС C-dur

Tempo di Valse

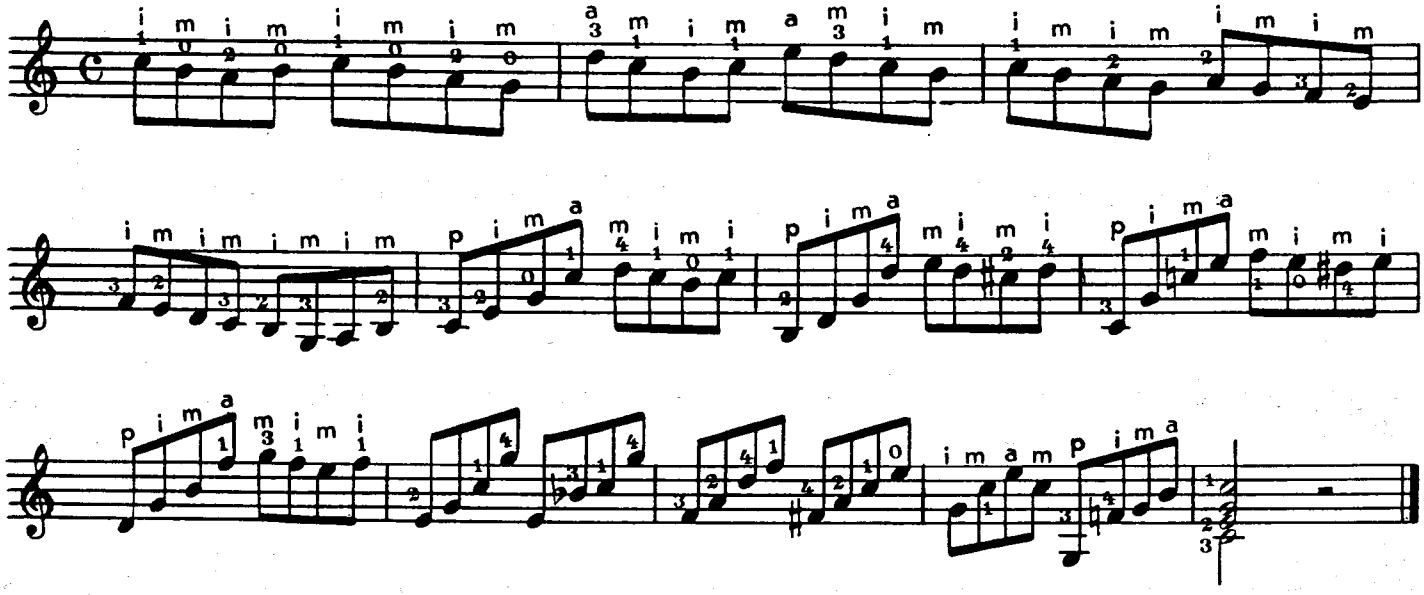
Д. АГУАДО



УПРАЖНЕНИЕ C-dur

П. АГАФОШИН

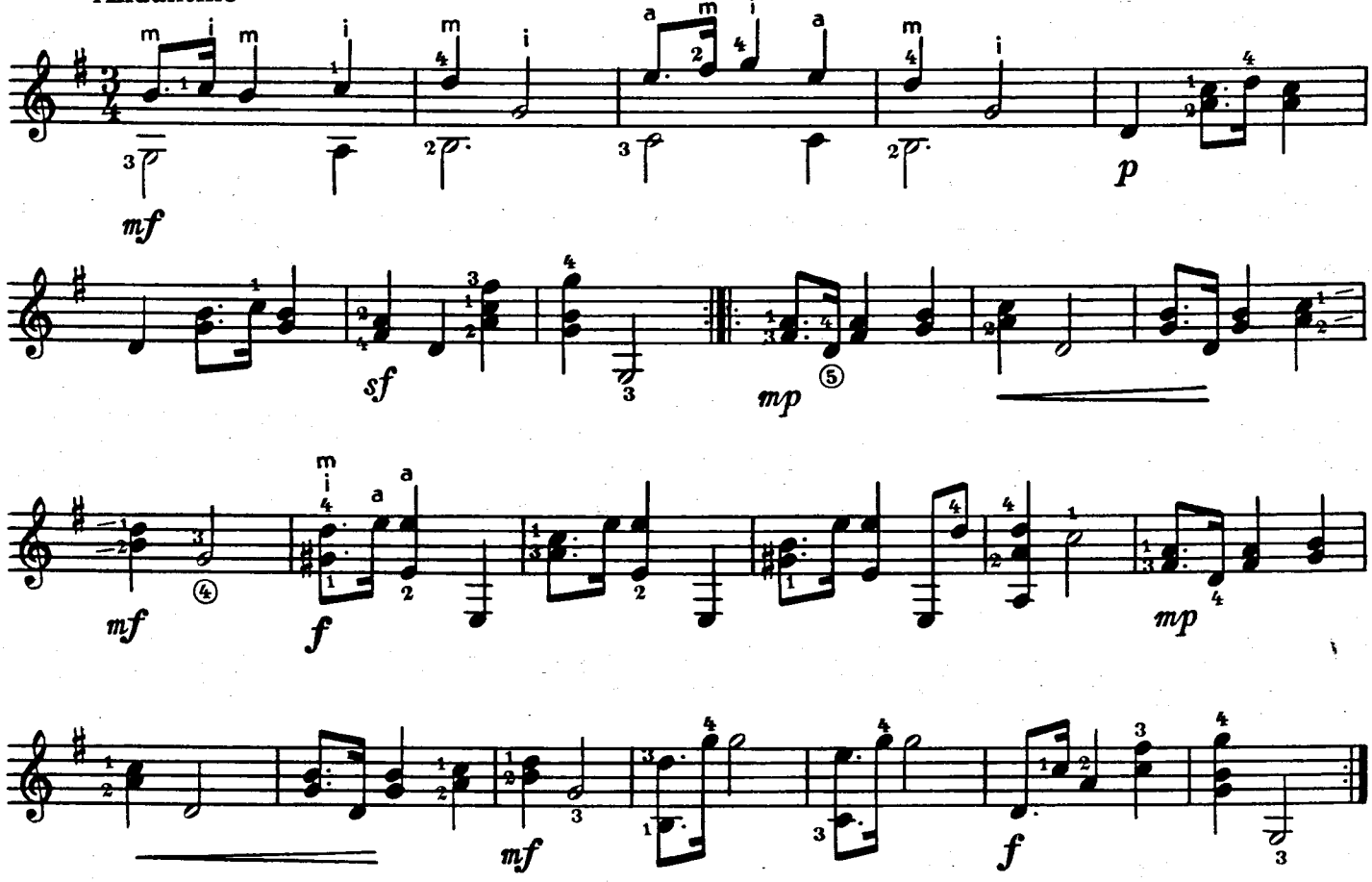
Allegretto



МАЗУРКА G-dur

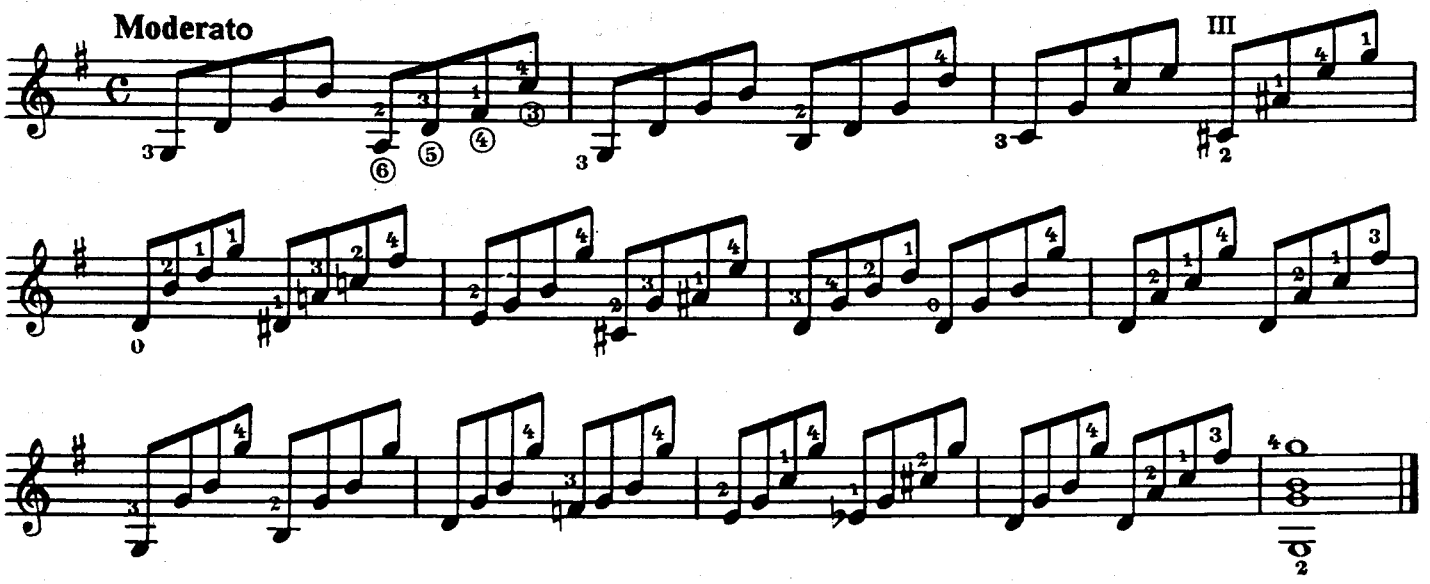
Д. АГУАДО

Andantino



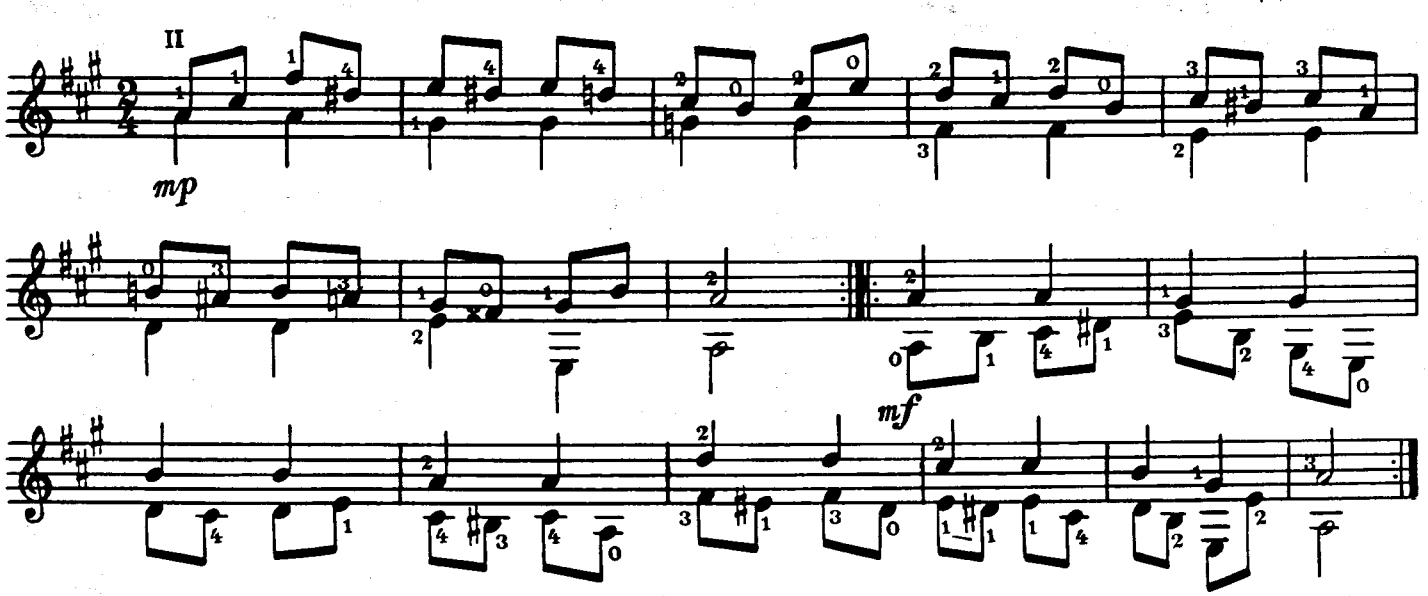
УПРАЖНЕНИЕ G-dur

П. АГАФОШИН



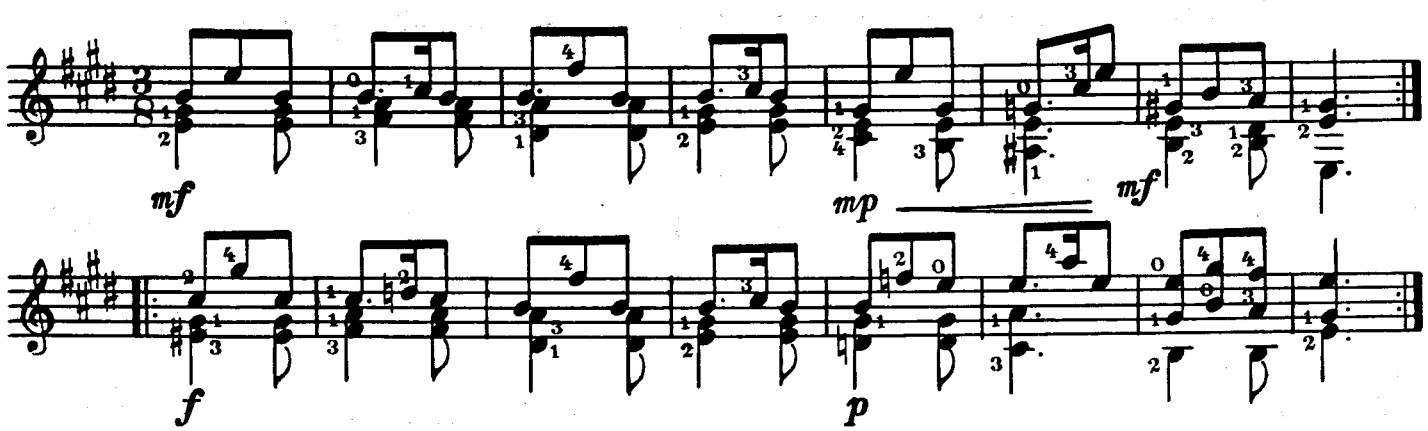
АНДАНТИНО A-dur

Д. АГУАДО



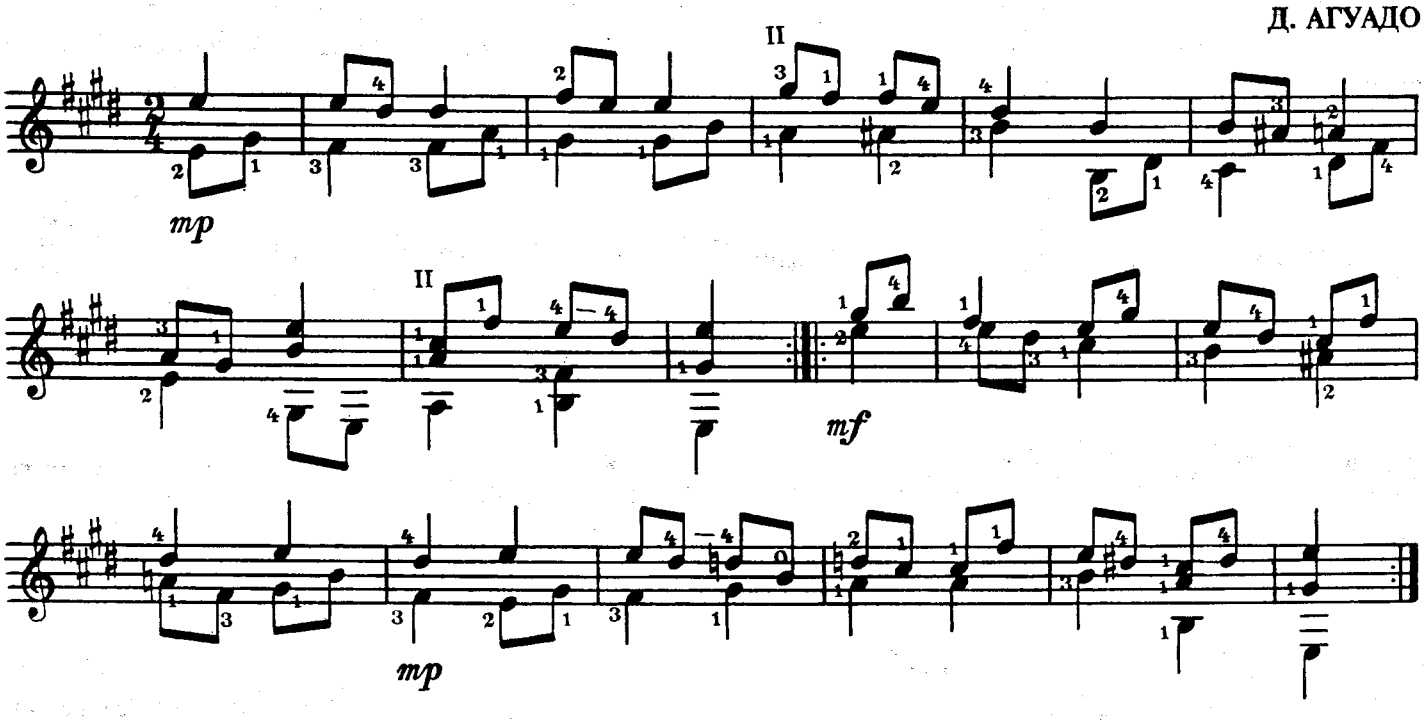
АЛЛЕГРЕТТО E-dur

Д. АГУАДО



АНДАНТЕ E-dur

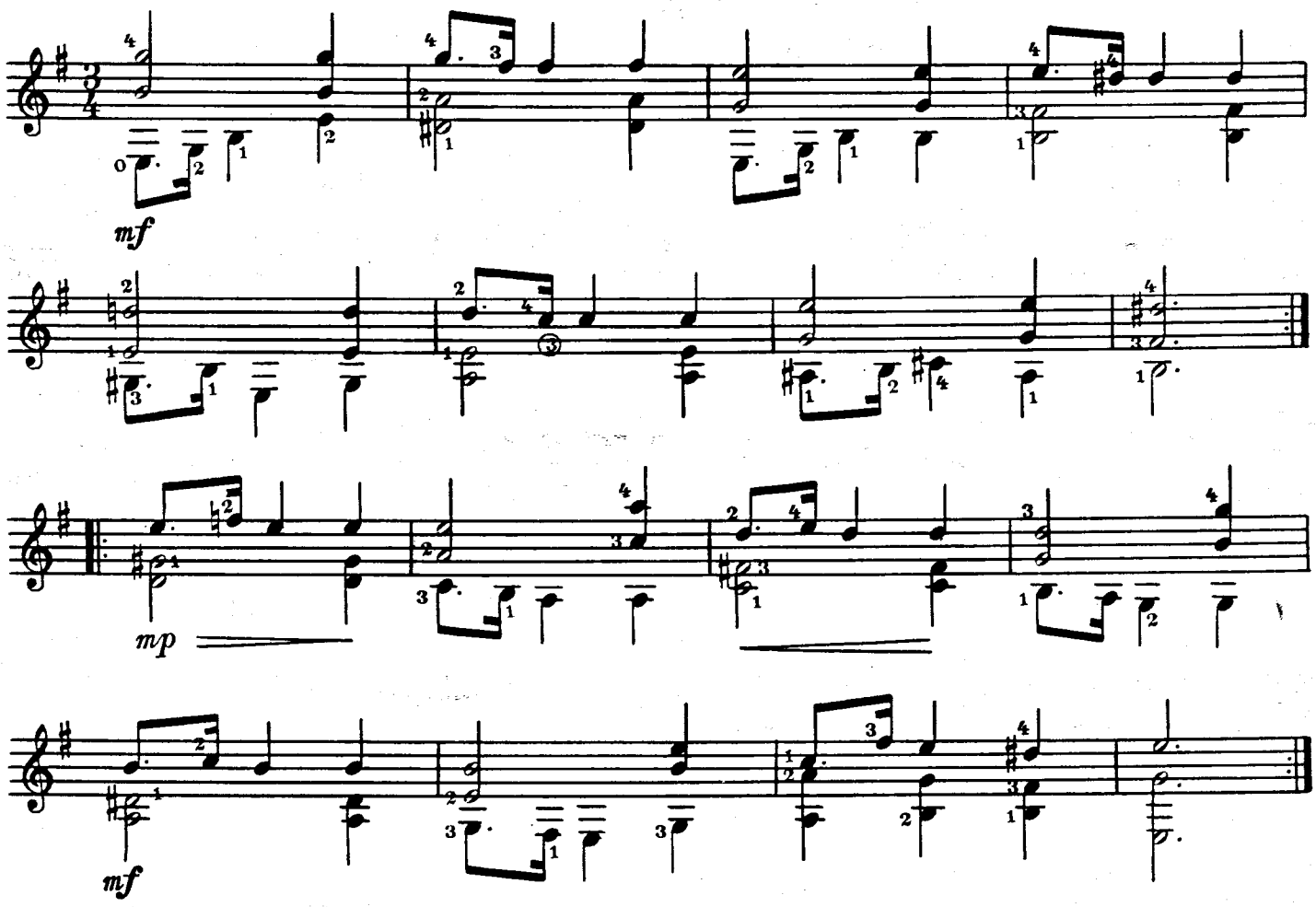
Д. АГУАДО



ЭТЮД В ФОРМЕ МАЗУРКИ

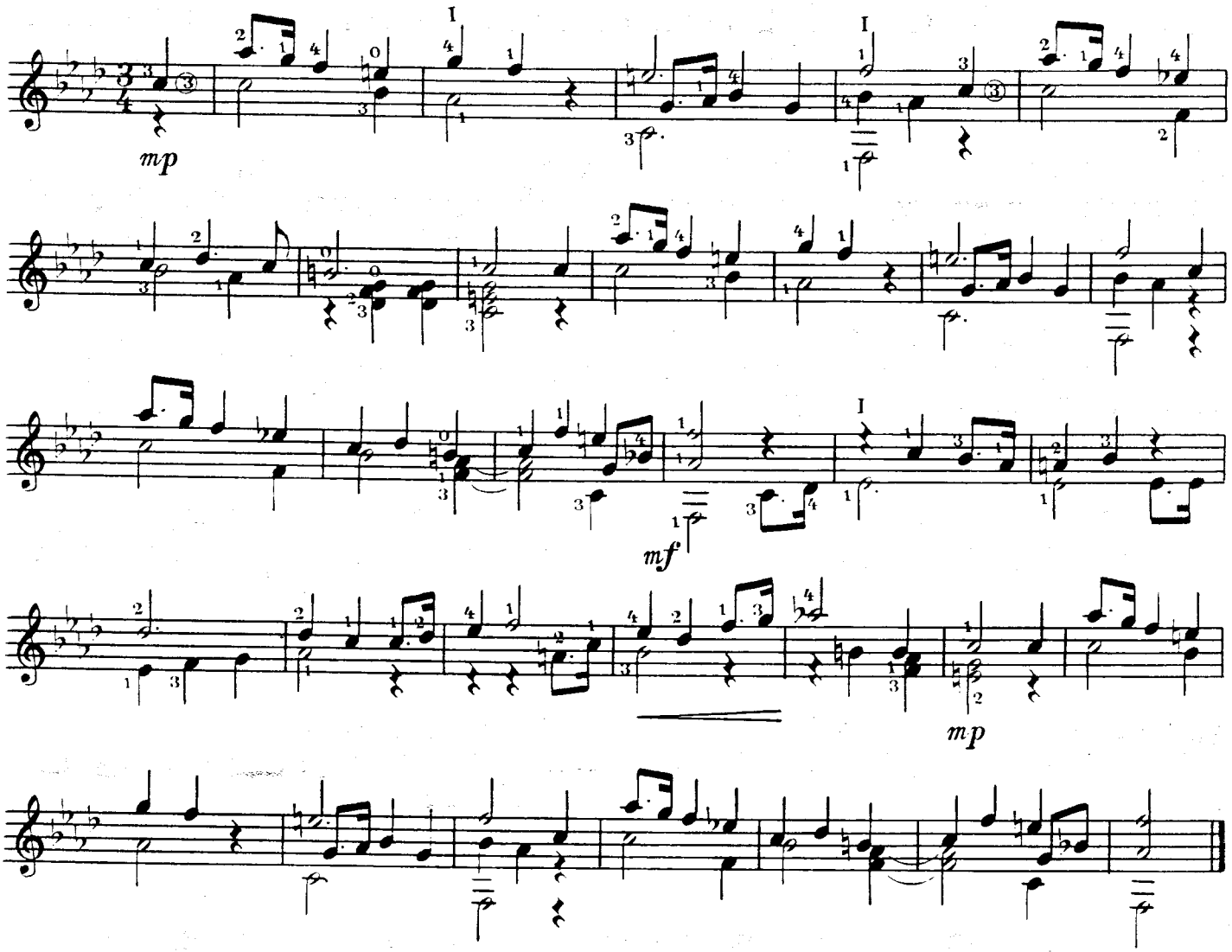
Tempo di Mazurka

Д. АГУАДО



АНДАНТИНО f-moll

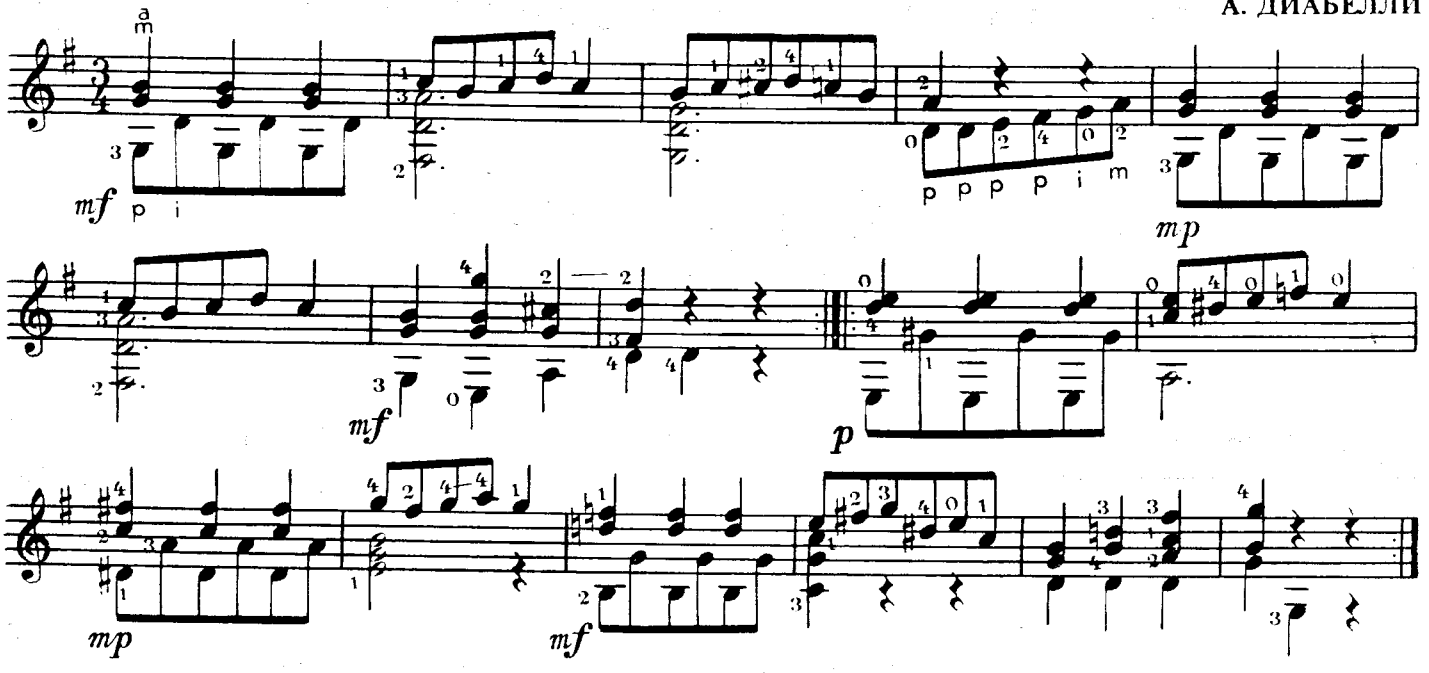
Д. АГУАДО



МЕНУЭТ

Allegretto

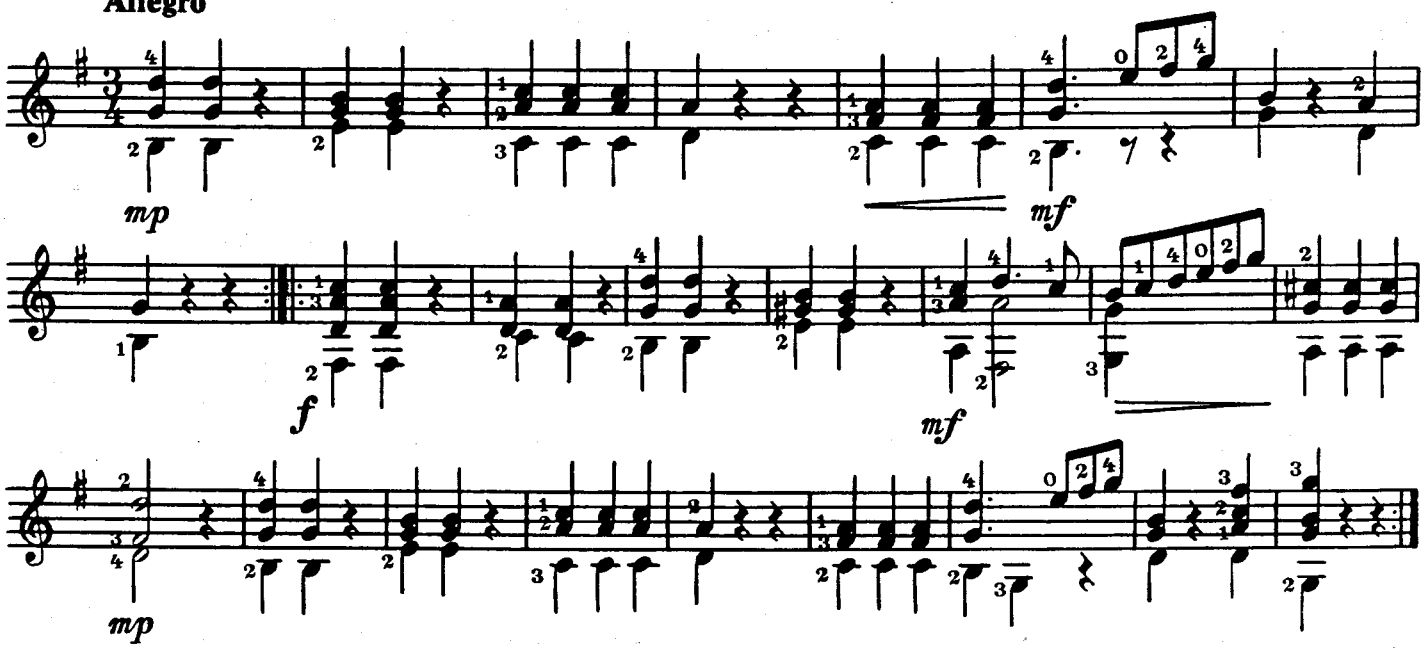
А. ДИАБЕЛЛИ



СКЕРЦО

А. ДИАБЕЛЛИ

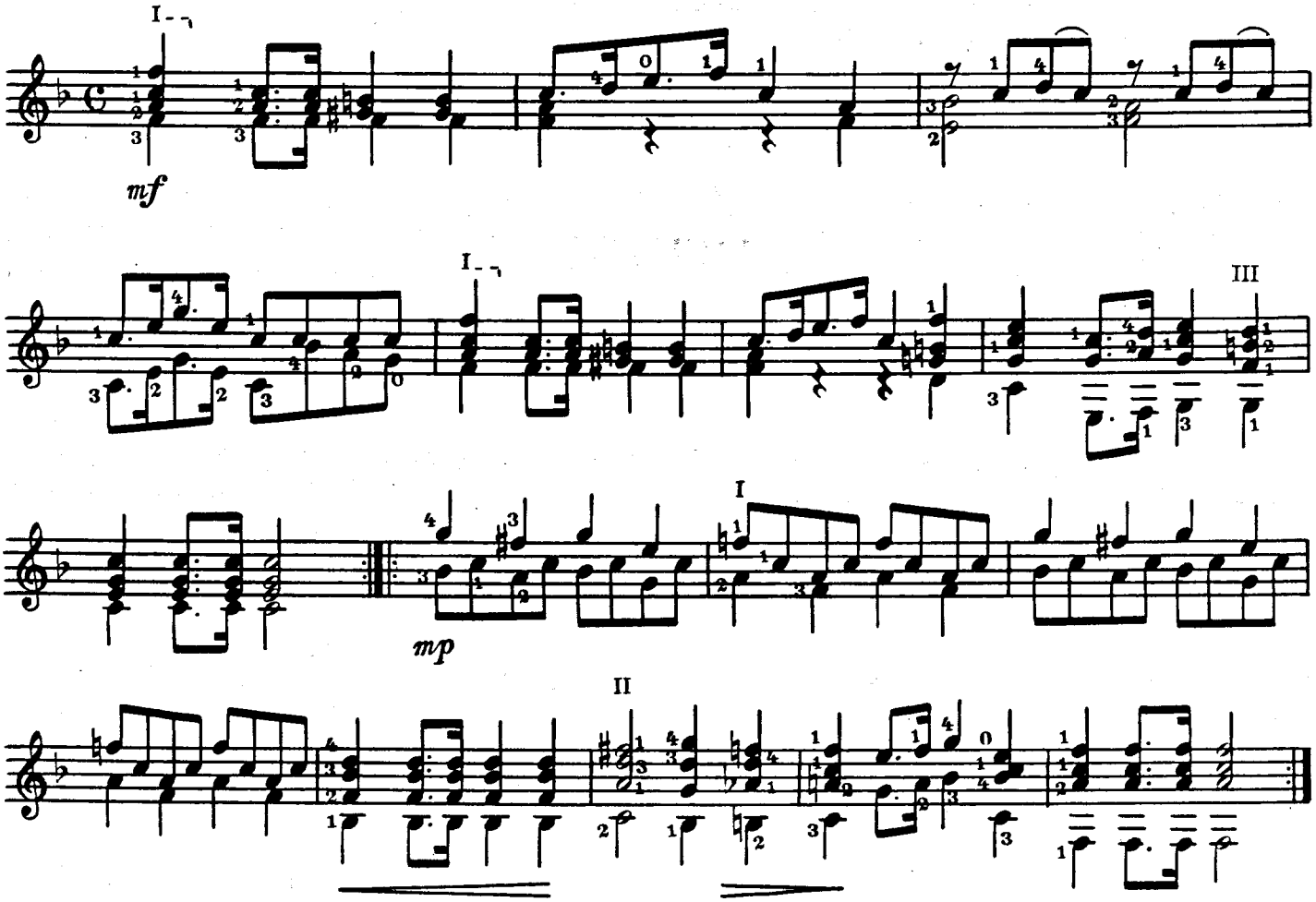
Allegro



МАРШ

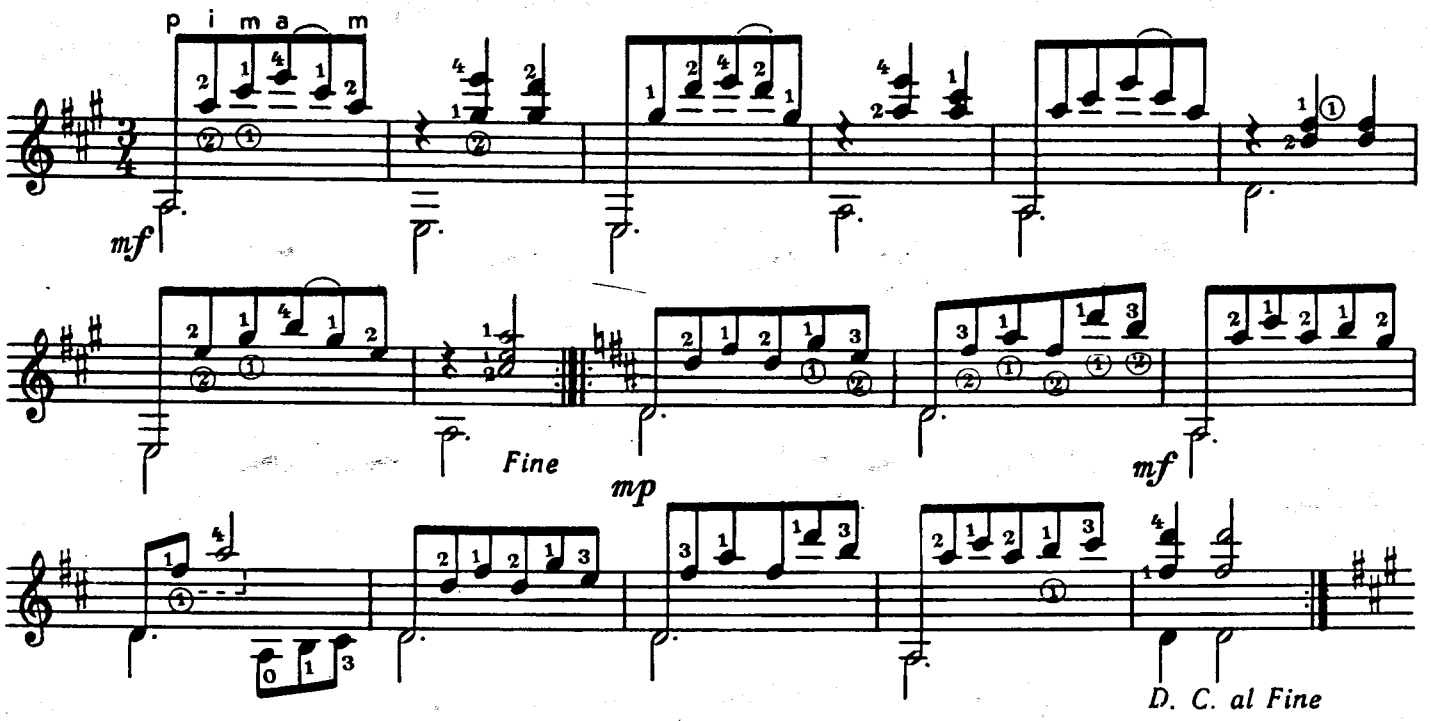
А. ДИАБЕЛЛИ

Tempo di Marcia



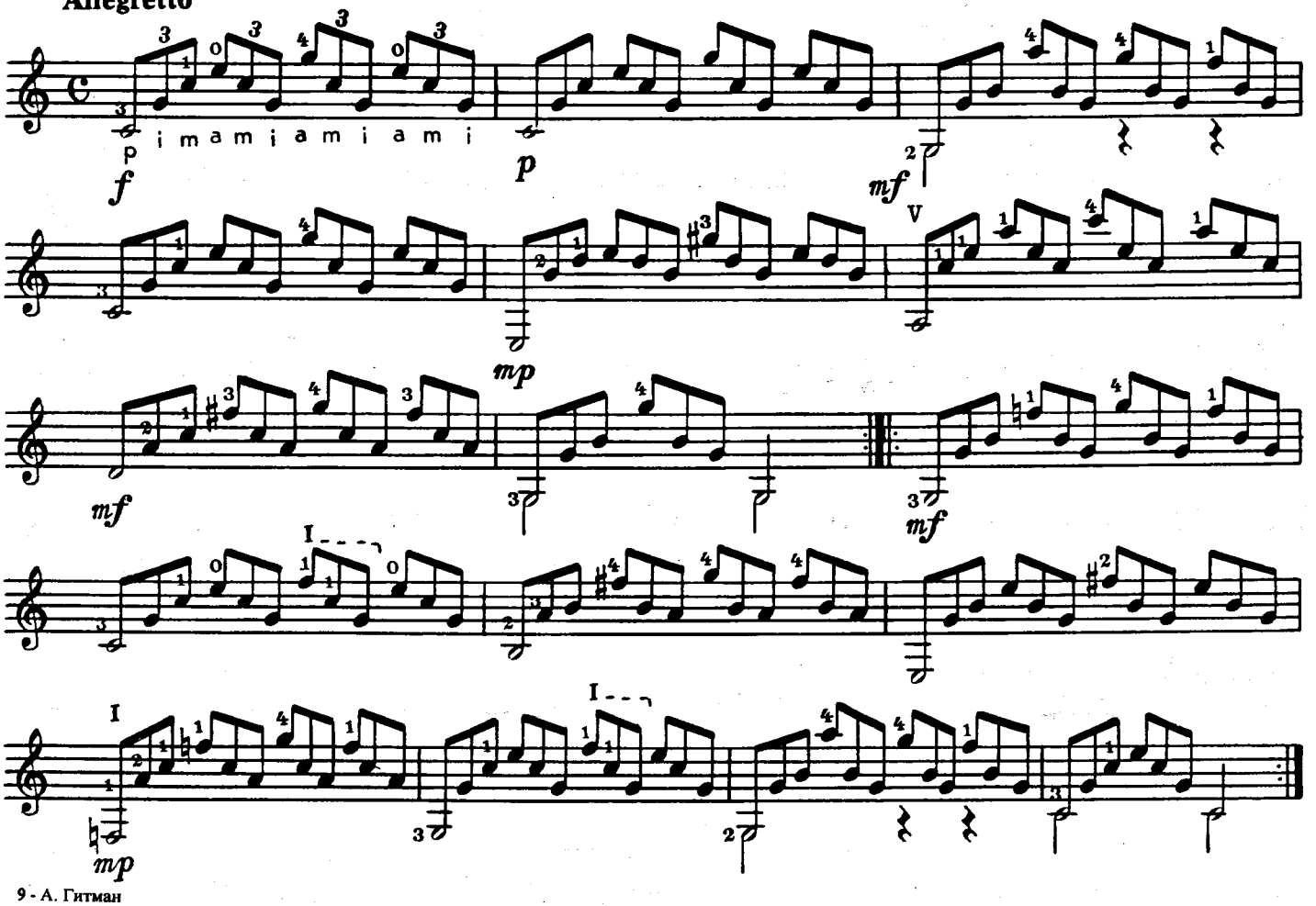
МАЗУРКА

Moderato **Ф. ТАРРЕГА**



ЭТЮД C-dur

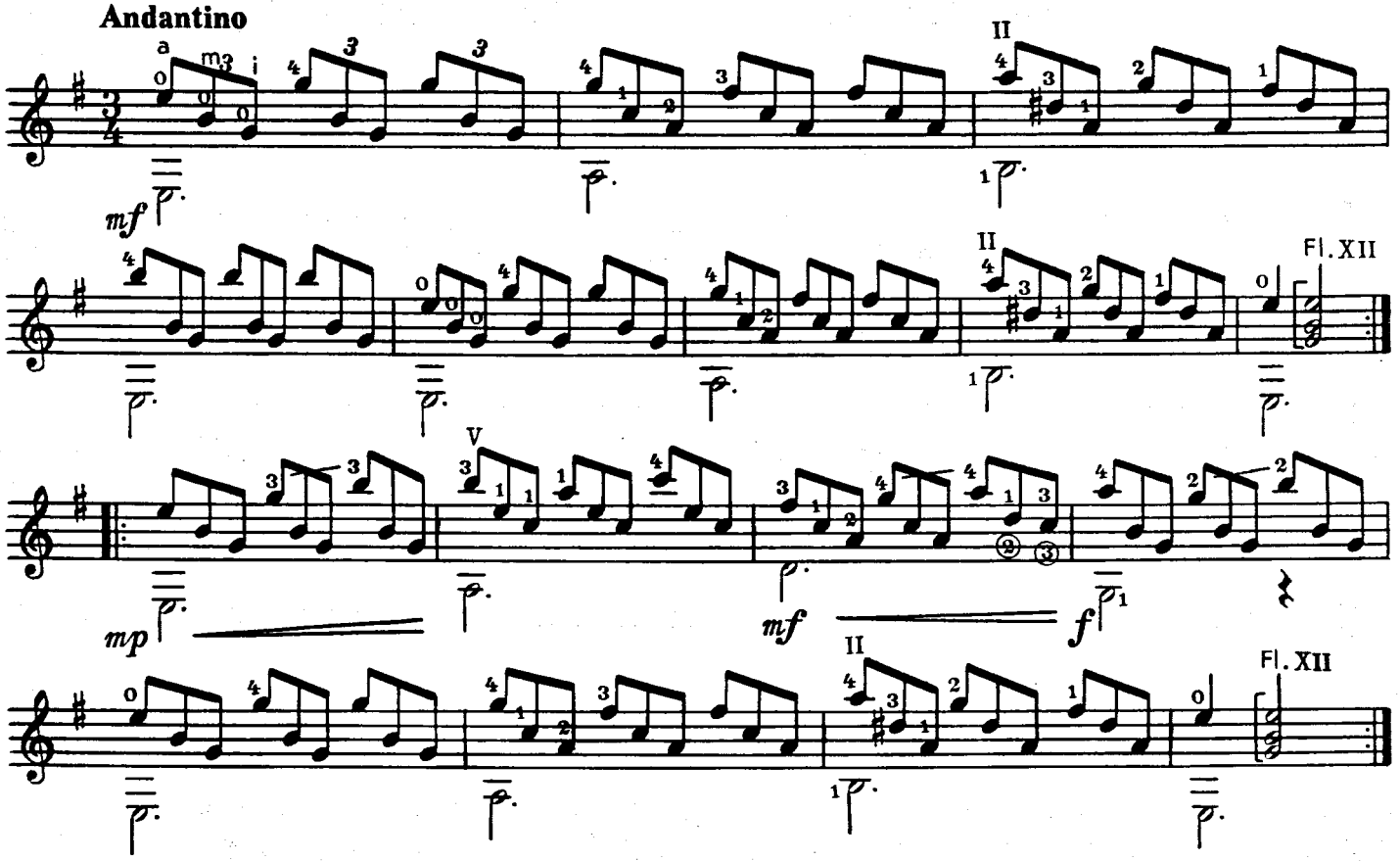
Allegretto **Ф. ТАРРЕГА**



ЭТЮД e-moll

Ф. ТАРРЕГА

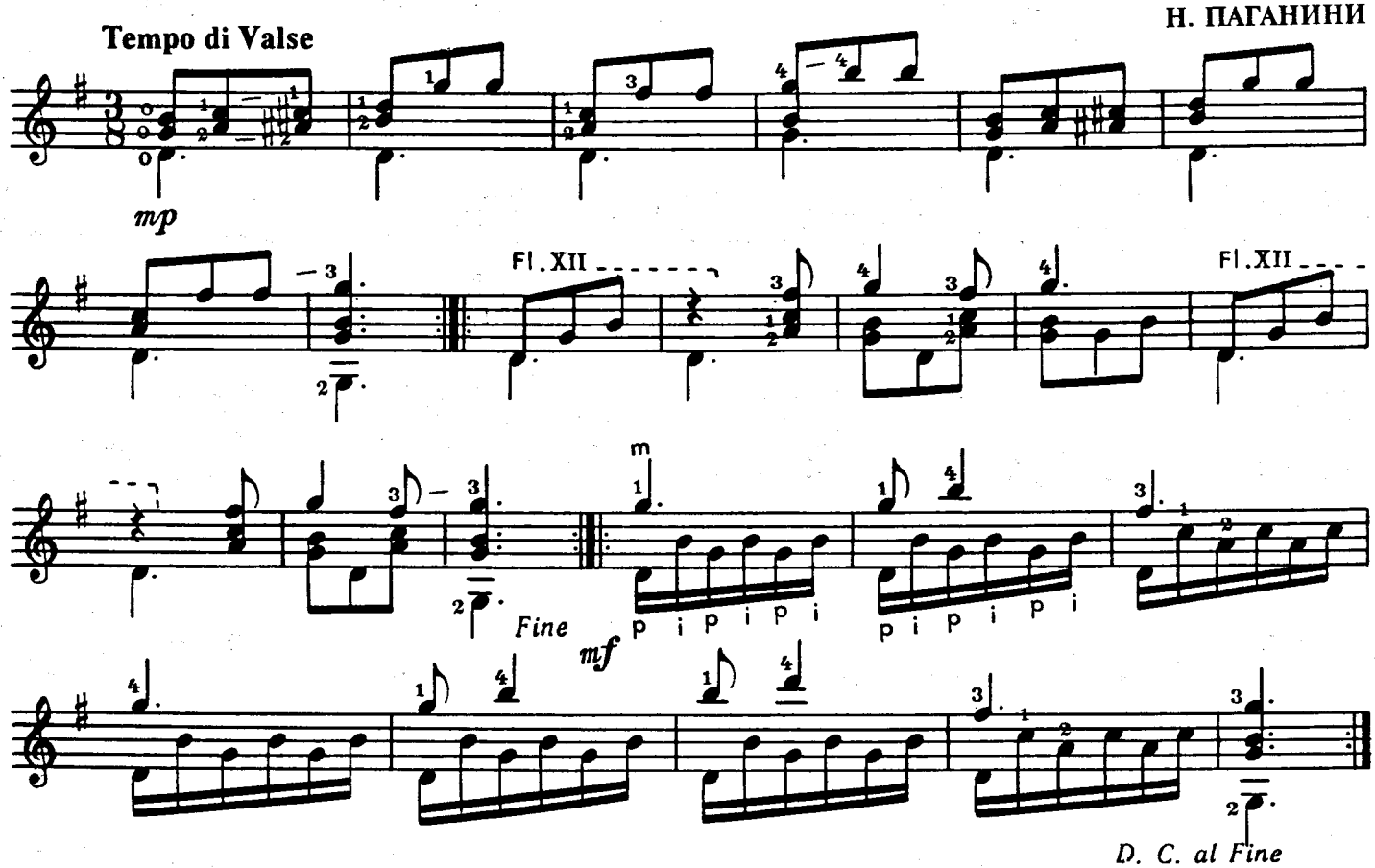
Andantino



ВАЛЬС

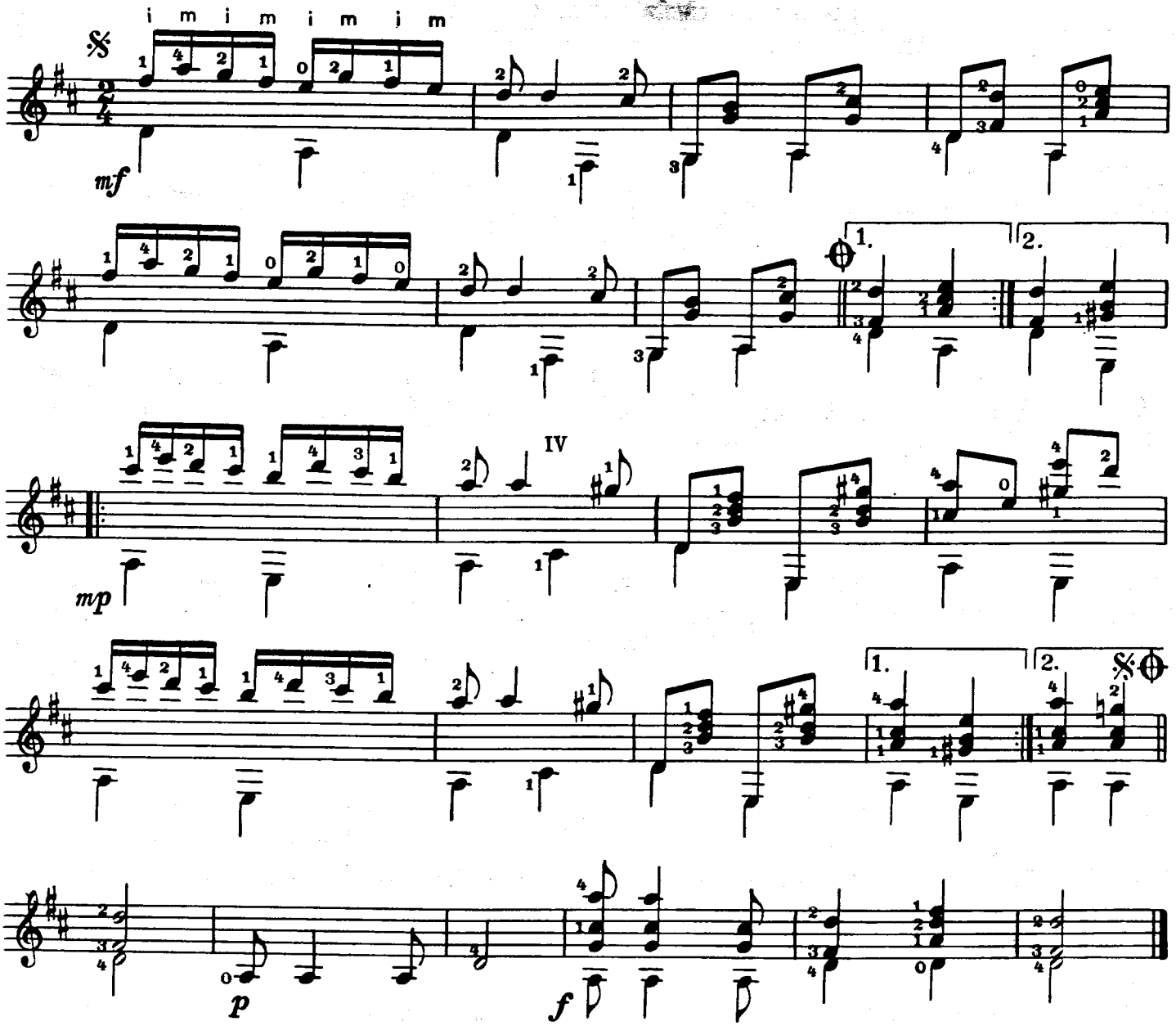
Н. ПАГАНИНИ

Tempo di Valse



ЧАРДАШ

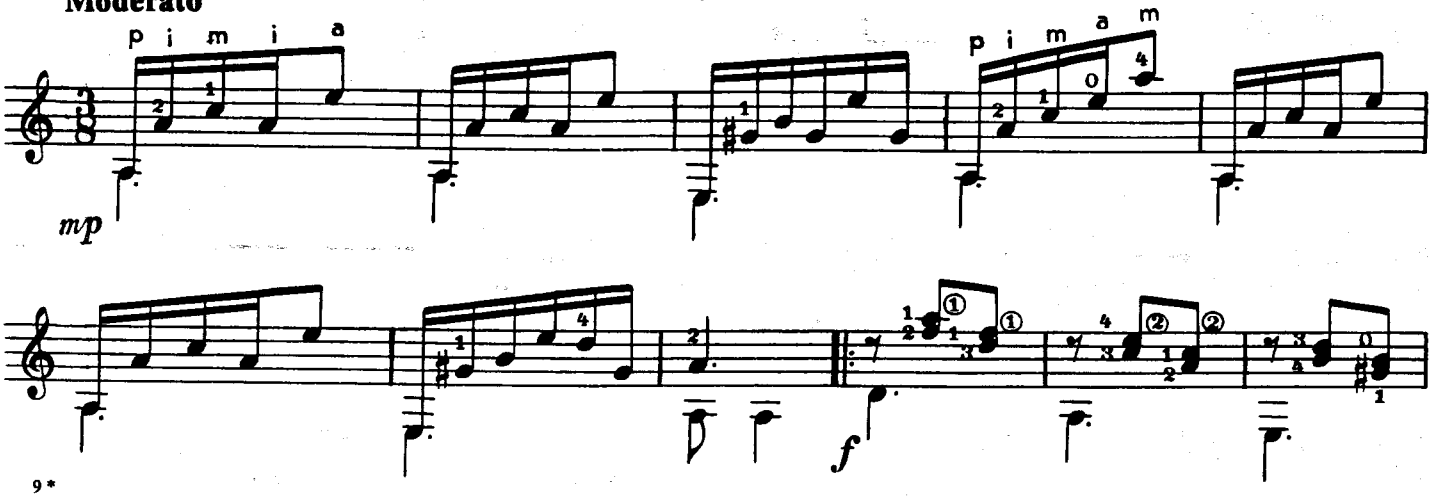
Allegro moderato — **Й. МЕРТЦ**

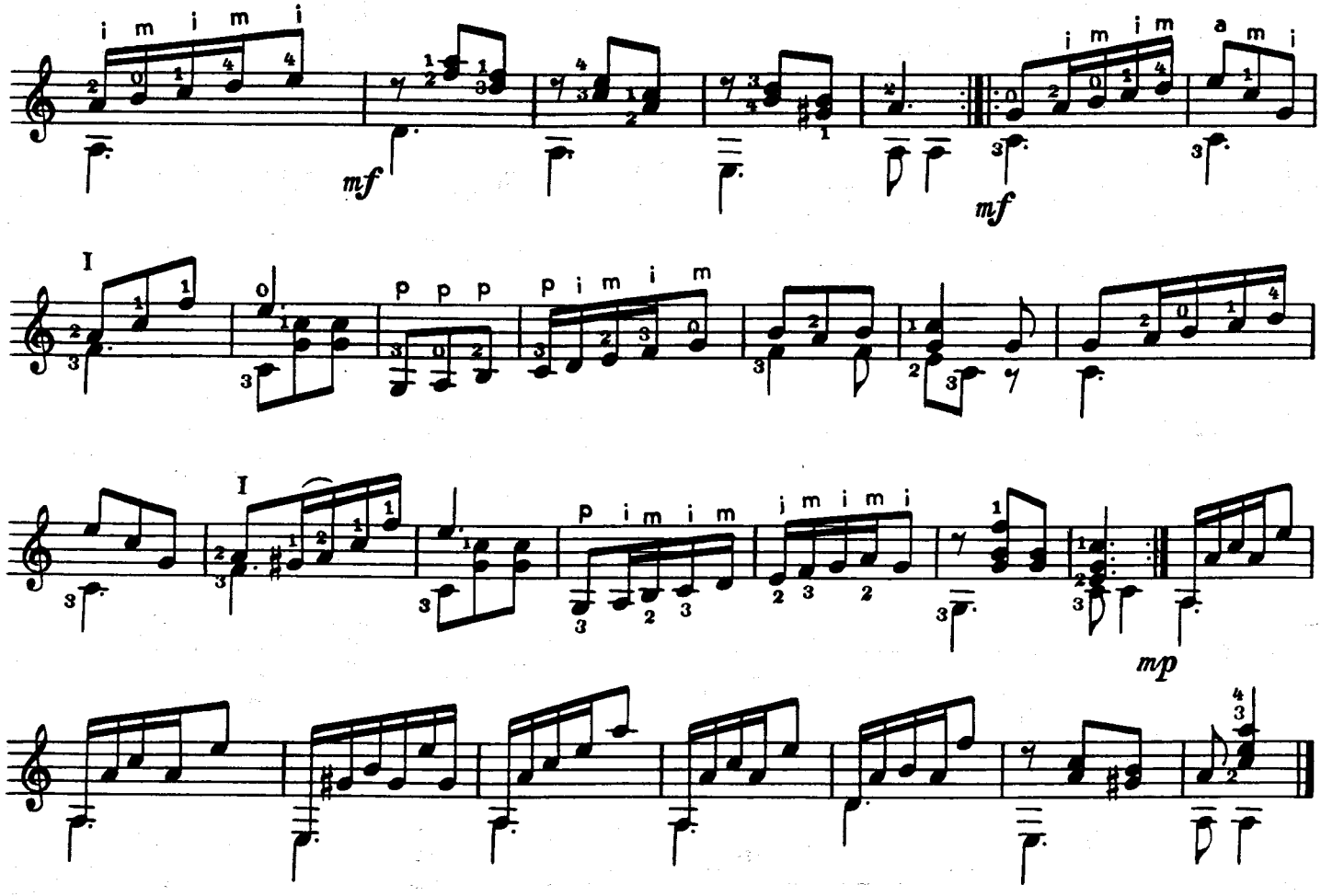


МАЗУРКА

(Польский народный танец)

Moderato

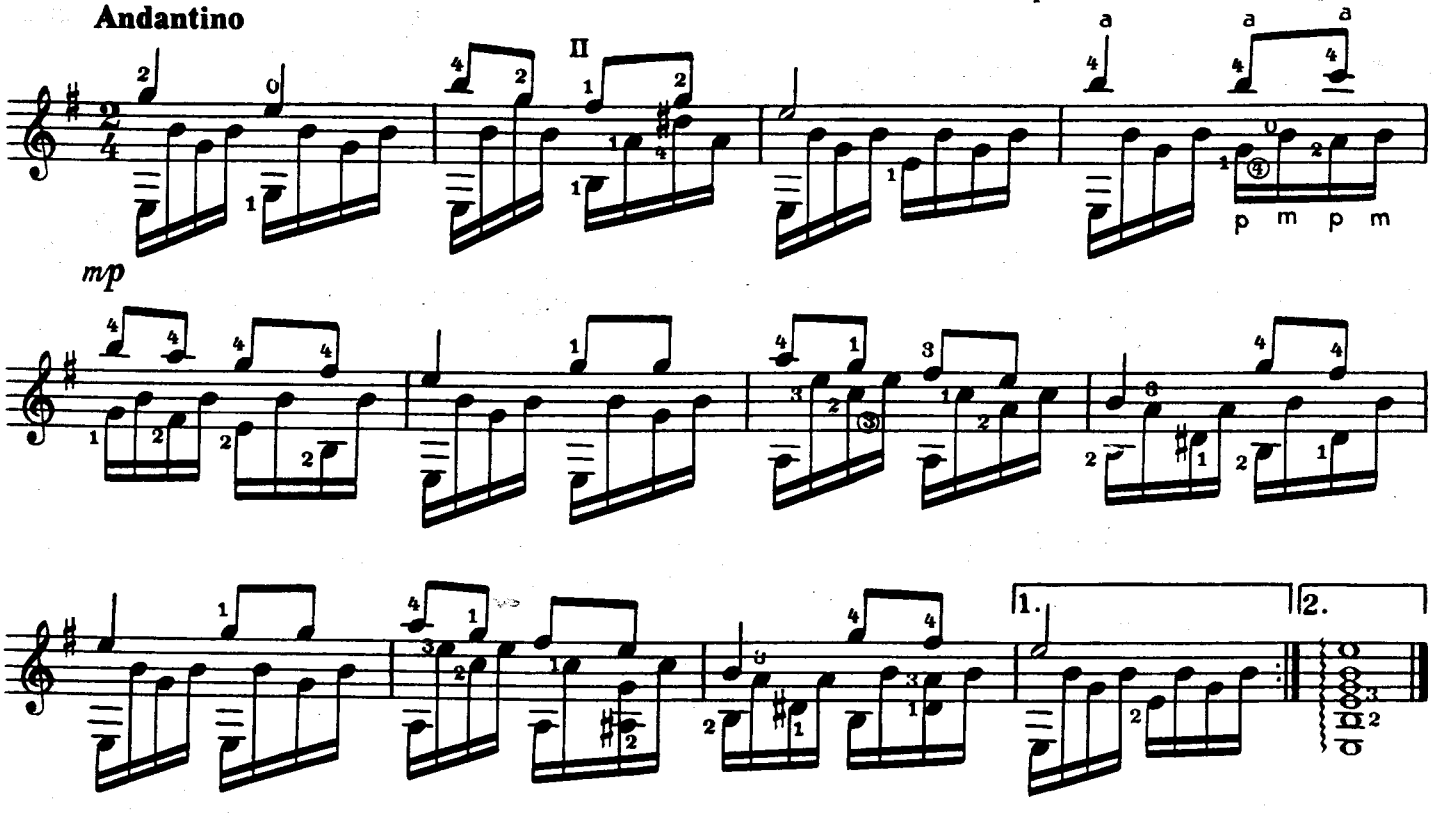




КАК ПО МОРЮ

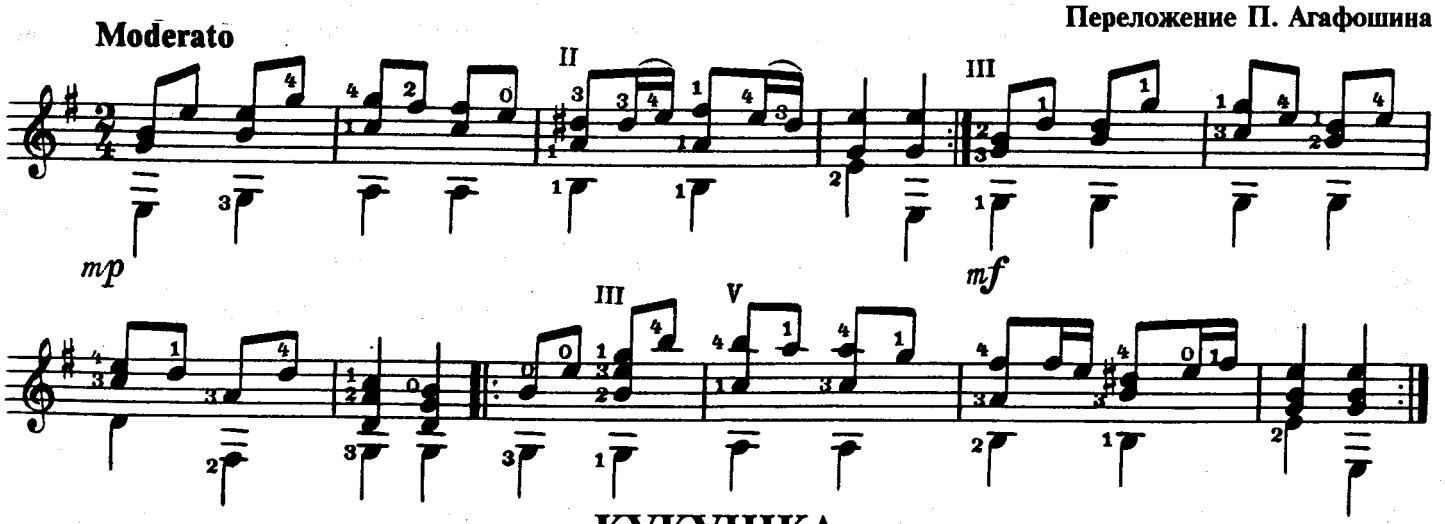
(Русская народная песня)

Обработка А. Иванова-Крамского



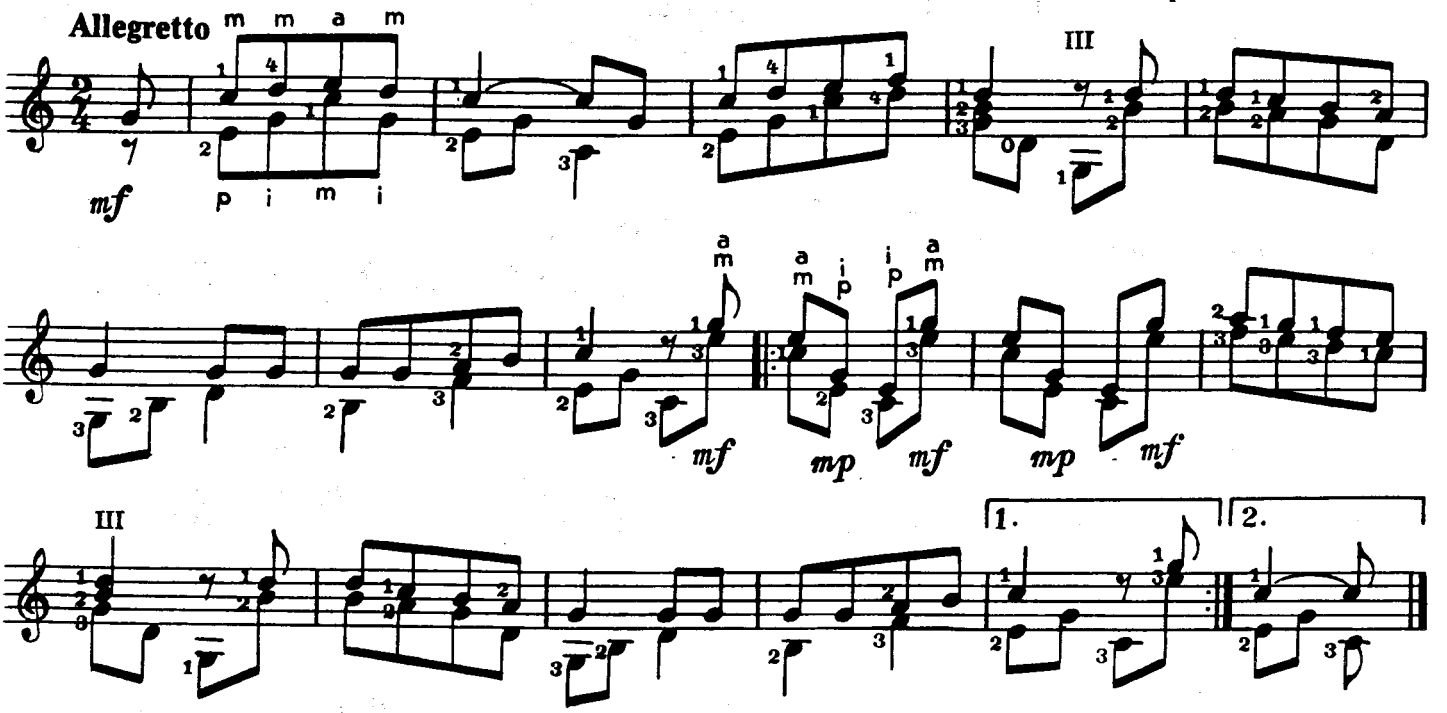
ГУДЕ ВІТЕР

М. ГЛИНКА
Переложение П. Агафошина



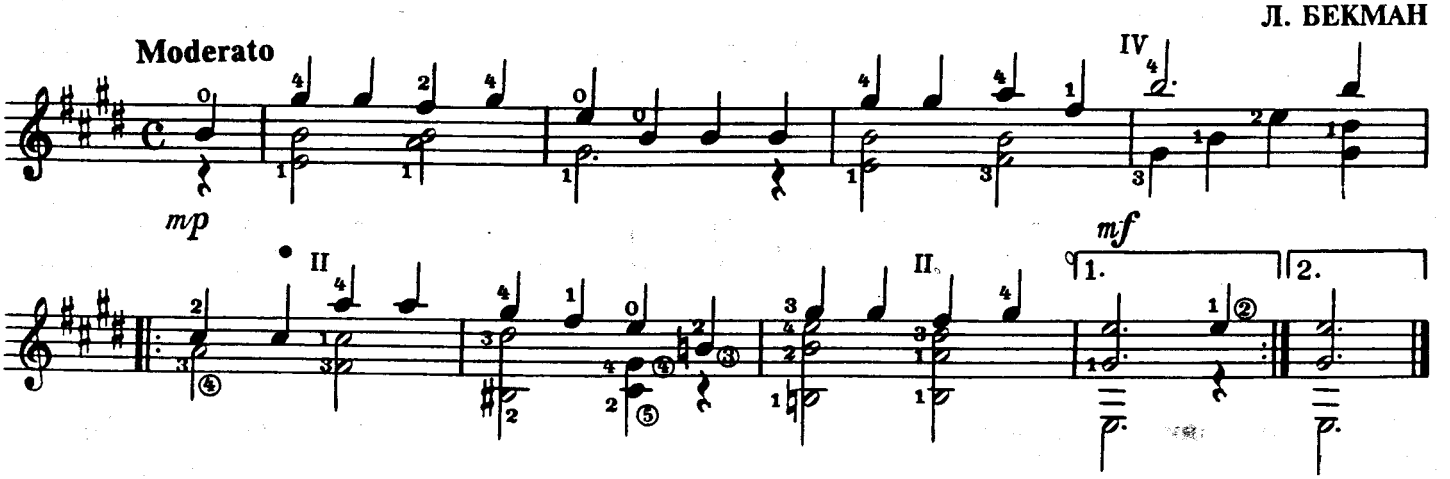
КУКУШКА
(Швейцарская народная песня)

Обработка А. Минаева



В ЛЕСУ РОДИЛАСЬ ЕЛОЧКА

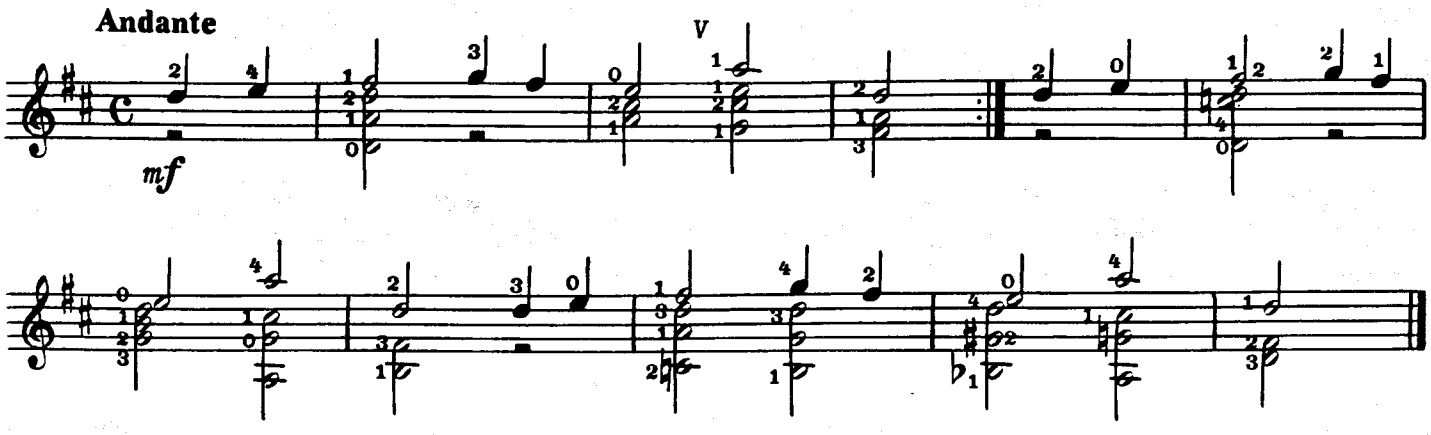
Л. БЕКМАН



НА ЗЕЛЕНОМ ЛУГУ

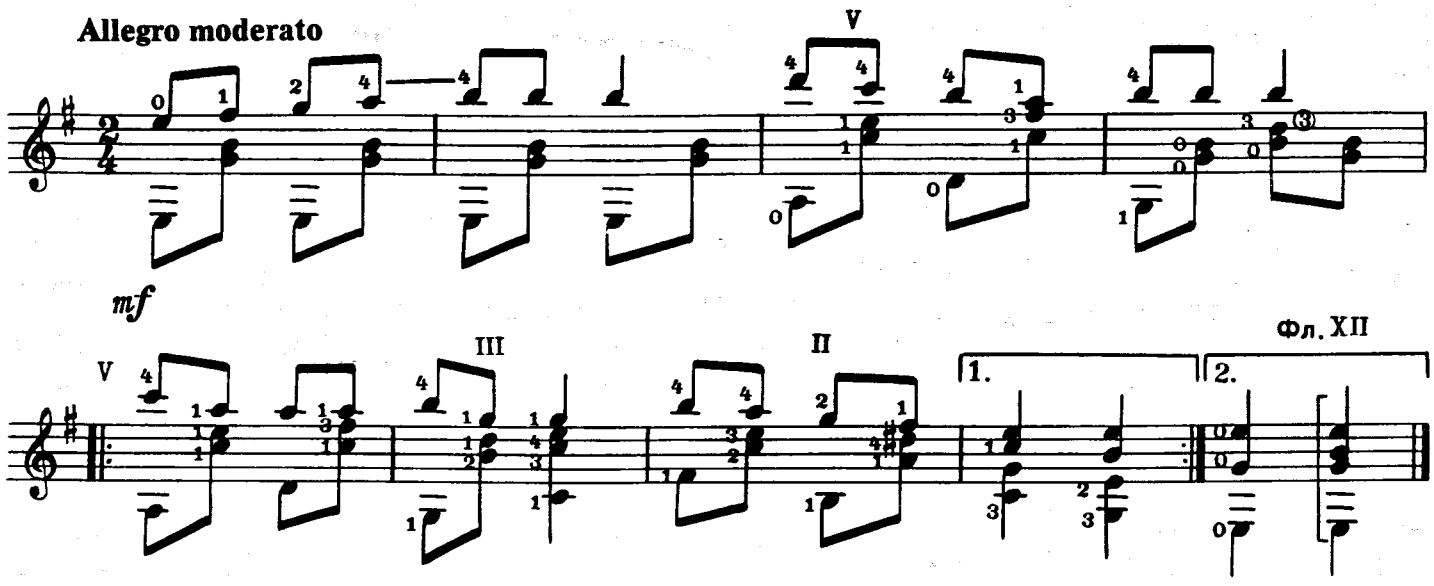
(Русская народная песня)

Обработка Т. Захарьиной



ОЙ, ДЖИГУНЕ, ДЖИГУНЕ

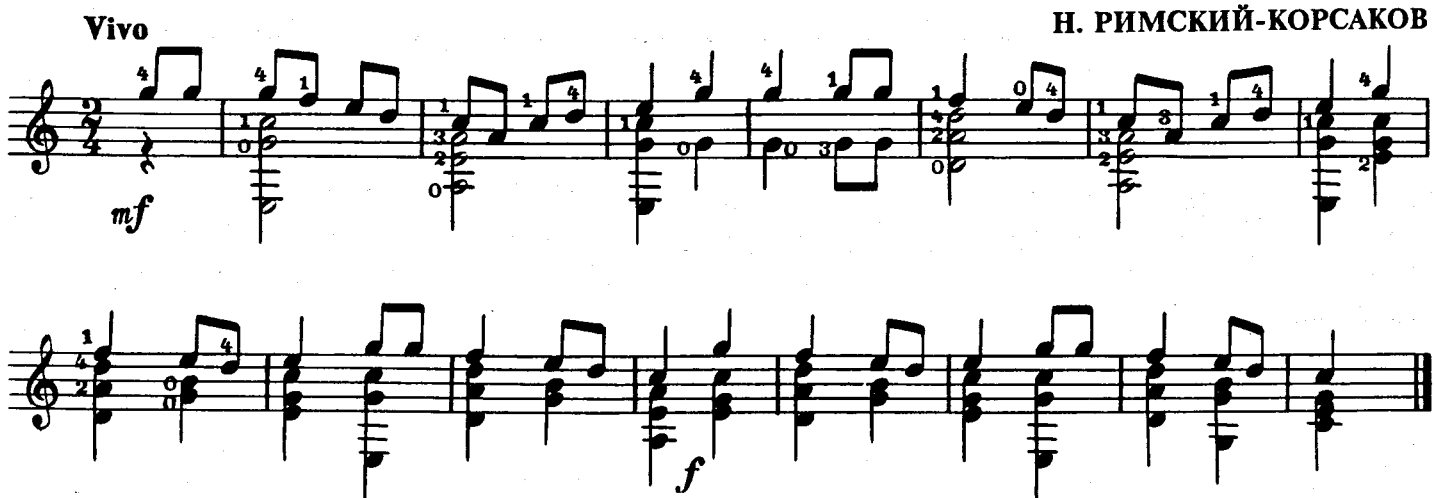
(Украинская народная песня)



ПРОВОДЫ ЗИМЫ

(Из оперы "Снегурочка")

Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ



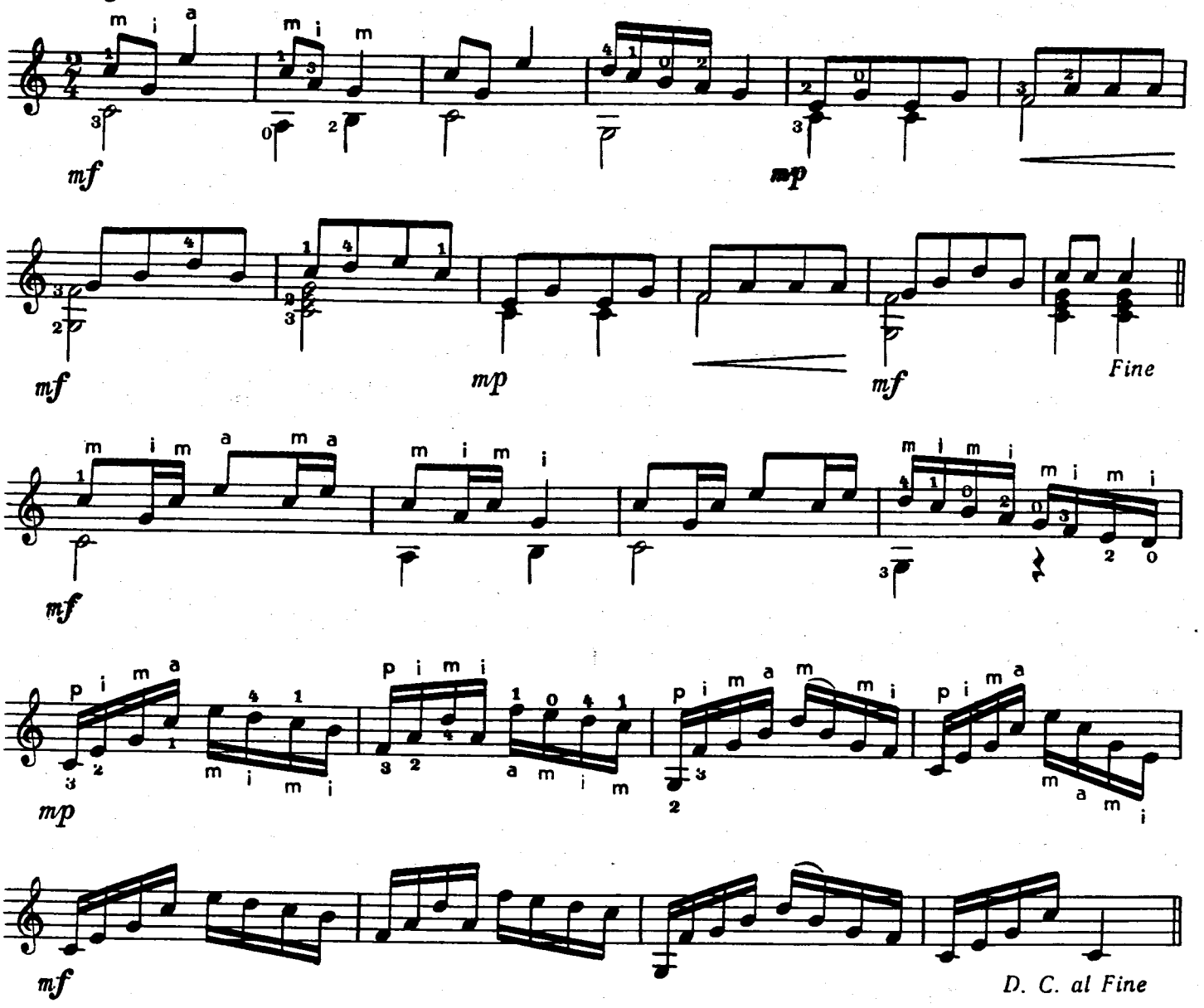
При исполнении длительность звучания басов должна строго соответствовать нотной записи.

И ШУМИТЬ, И ГУДЕ

(Украинская народная песня)

Обработка А. Иванова-Крамского

Allegretto

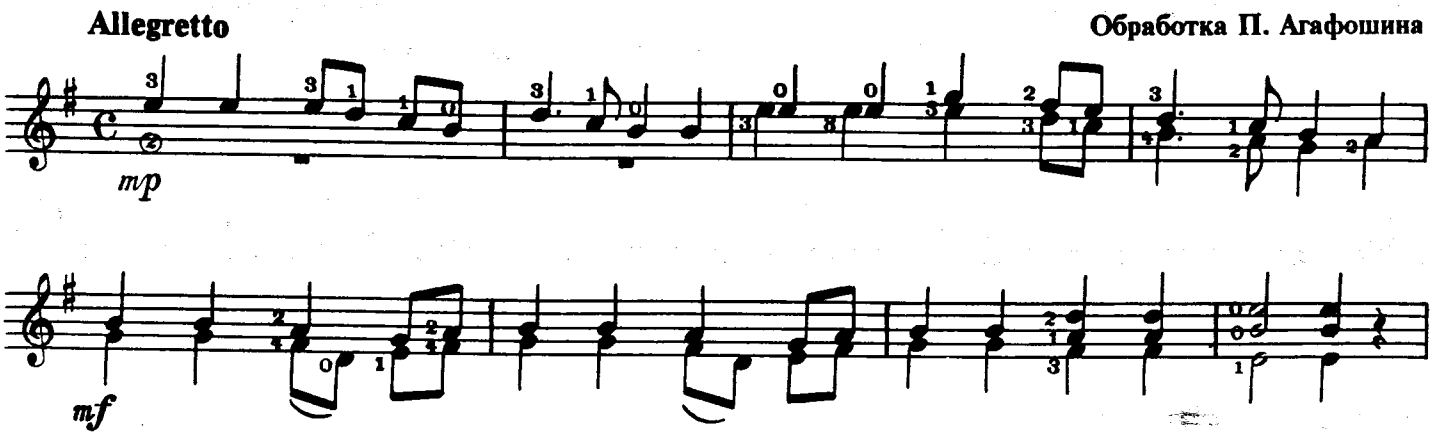


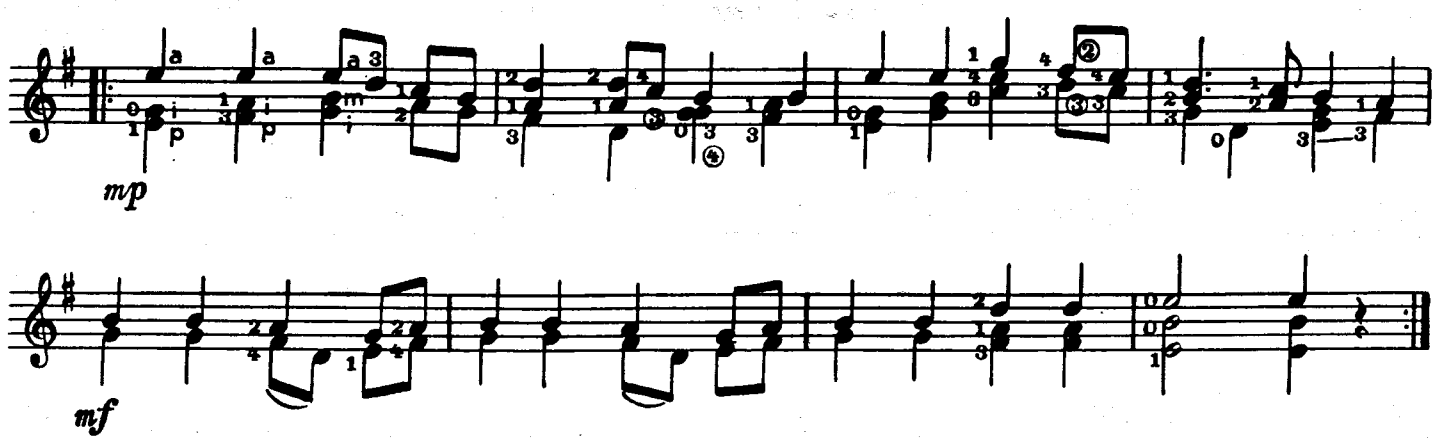
ПОЛНОТЕ, РЕБЯТА

(Русская народная песня)

Allegretto

Обработка П. Агафошина



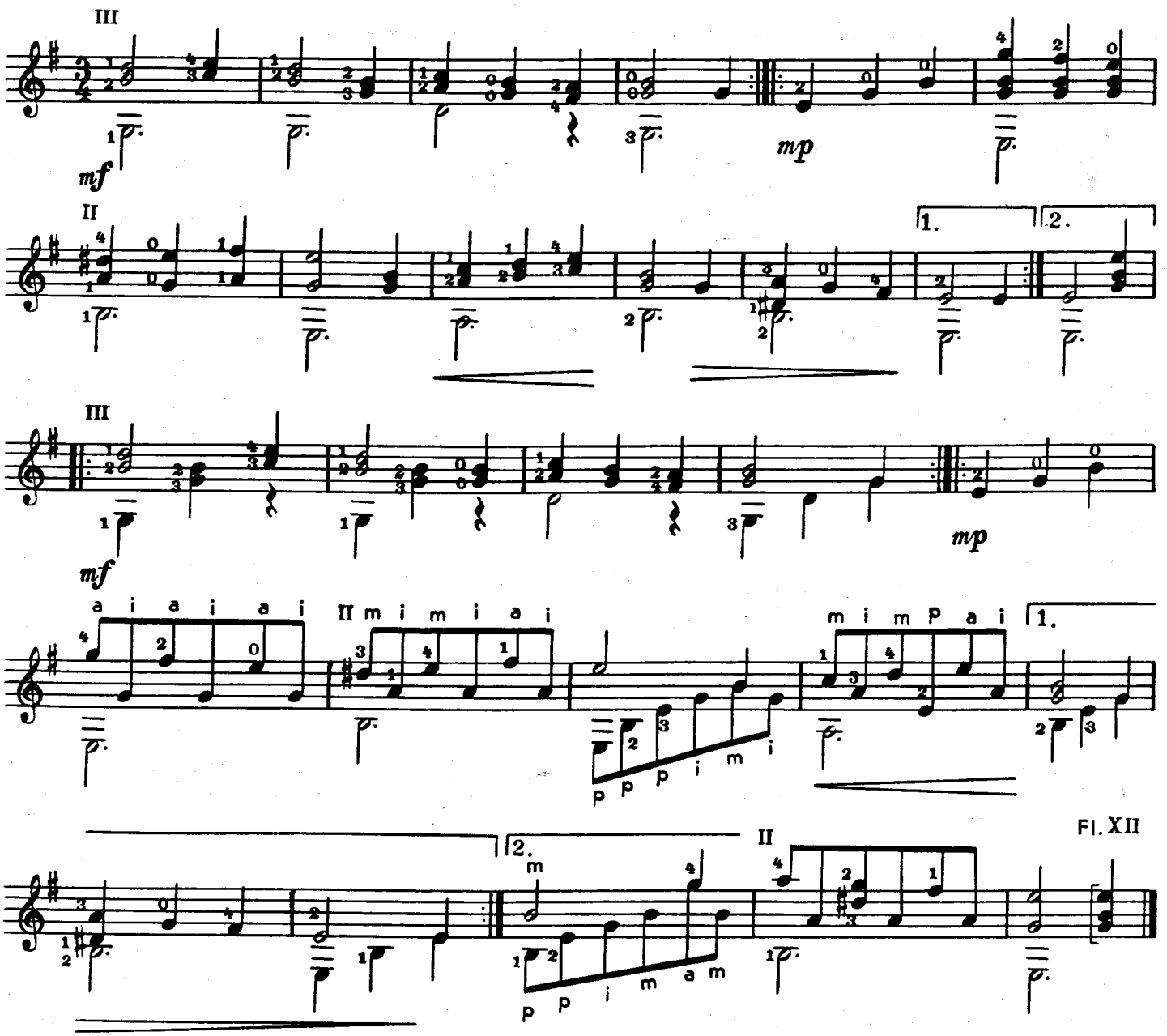


БАЛАМУТИ

(Украинская народная песня)

Con moto

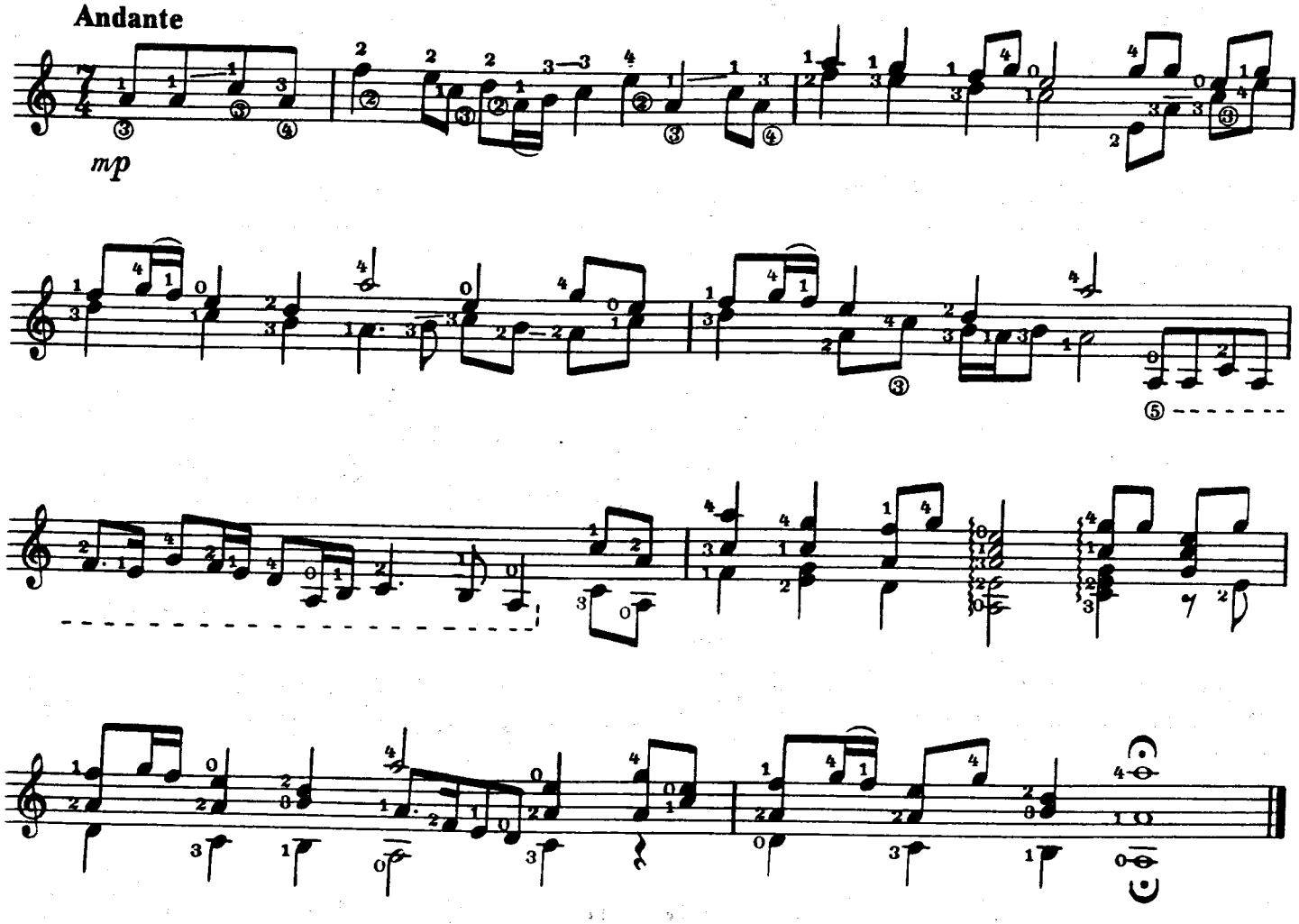
Обработка Г. Миняева



ОЙ,ДА ТЫ, КАЛИНУШКА

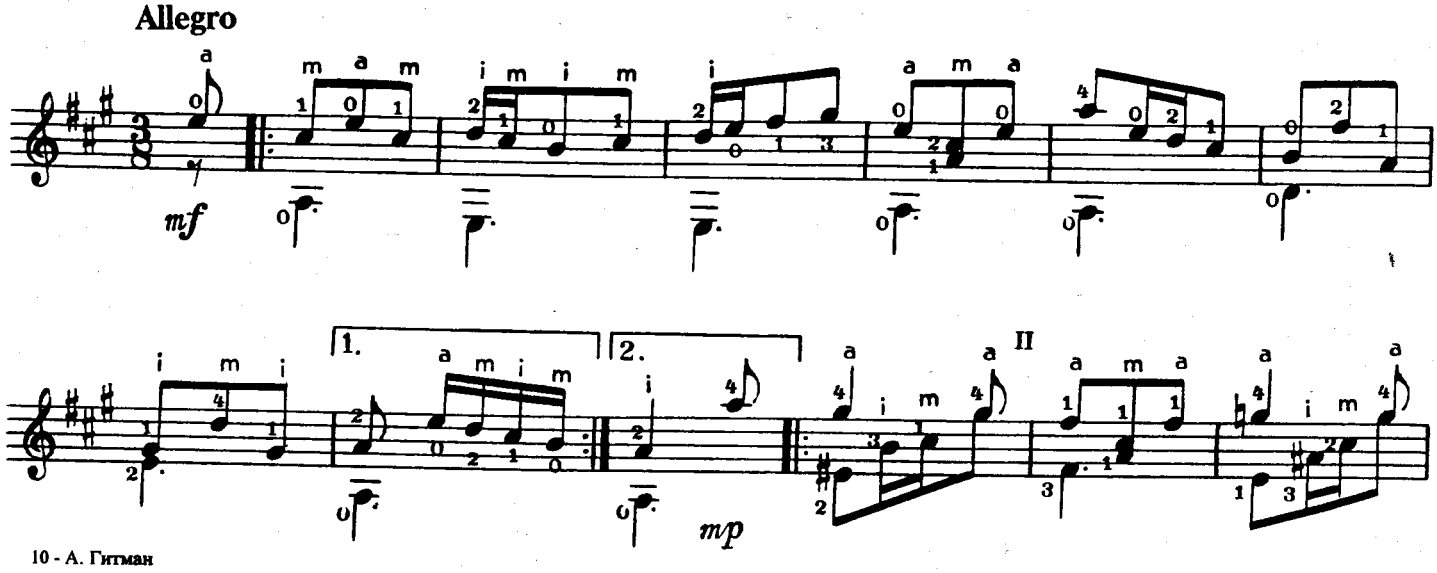
(Русская народная песня)

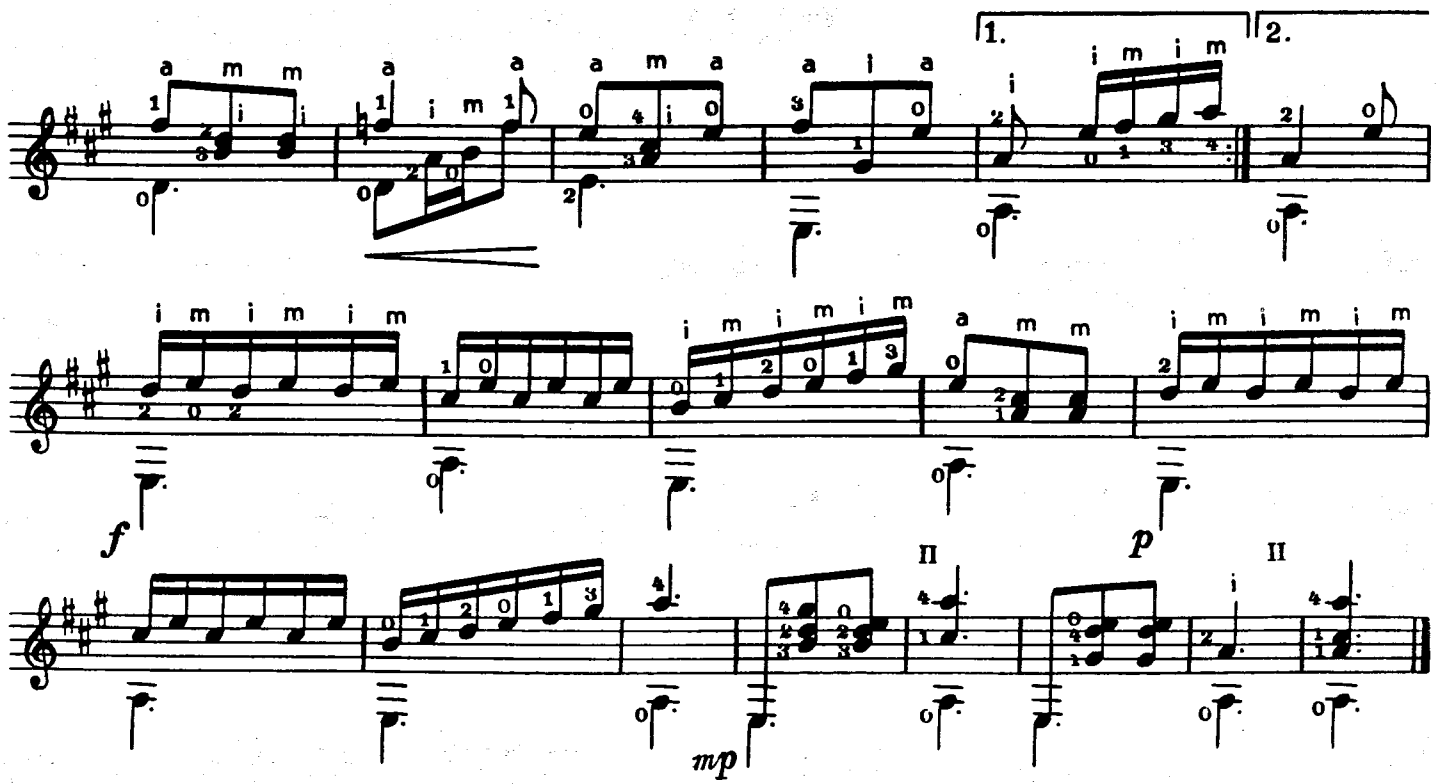
Переложение П. Агафошина



ТАНЕЦ

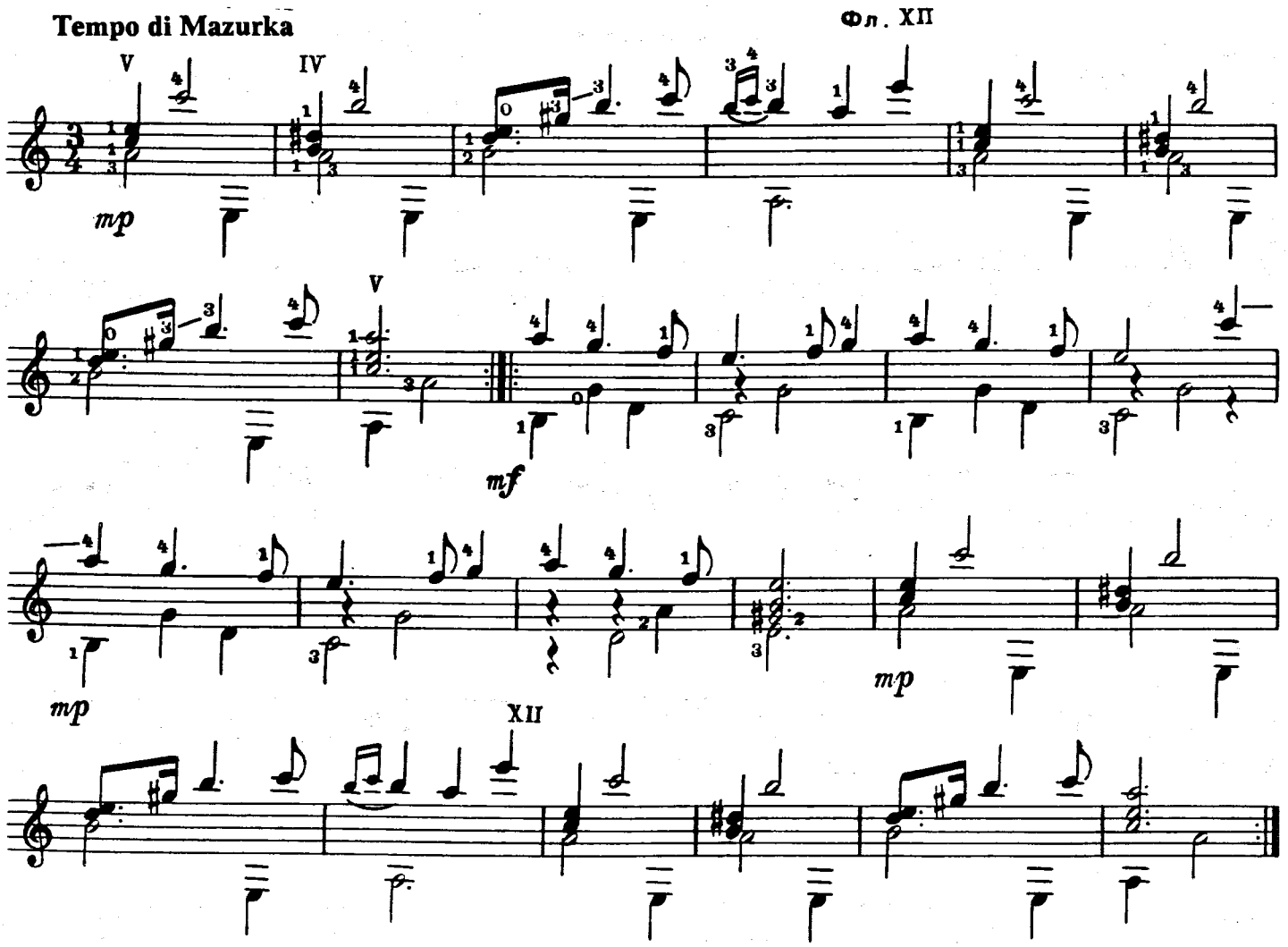
А. ИВАНОВ-КРАМСКОЙ





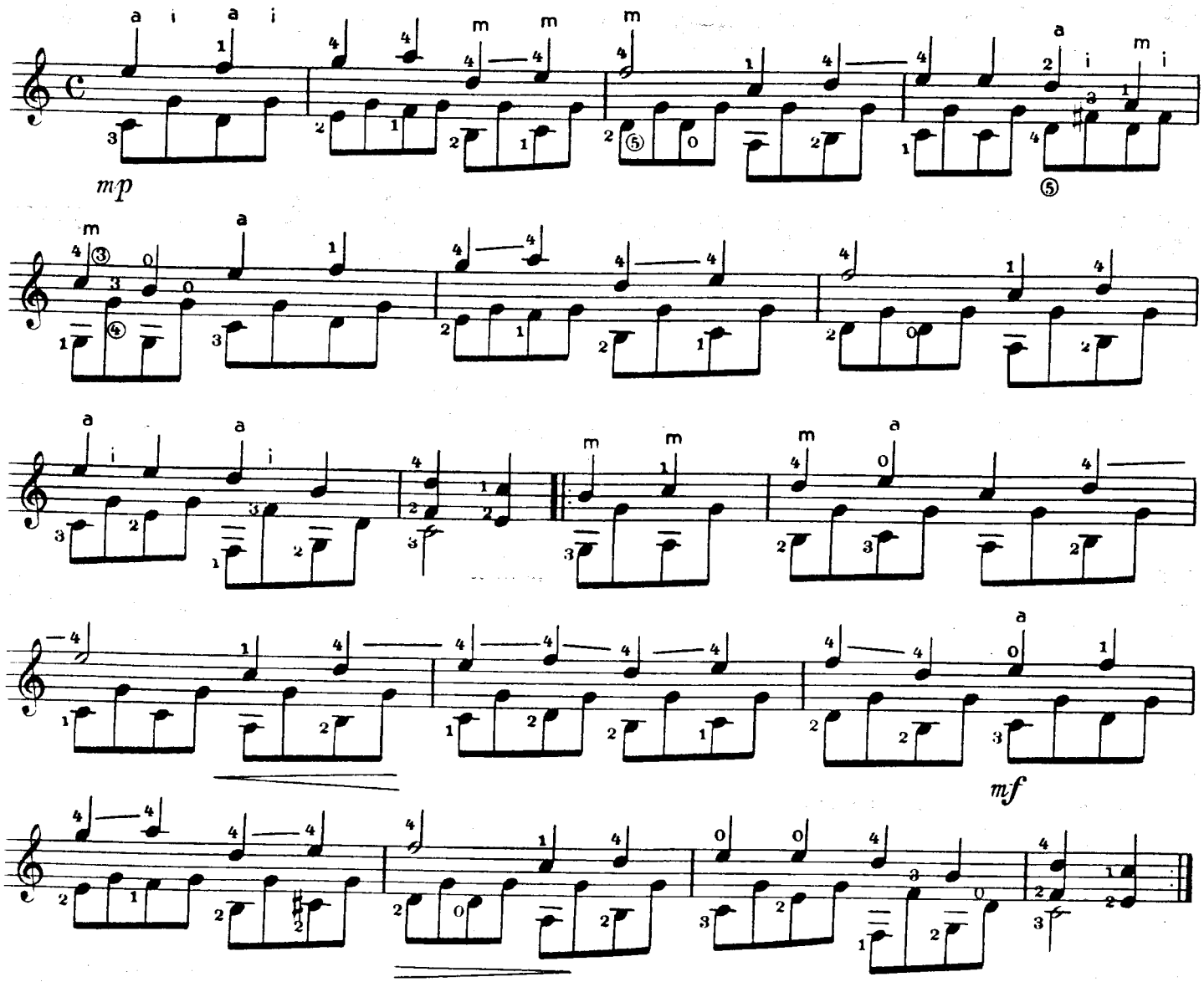
МАЗУРКА

А. ГРЕЧАНИНОВ
Обработка А. Иванова-Крамского



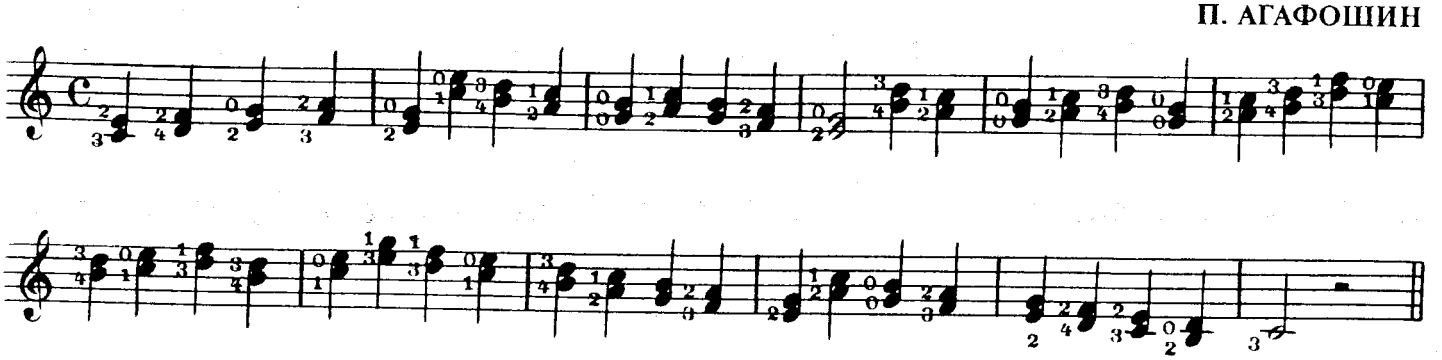
АНДАНТЕ

Р. ШУМАН
Переложение П. Агафошина



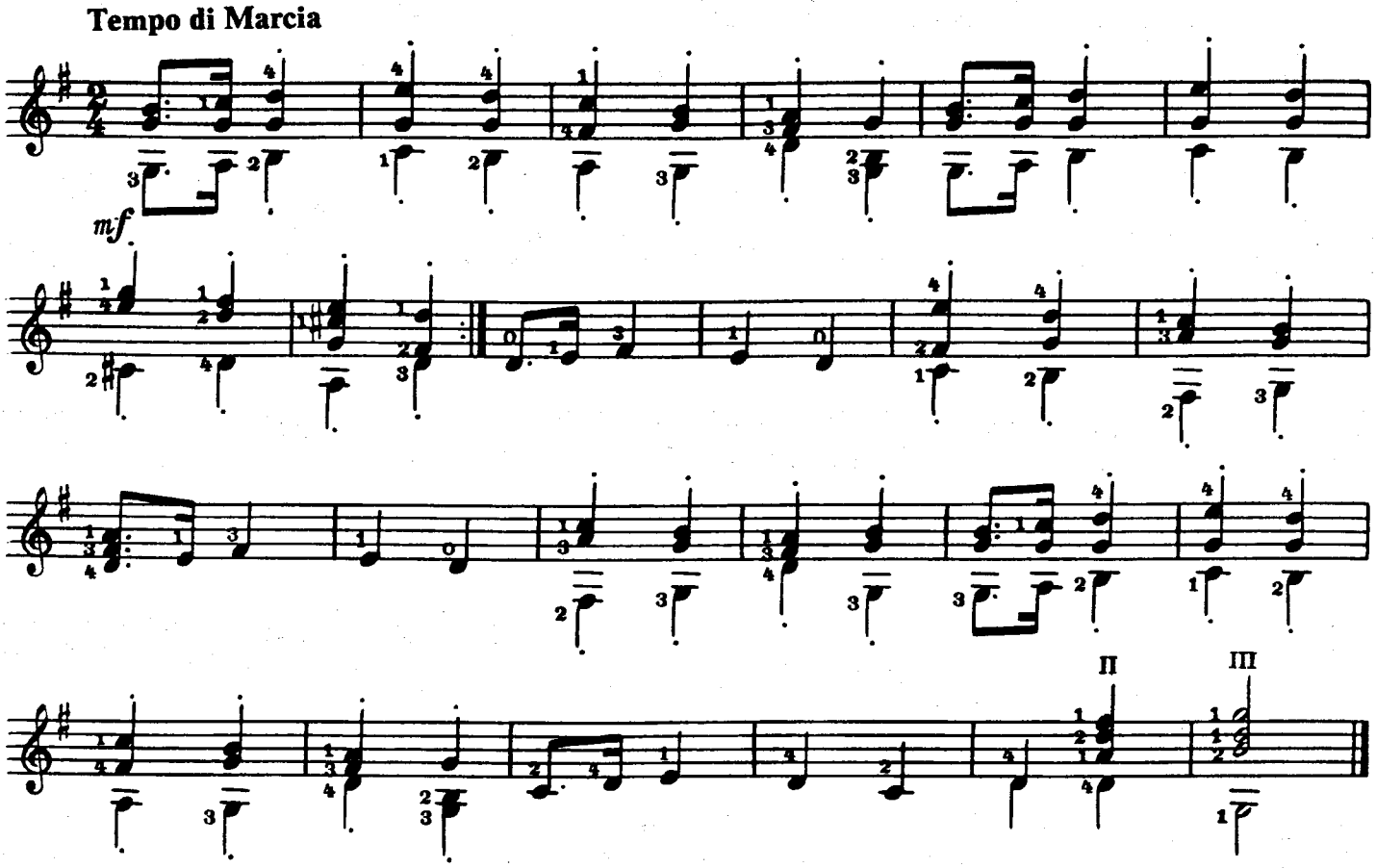
УПРАЖНЕНИЕ В ТЕРЦИЯХ

П. АГАФОШИН

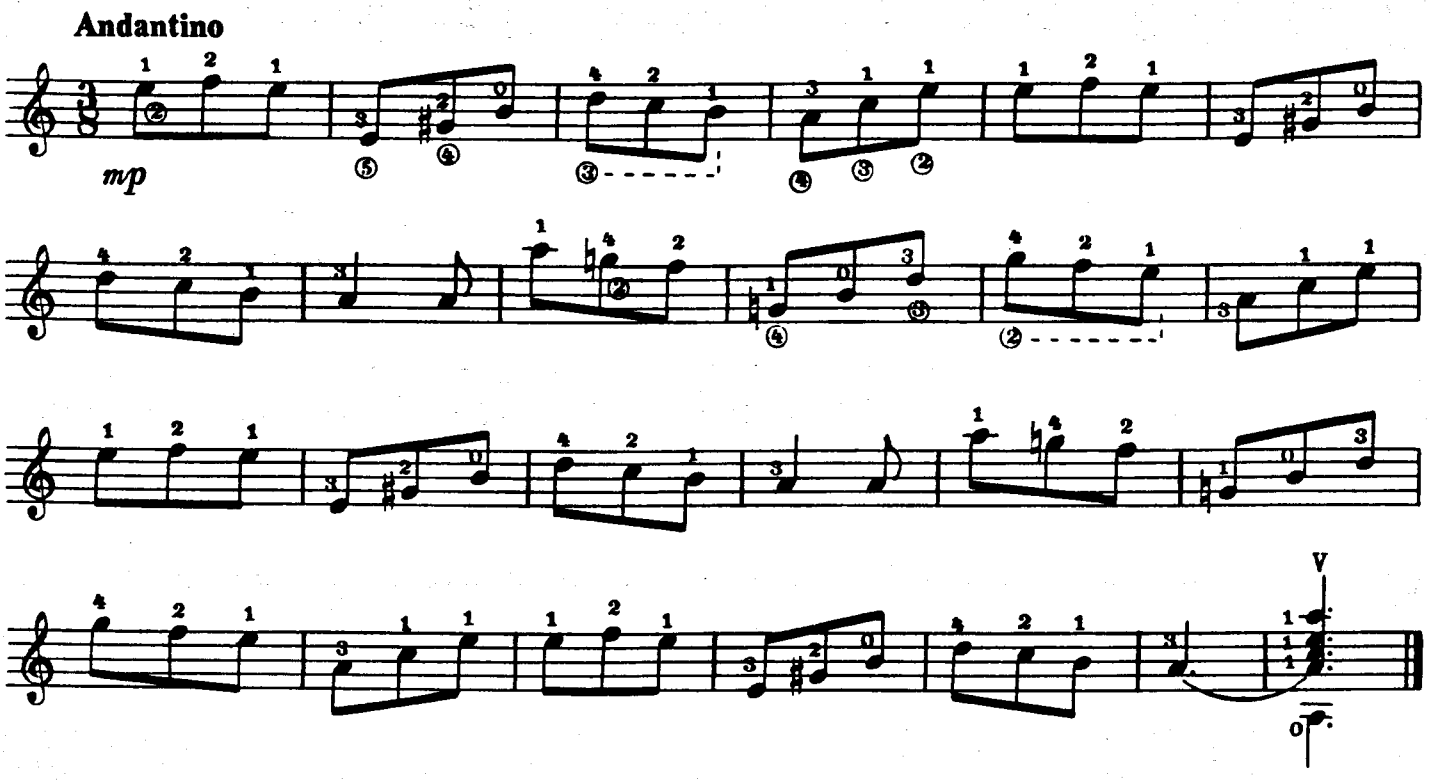


ВОЕННЫЙ МАРШ

Р. ШУМАН
Обработка П. Агафошина

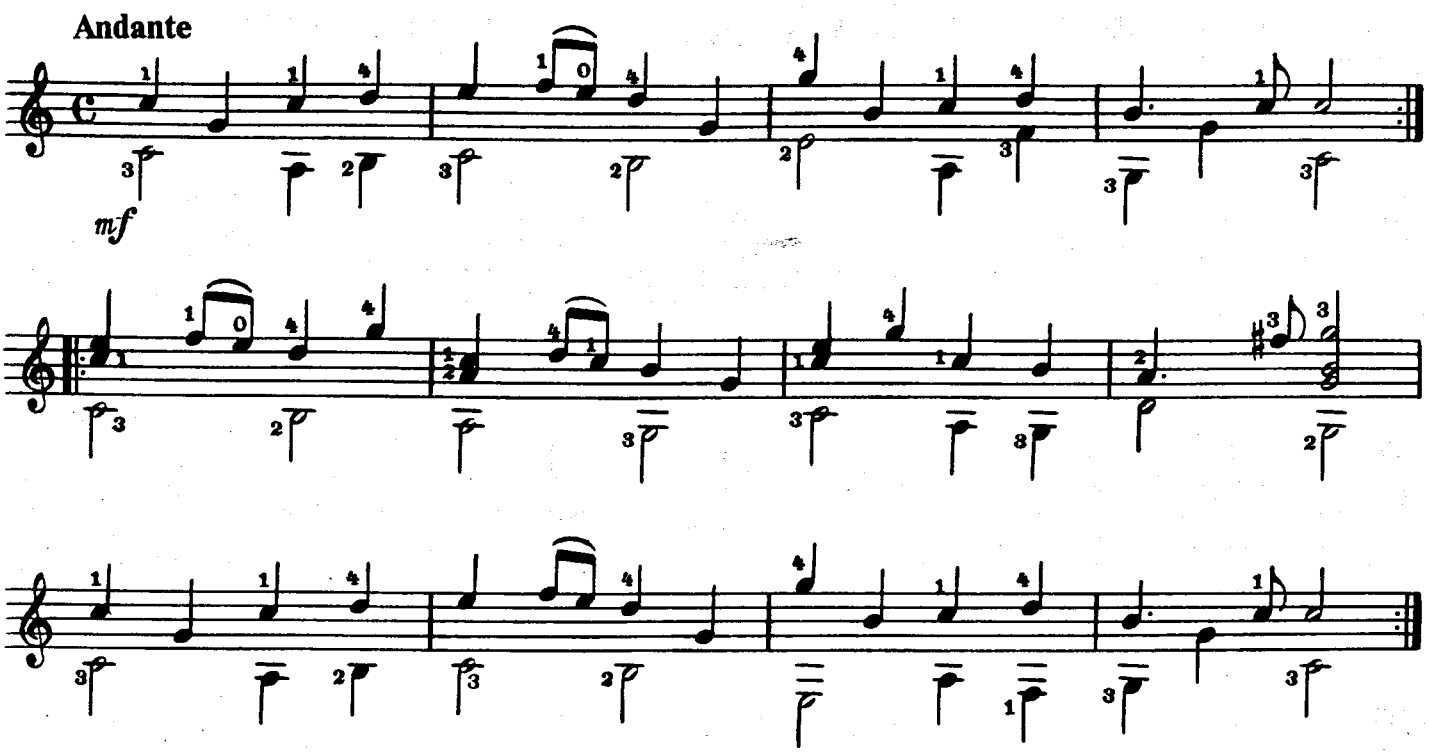


УКРАИНСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ



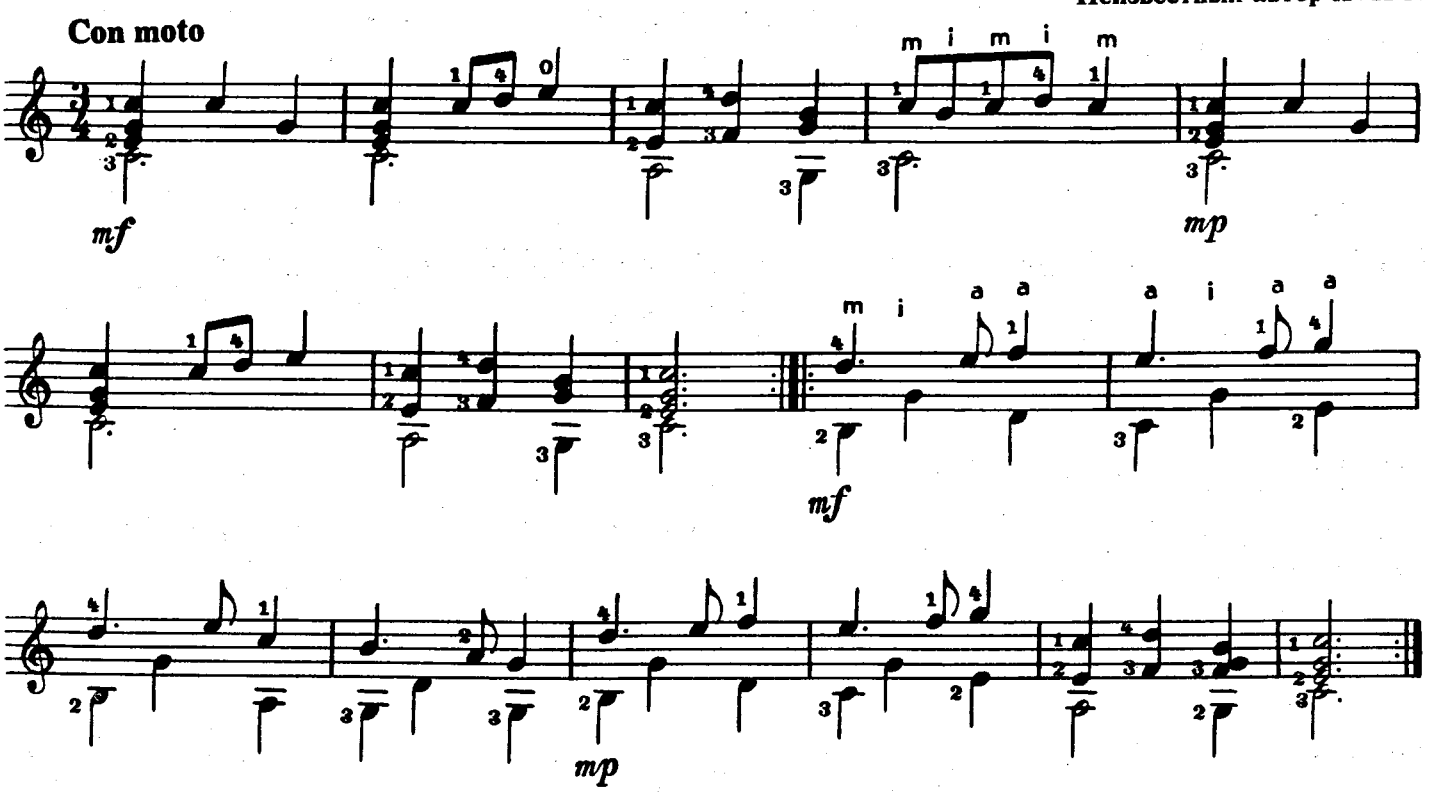
АРИЯ

Неизвестный автор XVII в.



МЕНУЭТ

Неизвестный автор XVII в.



КОЛЫБЕЛЬНАЯ

И. ФИЛИПП

Moderato

mp

ЮМОРЕСКА

Л. МОЦАРТ

Allegretto

mf

Не меняя аппликатуры, поиграть в Des-dur, Es-dur, E-dur, и F-dur.

АЛЛЕГРО

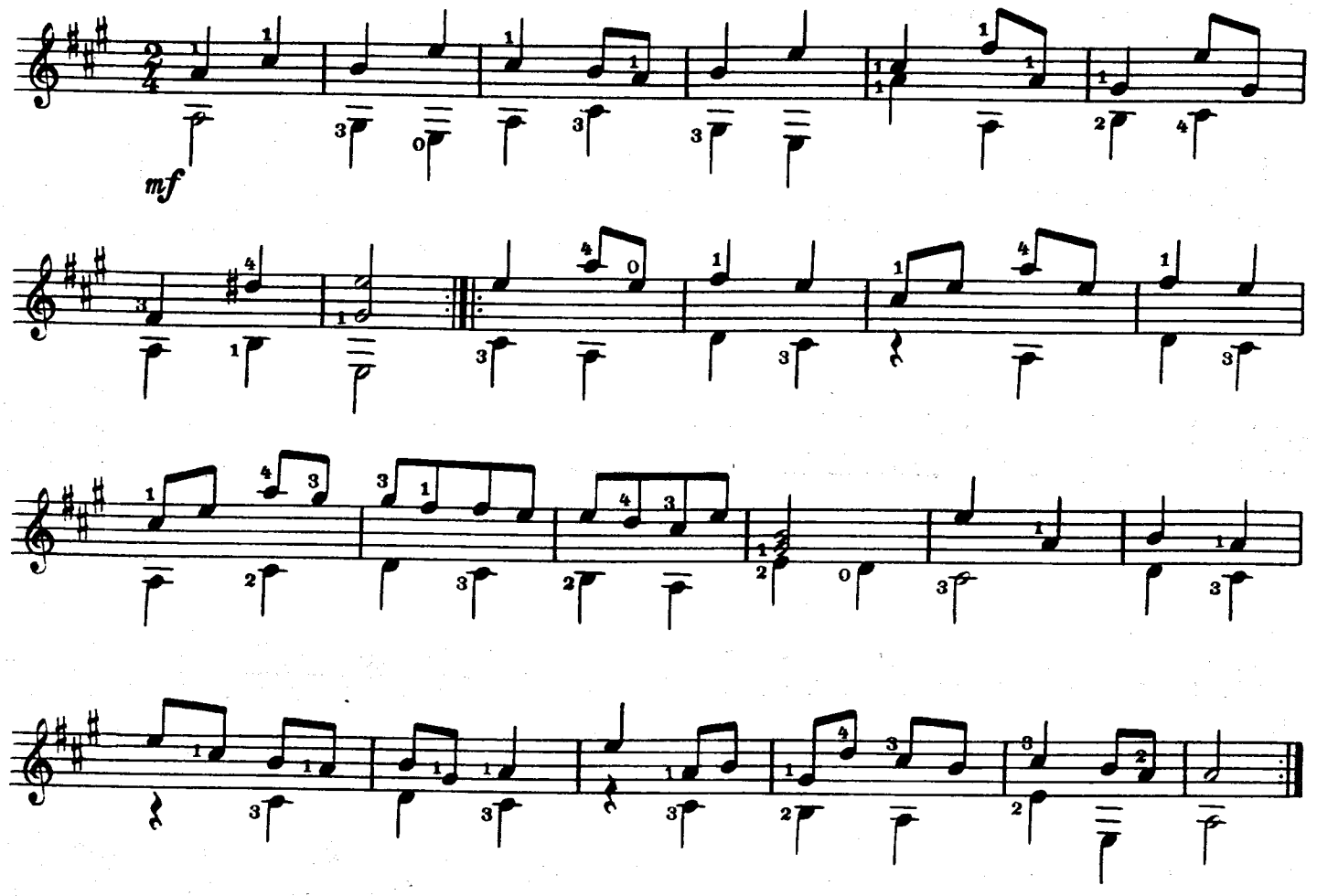
Г. ТЕЛЕМАН

mf

p i m i

АНДАНТИНО

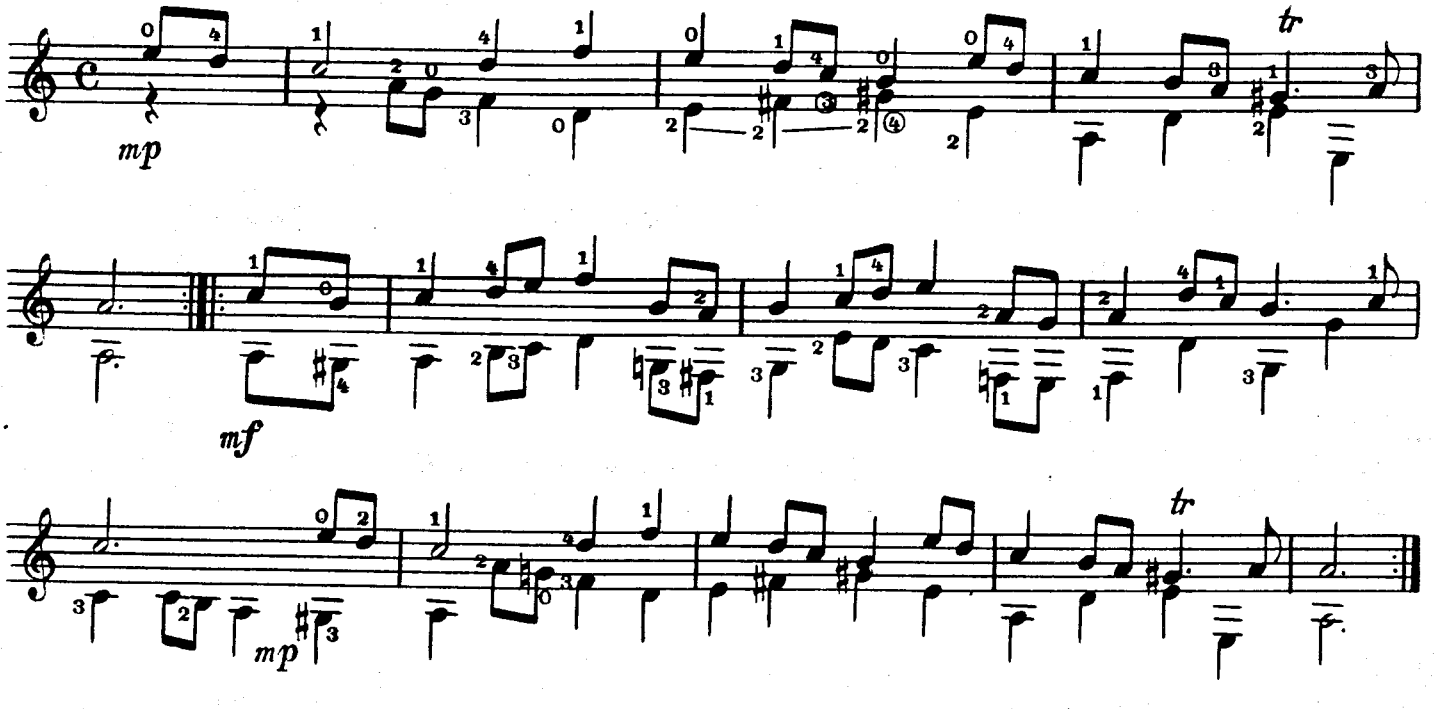
Г.Ф. ГЕНДЕЛЬ



БУРРЕ

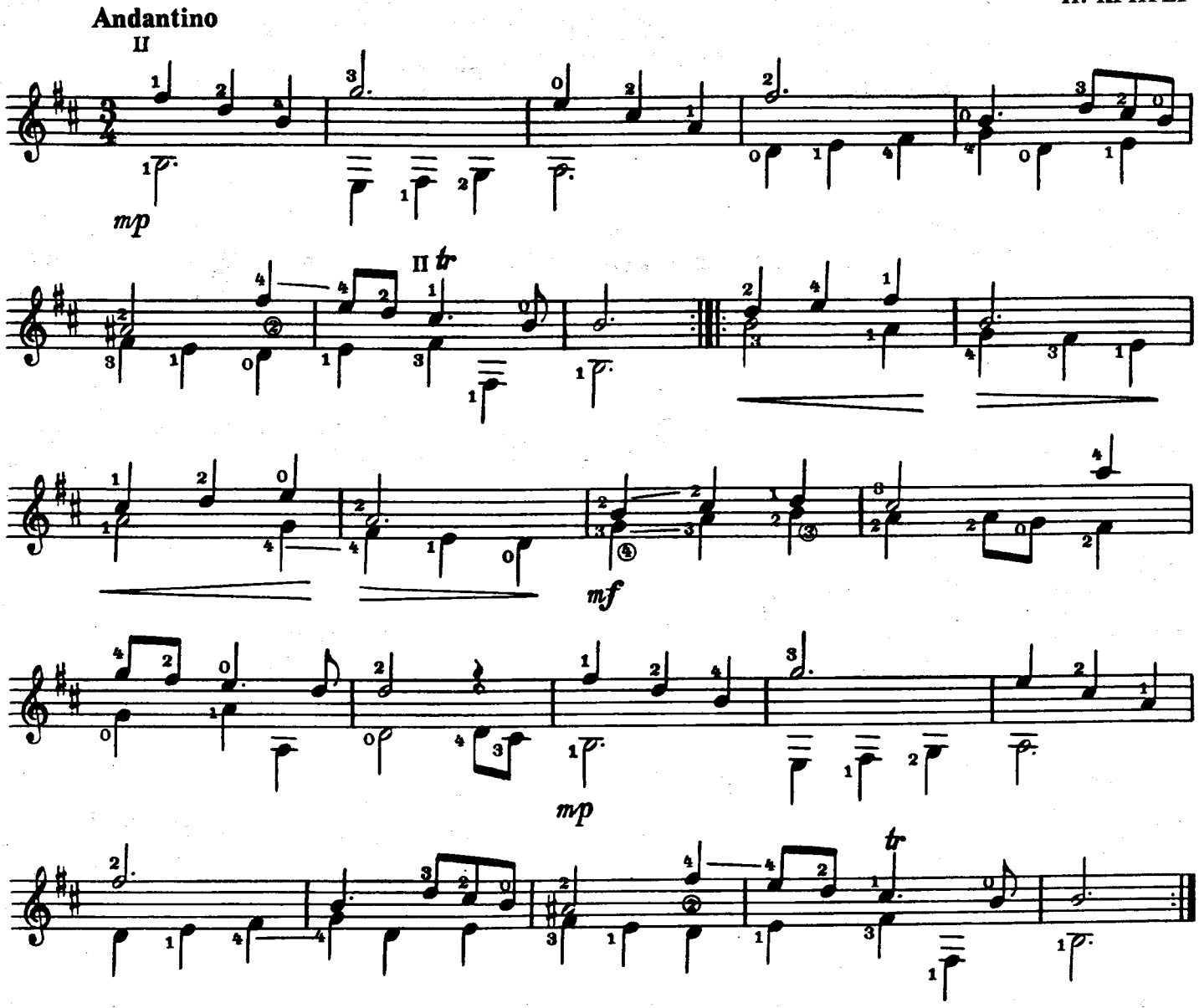
Allegretto

И. КРИГЕР



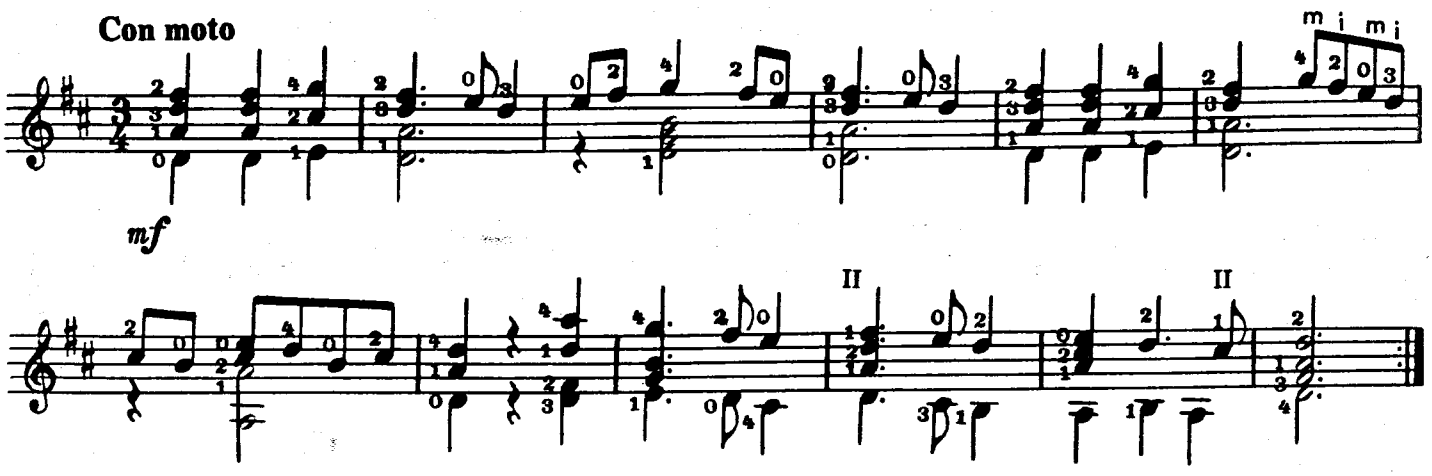
МЕНУЭТ

И. КРИГЕР



МАСКАРАДА

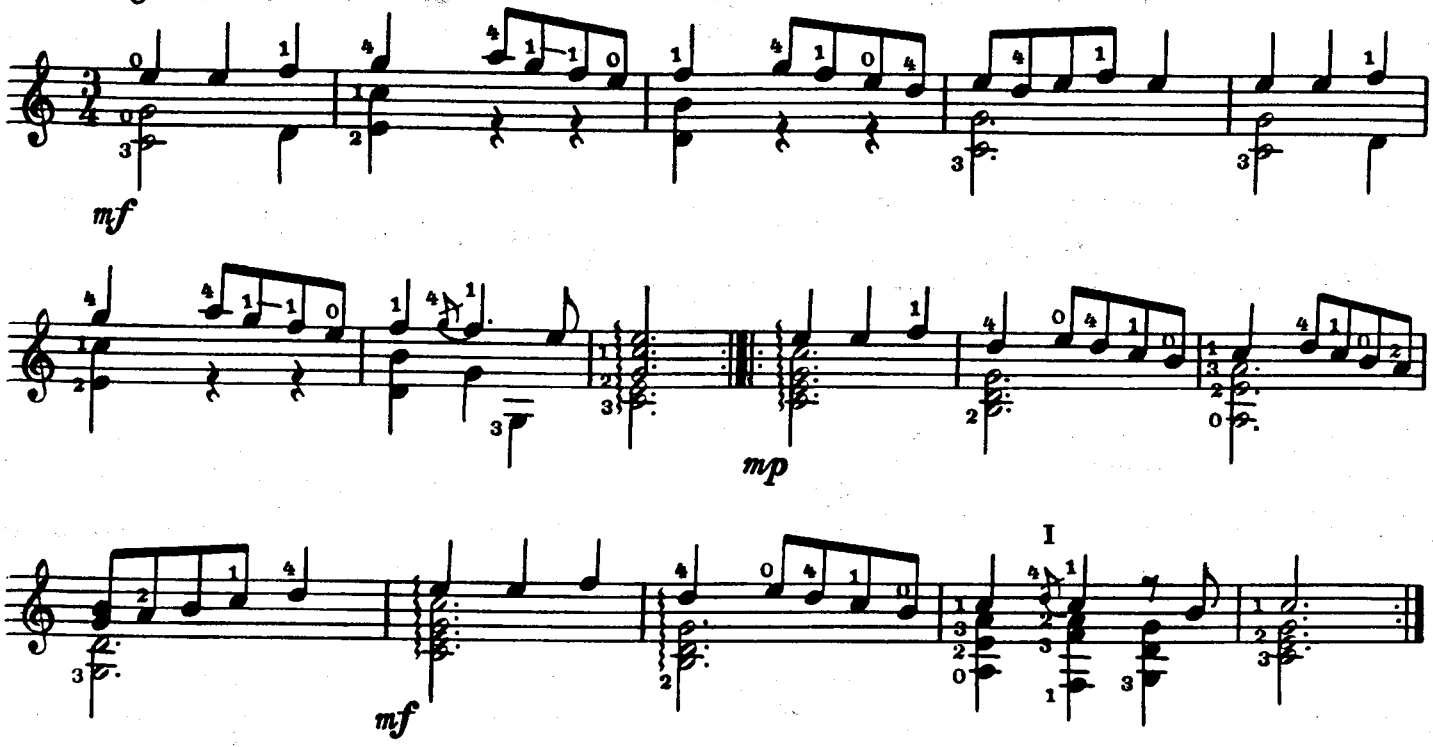
Неизвестный автор XVII в.



МЕНУЭТ C-dur

Р. де ВИЗЕ

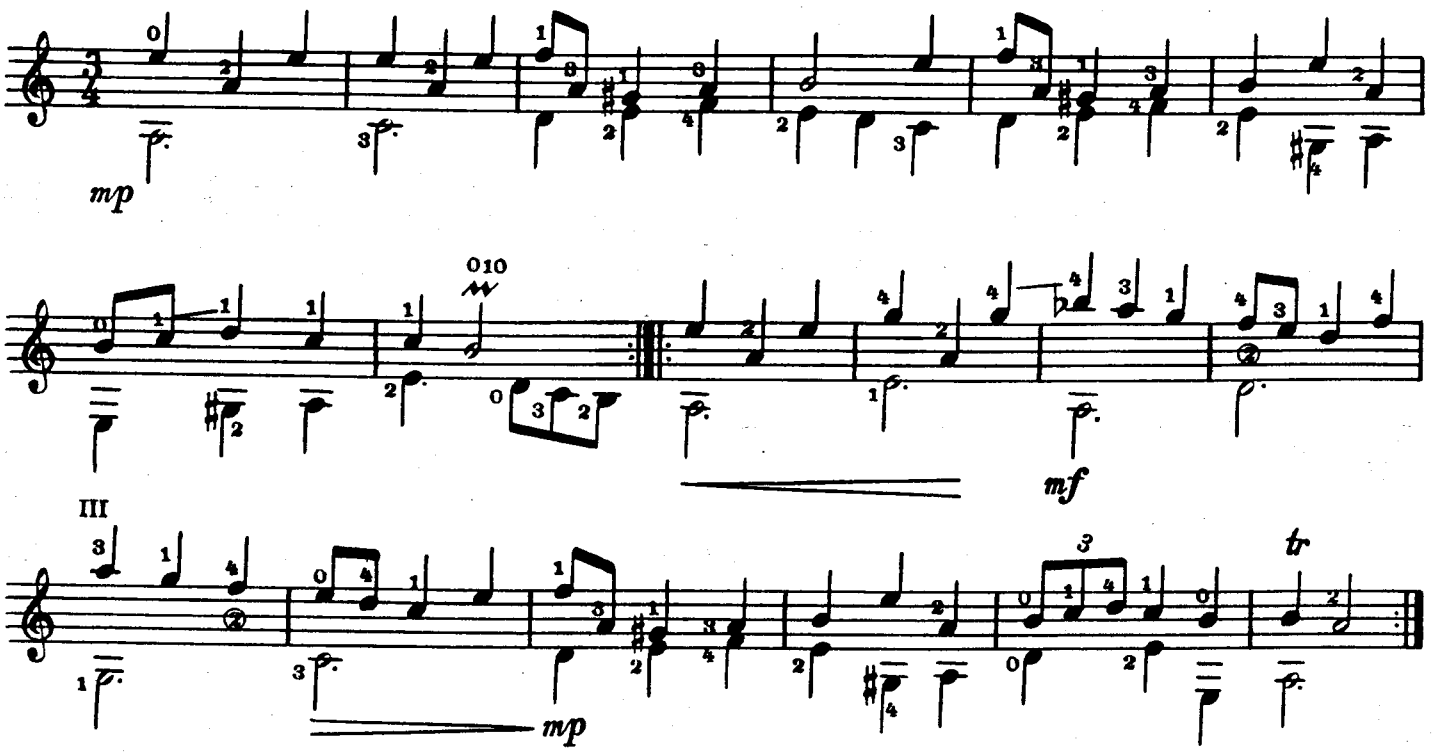
Allegretto



МЕНУЭТ

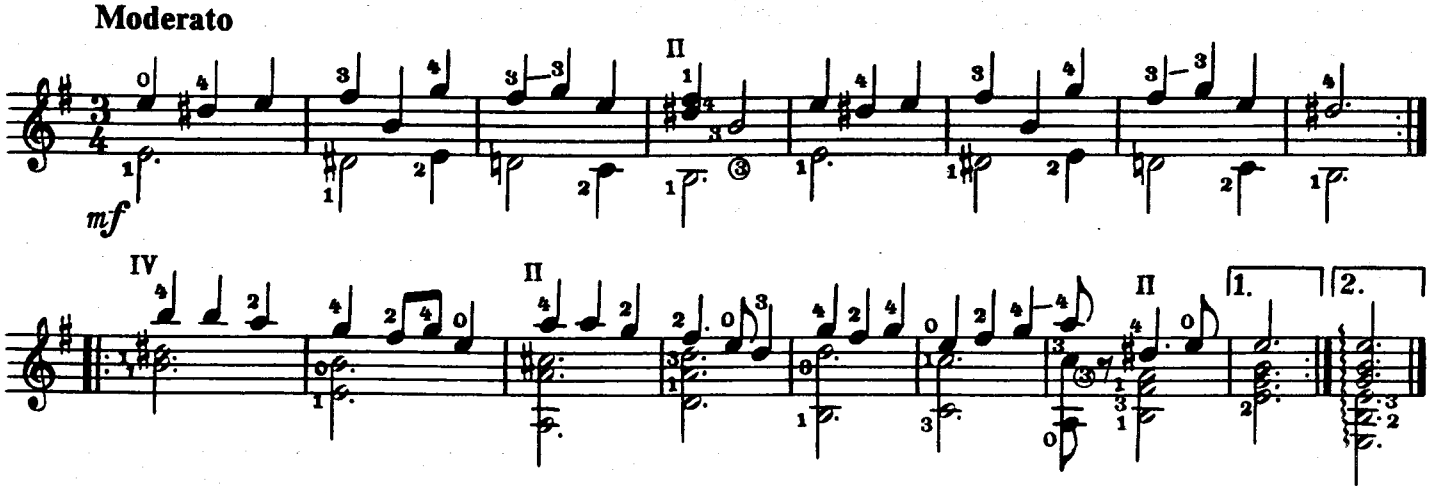
К. СЕЙШАС

Tempo di Minuetto



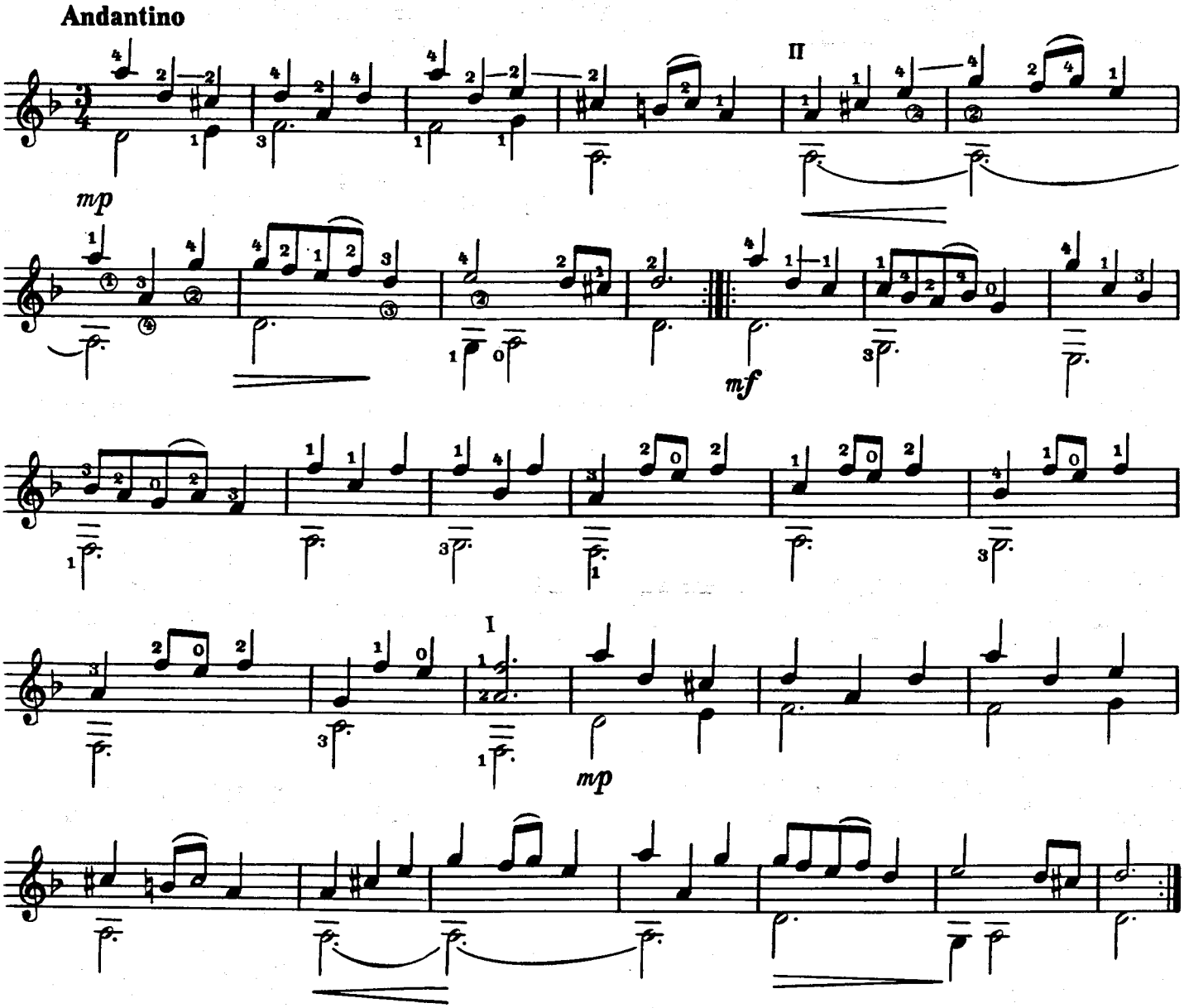
МЕНУЭТ

Р. де ВИЗЕ



МЕНУЭТ

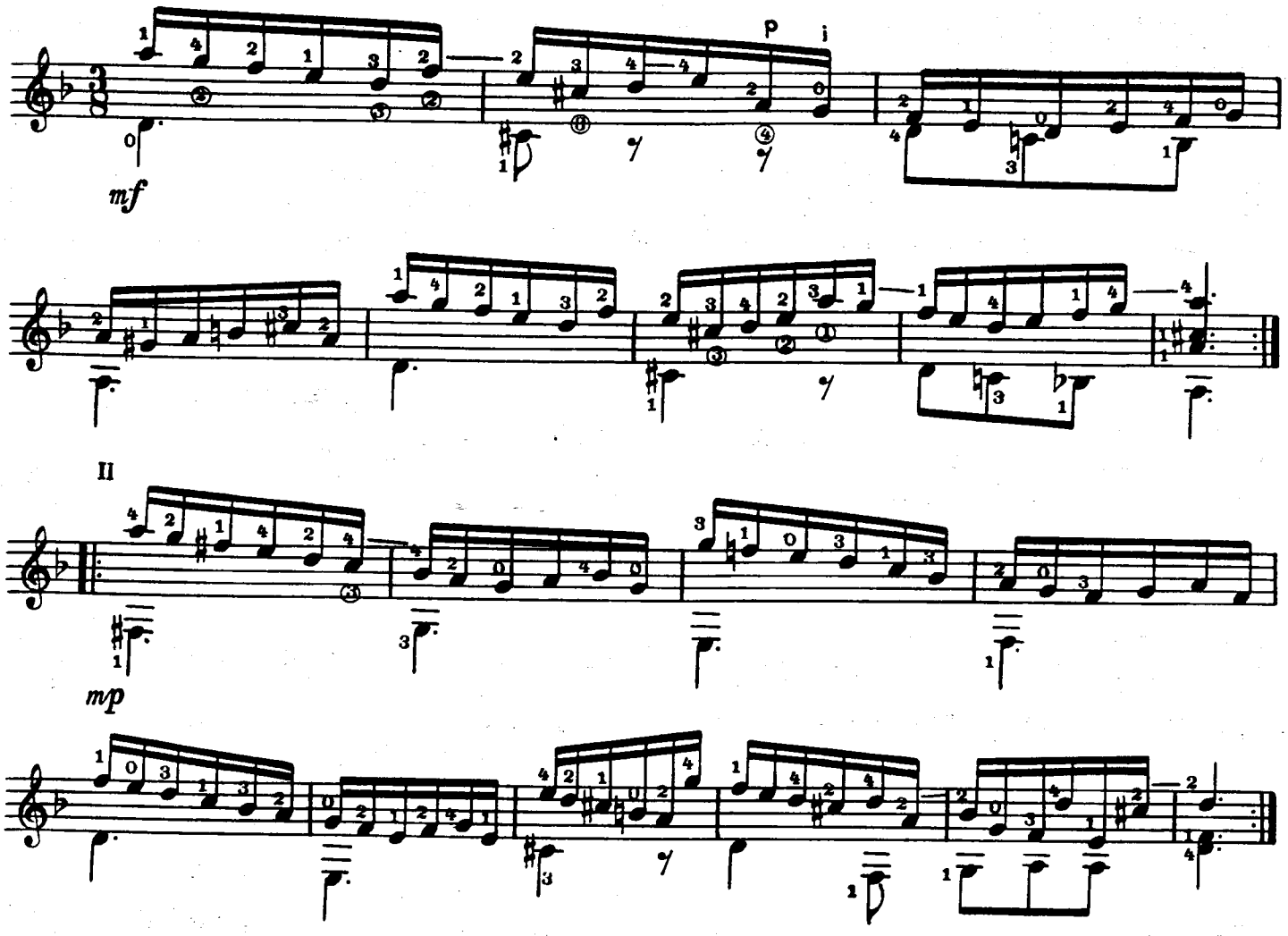
С.Л. ВАЙС



МЕНУЭТ

Д. ЦИПОЛИ

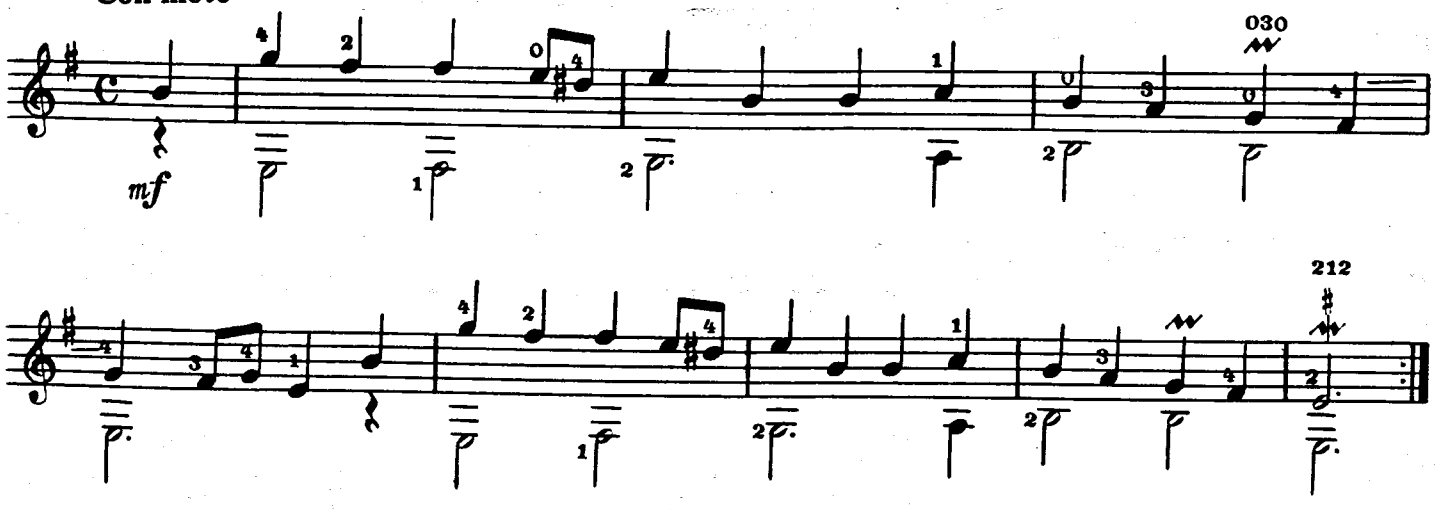
Allegretto

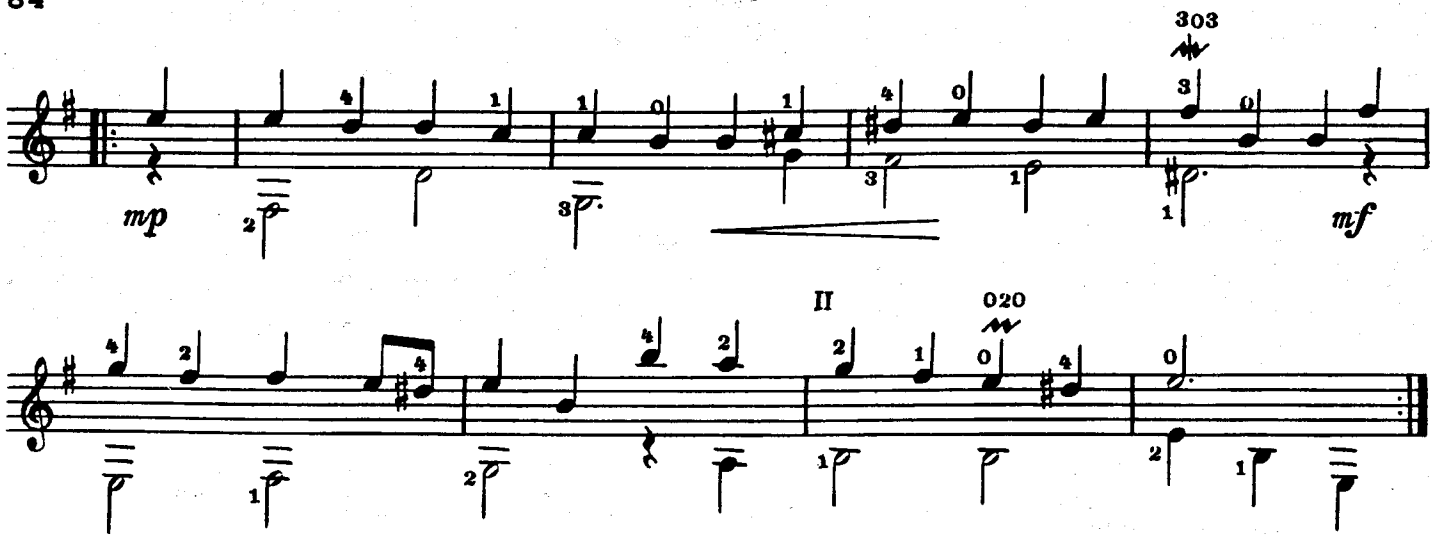


БУРРЕ

Con moto

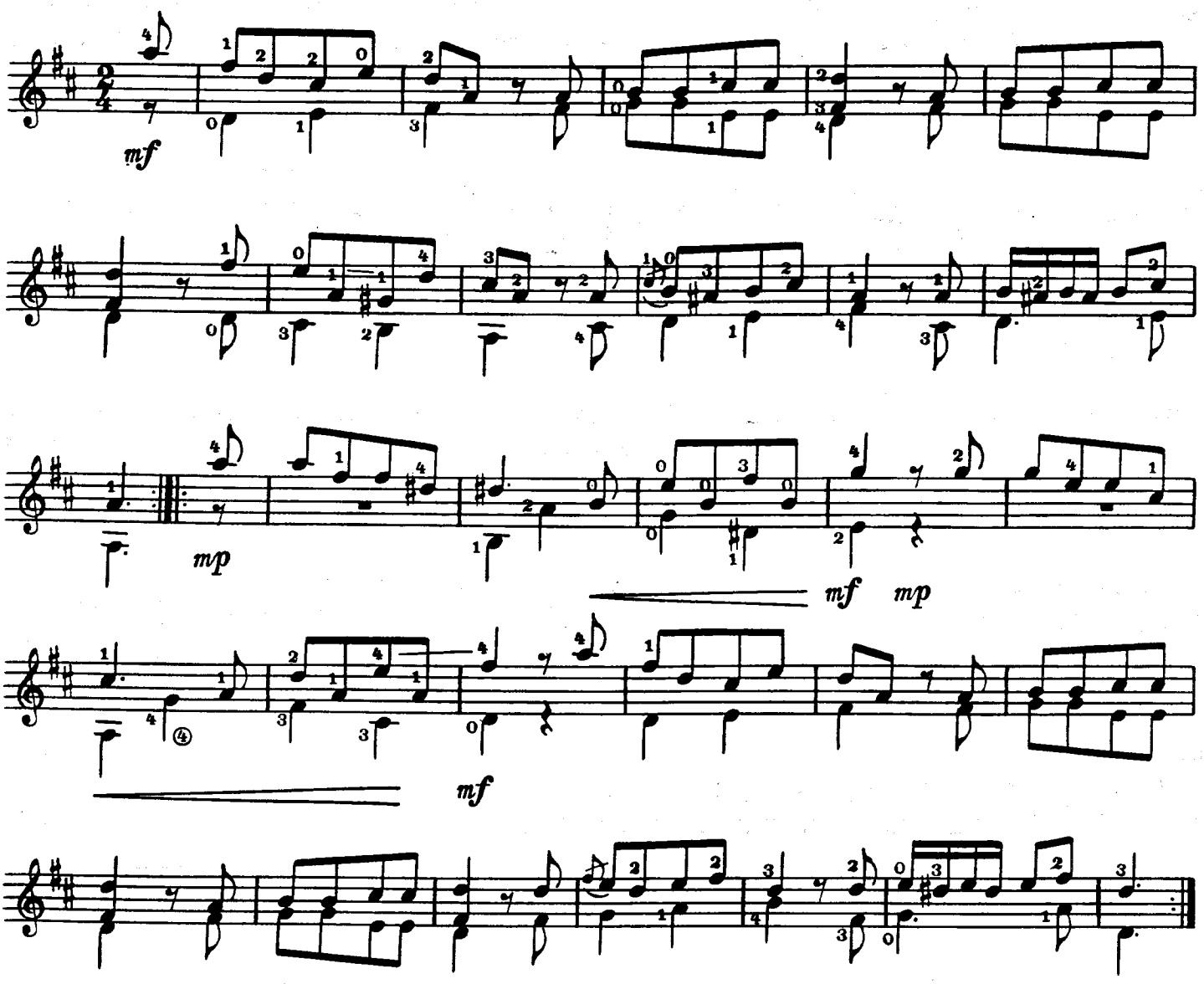
Л. МОЦАРТ





АЛЛЕГРО

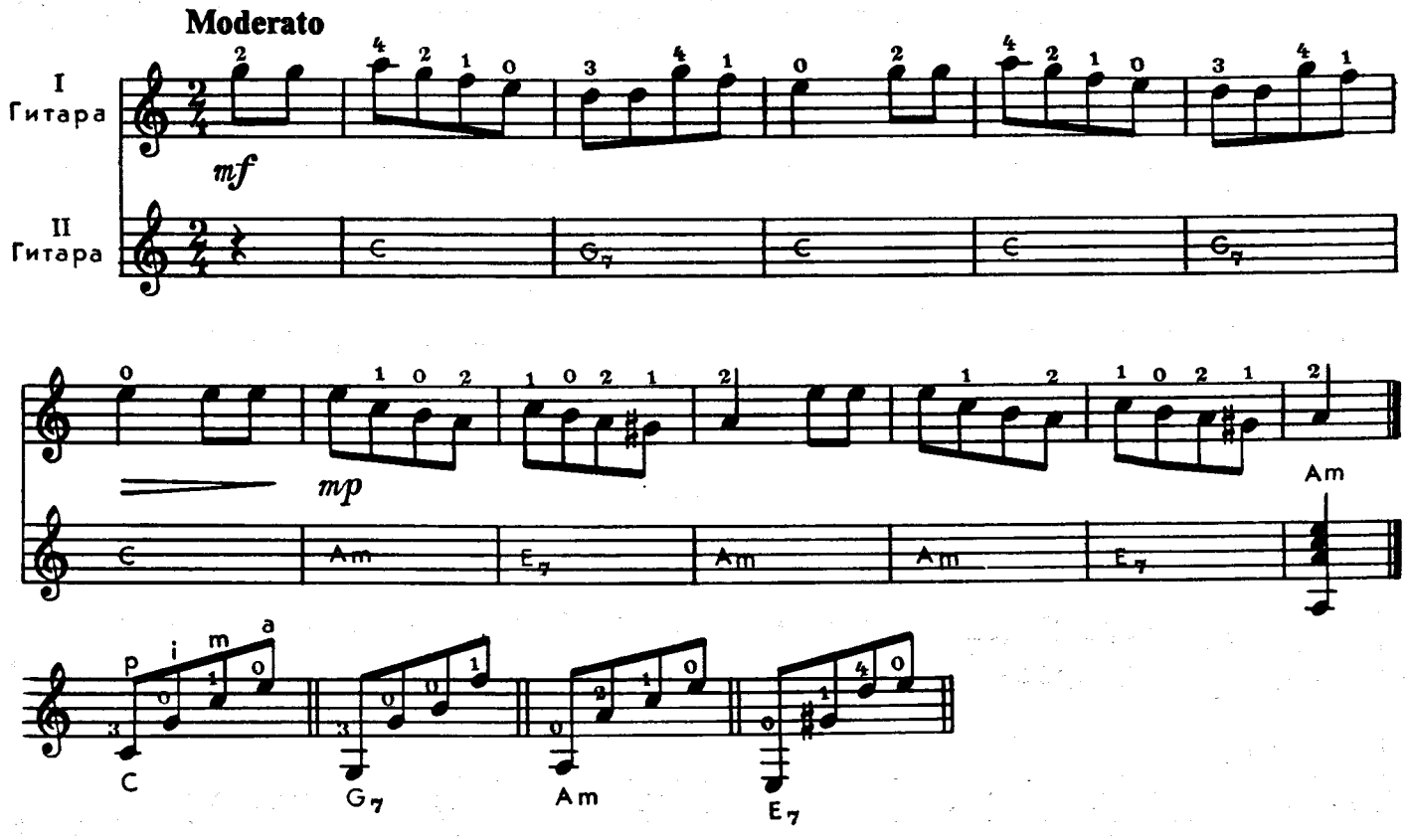
В. МОЦАРТ



Мелодии и аккомпанемент

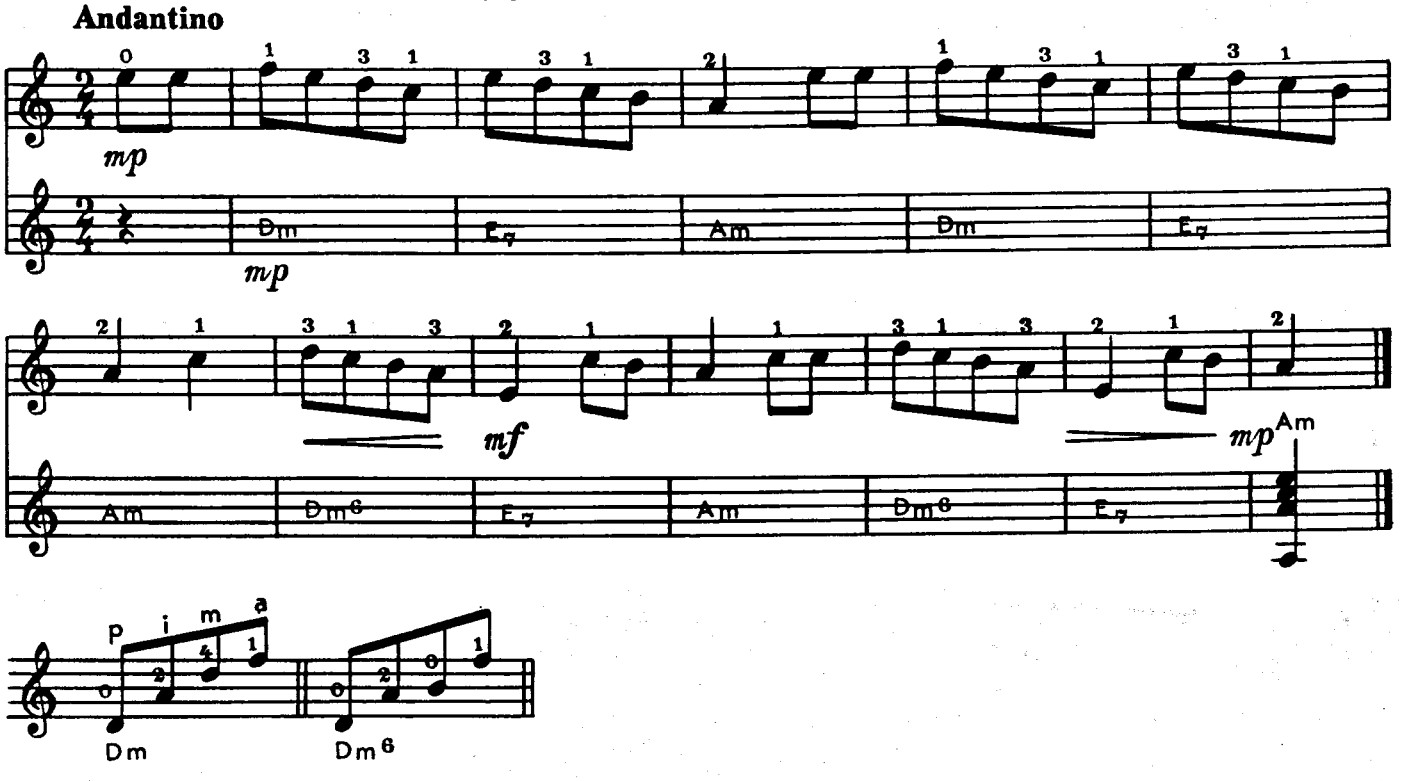
1. ПОМНЮ Я ЕЩЕ МОЛОДУШКОЙ БЫЛА

(Русская народная песня)



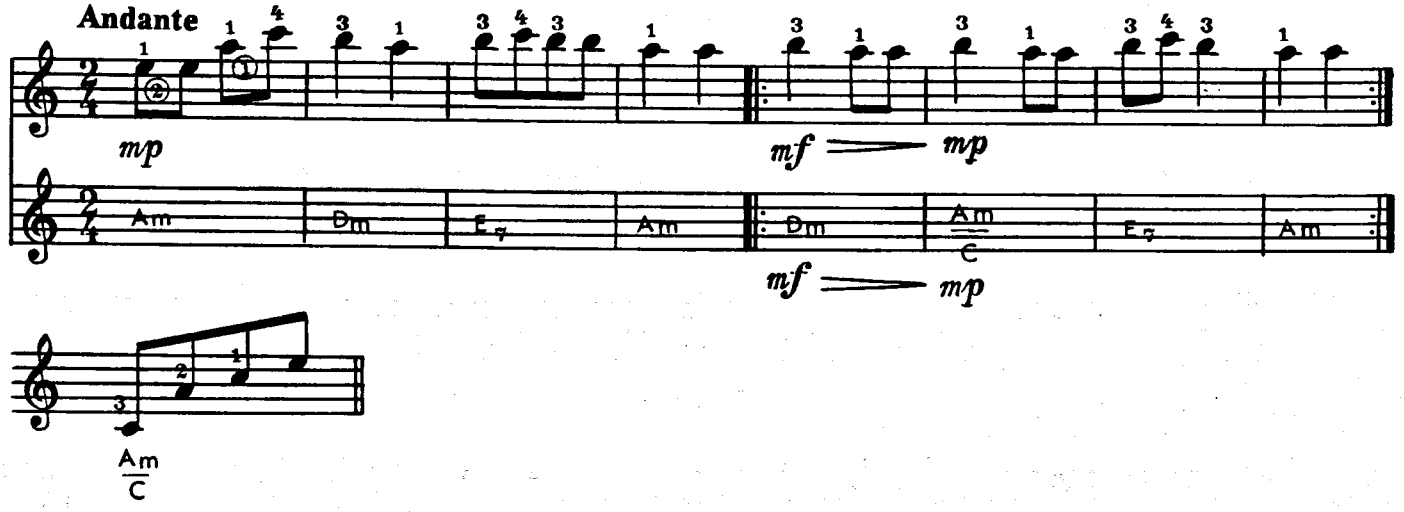
2. КОРОВУШКА

(Русская народная песня)



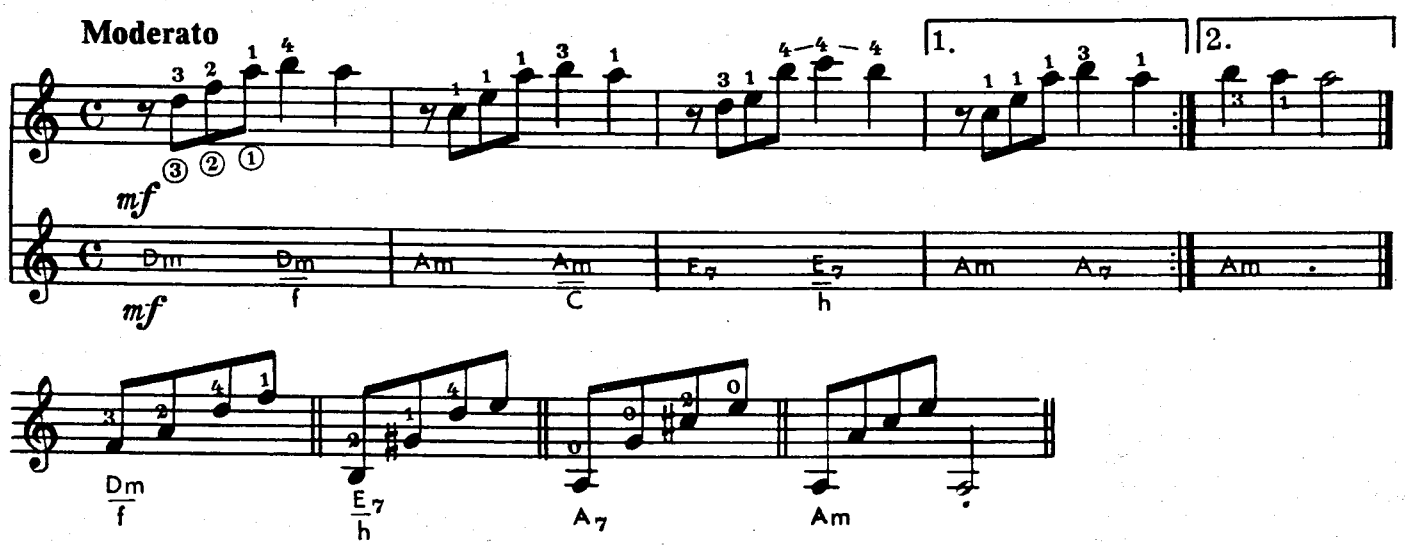
3. ПЕРЕПЕЛОЧКА

(Белорусская народная песня)



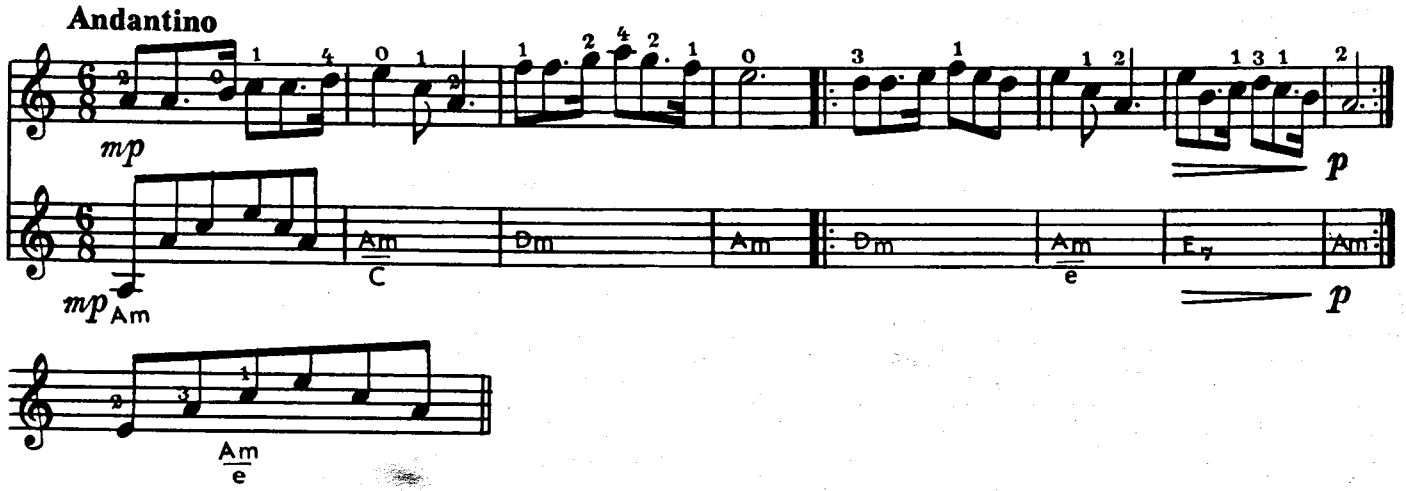
4. ЦЫГАНОЧКА

(Народная мелодия)



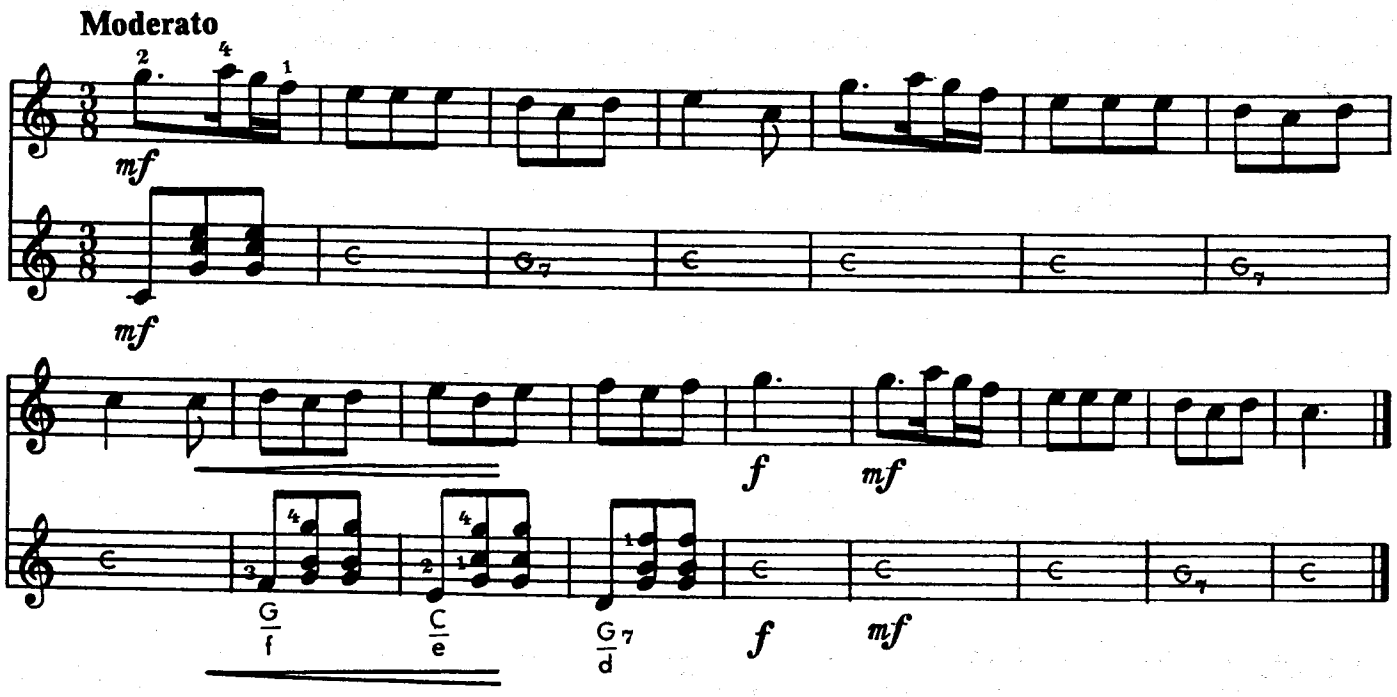
5. ПЛЕЩУТ ХОЛОДНЫЕ ВОЛНЫ

(Русская народная песня)



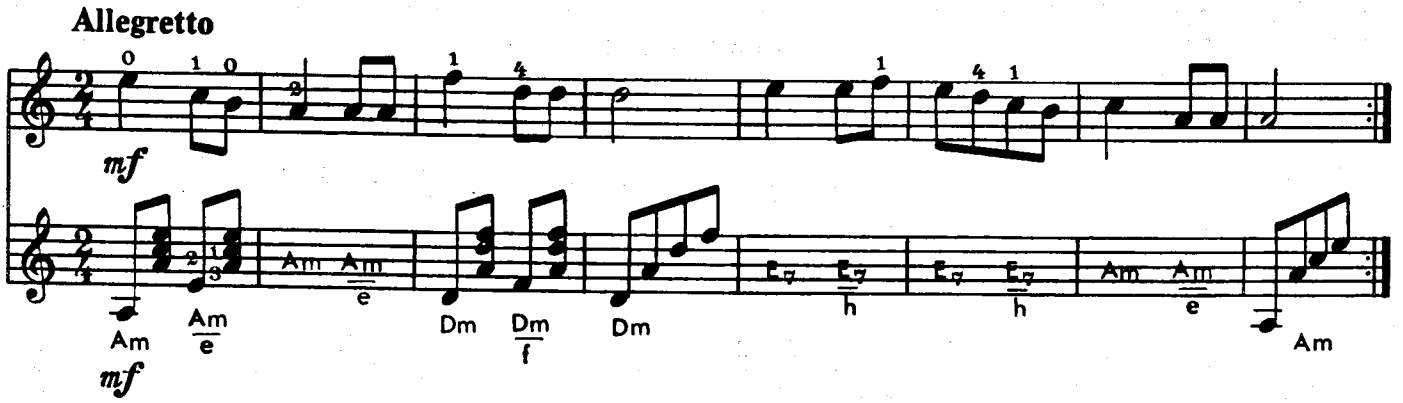
6. ГУСЯТА

(Немецкая народная песня)



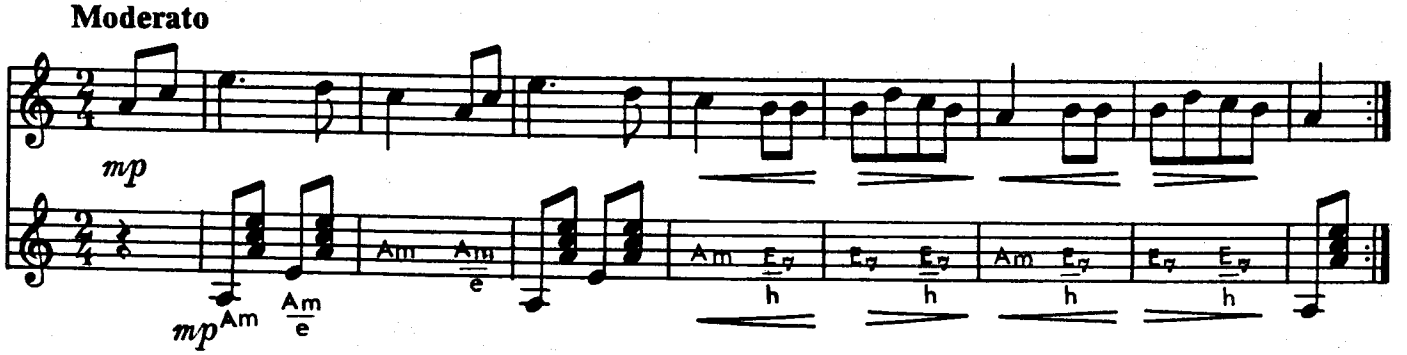
7. ЕХАЛ НА ЯРМАРКУ УХАРЬ-КУПЕЦ

(Русская народная песня)



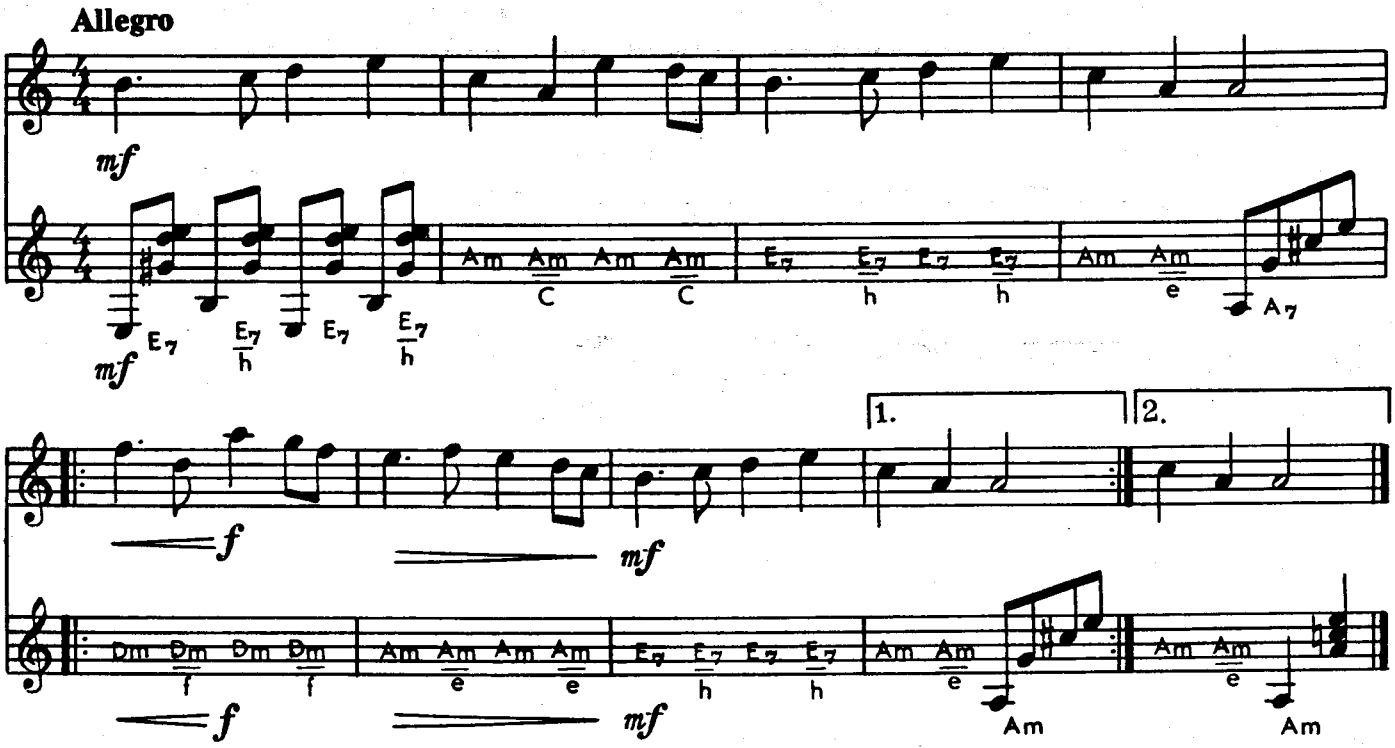
8. А Я ПО ЛУГУ

(Русская народная песня)

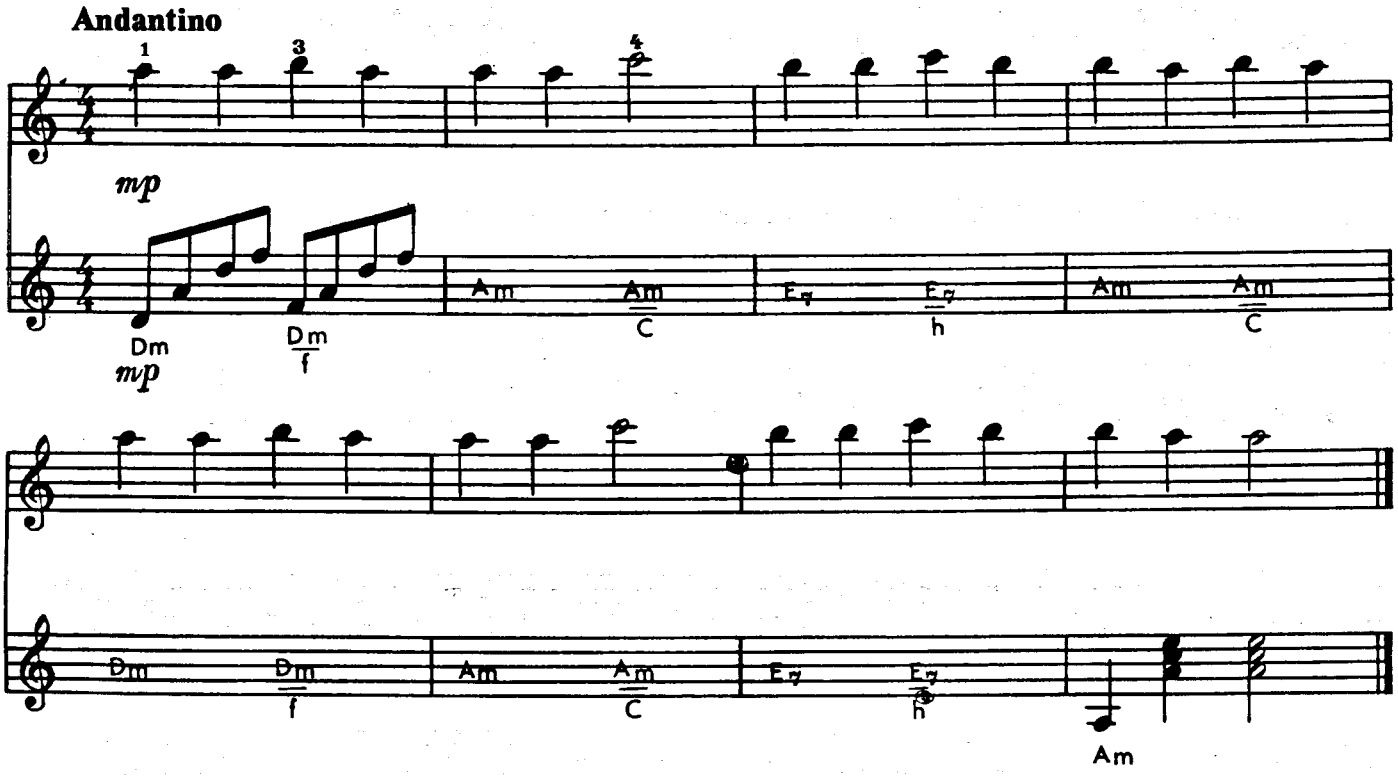


9. КОРОБЕЙНИКИ

(Русская народная песня)

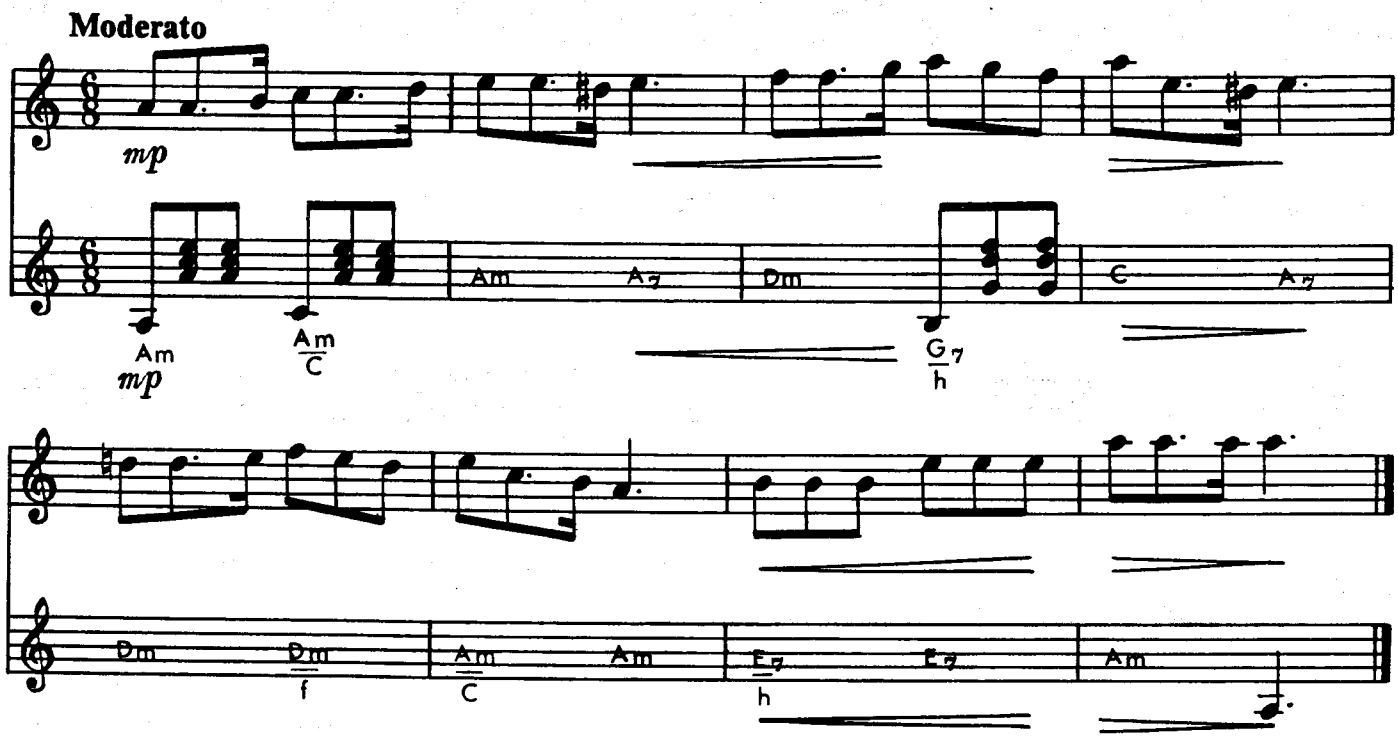


10. ЧАСТУШКА



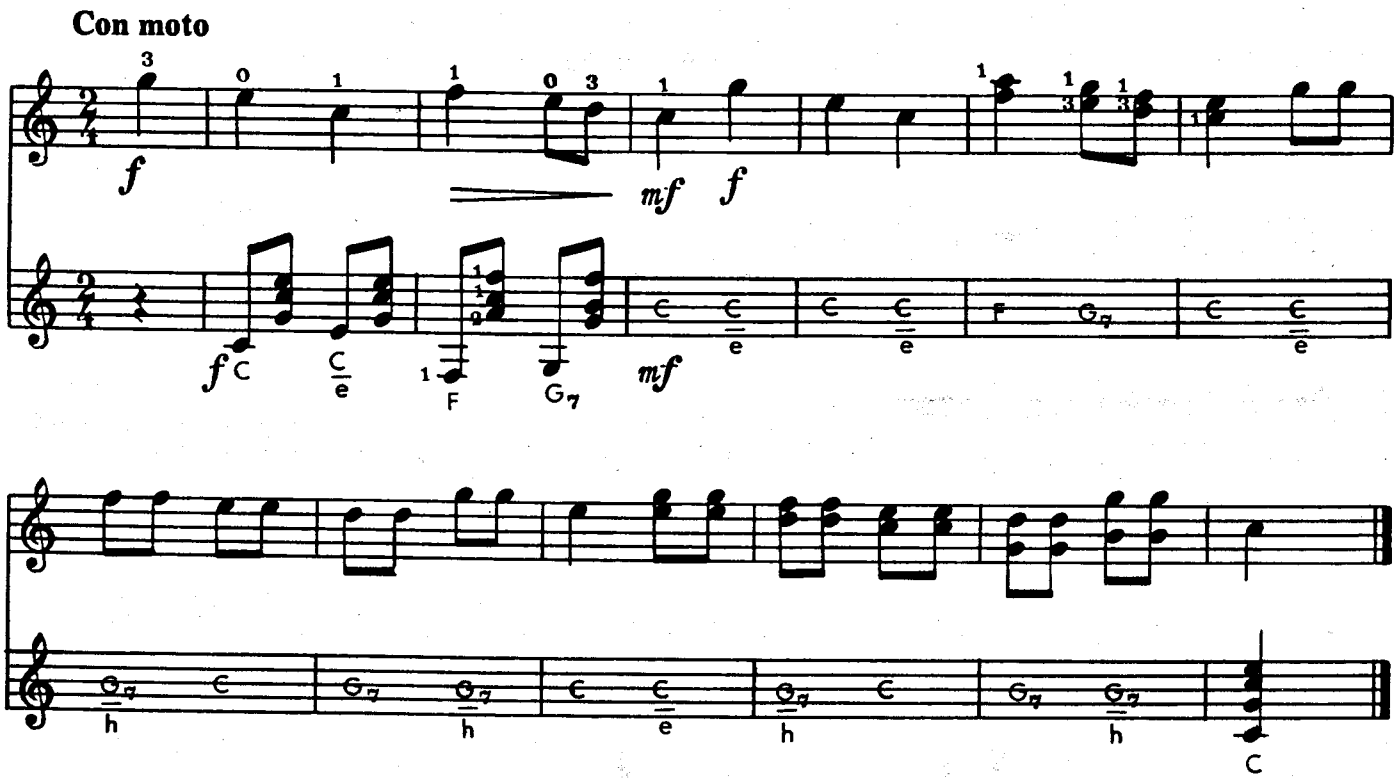
11. КРУТИТСЯ, ВЕРТИТСЯ ШАР ГОЛУБОЙ

(Русская народная песня)



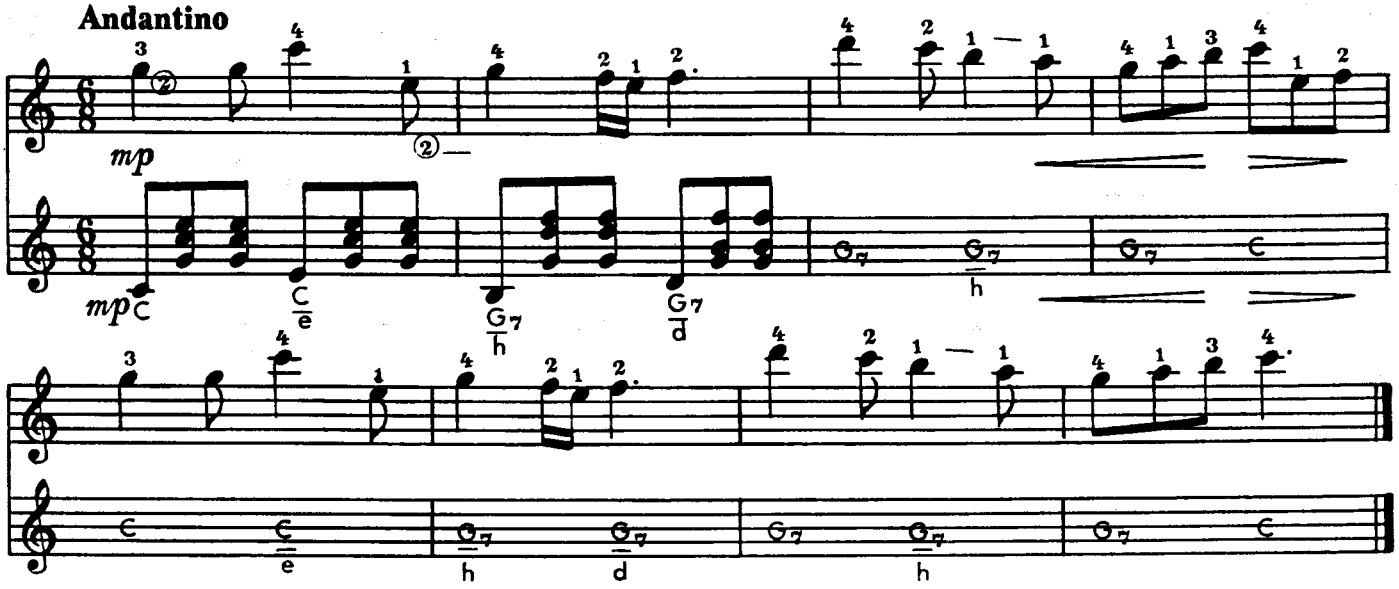
12. ВО КУЗНИЦЕ

(Русская народная песня)



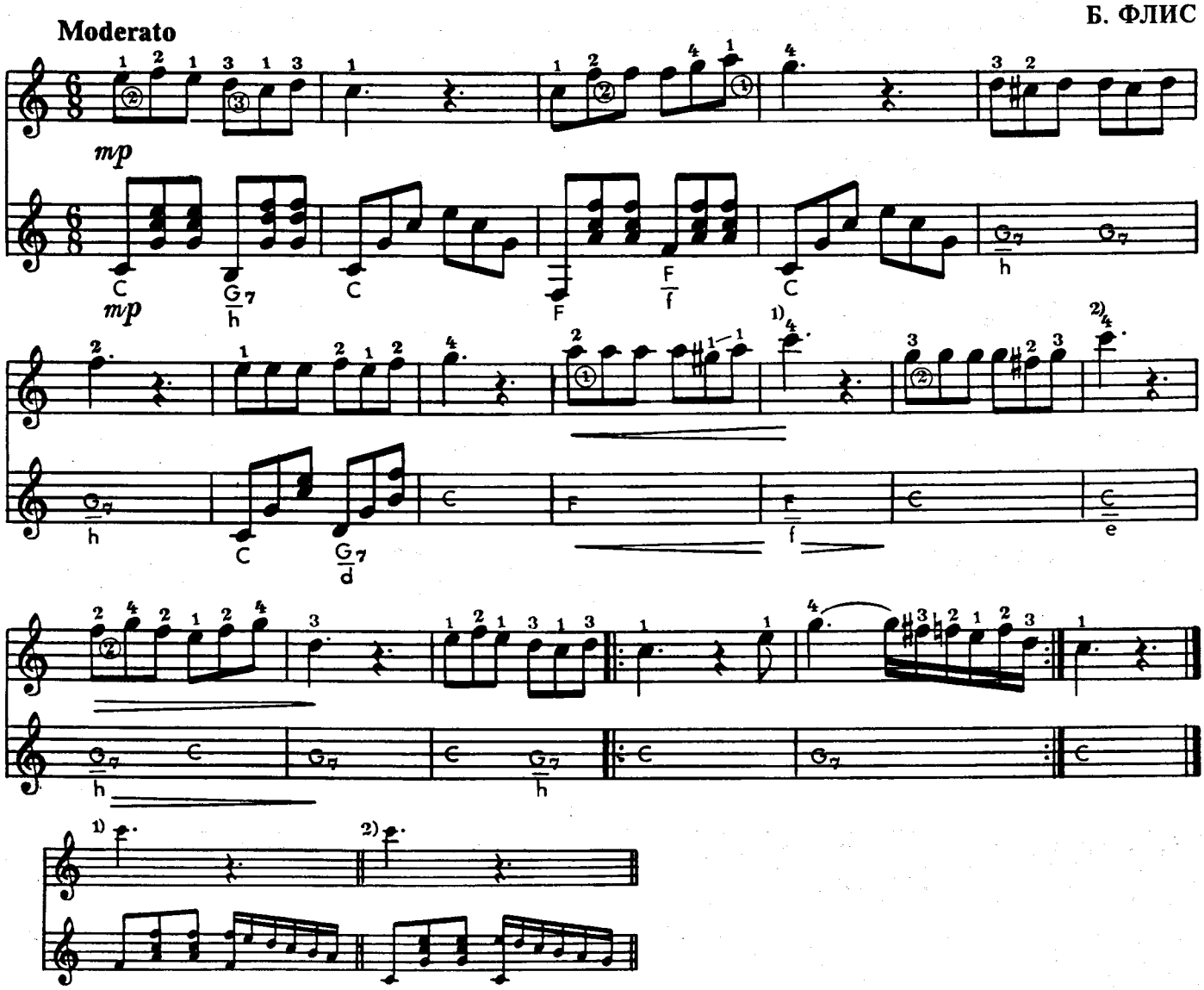
13. ОЙ, ДИВЧИНА, ШУМИТ ГАЙ

(Украинская народная песня)



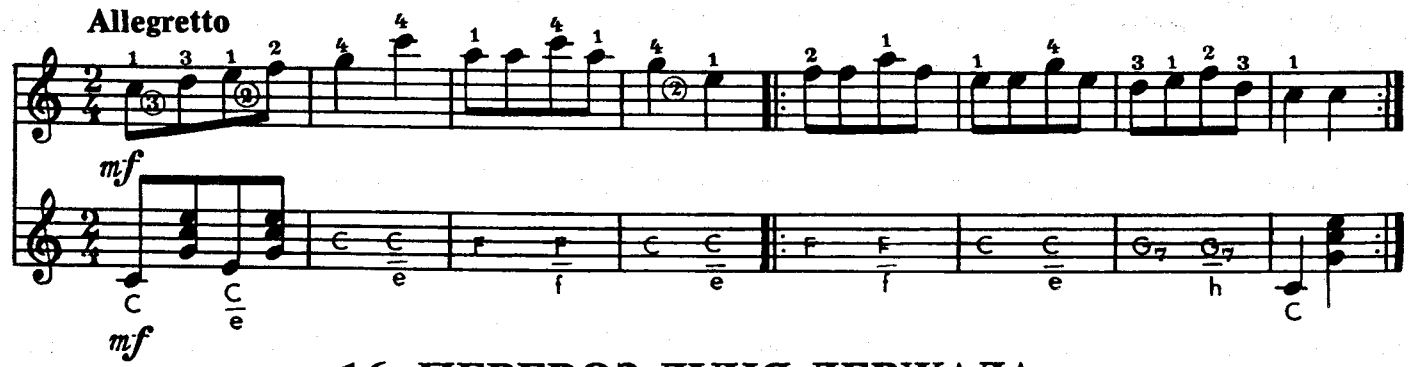
14. СПИ, МОЯ РАДОСТЬ, УСНИ

Б. ФЛИС



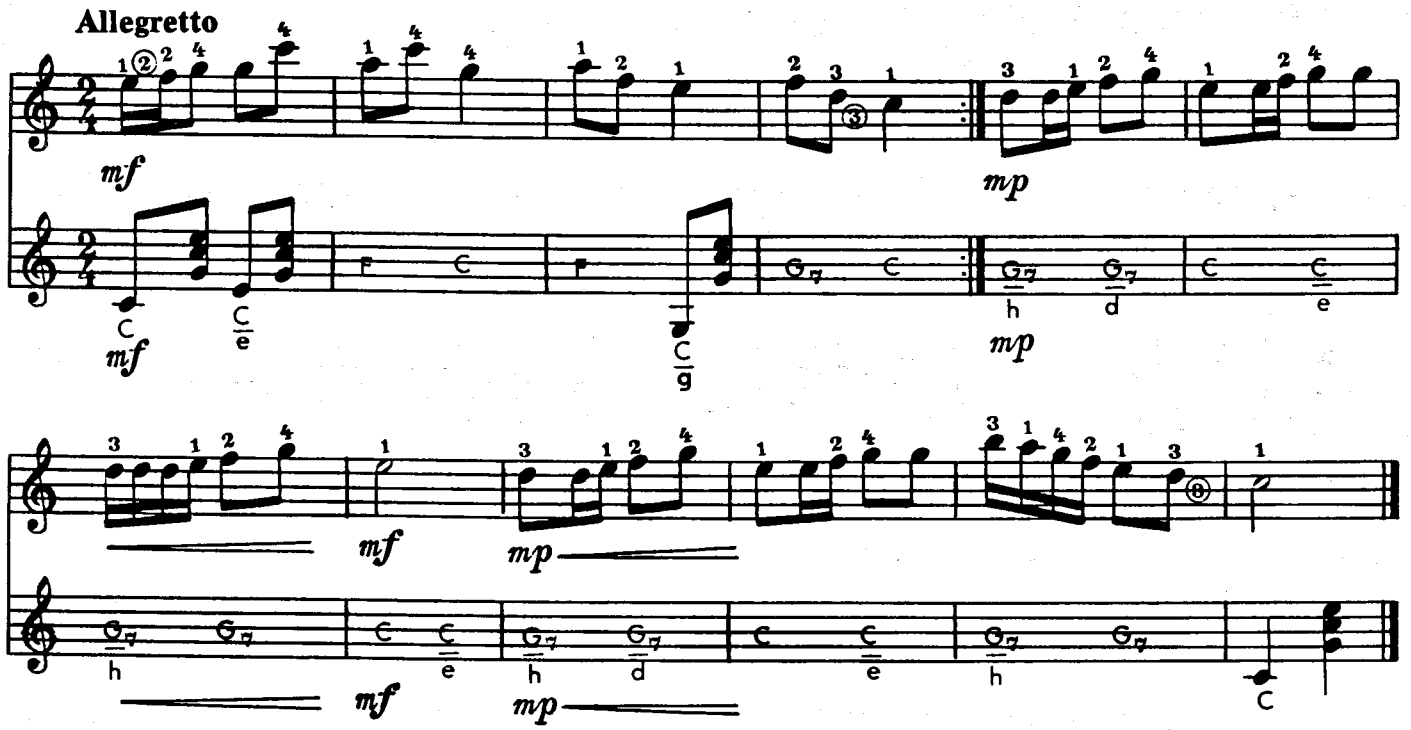
15. ОЙ, ЗА ГАЕМ, ГАЕМ

(Украинская народная песня)



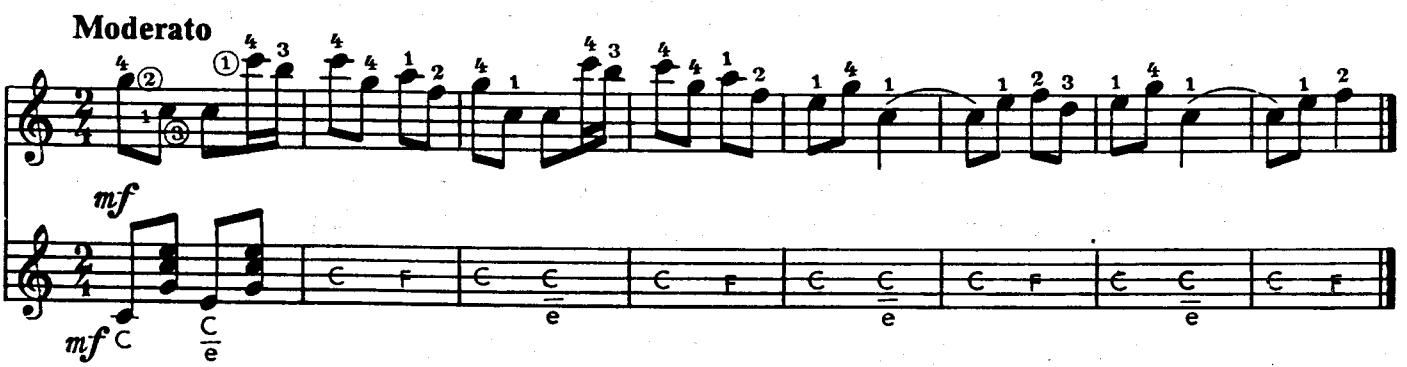
16. ПЕРЕВОЗ ДУНЯ ДЕРЖАЛА

(Русская народная песня)



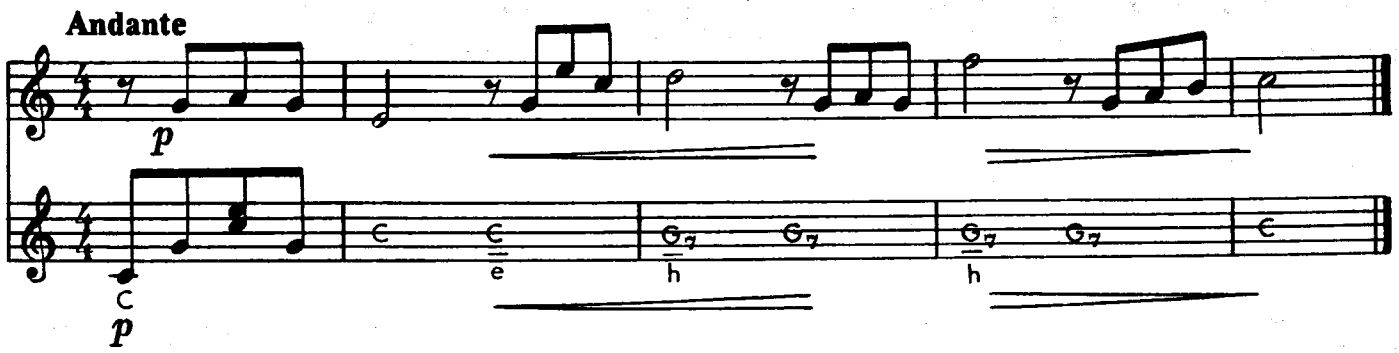
17. БАРЫНЯ

(Русская народная песня)



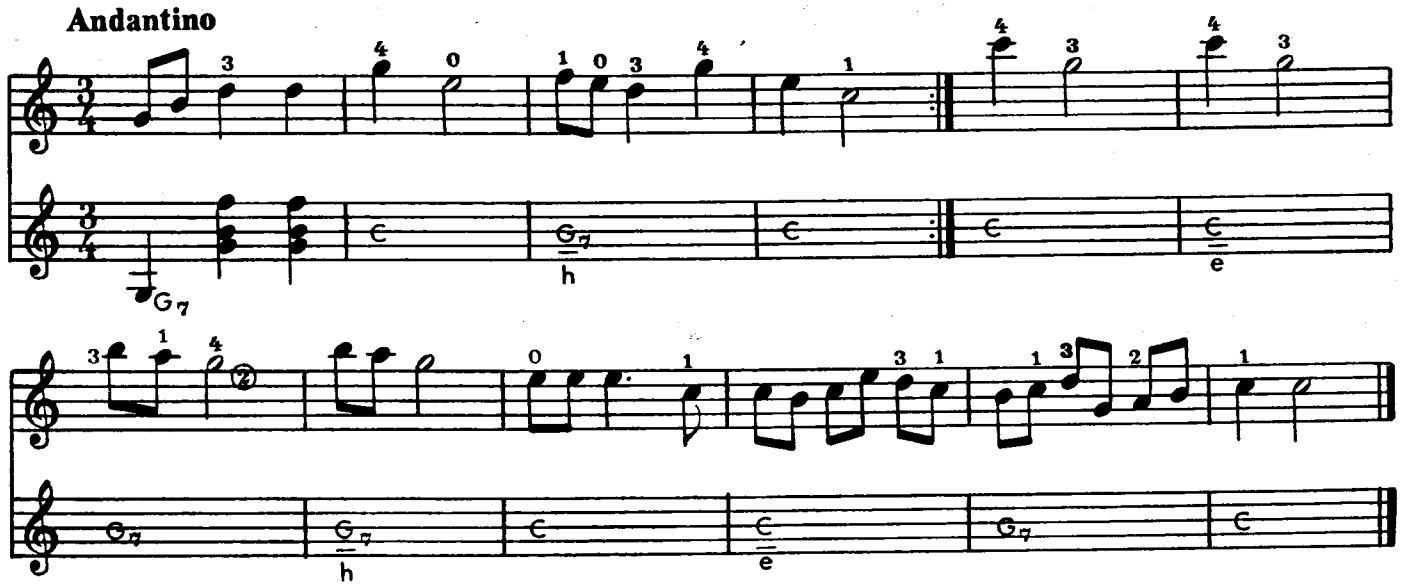
18. ВЕЧЕРНИЙ ЗВОН

(Русская народная песня)



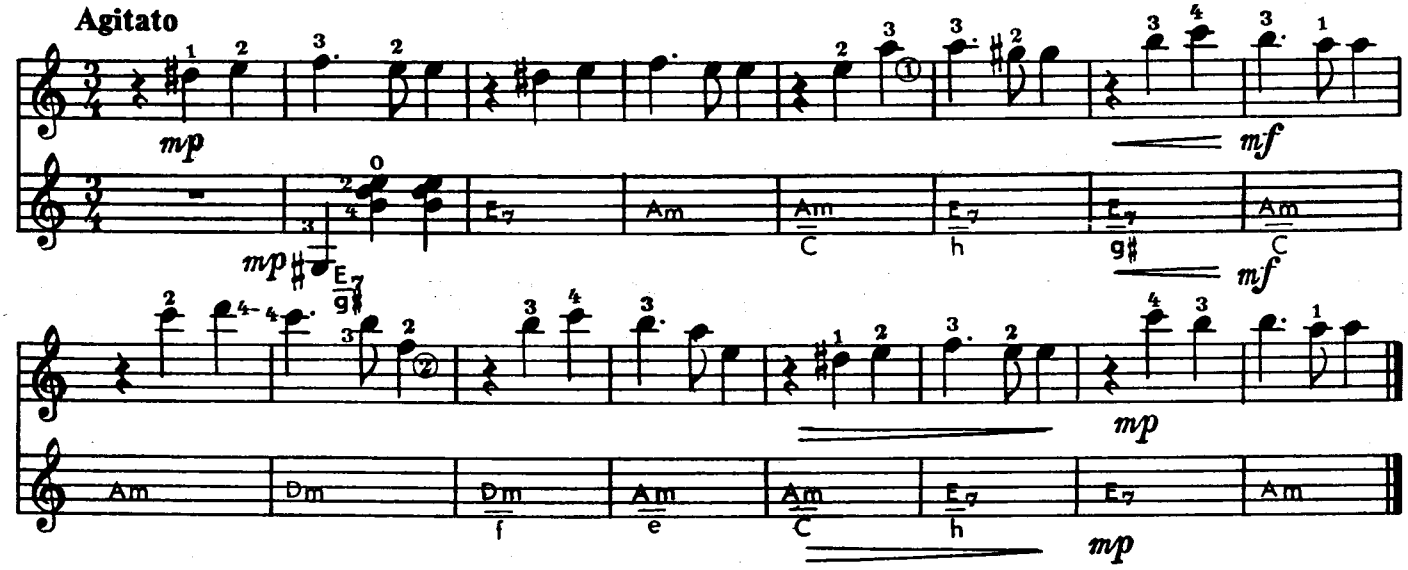
19. КУКУШКА

(Польская народная песня)

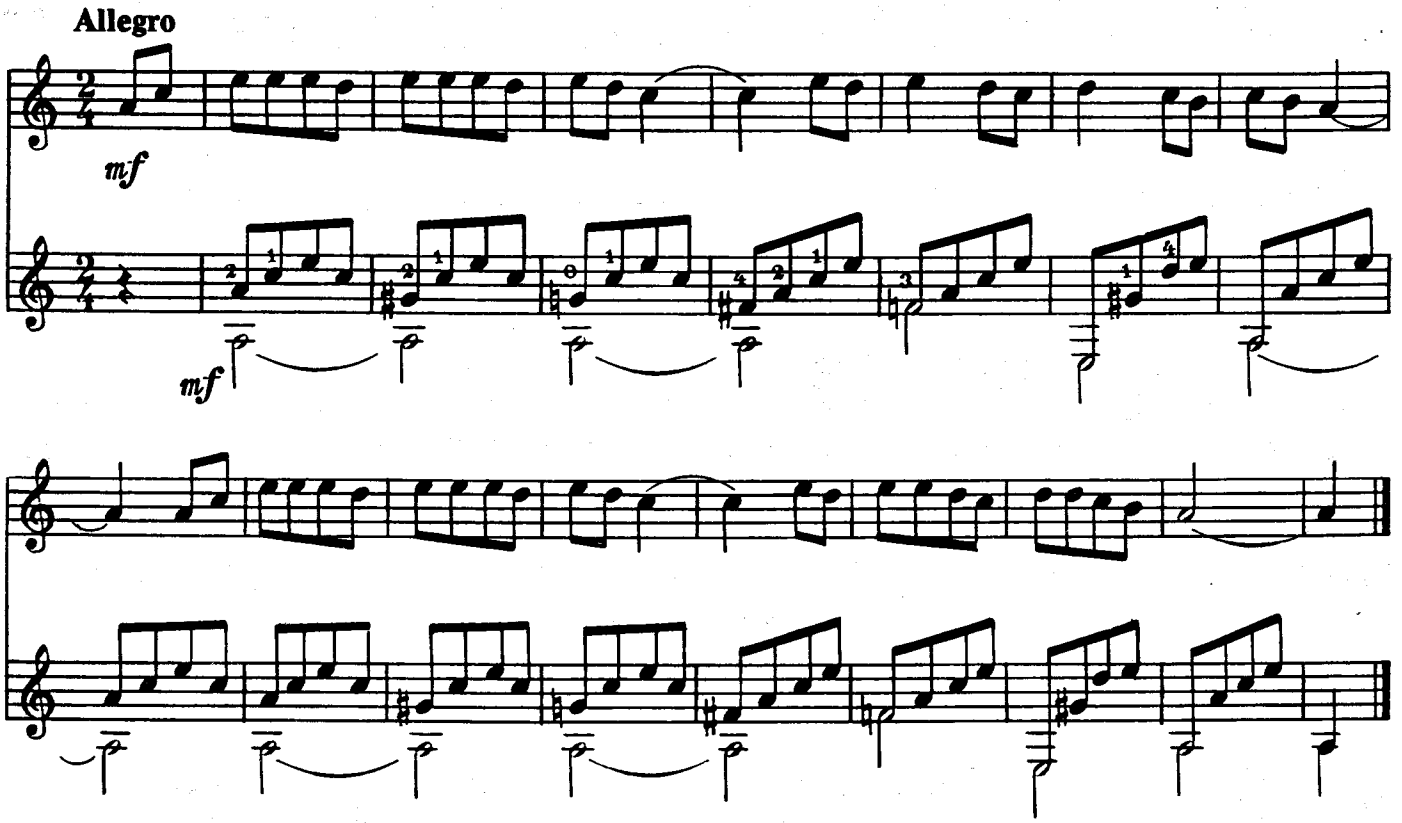


20. ОЧИ ЧЕРНЫЕ

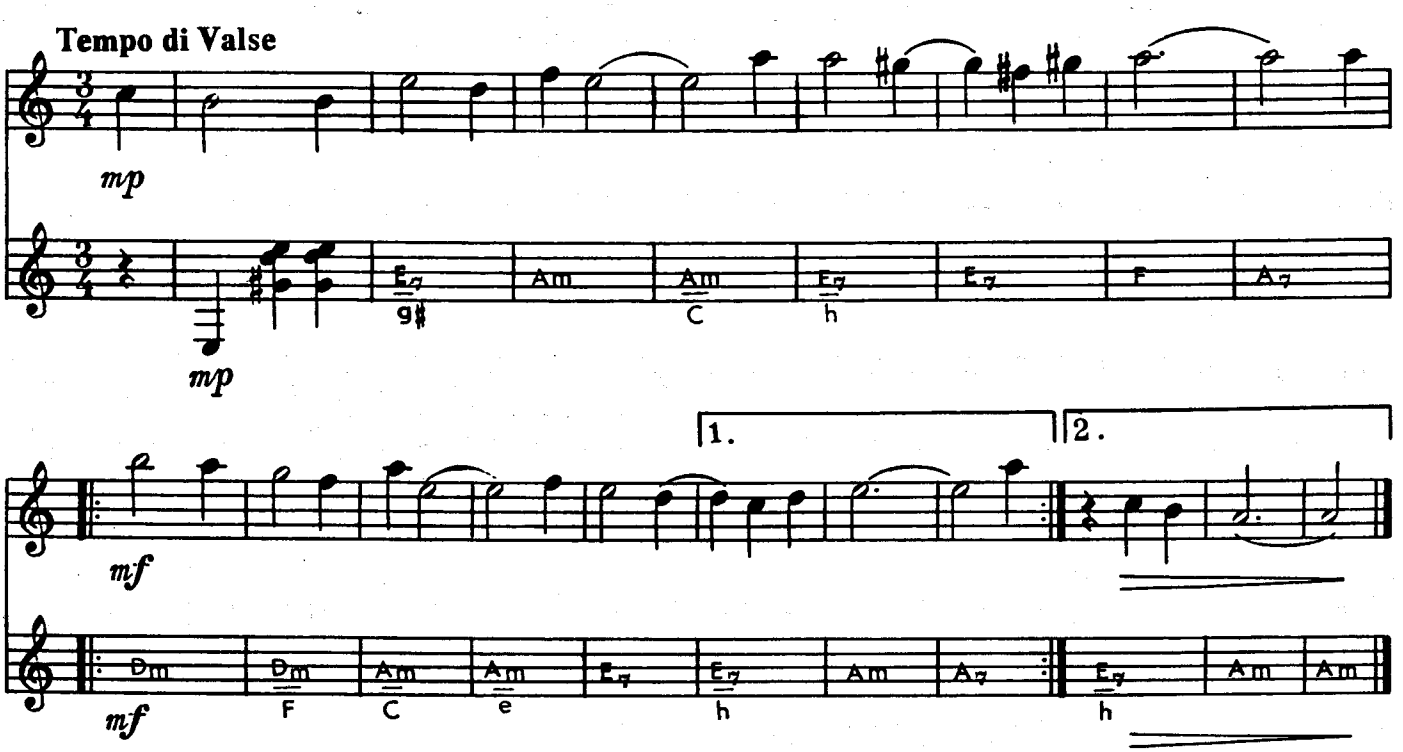
Народная песня



21. НЕДЕЛЬКА
(Русская народная песня)



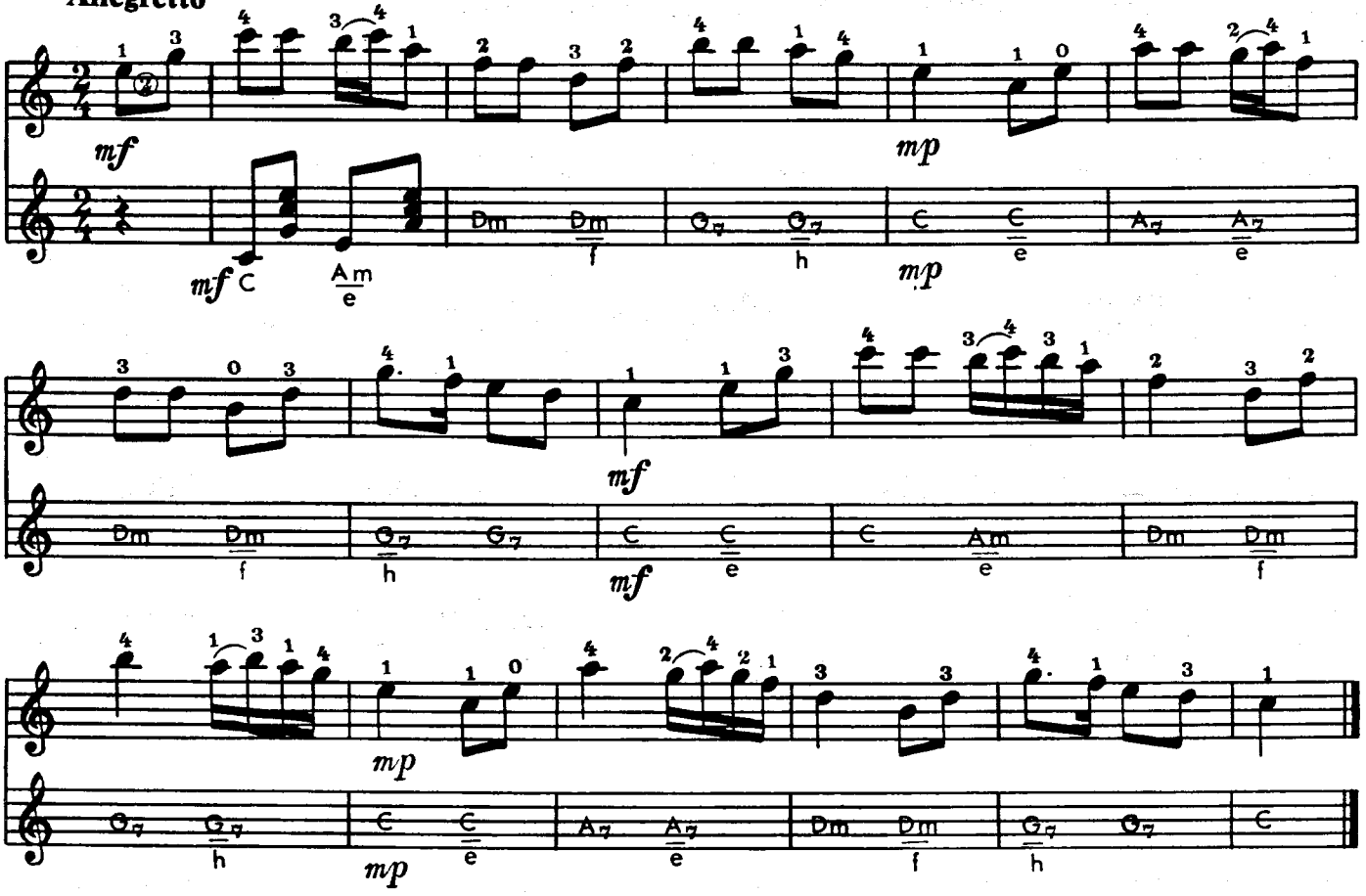
22. ОТРАДА
(Русская народная песня)



23. АХ, САМАРА-ГОРОДОК

(Русская народная песня)

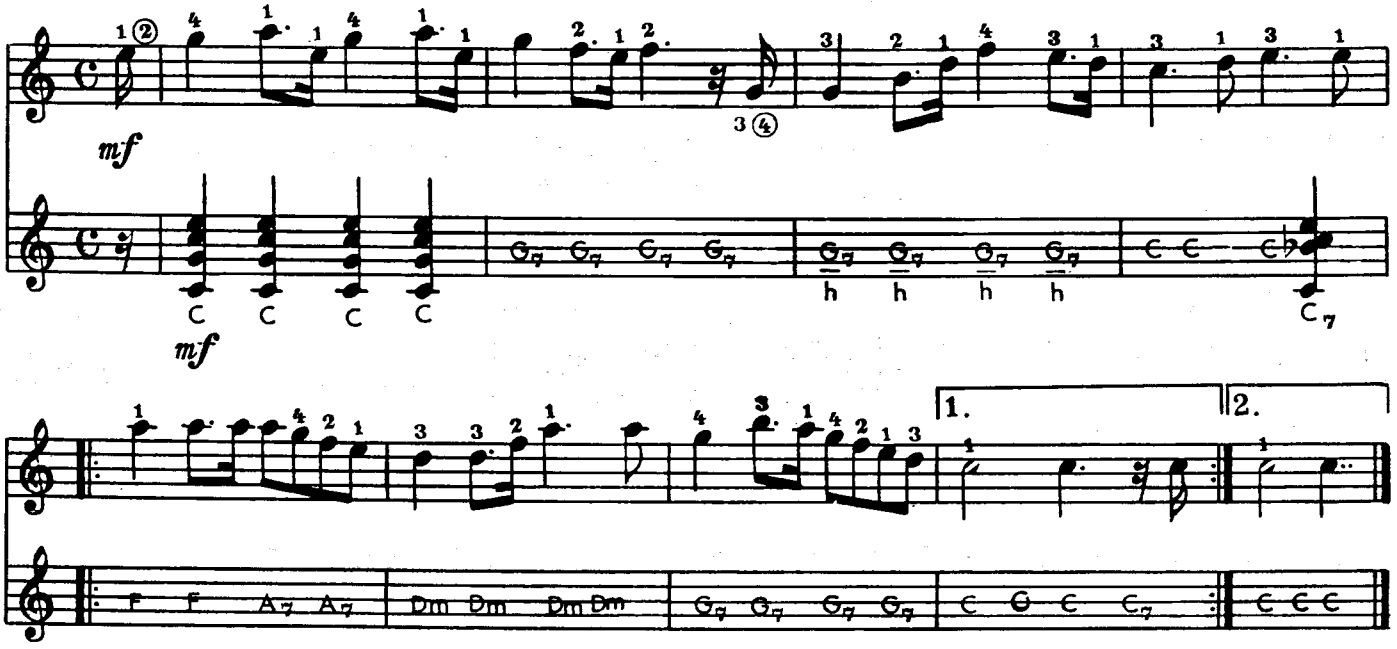
Allegretto



24. ВАРЯГ

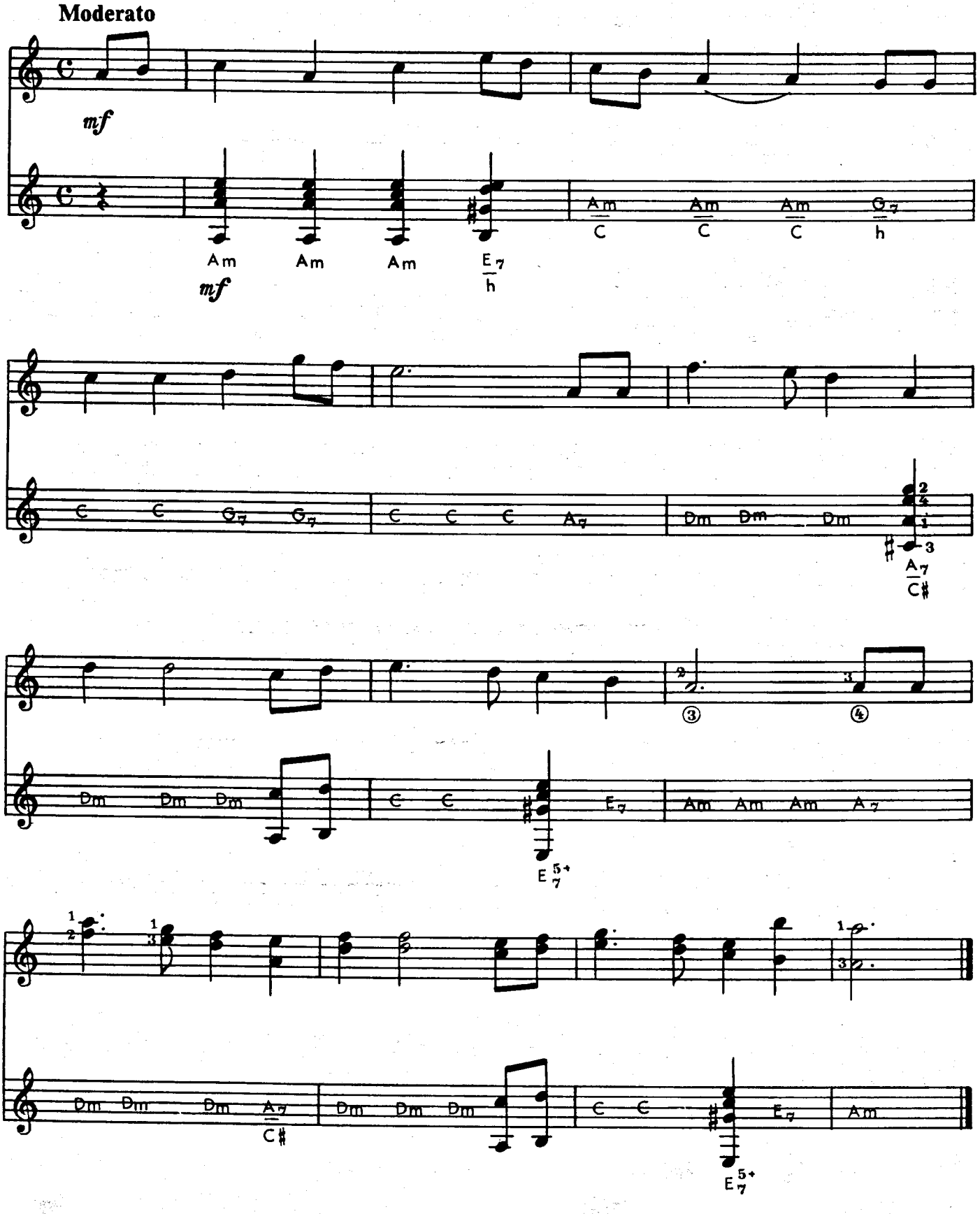
(Русская народная песня)

Tempo di Marcia



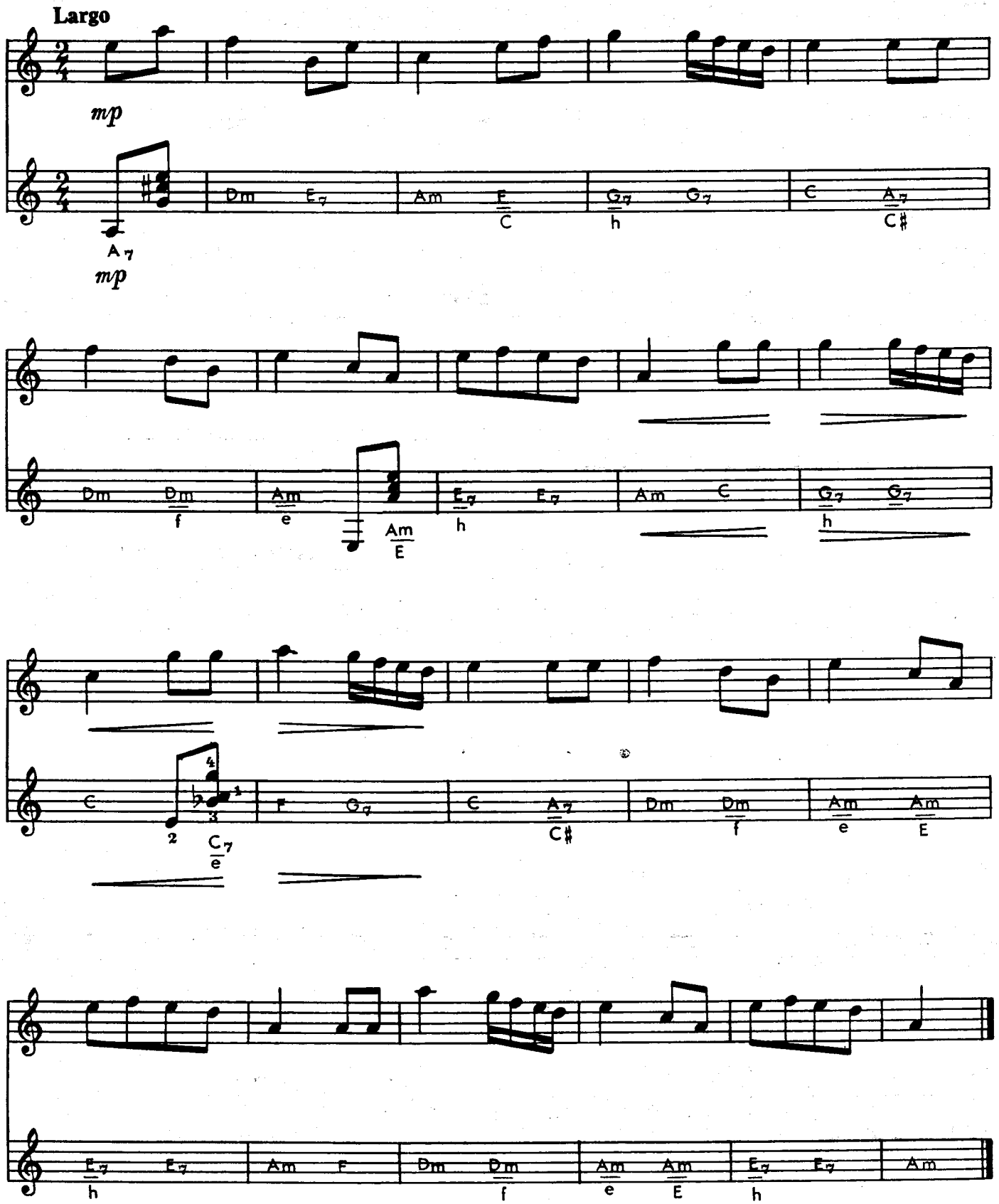
25. ПО ДОЛИНАМ И ПО ВЗГОРЬЯМ

(Народная песня времен гражданской войны)



26. ХУТОРОК

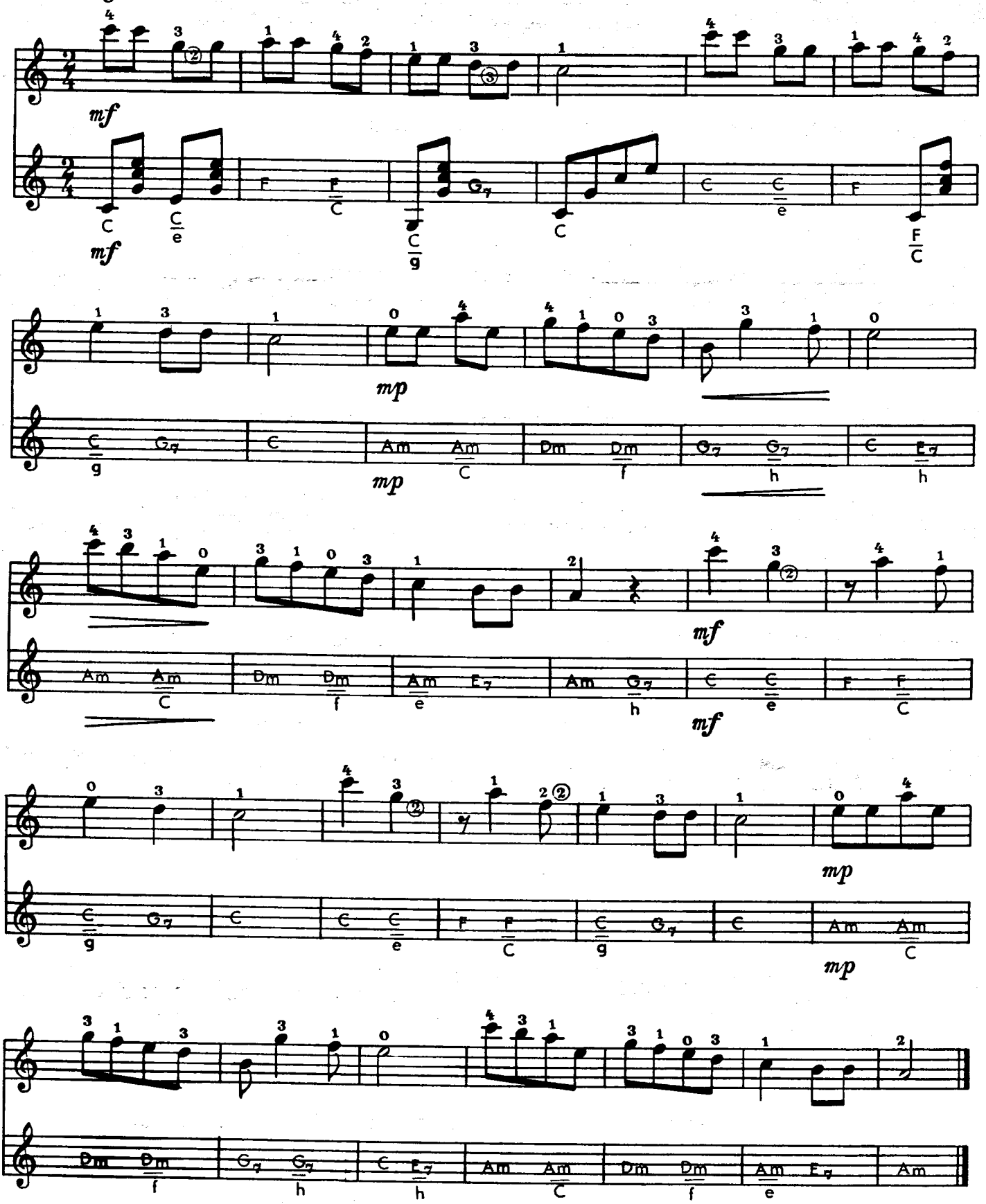
(Русская народная песня)



27. ТРАВУШКА-МУРАВУШКА

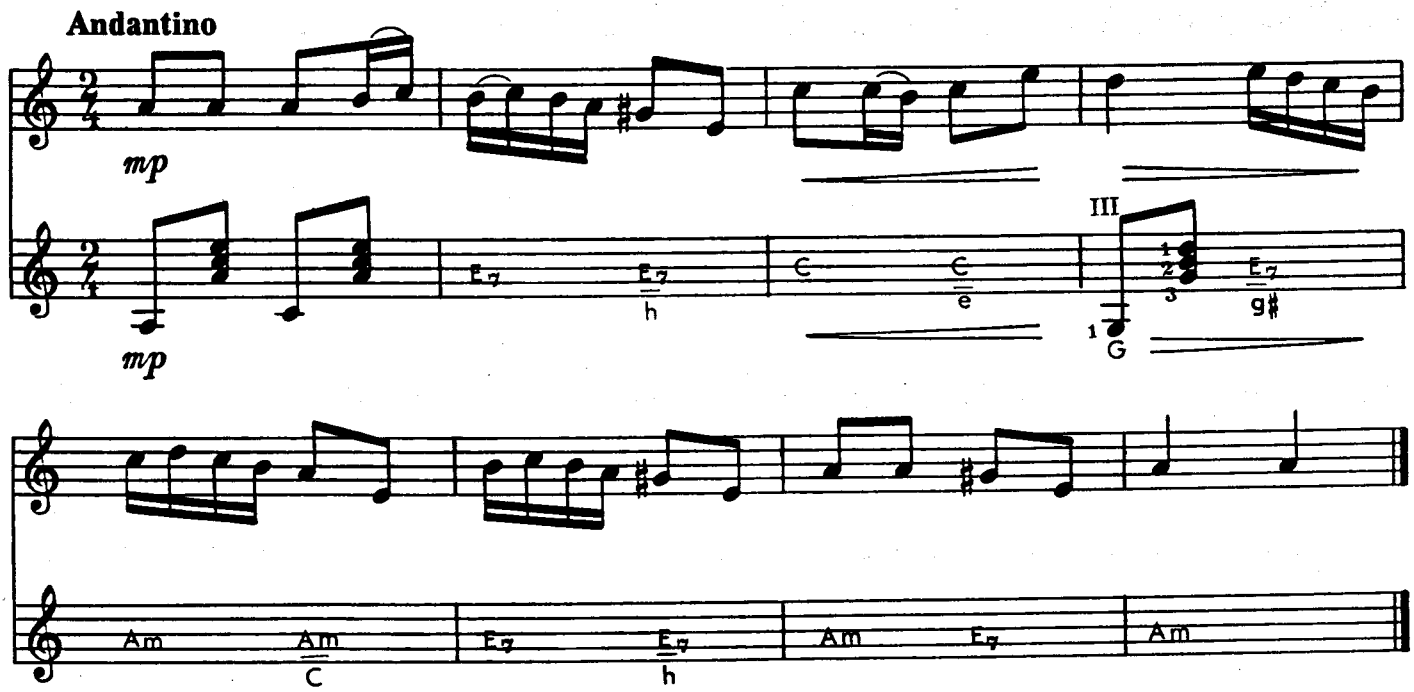
(Русская народная песня)

Allegretto



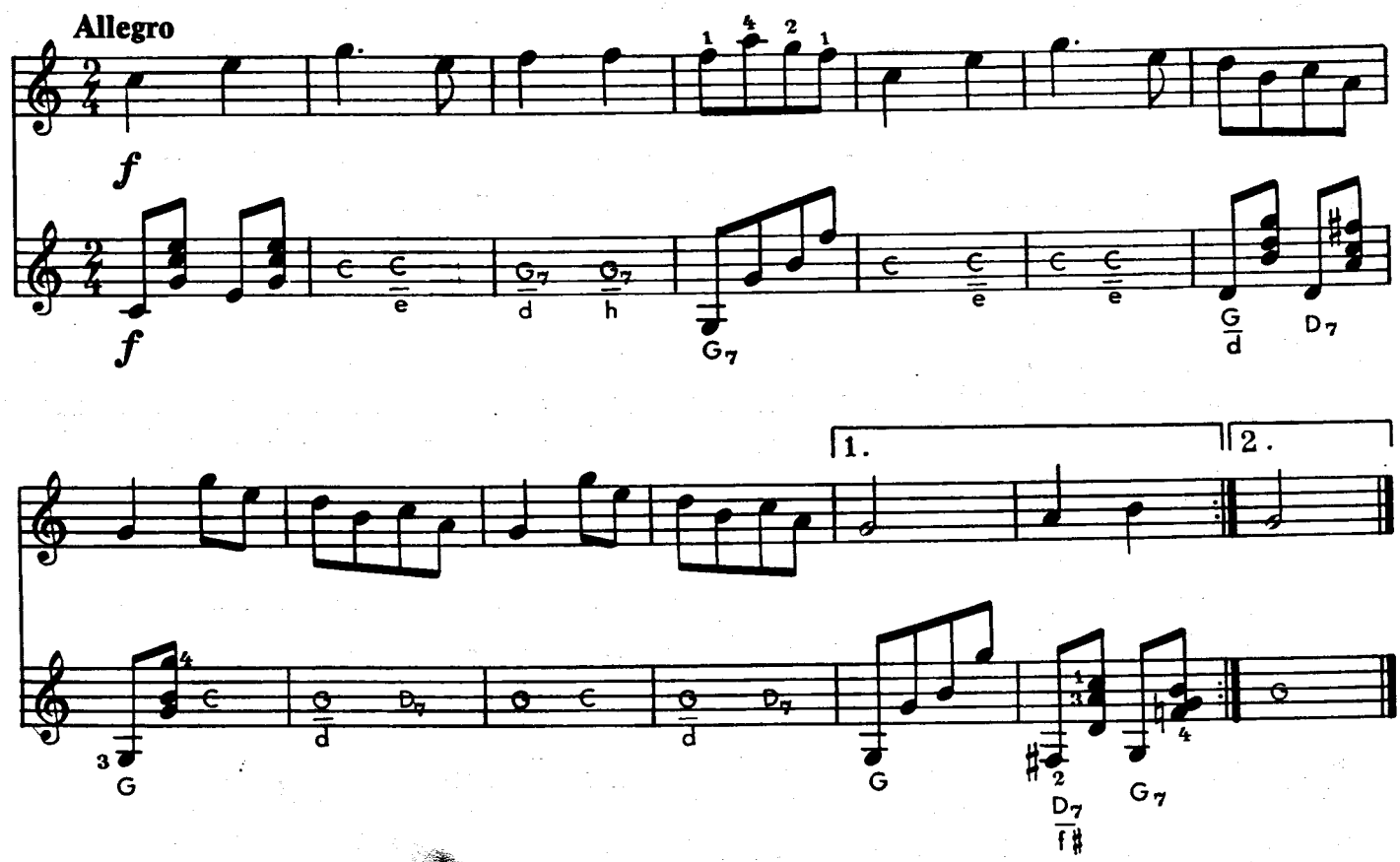
28. ЧЕРНОБРОВЫЙ, ЧЕРНООКИЙ

(Русская народная песня)



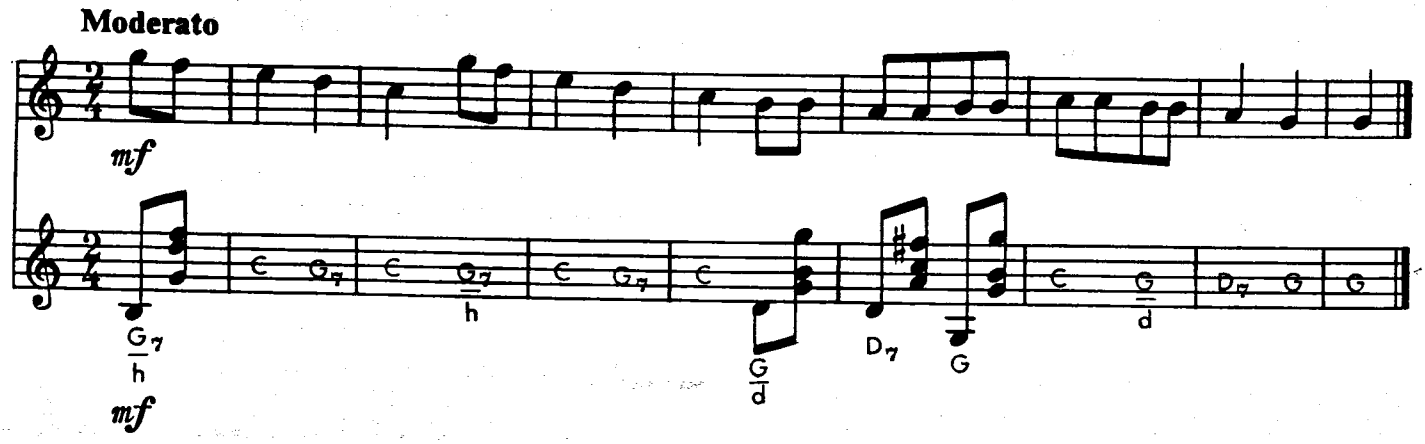
29. ПО УЛИЦЕ МОСТОВОЙ

(Русская народная песня)



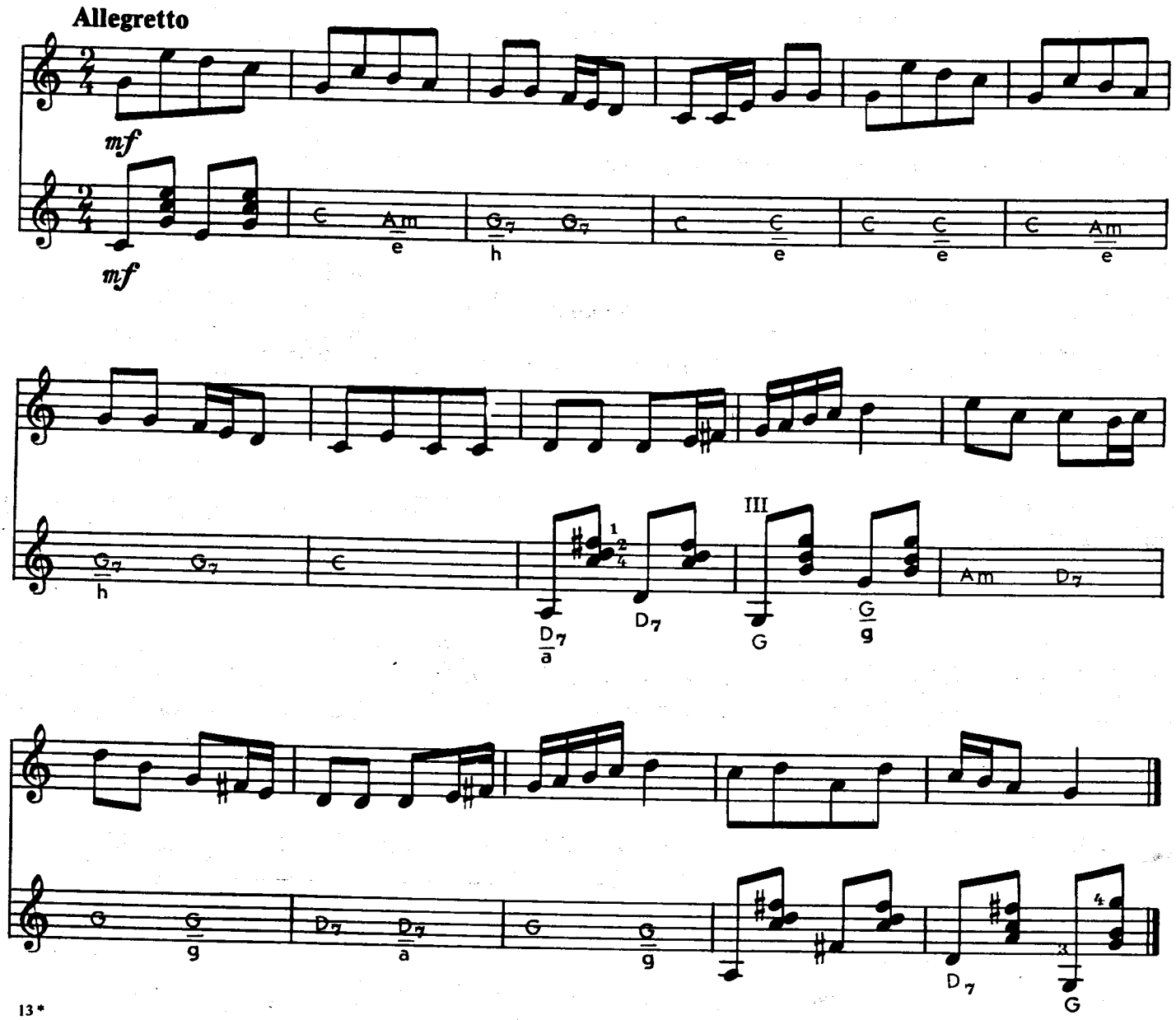
30. Я НА ГОРКУ ШЛА

(Русская народная песня)



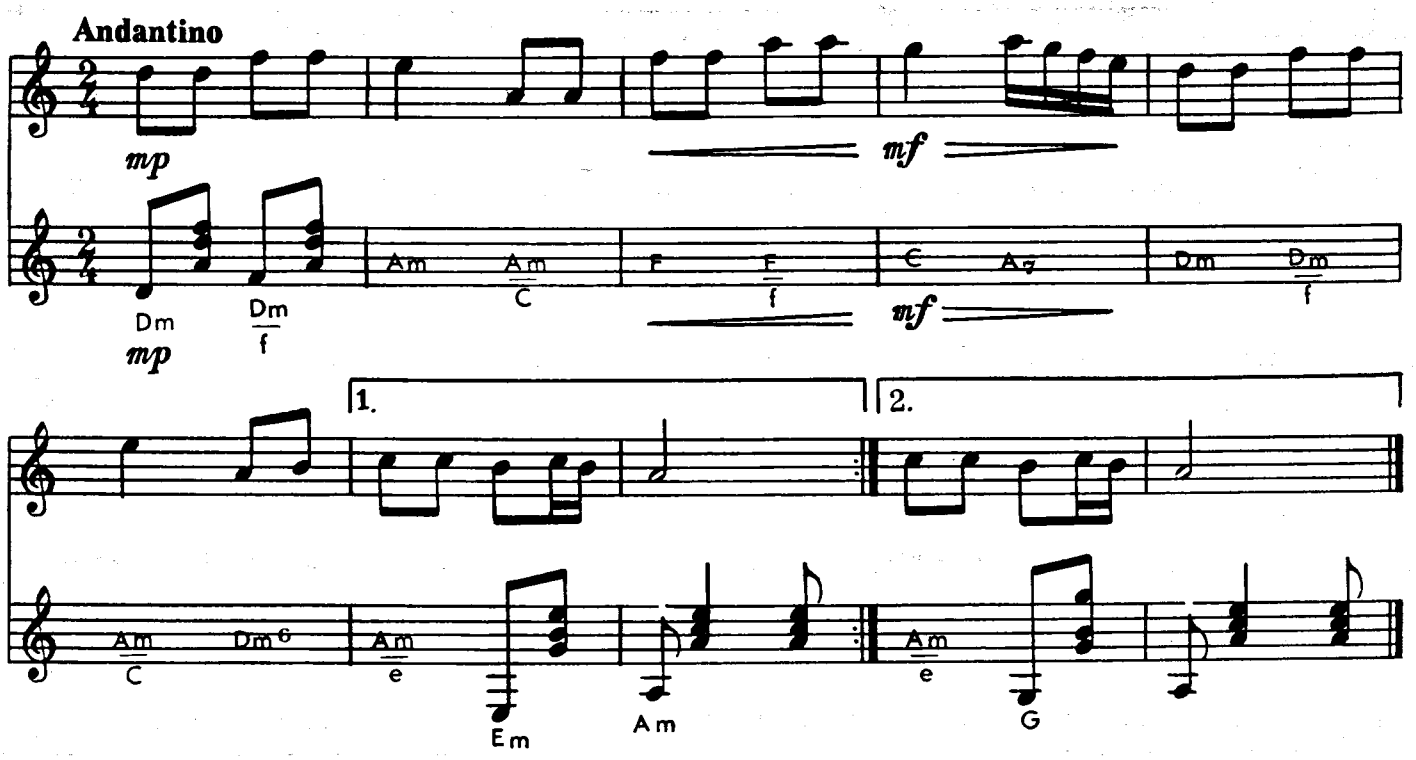
31. БУЛЬБА

(Белорусская народная песня)



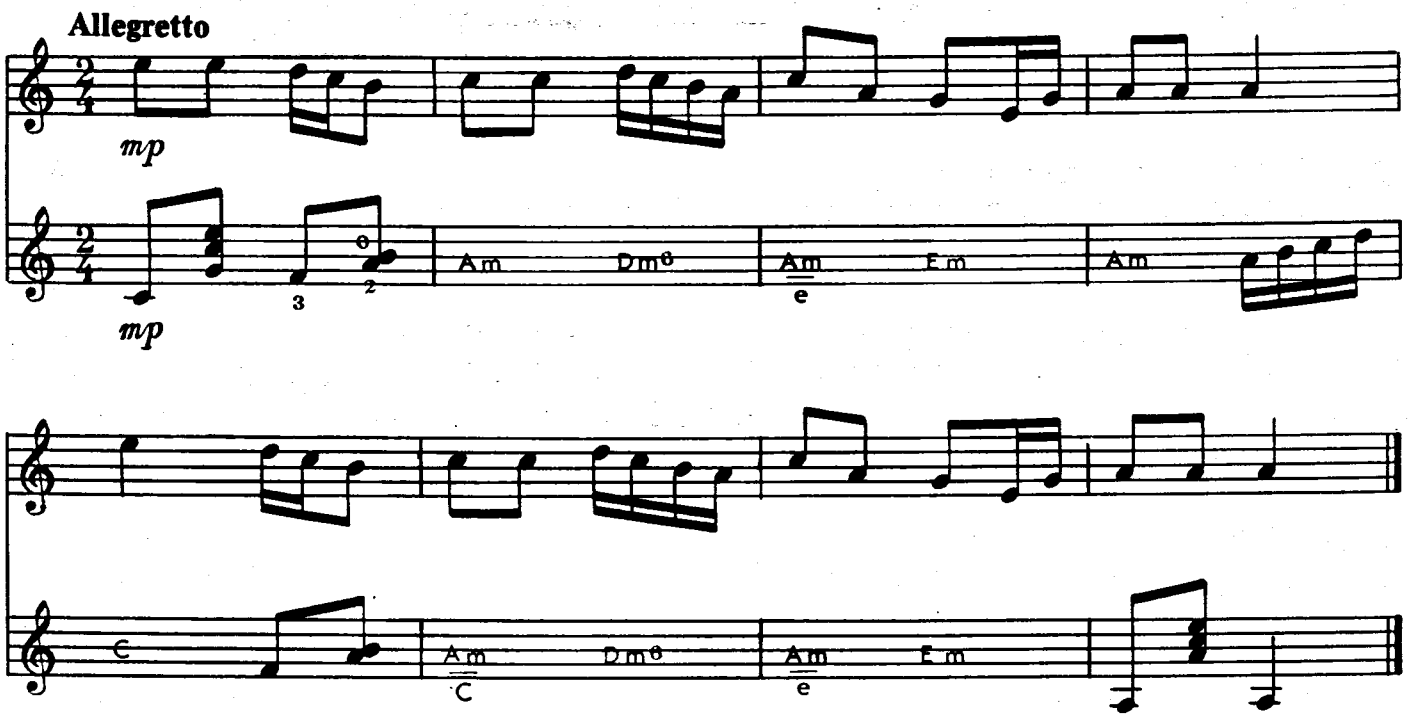
32. ПОМНИШЬ ЛИ МЕНЯ, МОЙ СВЕТ

(Русская народная песня)



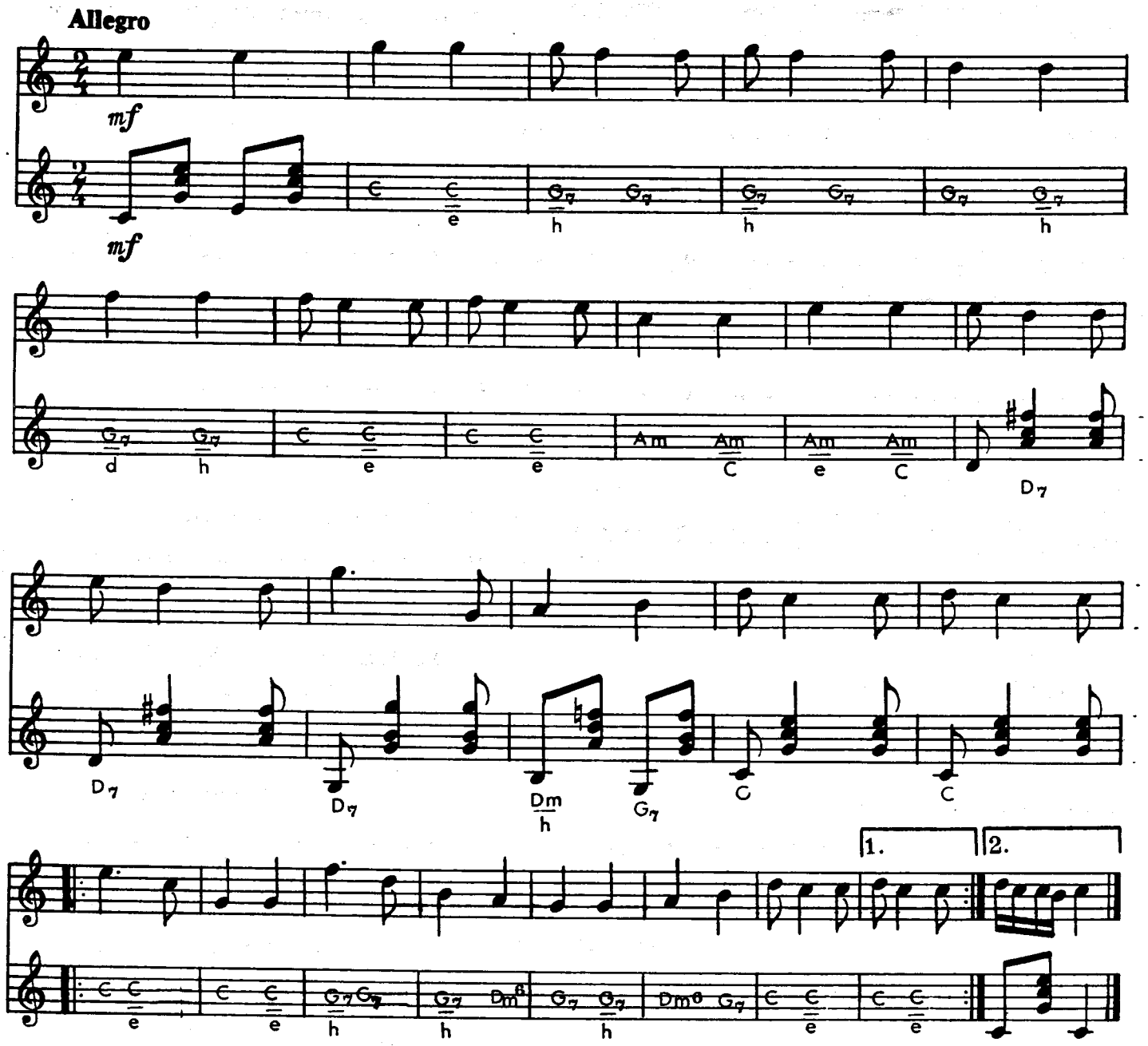
33. Я НА КАМУШКЕ СИЖУ

(Русская народная песня)



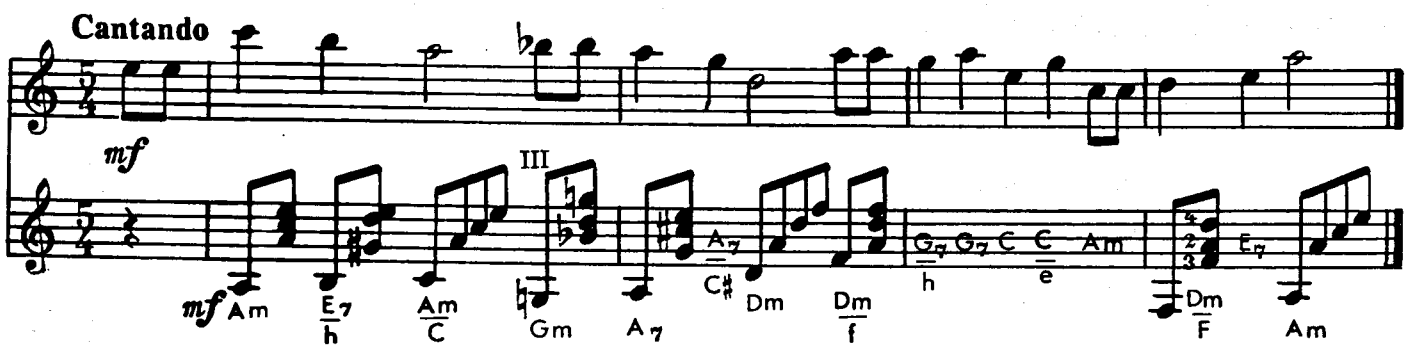
34. ТАНЦУЙ, ТАНЦУЙ

(Чешская народная песня)



35. АХ ТЫ, ДУШЕЧКА

(Русская народная песня)



СОДЕРЖАНИЕ

Раздел I

ПРАВАЯ РУКА

Звукоизвлечение 3

Большой палец *"p"* 3

Пальцы *i, m, a* 5

Исполнение арпеджио 9

Арпеджио с одновременным извлечением двух и более нот 12

Игра аккордов 15

Игра арпеджио в сочетании с игрой по одной струне 16

ЛЕВАЯ РУКА

О положении кисти левой руки 17

Перемещение кисти поперек грифа 18

Экономия движения пальцев 19

Перемещение кисти вдоль грифа 20

Баррэ 20

О "полезном" напряжении в кисти 21

Об аккордовой игре при смене позиций .. 22

Легато 24

Статика и динамика левой руки 25

О чтении с листа 27

Координация левой и правой рук 28

О музыкальном исполнении .. 28

Последовательность работы с начинающими 29

Раздел II

Репертуарное приложение

1. Упражнения в аккордах 32

2. М. Каркасси. *Прелюд* C_{dur} 32

3. М. Каркасси. *Прелюд* e_{moll} 33

4. М. Джульяни. *Этюд* C_{dur} 33

5. М. Каркасси. *Упражнение* a_{moll} 34

6. М. Каркасси. *Упражнение* e_{moll} 34

7. М. Джулиани. *Аллегро* 35

8. Гамма C_{dur} 35

9. Ф. Карулли. *Прелюд* G_{dur} 35

10. М. Каркасси. *Прелюд* G_{dur} 36

11. Ф. Карулли. *Вальс* G_{dur} 36

12. М. Каркасси. *Прелюд* A_{dur} 37

13. С. Накахима. *Этюд* 37

14. М. Каркасси. *Упражнение* A_{dur} 38

15. М. Каркасси. *Упражнение* E_{dur} 38

16. М. Каркасси. *Упражнение* F_{dur} 39

17. М. Каркасси. *Упражнение* D_{dur} 39

18. М. Каркасси. *Прелюд* E_{dur} 39

19. А. Иванов-Крамской. *Прелюдия* e_{moll} . 40

20. М. Каркасси. *Андантино* C_{dur} 40

21. М. Каркасси. *Прелюд* d_{moll} 41

22. *Ходила младёшенька.* Русская народная песня. Обработка В. Яшнева 41

23. Ф. Карулли. *Аллегретто* e_{moll} 42

24. Й. Поврозняк. *Марш.* 42

25. М. Каркасси. *Вальс* C_{dur} 43

26. М. Каркасси. *Аллегретто* C_{dur} 43

27. М. Каркасси. *Андантино* C_{dur} 44

28 Г. Фортеа. *Вальс* 45

29. М. Каркасси. *Аллегретто* C_{dur} 45

30. Е. Гоенс. *Танец.* 46

31. М. Каркасси. *Прелюд* a_{moll} 46

32. *Чешская песенка.* Обработка Л. Шумеева 47

33. М. Каркасси. *Андантино* a_{moll} 47

34. Ф. Карулли. *Анданте* d_{moll} 48
35. *Шесть маленьких барабанщиков.* Латышская народная песня 48
36. В. Нейланд. *Галоп* 48
37. А. Мессоньер. *Немецкая песня* 49
38. М. Каркасси. *Полька* 50
39. А. Иванов-Крамской. *Этюд* 50
40. М. Каркасси. *Анданте* e_{moll} 51
41. Ф. Карулли. *Вальс с вариациями* 51
42. Д. Агуадо. *Маленький вальс* 52
43. М. Каркасси. *Вальс* F_{dur} 53
44. Ф. Молино. *Рондо* C_{dur} 53
45. М. Каркасси. *Швейцарская песня* 54
46. Ф. Карулли. *Вальс* 55
47. М. Каркасси. *Аллегретто* A_{dur} 56
48. М. Каркасси. *Аллегретто* D_{dur} 56
49. Ф. Карулли. *Этюд* F_{dur} 58
50. Д. Агуадо. *Модерато* C_{dur} 58
51. Д. Агуадо. *Анданте* C_{dur} 59
52. Д. Агуадо. *Мазурка* C_{dur} 59
53. Д. Агуадо. *Вальс* C_{dur} 59
54. П. Агафошин. *Упражнение* C_{dur} 60
55. Д. Агуадо. *Мазурка* G_{dur} 60
56. П. Агафошин. *Упражнение* G_{dur} 61
57. Д. Агуадо. *Андантино* A_{dur} 61
58. Д. Агуадо. *Аллегретто* E_{dur} 61
59. Д. Агуадо. *Анданте* E_{dur} 62
60. Д. Агуадо. *Этюд в форме мазурки* ... 62
61. Д. Агуадо. *Андантино* f_{moll} 63
62. А. Диабелли. *Менуэт* 63
63. А. Диабелли. *Скерцо* 64
64. А. Диабелли. *Марш* 64
65. Ф. Таррега. *Мазурка* 65
66. Ф. Таррега. *Этюд* C_{dur} 65
67. Ф. Таррега. *Этюд* e_{moll} 66
68. Н. Паганини. *Вальс* 66
69. Й. Мертц. *Чардаш* 67
70. *Мазурка.* Польский народный танец. Обработка К. Сосинского 67
71. *Как по морю.* Русская народная песня. Обработка А. Иванова-Крамского ... 68
72. М. Глинка. *Гуде вітер.* Обработка П. Агафошина 69
73. *Кукушка.* Швейцарская народная песня. Обработка А. Минаева 69
74. Л. Бекман. *В лесу родилась елочка* 69
75. *На зеленом лугу.* Русская народная песня. Гармонизация Т. Захарьиной 70
76. *Ой, джигуне, джигуне.* Украинская народная песня 70
77. Н. Римский-Корсаков. *Проводы зимы* . 70
78. *И шумить, и гуде.* Украинская народная песня. Обработка А. Иванова-Крамского 71
79. *Полноте, ребята.* Русская народная песня. Обработка П. Агафошина 71
80. *Баламути.* Украинская народная песня. Обработка Г. Миняева 72
81. *Ой, да ты, калинушка.* Русская народная песня. Обработка П. Агафошина 73
82. А. Иванов-Крамской. *Танец* 73
83. А. Гречанинов. *Мазурка* 74
84. Р. Шуман. *Анданте* 75
85. П. Агафошин. *Упражнение в терциях* . 75
86. Р. Шуман. *Военный марш* 76
87. Украинская народная песня 76
88. Неизвестный автор 17-го века. *Ария* .. 77
89. Неизвестный автор 17-го века. *Менуэт* 77
90. И. Филипп. *Колыбельная* 78
91. Л. Моцарт. *Юмореска* 78
92. Г. Телеман. *Аллегро* 78
93. Г. Ф. Гендель. *Андантино* 79
94. И. Кригер. *Бурре* 79
95. И. Кригер. *Менуэт* 80
96. Неизвестный автор 18-го века. *Маскарада* 80
97. Р. де Визе. *Менуэт* C_{dur} 81
98. К. Сейшас. *Менуэт* 81
99. Р. де Визе. *Менуэт* 82
100. С. Л. Вайс. *Менуэт* 82
101. Д. Циполи. *Менуэт* 83

102. Л. Моцарт. *Бурре* 83

103. В. Моцарт. *Аллегро* 84

Переложение А. Гитмана (74-77, 87, 101); А. Иванова-Крамского (83); П. Агафошина (84, 86, 96).

Исполнительская редакция А. Гитмана (88-95, 97-99)

Мелодии и аккомпанемент

1. *Помню я еще молодушкой была.* Русская народная песня 85

2. *Коровушка.* Русская народная песня . . 85

3. *Перепелочка. Белорусская* народная песня 86

4. *Цыганочка.* Народная мелодия 86

5. *Плещут холодные волны.* Русская народная песня 86

6. *Гусята.* Немецкая народная песня . . . 87

7. *Ехал на ярмарку ухарь-купец.* Русская народная песня 87

8. *А я по лугу.* Русская народная песня . . 87

9. *Коробейники.* Русская народная песня . 88

10. *Частушка.* Народная мелодия 88

11. *Крутится, вертится шар голубой.* Русская народная песня 89

12. *Во кузнице.* Русская народная песня . . 89

13. *Ой, дивчина, шумит гай.* Украинская народная песня 90

14. Б. Флис. *Спи, моя радость, усни* 90

15. *Ой, за гаем, гаем.* Украинская народная песня 91

16. *Перевоз Дуня держала.* Русская народная песня 91

17. *Барыня.* Русская народная песня 91

18. *Вечерний звон.* Русская народная песня 92

19. *Кукушка.* Польская народная песня . . . 92

20. *Очи черные.* Народные мелодия 92

21. *Неделька.* Русская народная песня 93

22. *Отрада.* Русская народная песня 93

23. *Ах, Самара-городок.* Русская народная песня 94

24. *Варяг.* Русская народная песня 94

25. *По долинам и по взгорьям.* Песня времен гражданской войны 95

26. *Хуторок.* Русская народная песня 96

27. *Травушка-муравушка.* Русская народная песня 97

28. *Чернобровый, черноокий.* Русская народная песня 98

29. *По улице мостовой.* Русская народная песня 98

30. *Я на горку шла.* Русская народная песня . 99

31. *Бульба.* Белорусская народная песня . . 99

32. *Помнишь ли меня, мой свет.* Русская народная песня 100

33. *Я на камушке сижу.* Русская народная песня 100

34. *Танцуй, танцуй.* Чешская народная песня 101

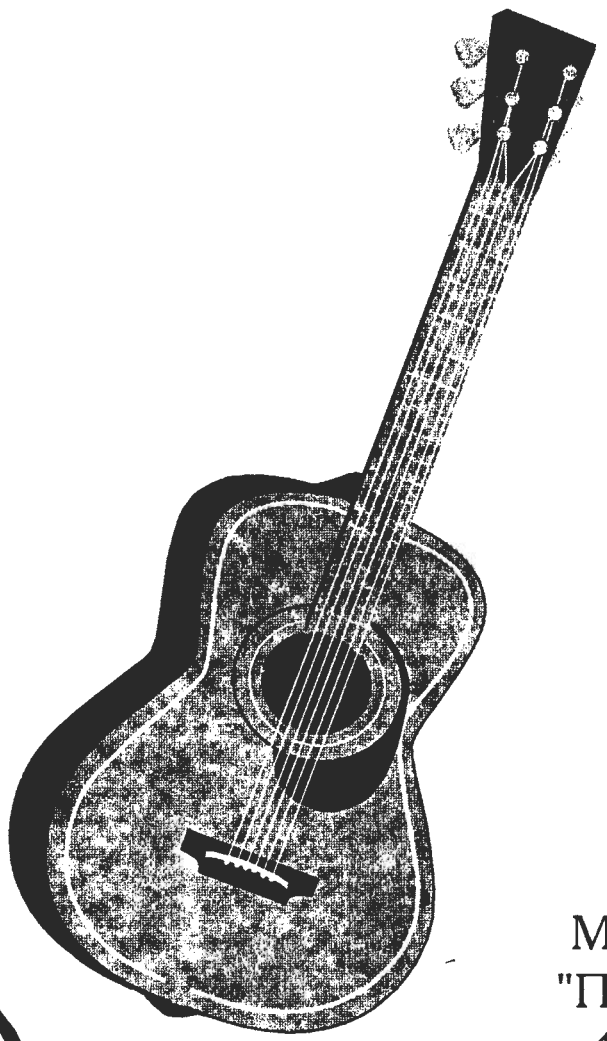
35. *Ах ты, душечка.* Русская народная песня 101

Переложение А. Гитмана

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР ГИТАРИСТА

Средние и старшие классы ДМШ

Пьесы и этюды
для шестиструнной гитары



Выпуск 1

Составитель А. Гитман

Москва
"Престо"
1999

От составителя

Целью настоящего сборника является усвоение в более полном объеме приемов игры, подробно рассматривавшихся в методическом пособии «Начальное обучение на шестиструнной гитаре».

В Разделе I даны пьесы и этюды гитаристов-классиков XIX века. Раздел II содержит произведения романтического характера, в которых главенствующая роль принадлежит мелодии. Их разучивание помогает формированию певучего звука.

Старинная музыка представлена в Разделе III рядом пьес, написанных в полифонической фактуре. В него вошли также переложения некоторых произведений Баха и Генделя.

Раздел IV целиком посвящен западноевропейским композиторам 1-й половины XIX века. Пьесы Раздела V особенно любимы учащимися и часто исполняются ими в классных концертах.

Раздел VI состоит, в основном, из русской музыки. Это народные мелодии в классических обработках, пьесы в народном стиле, а также романсы и песни русских композиторов.

Работа над материалом сборника помимо совершенствования инструментального мастерства способствует также развитию музыкальной культуры учащегося.

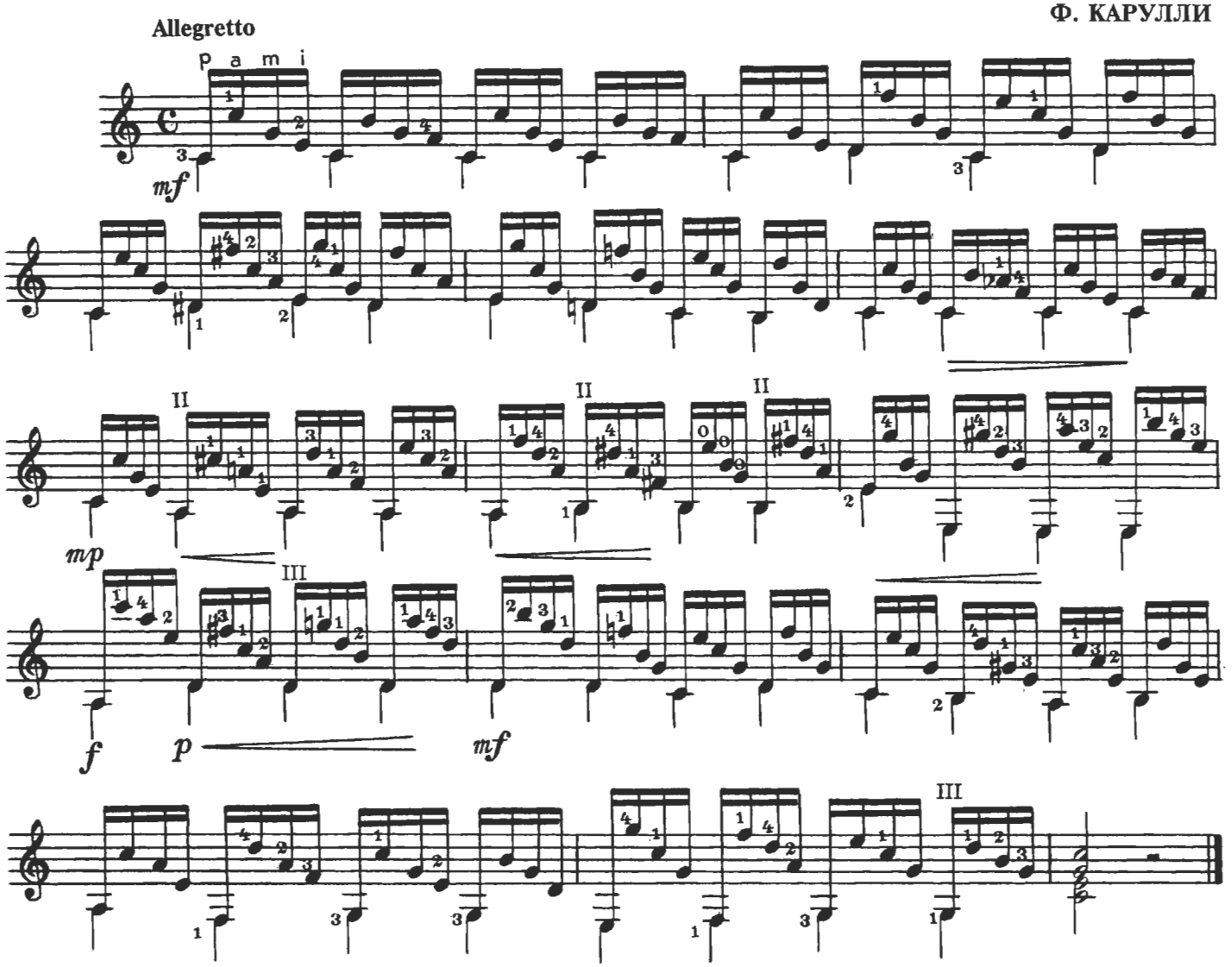
Часть произведений приводится в не издававшихся ранее обработках и редакциях.

© ИЧП "Престо", 1999 г.
© А. Ф. Гитман. Составление, 1999 г.

Раздел I

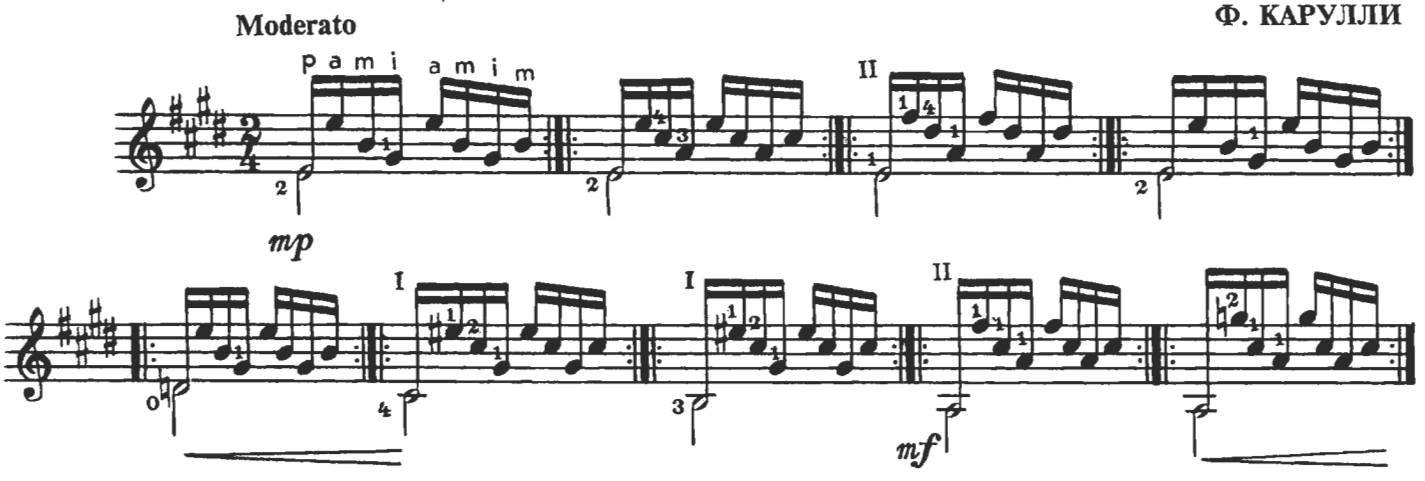
1. ПРЕЛЮДИЯ C-dur

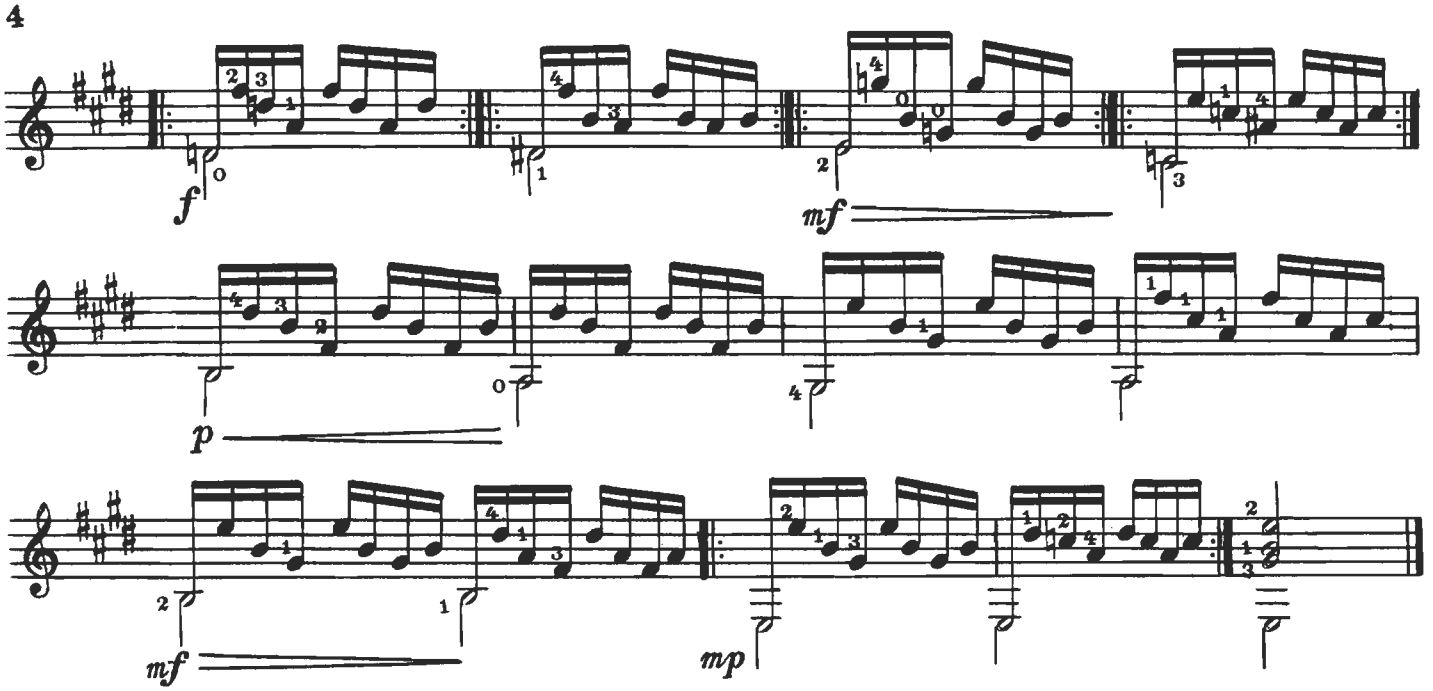
Ф. КАРУЛЛИ



2. ПРЕЛЮДИЯ E-dur

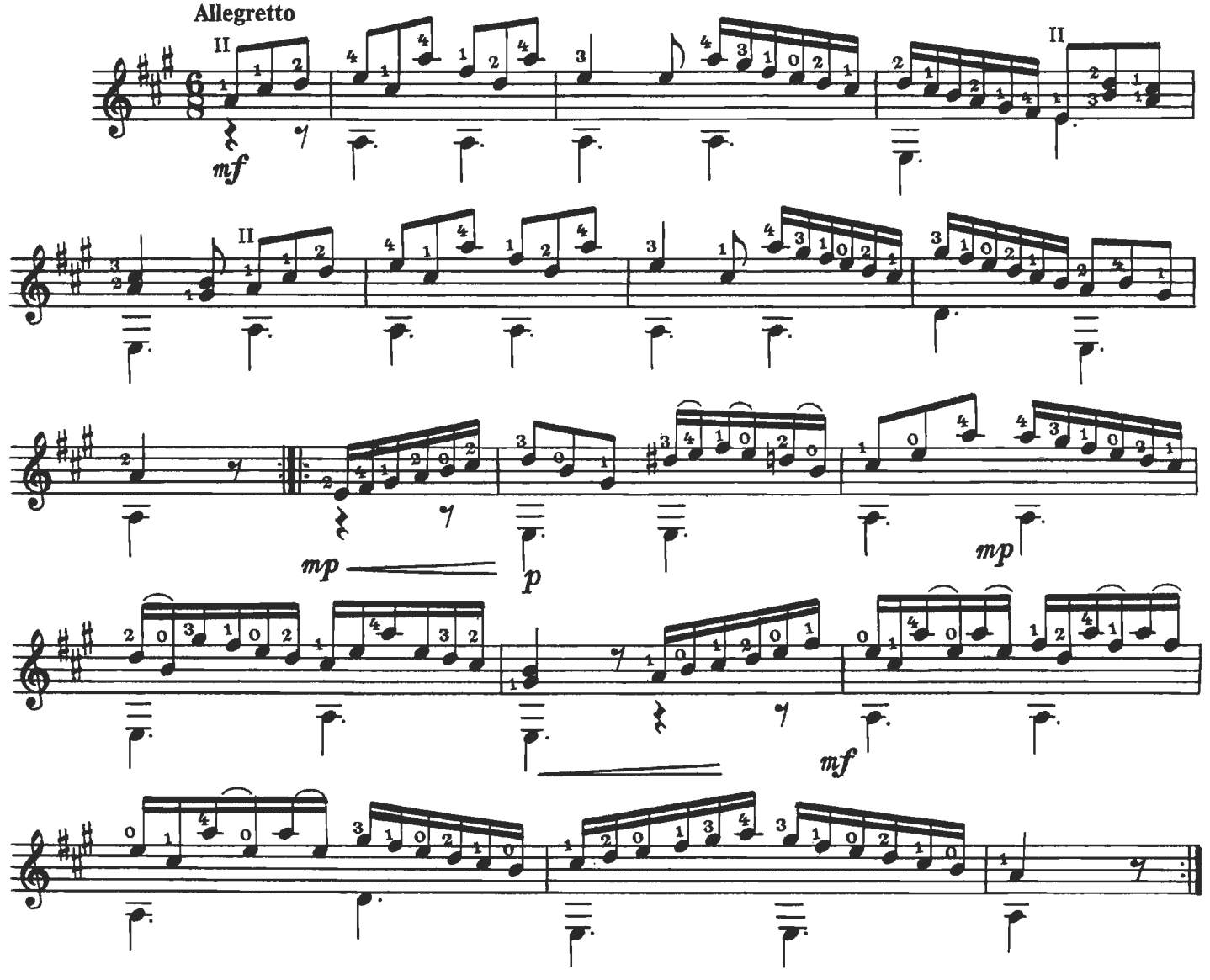
Ф. КАРУЛЛИ





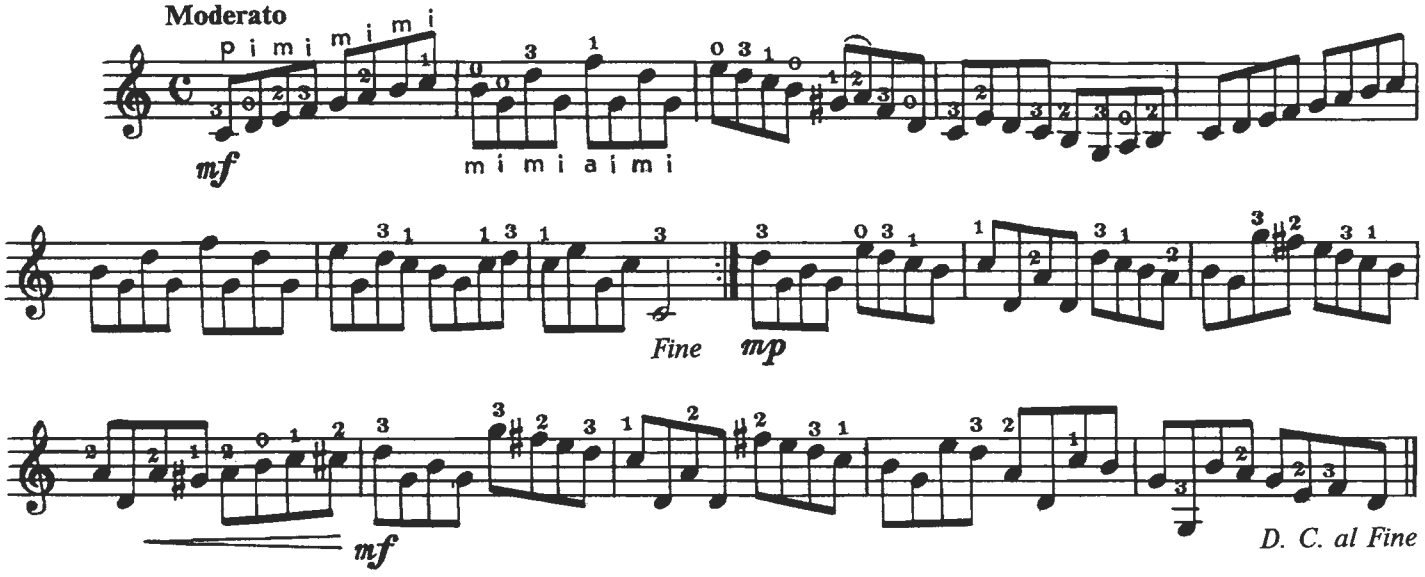
3. ЭТЮД A-dur

Ф. КАРУЛЛИ



4. ЭТЮД C-dur

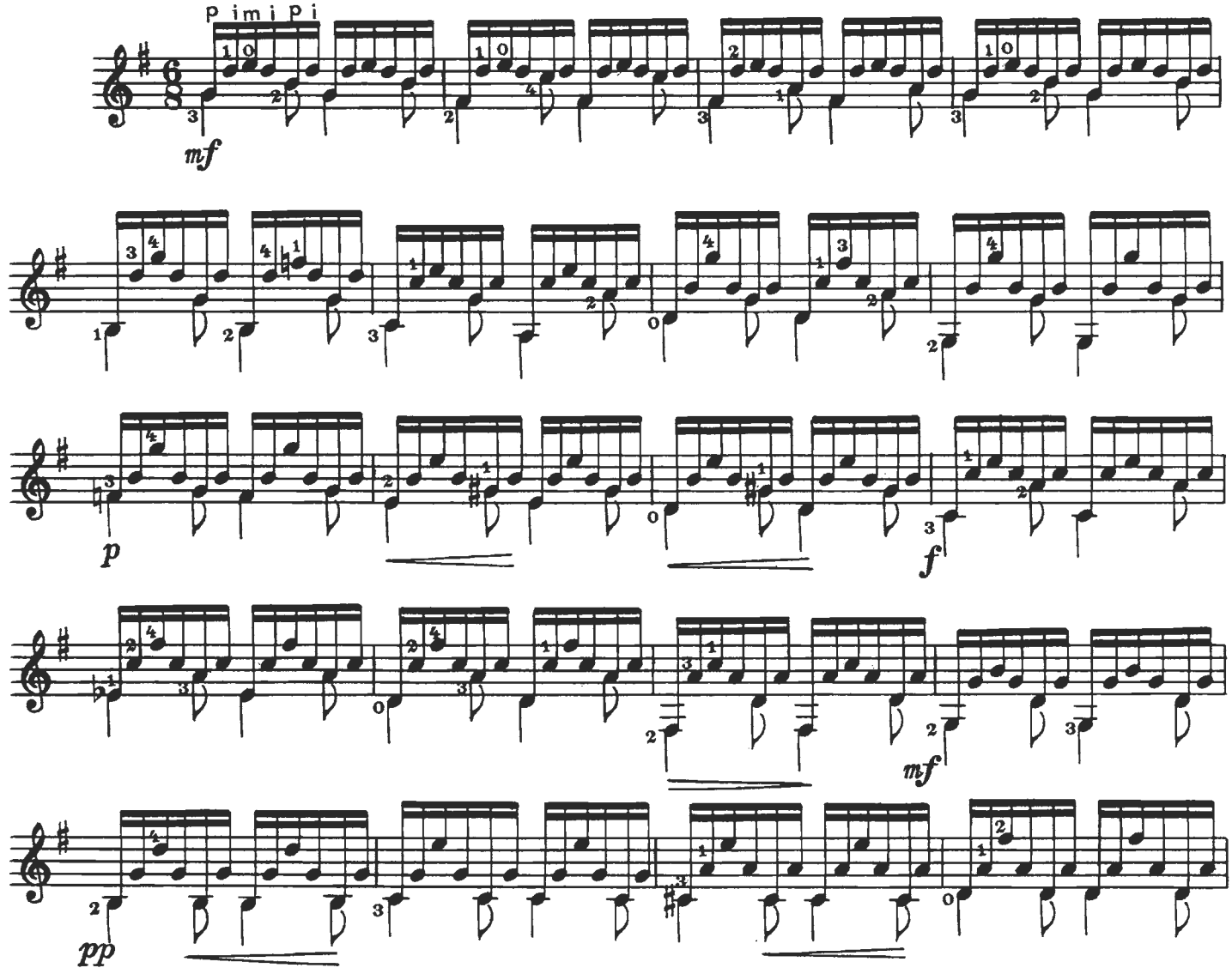
Ф. КАРУЛЛИ

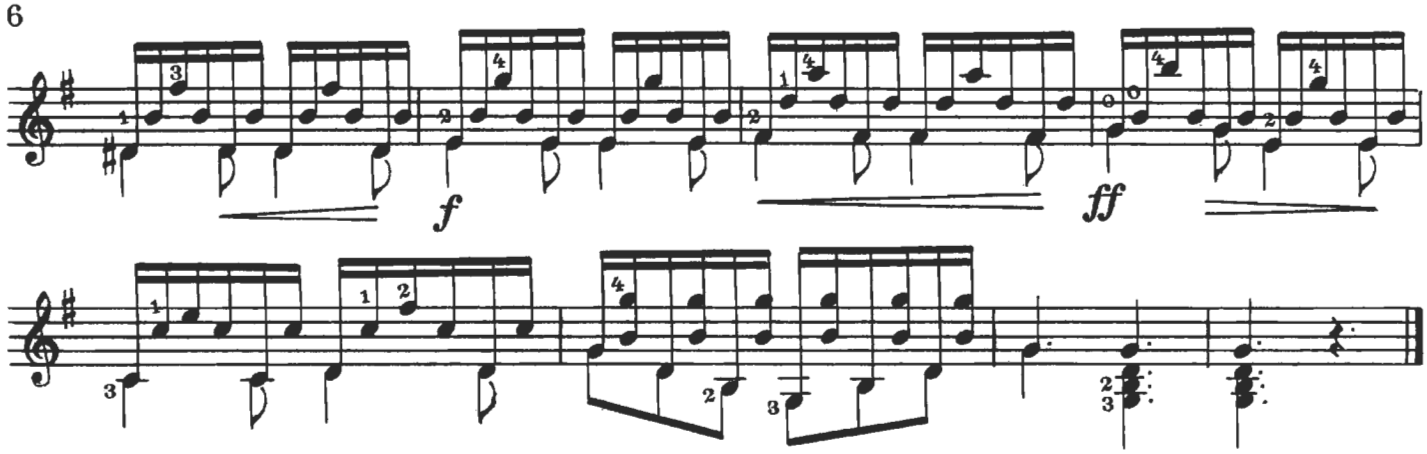


5. ЭТЮД G-dur

Allegro

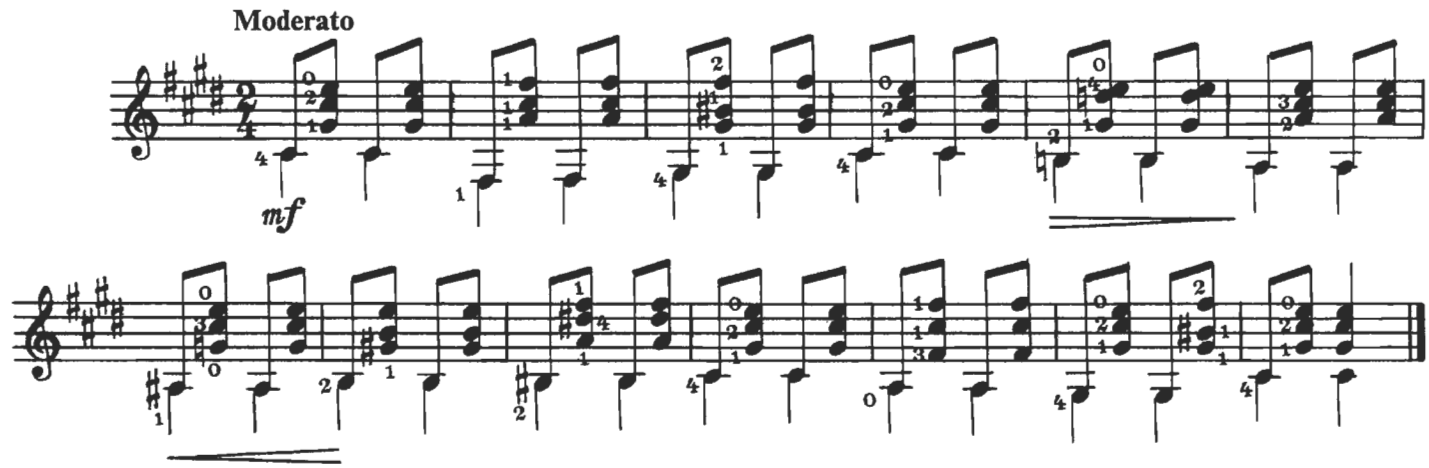
Ф. КАРУЛЛИ





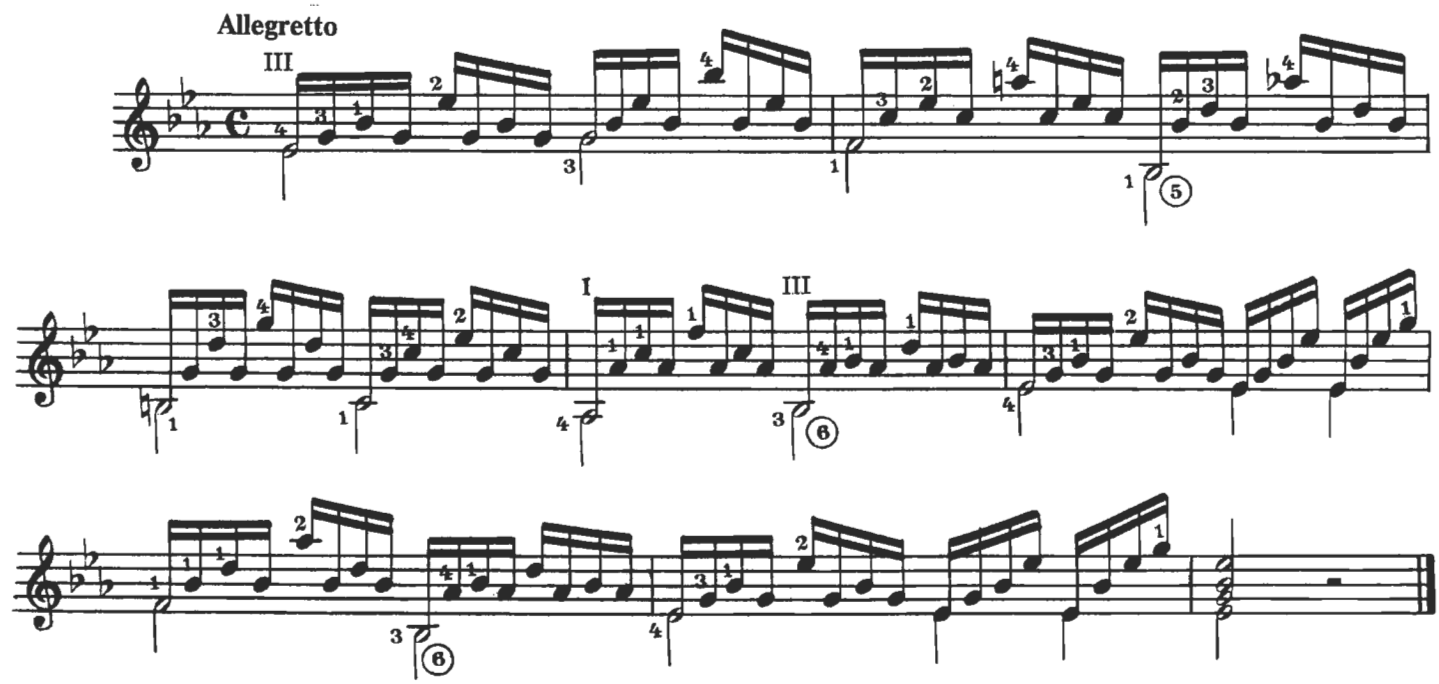
6. ЭТЮД cis-moll

Ф. КАРУЛЛИ



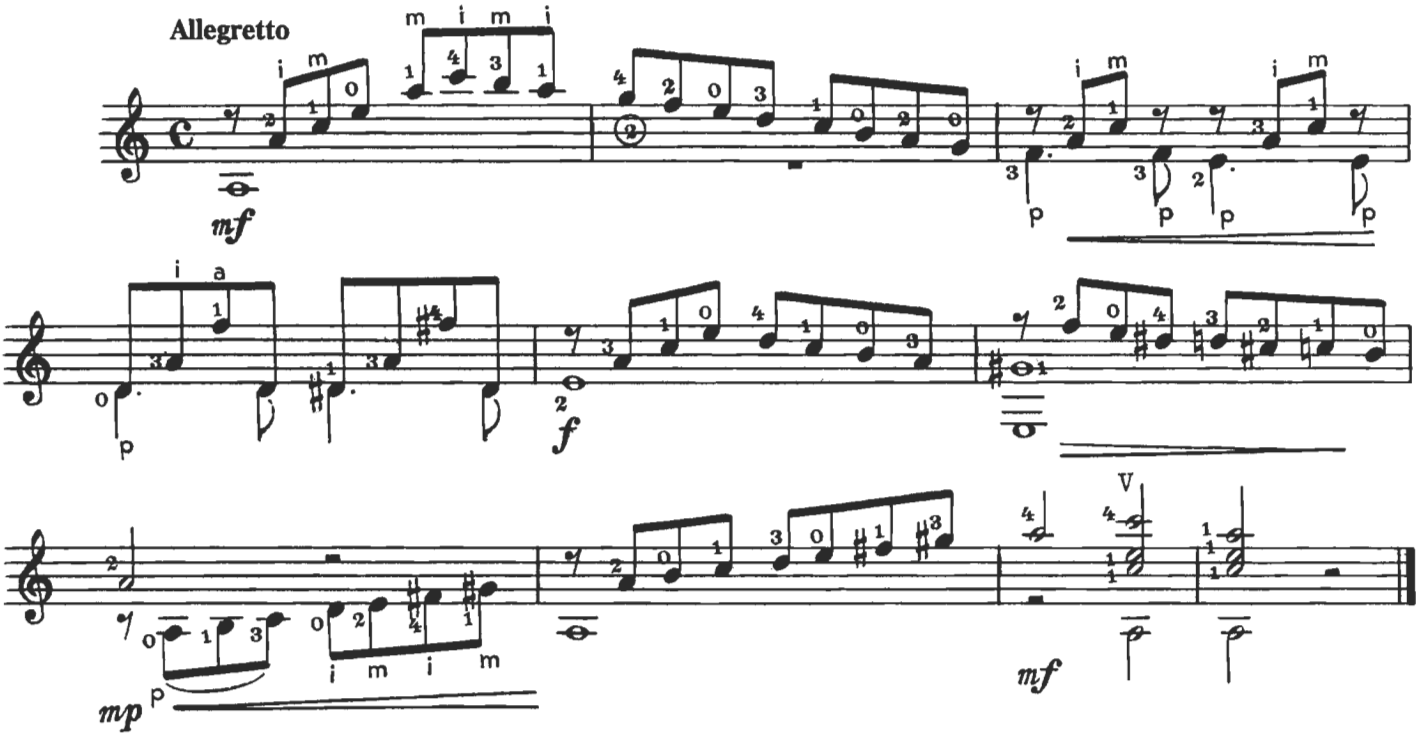
7. ПРЕЛЮДИЯ Es-dur

М. КАРКАССИ



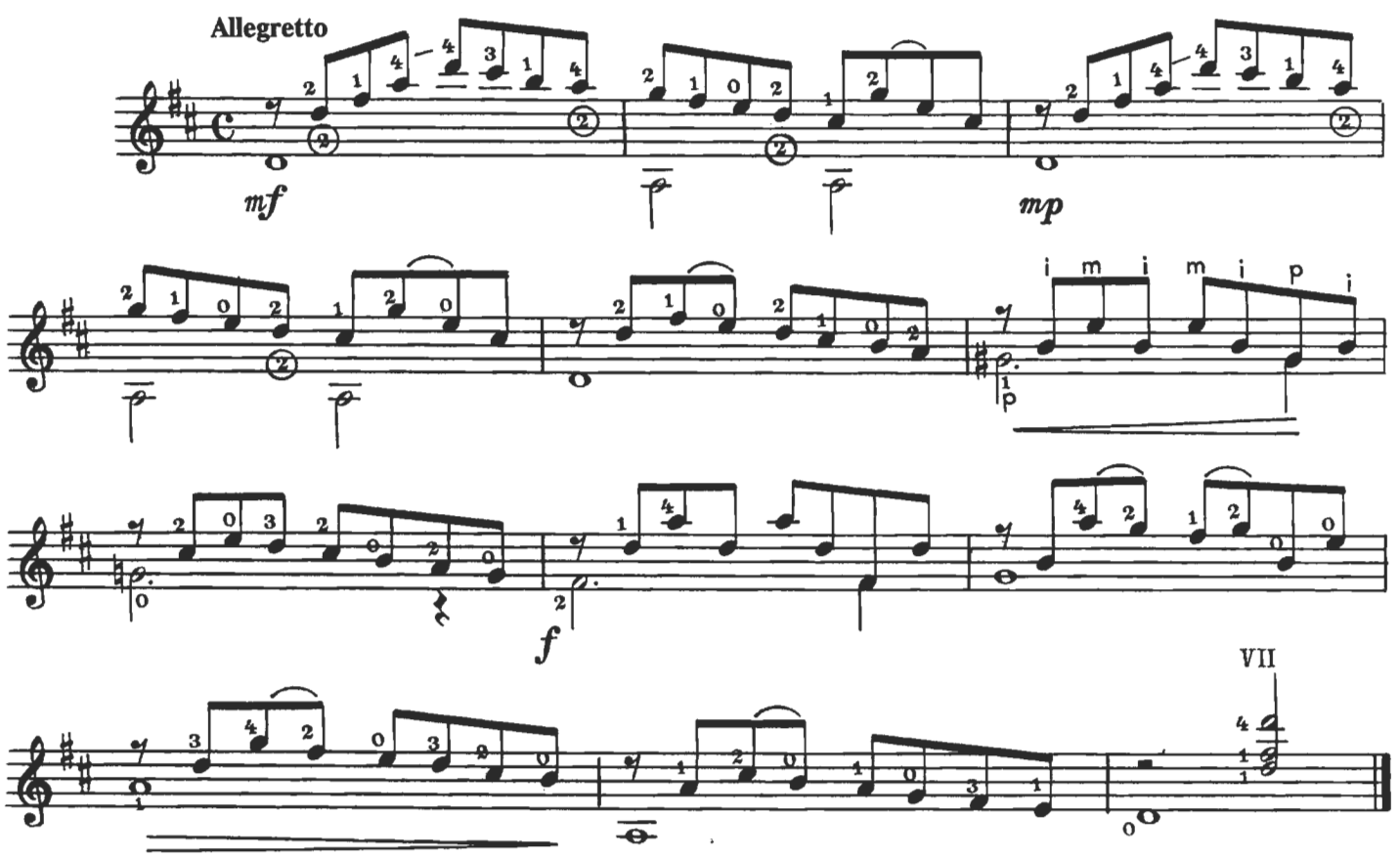
8. ЭТЮД a-moll

Н. КОСТ



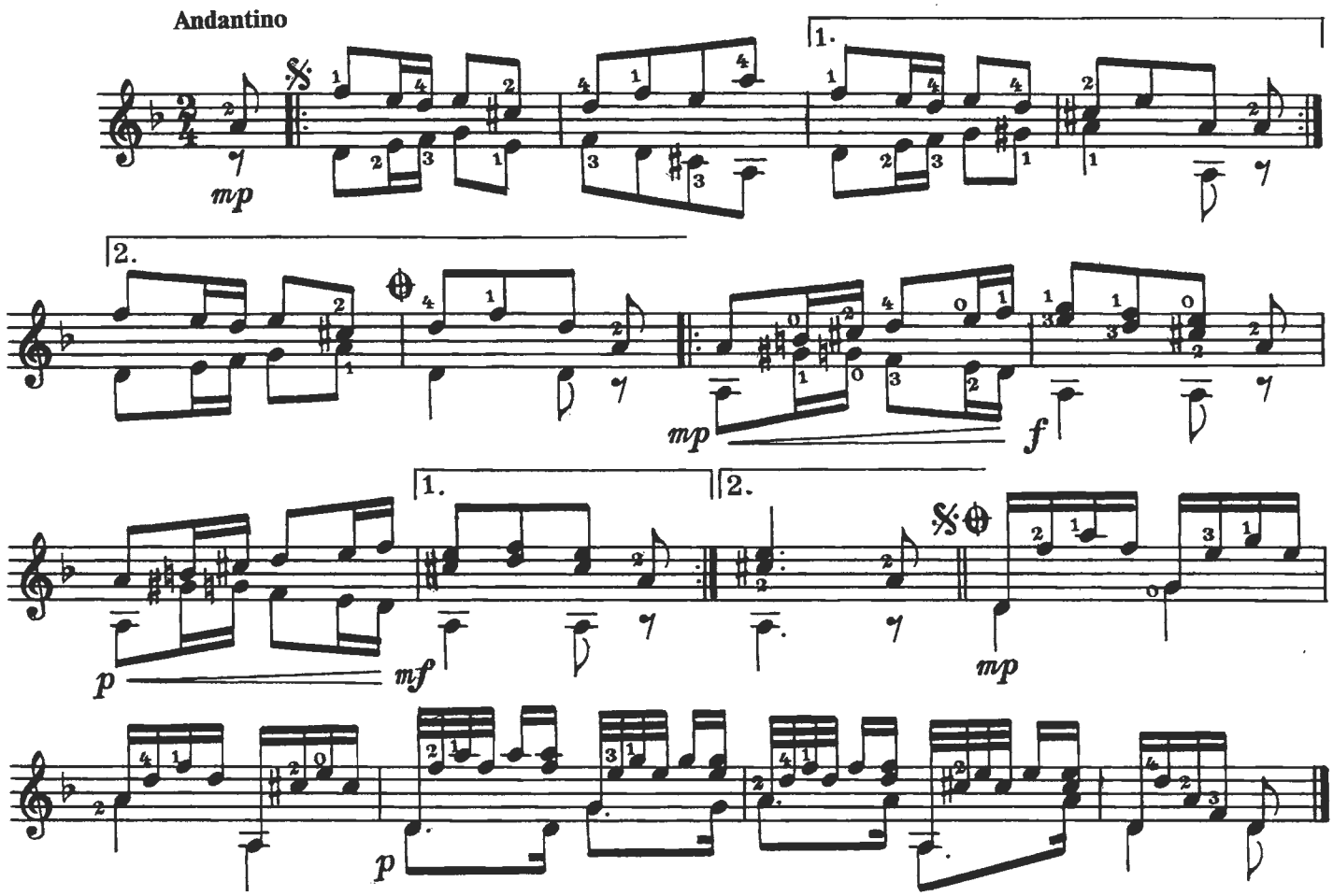
9. ЭТЮД D-dur

Н. КОСТ



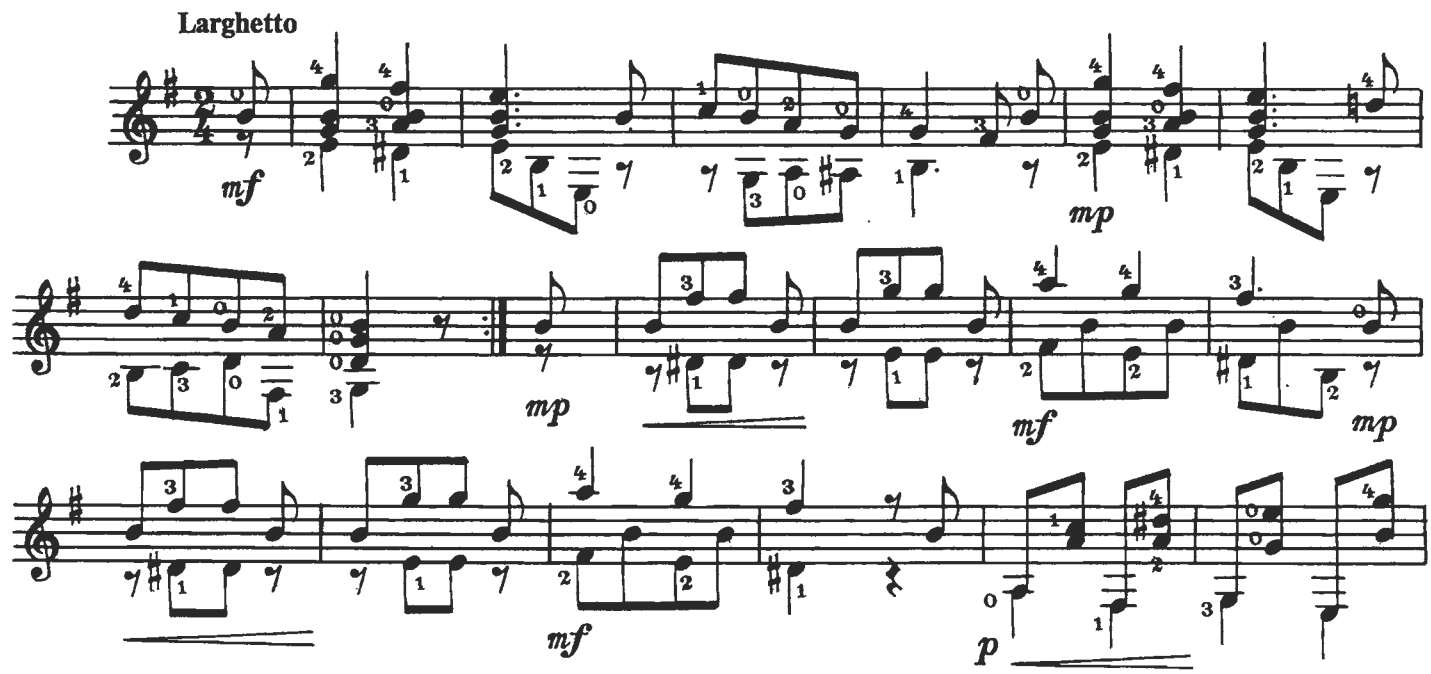
10. АНДАНТИНО d-moll

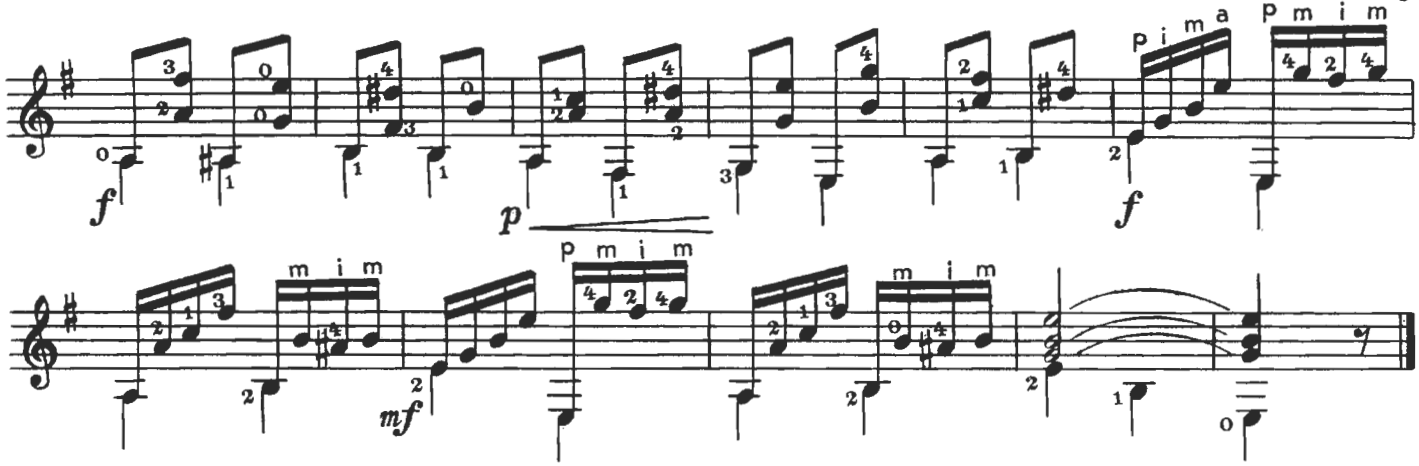
Ф. КАРУЛЛИ



11. ЛАРГЕТТО

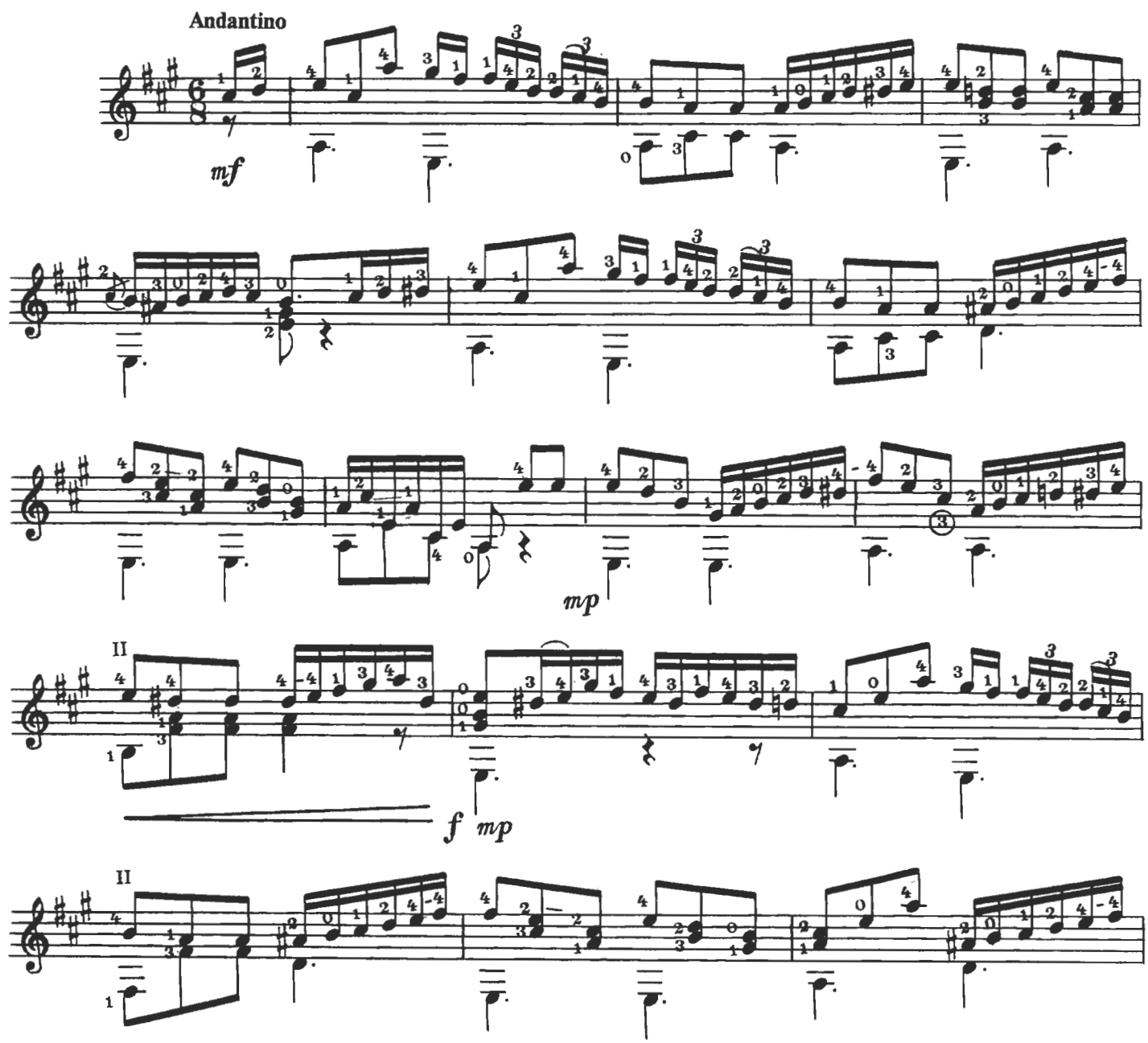
Ф. КАРУЛЛИ

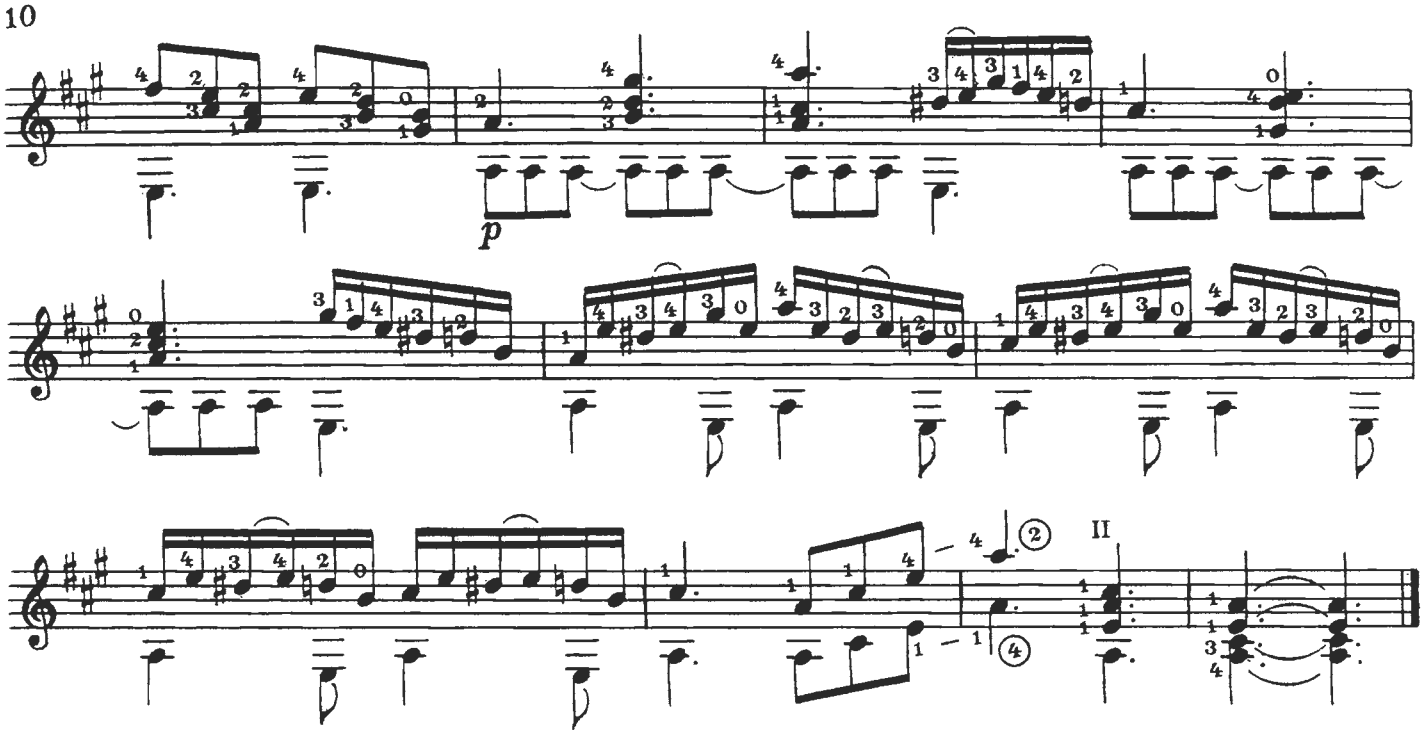




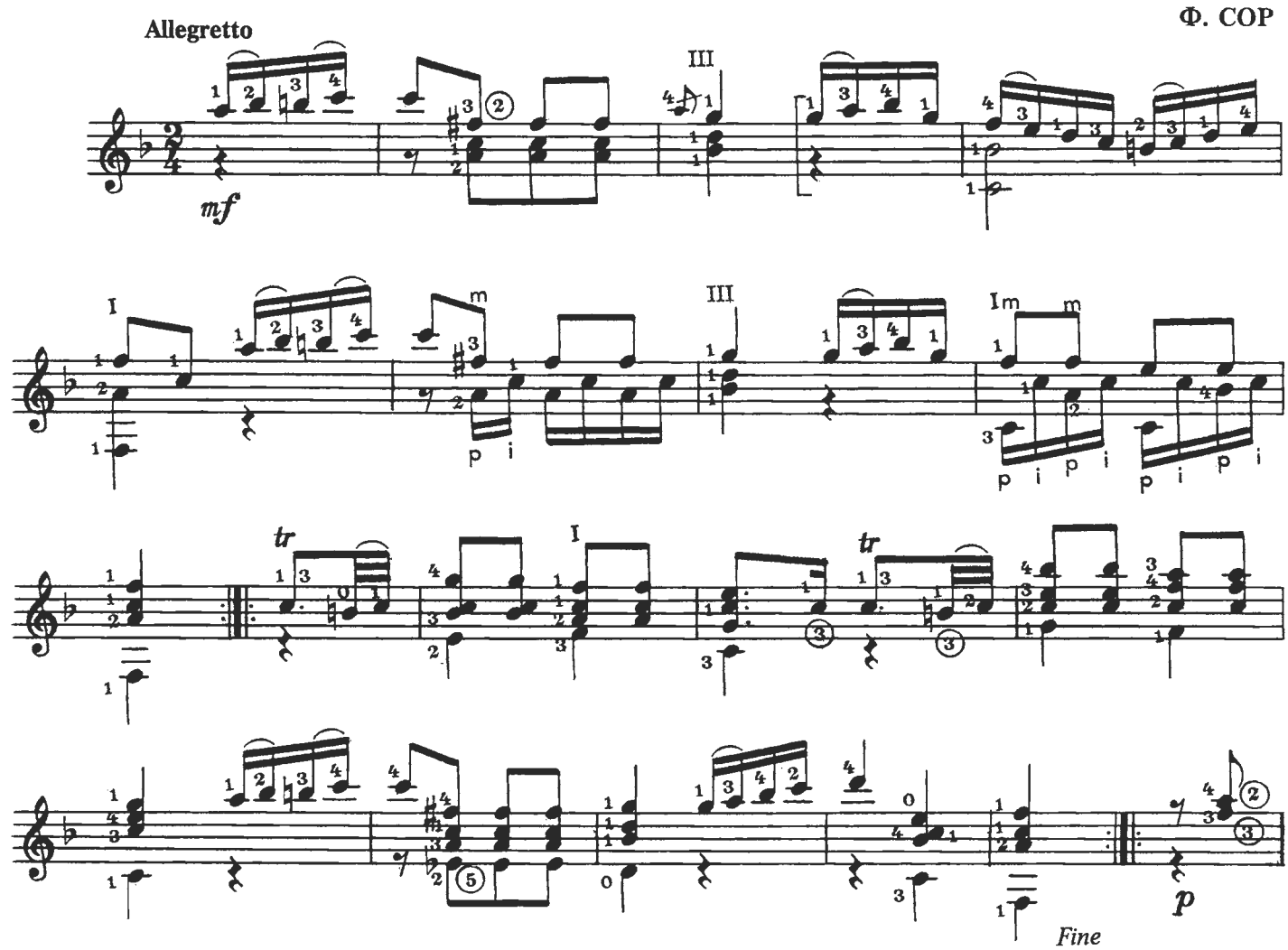
12. АНДАНТИНО A-dur

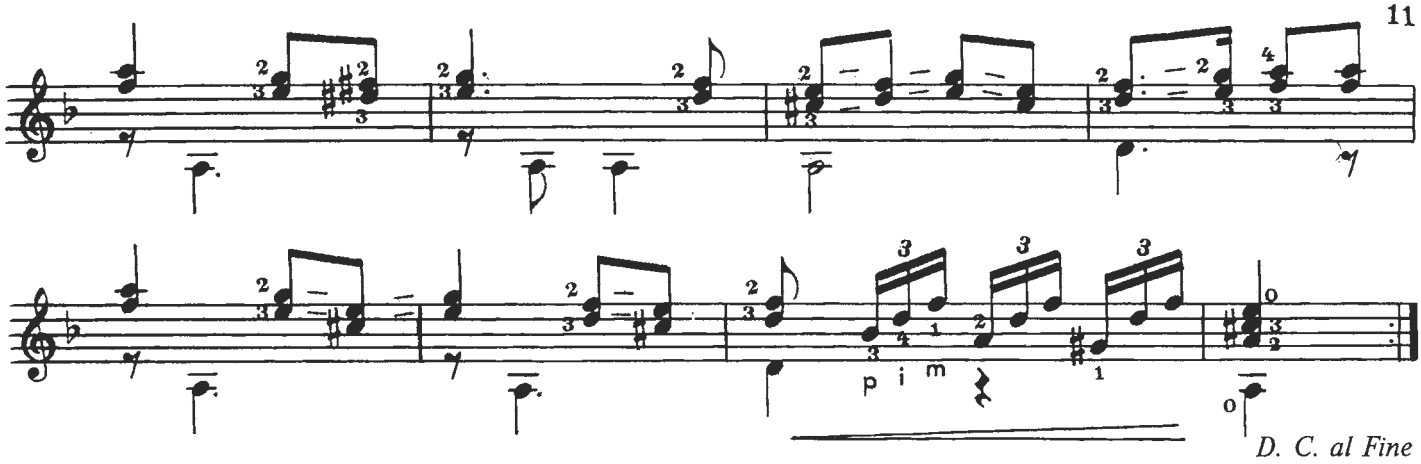
М. КАРКАССИ





13. АЛЛЕГРЕТТО F-dur

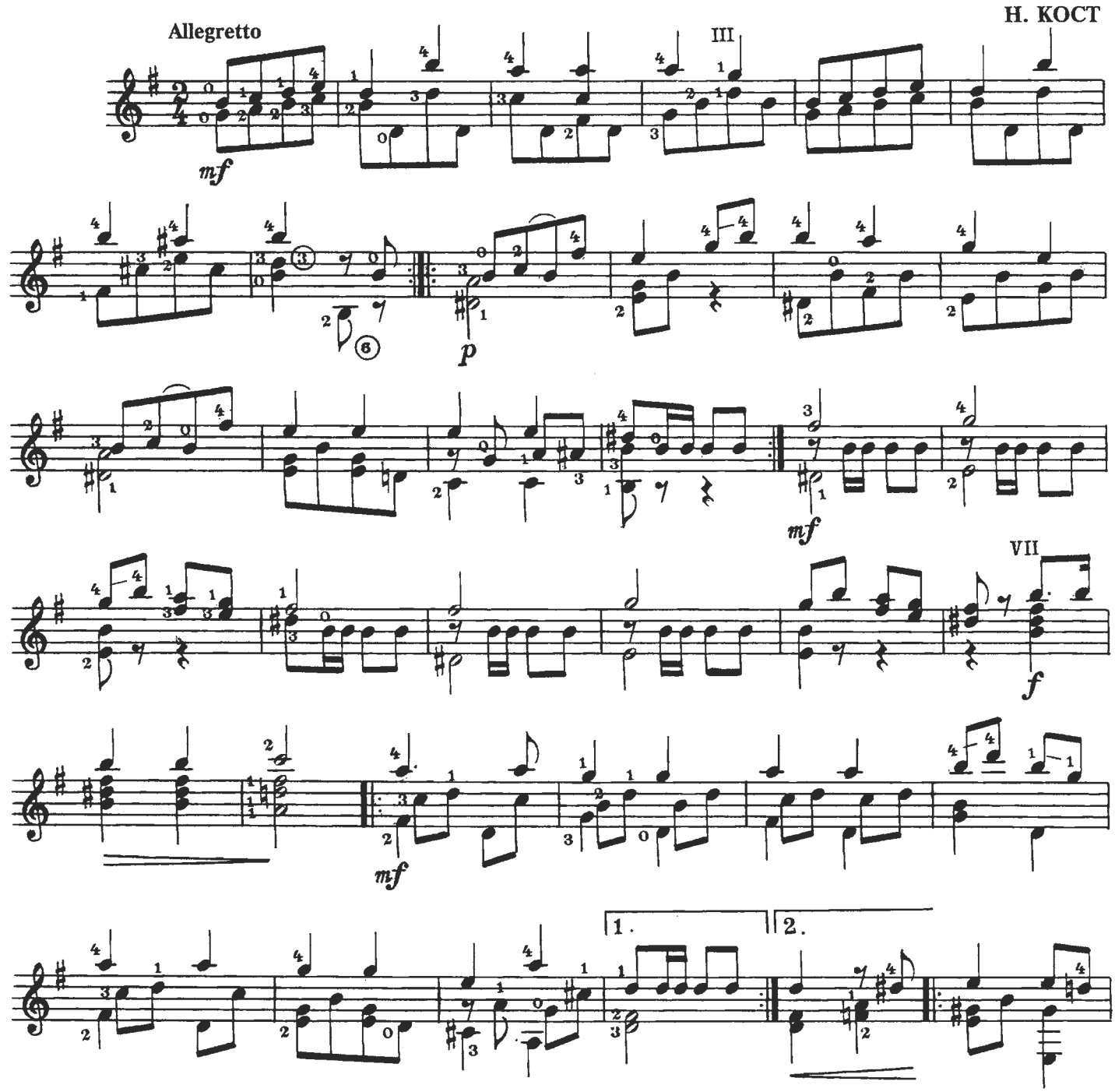


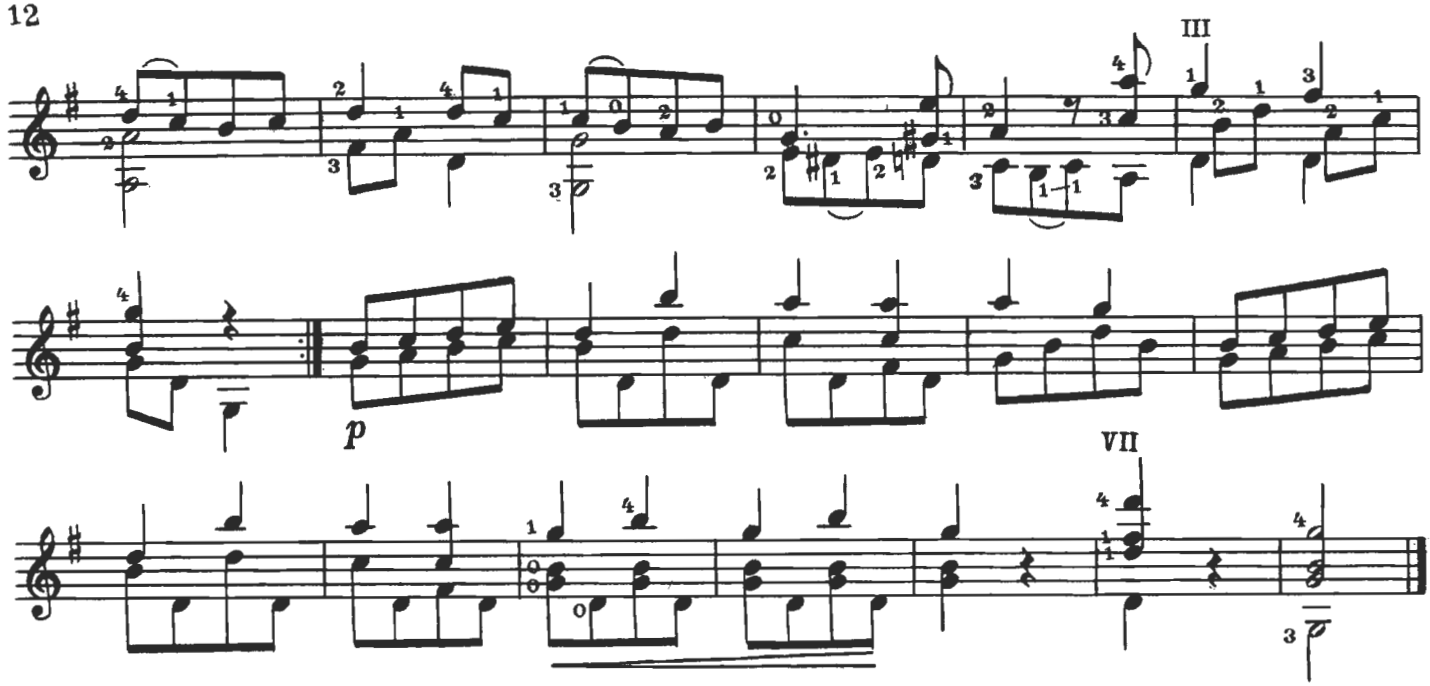


D. C. al Fine

14. РОНДО G-dur

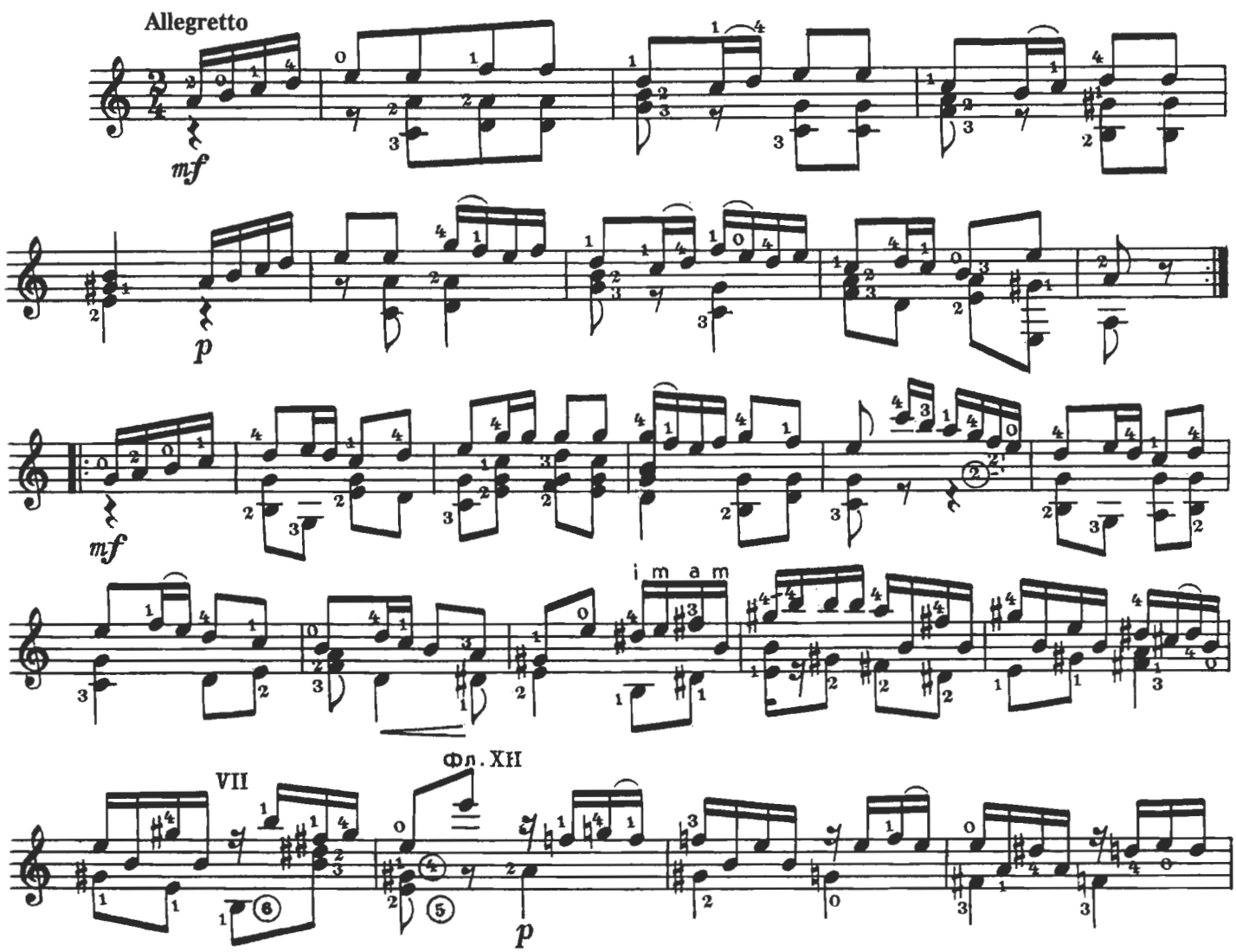
Н. КОСТ

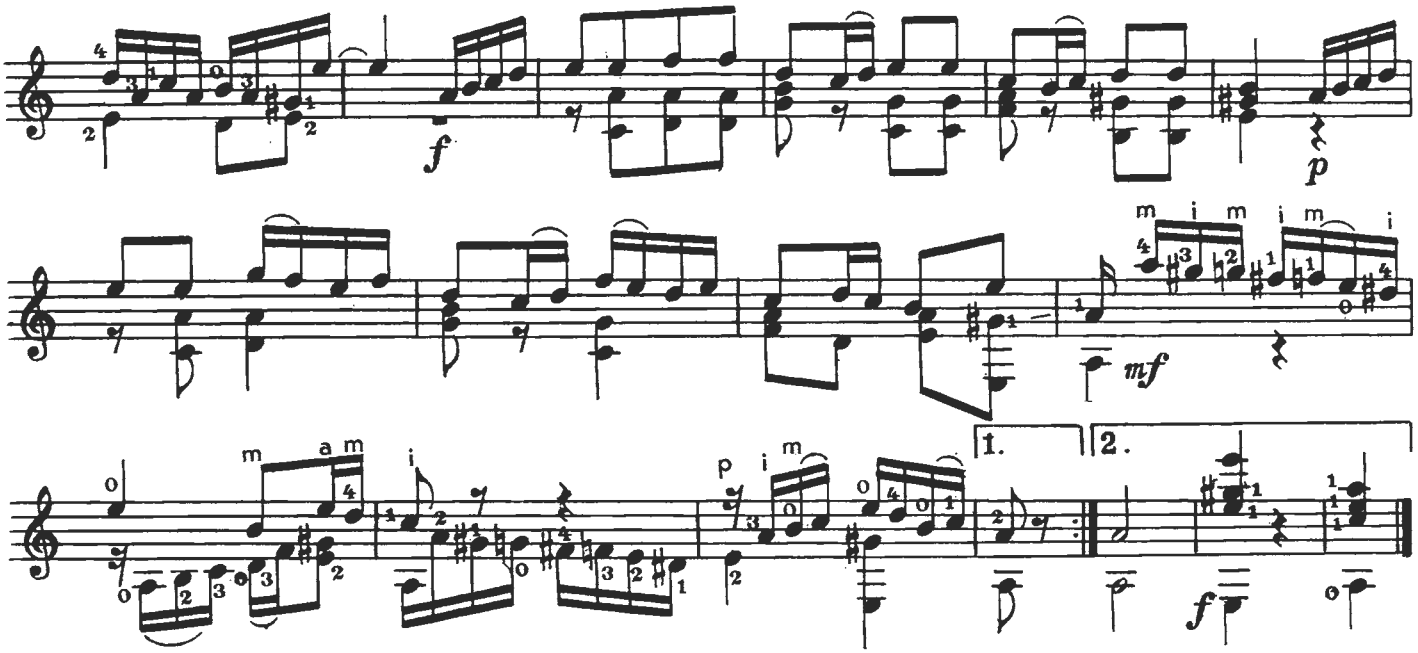




15. РОНДОЛЕТТО

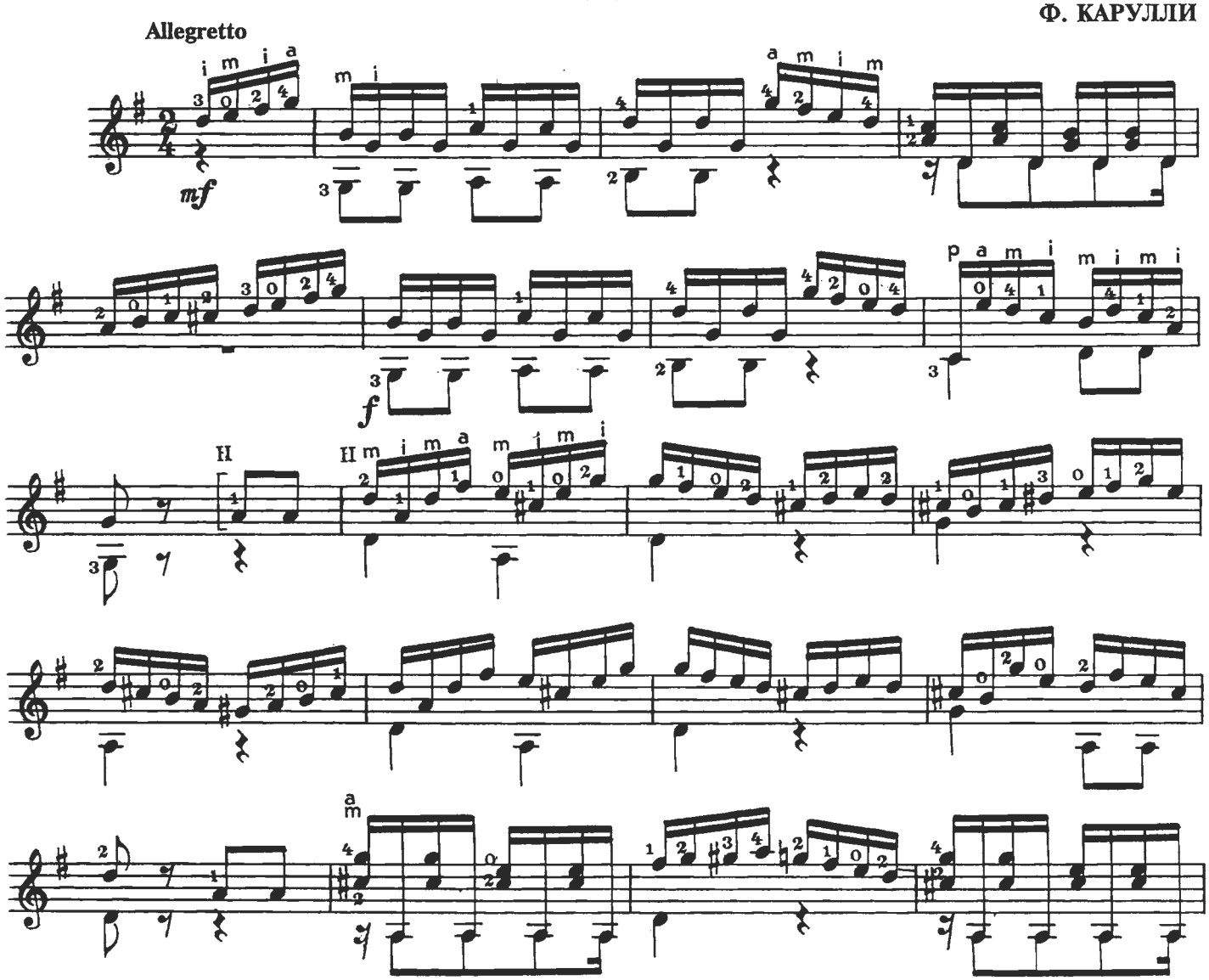
Н. КОСТ

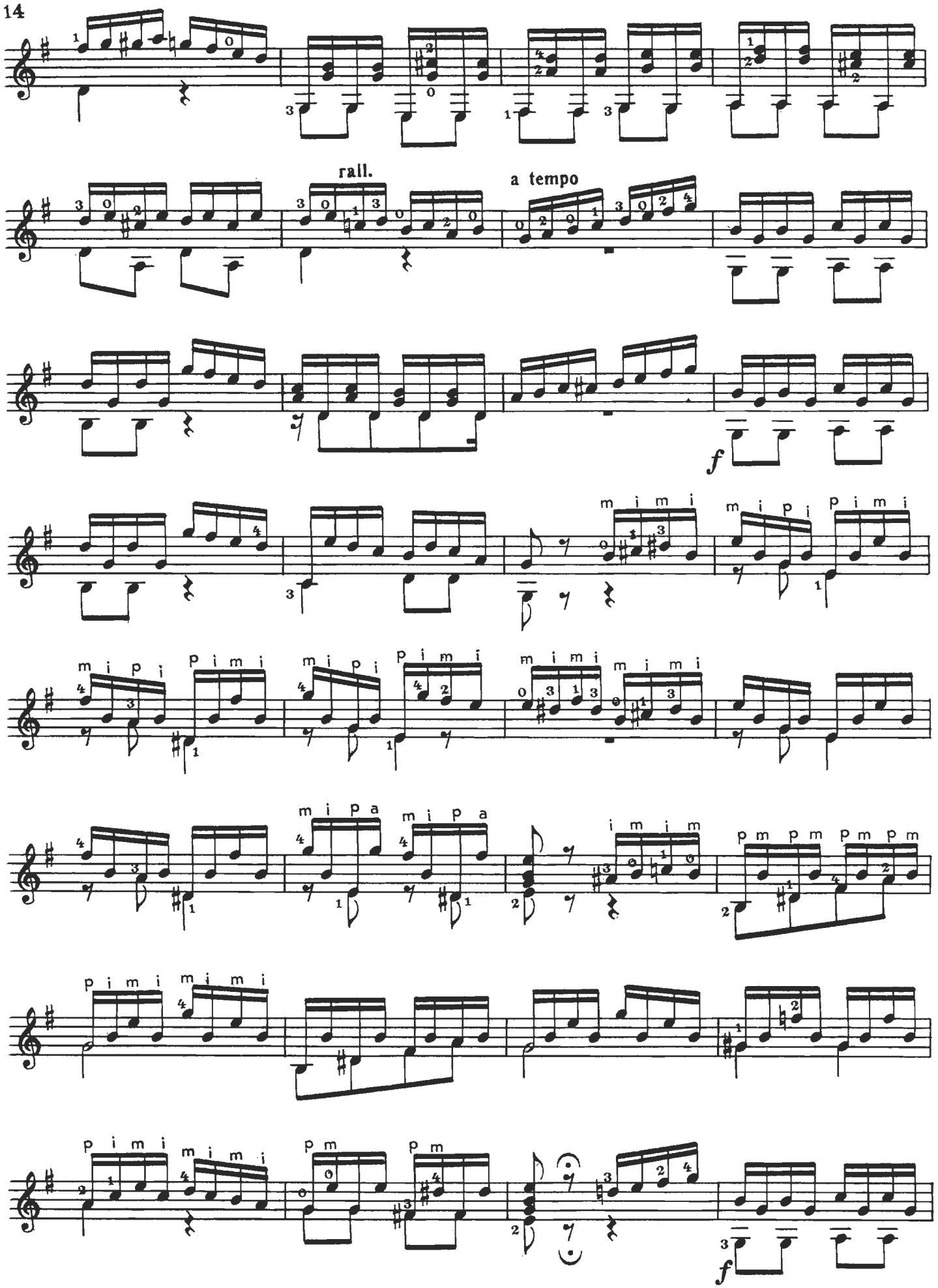


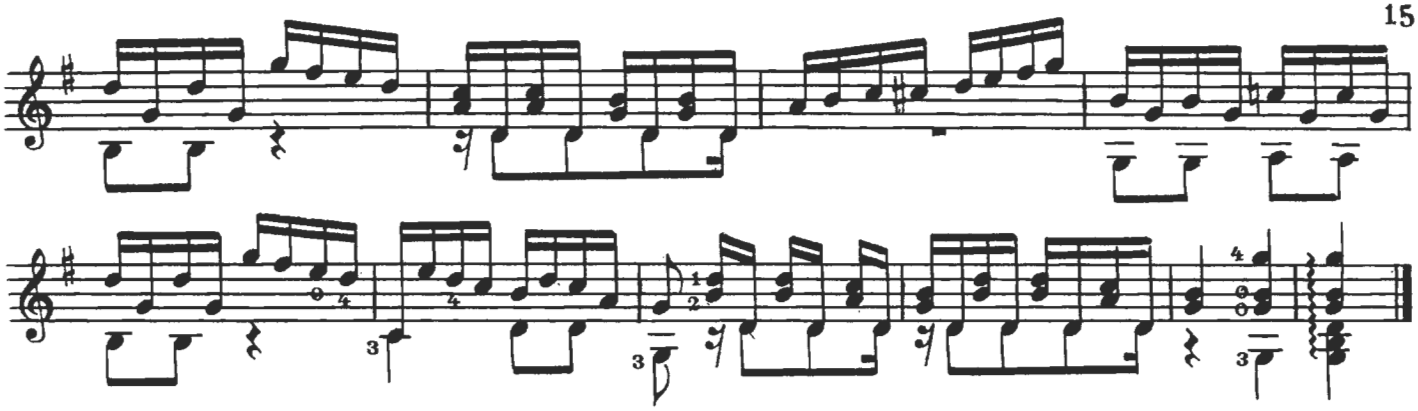


16. РОНДО G-dur

Ф. КАРУЛЛИ

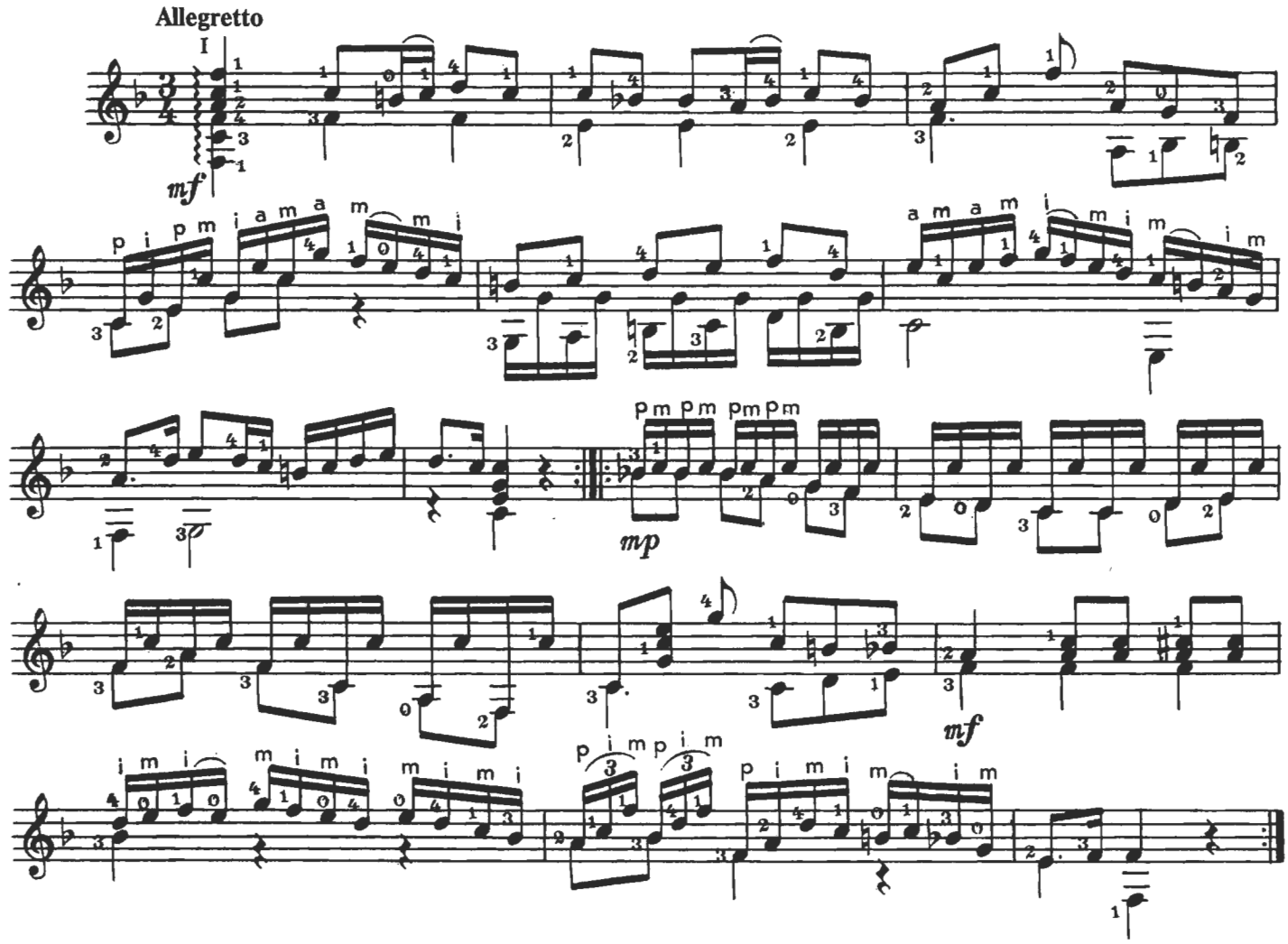



rall.
a tempo
f
f



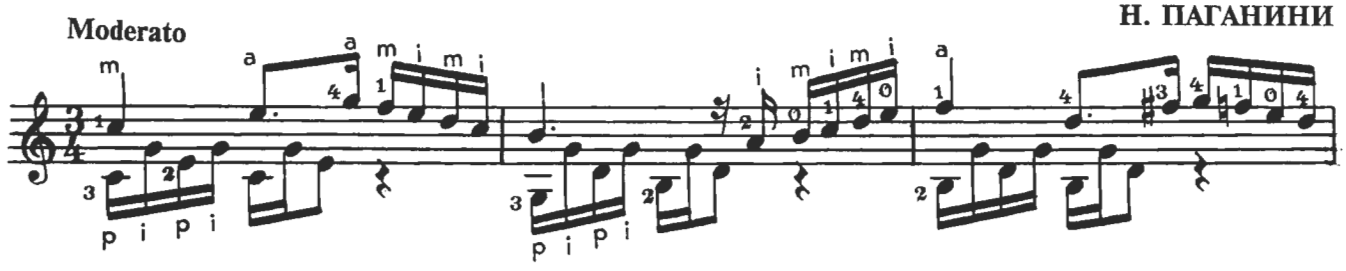
17. СОНАТИНА F-dur

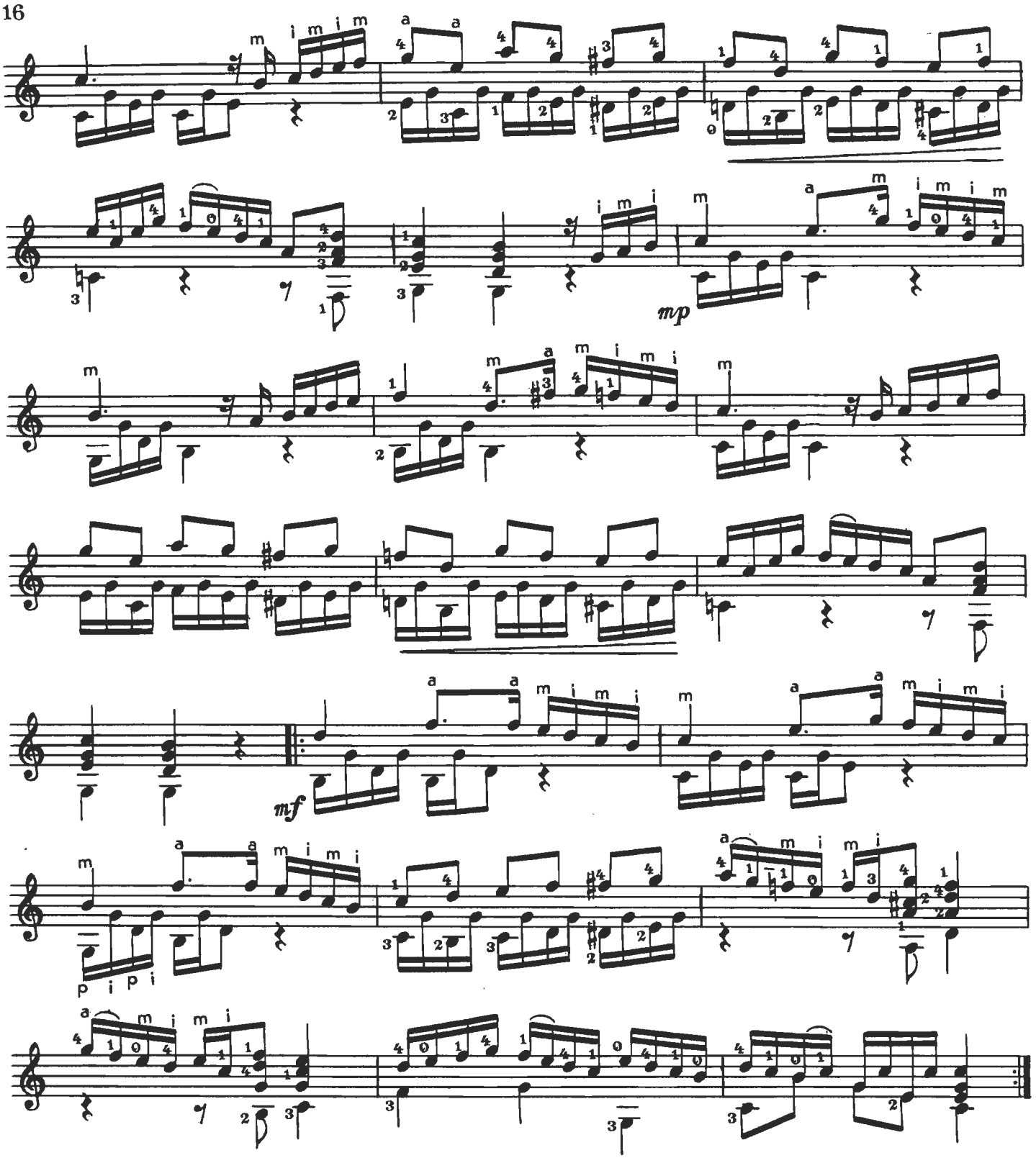
Н. ПАГАНИНИ



18. СОНАТИНА

Н. ПАГАНИНИ

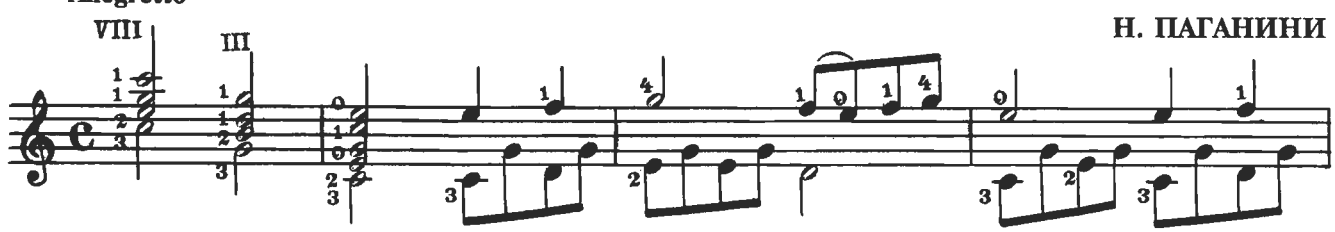


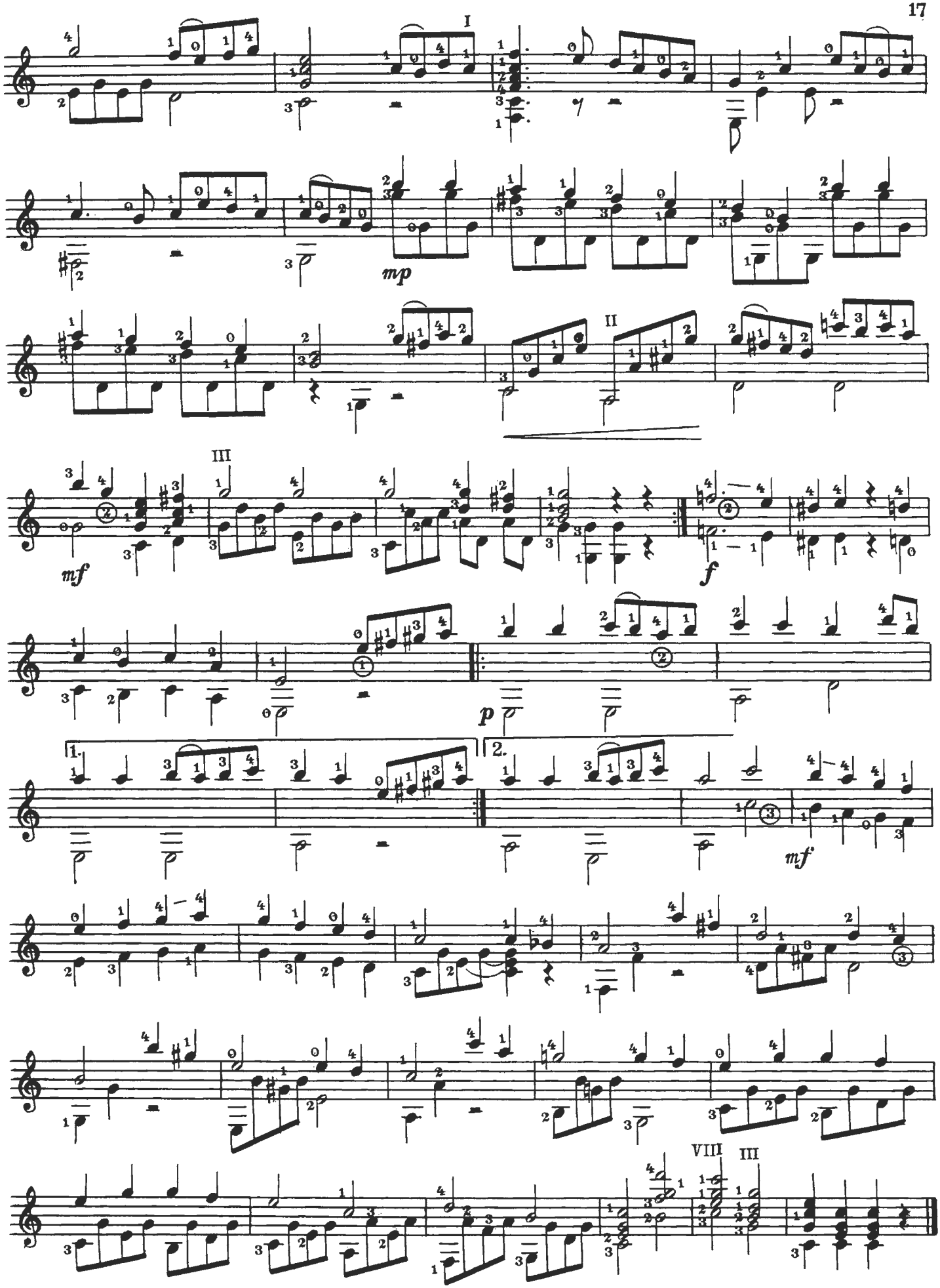


19. СОНАТИНА

Allegretto

Н. ПАГАНИНИ

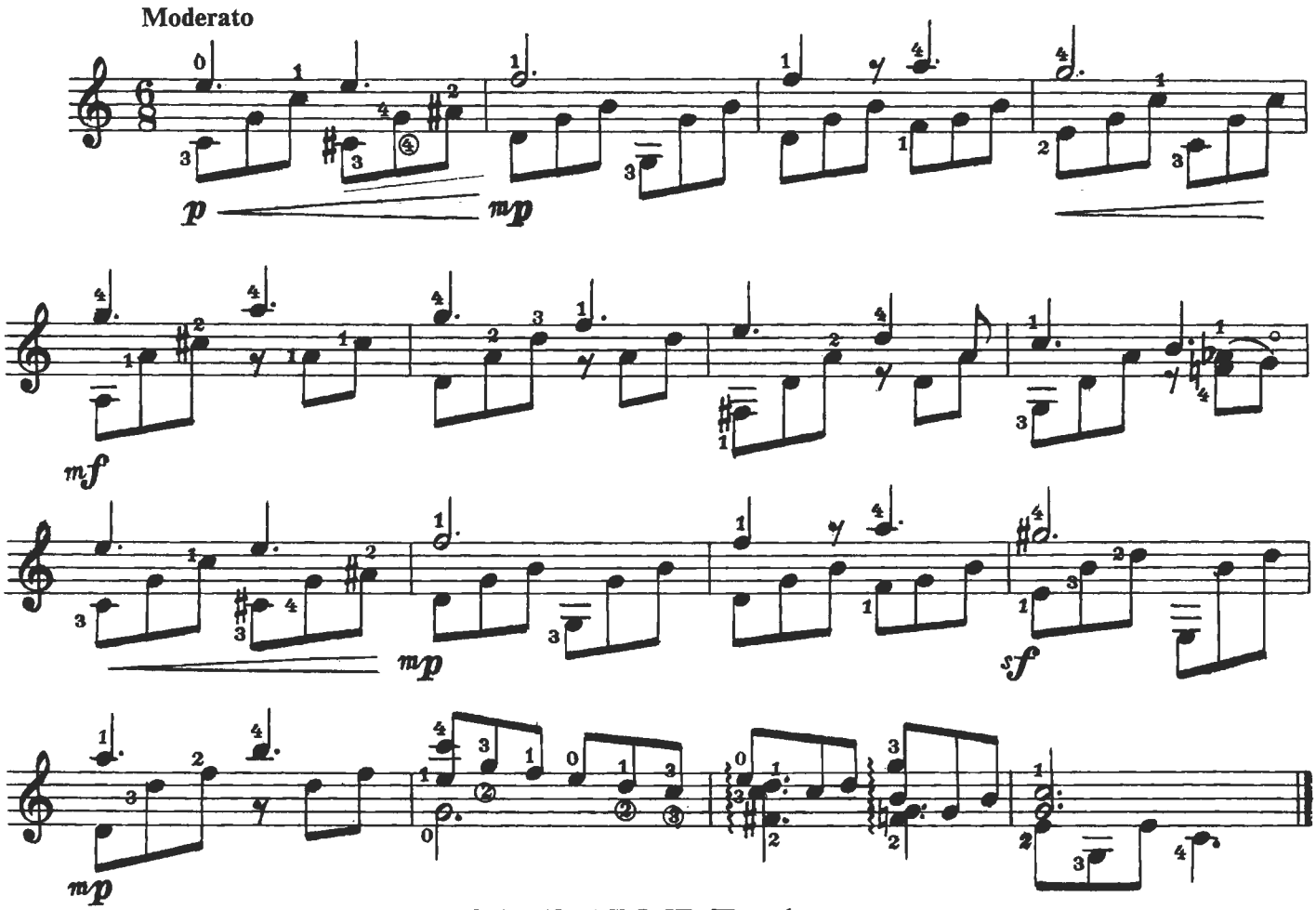



I
mp
II
III
mf
f
p
1.
2.
mf
VIII
III

Раздел II

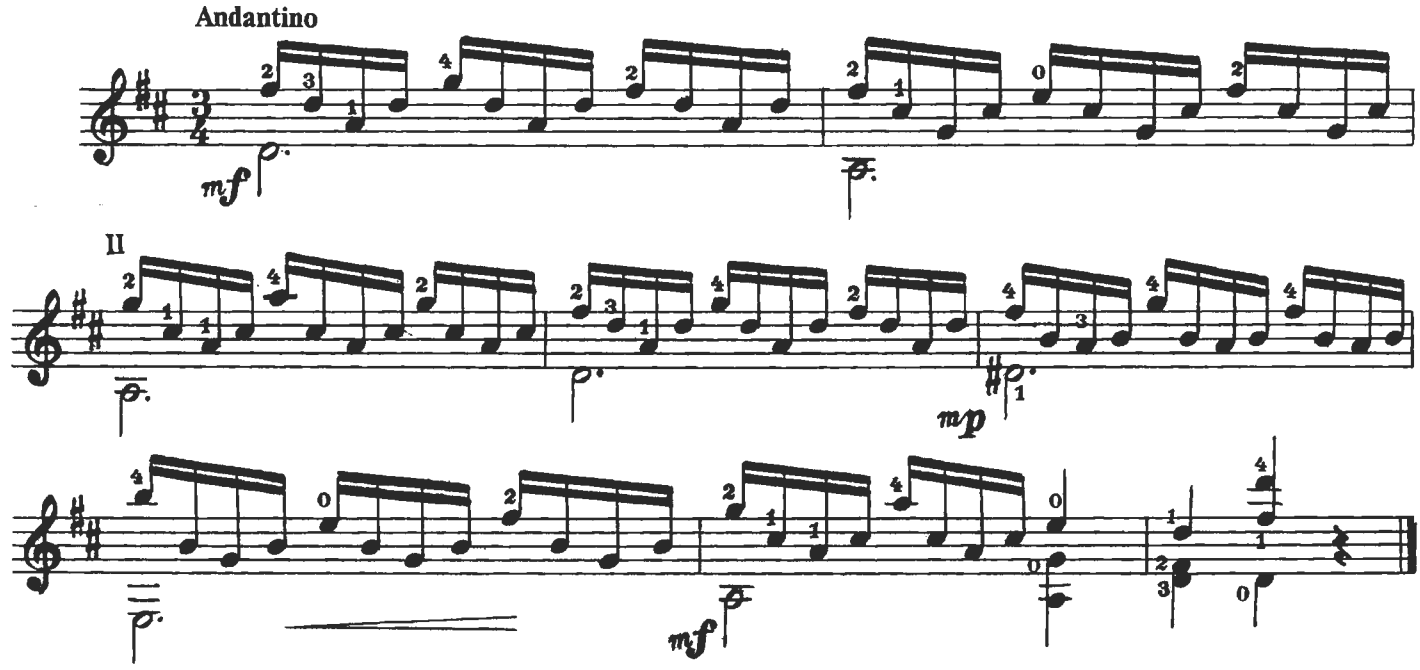
20. ЭТЮД C-dur

Х. САГРЕРАС



21. ЭТЮД D-dur

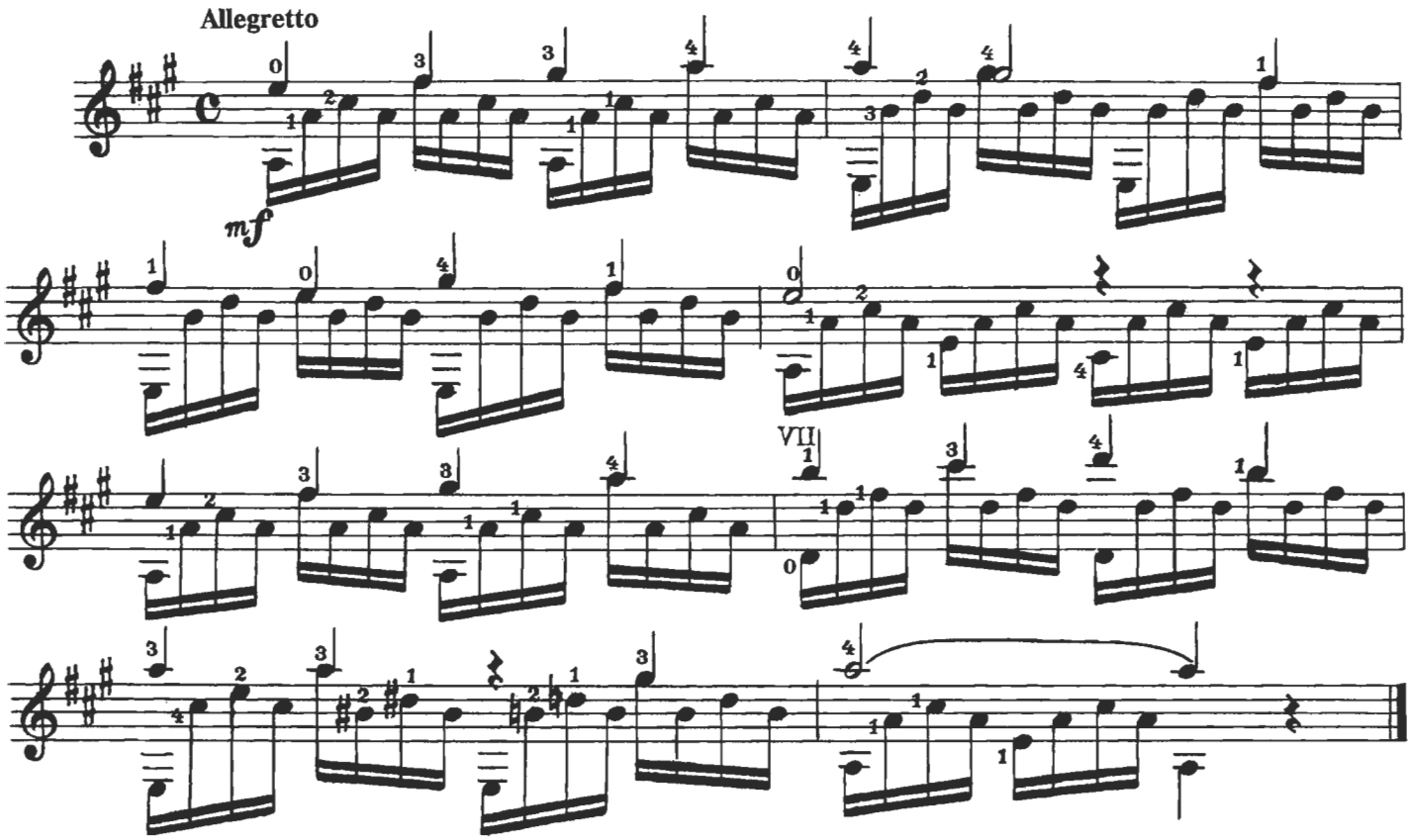
Х. САГРЕРАС



22. ЭТЮД A-dur

Х. САГРЕРАС

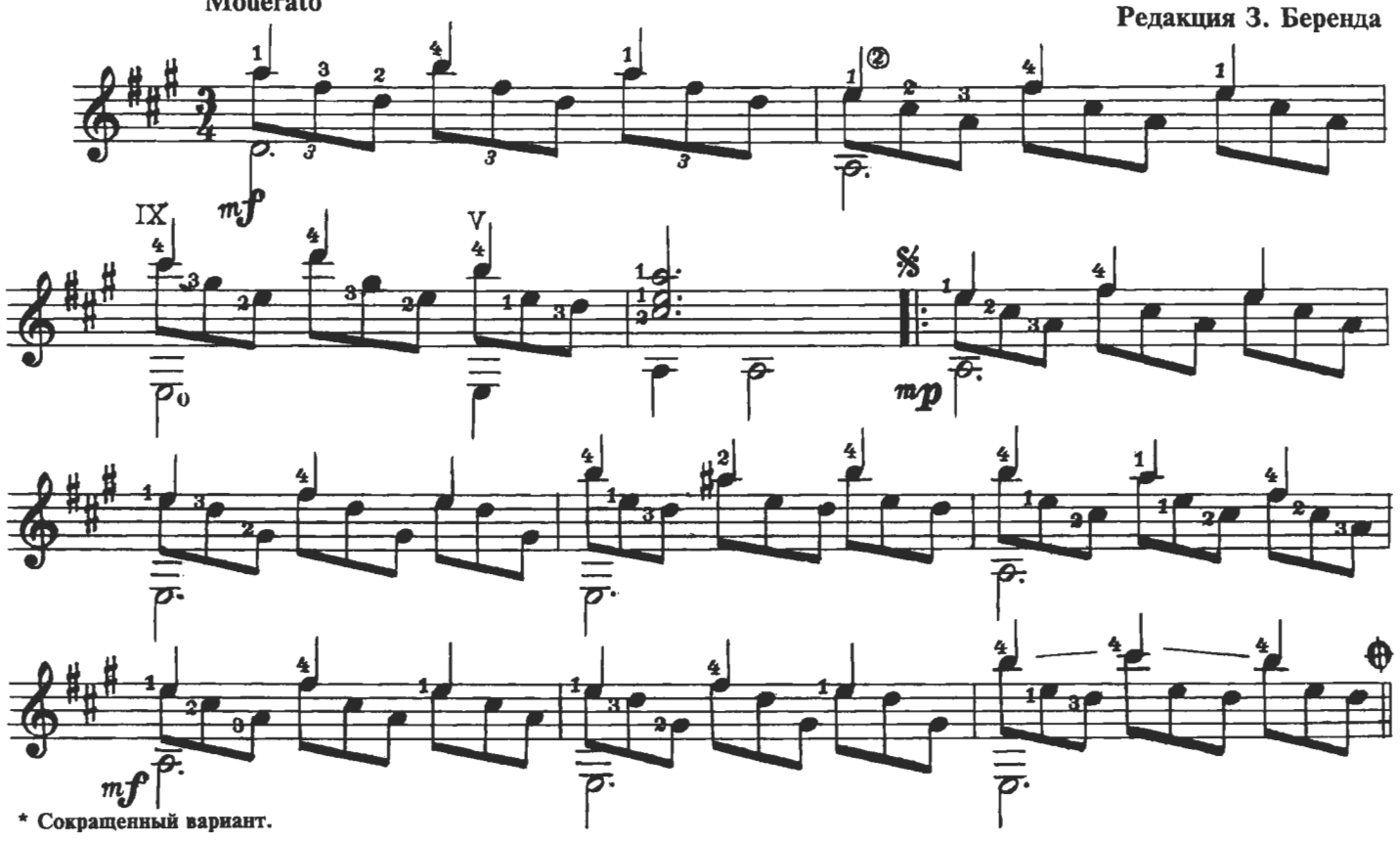
Allegretto



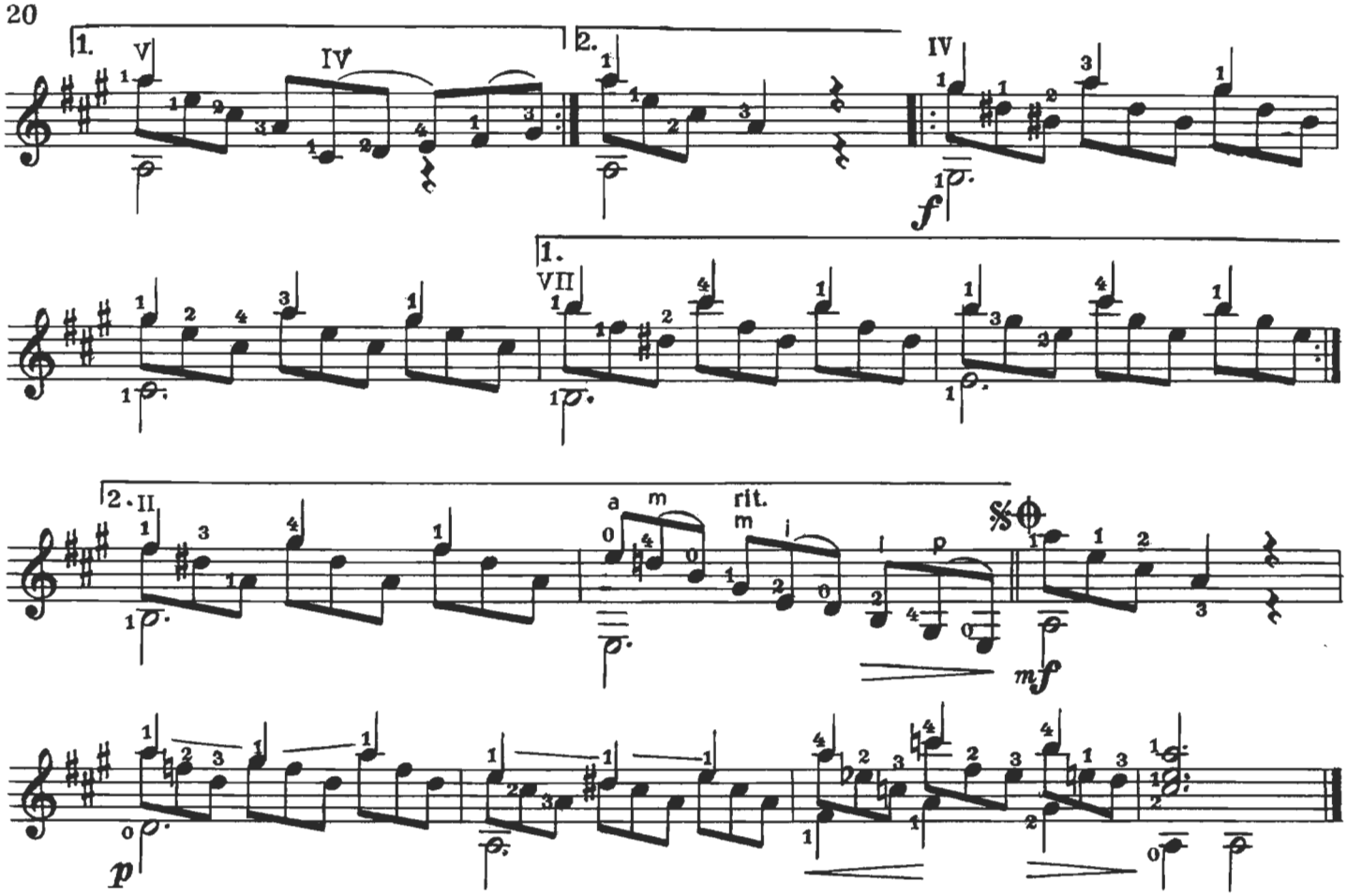
23. ЭТЮД *

Э. ГЕРБЕР
Редакция З. Беренда

Moderato

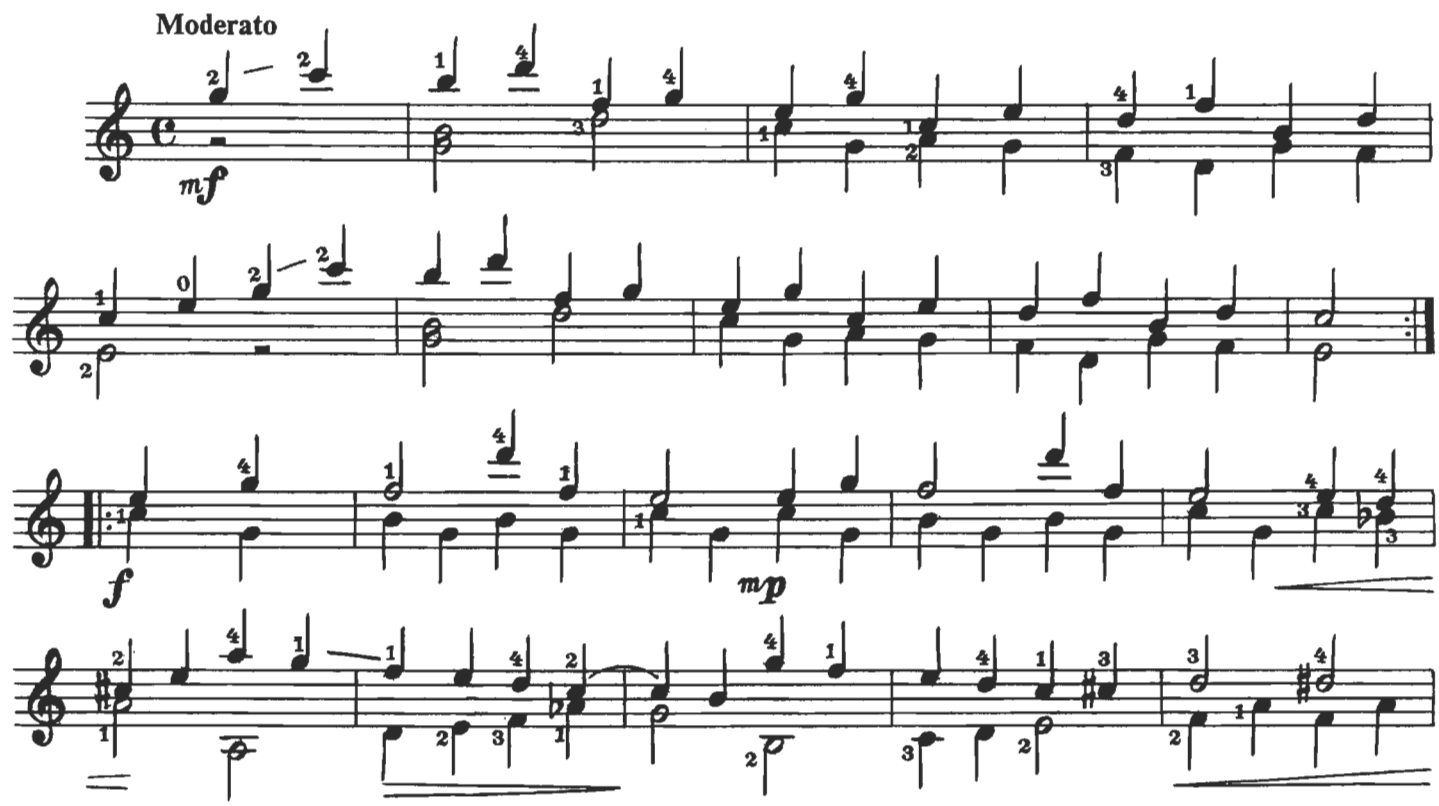


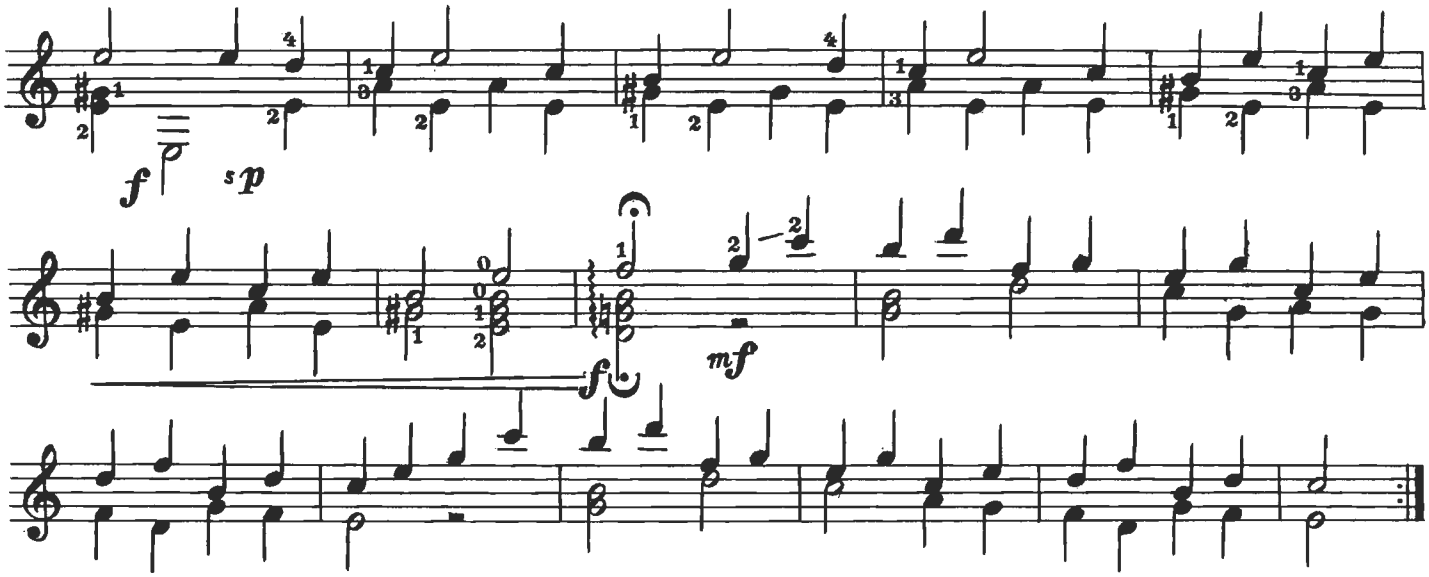
* Сокращенный вариант.



24. ГАВОТ

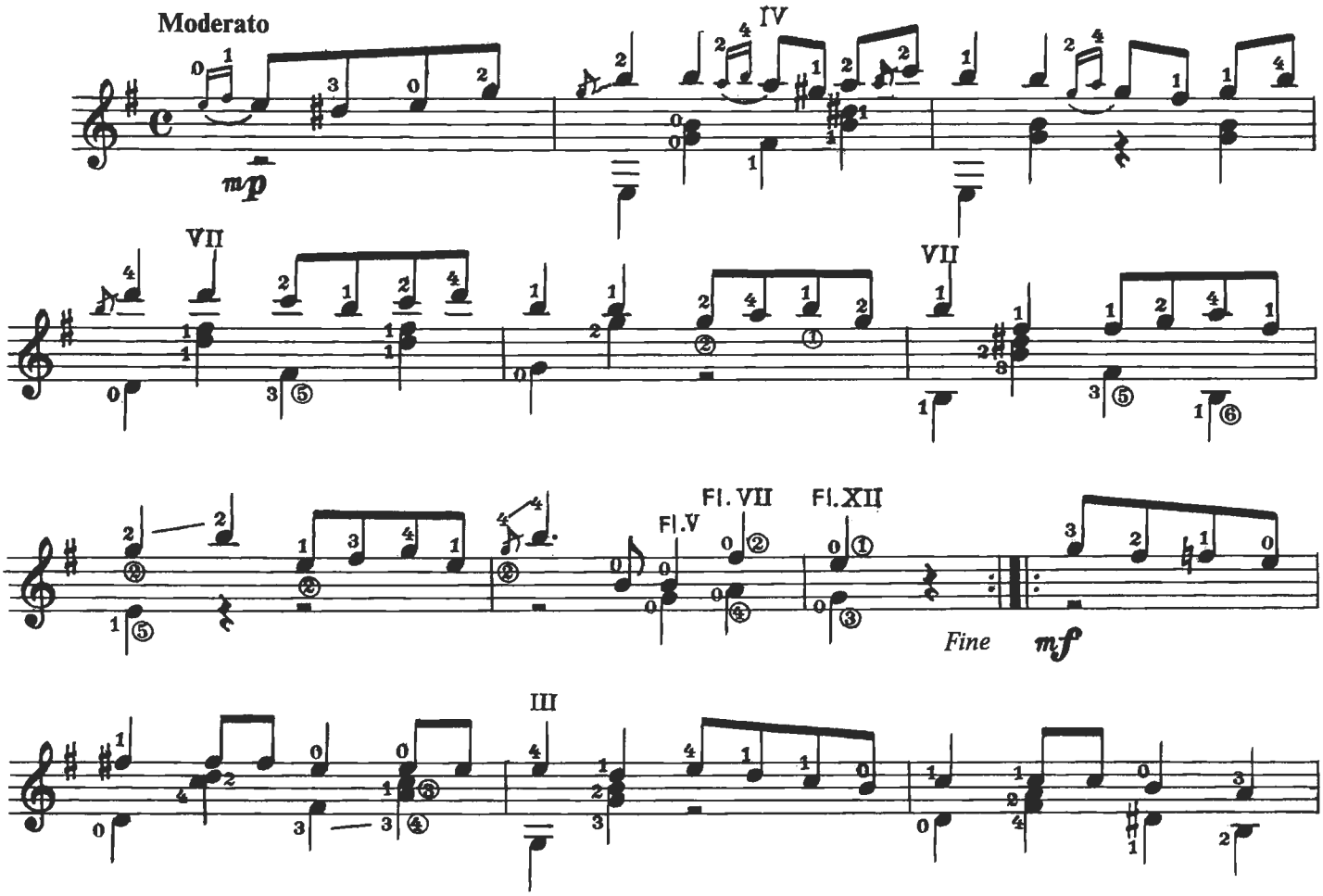
Н. КОСТ

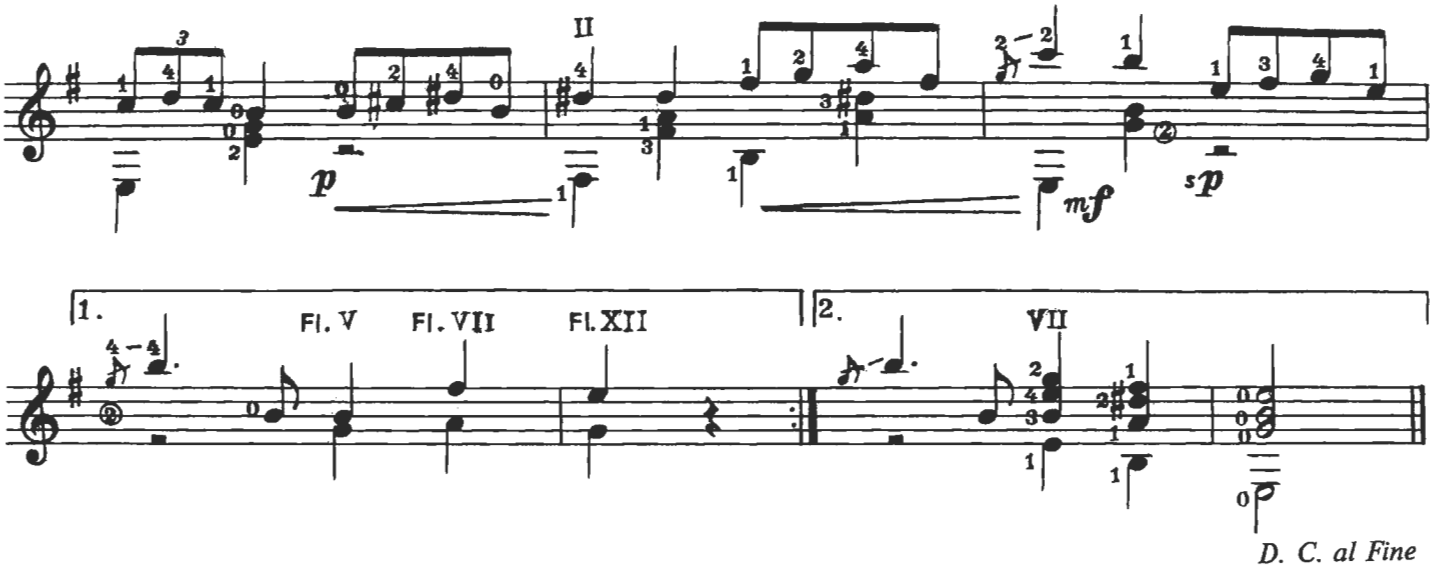




25. ГАВОТ

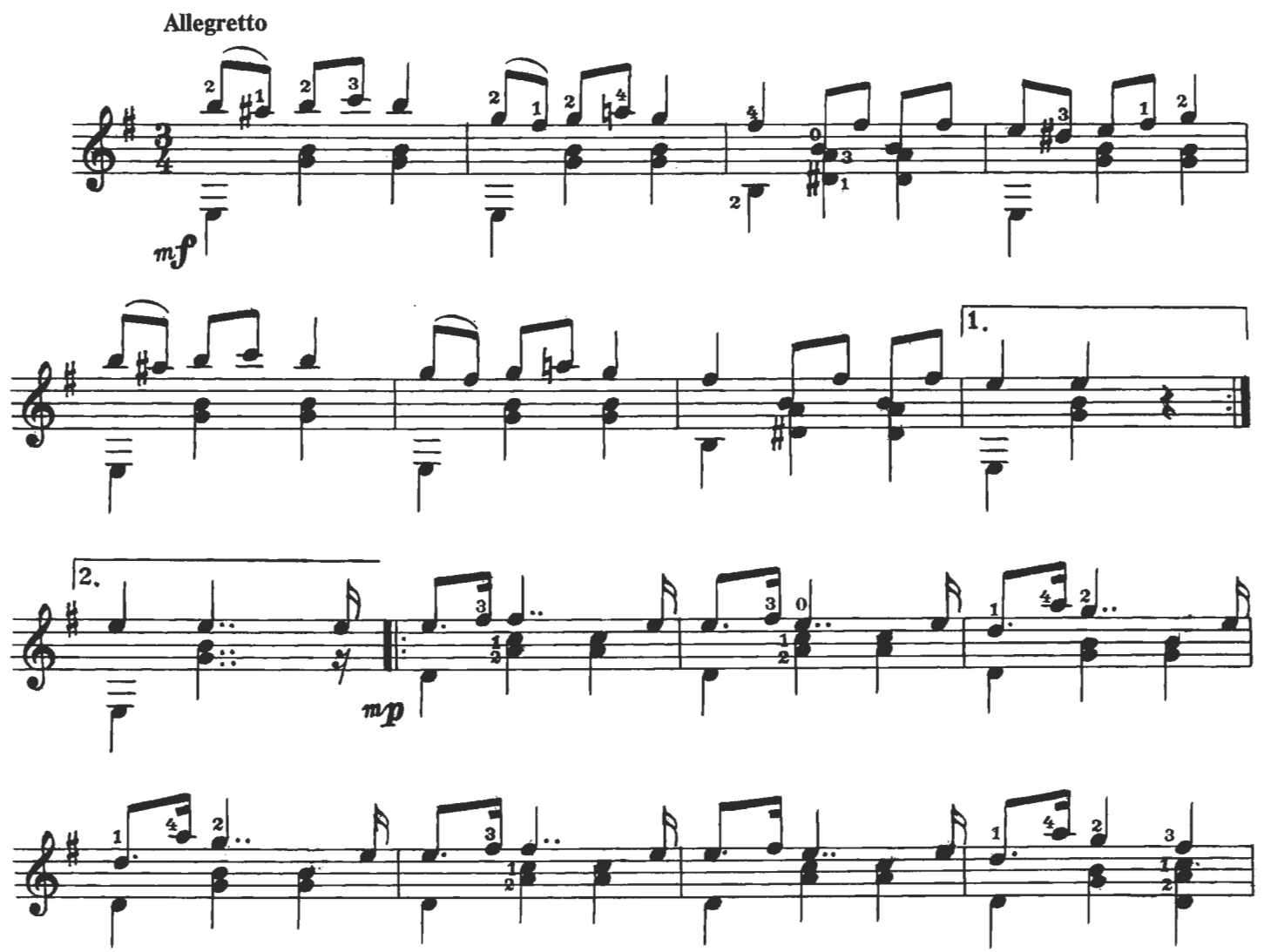
Б. КАЛАТАЮД

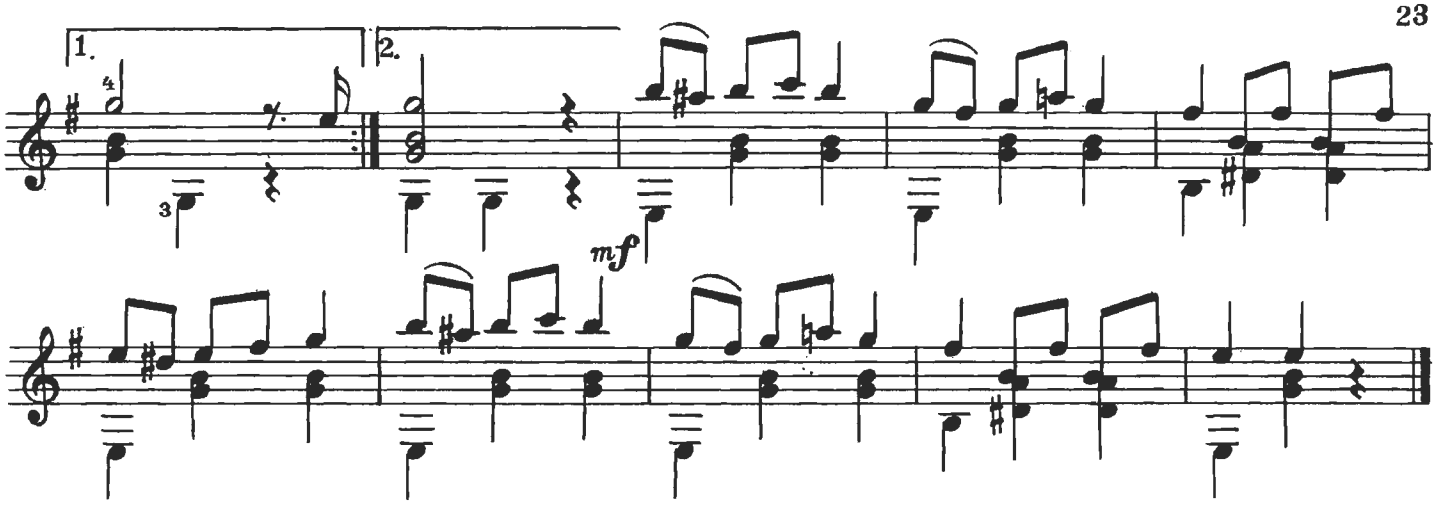




26. МАЗУРКА

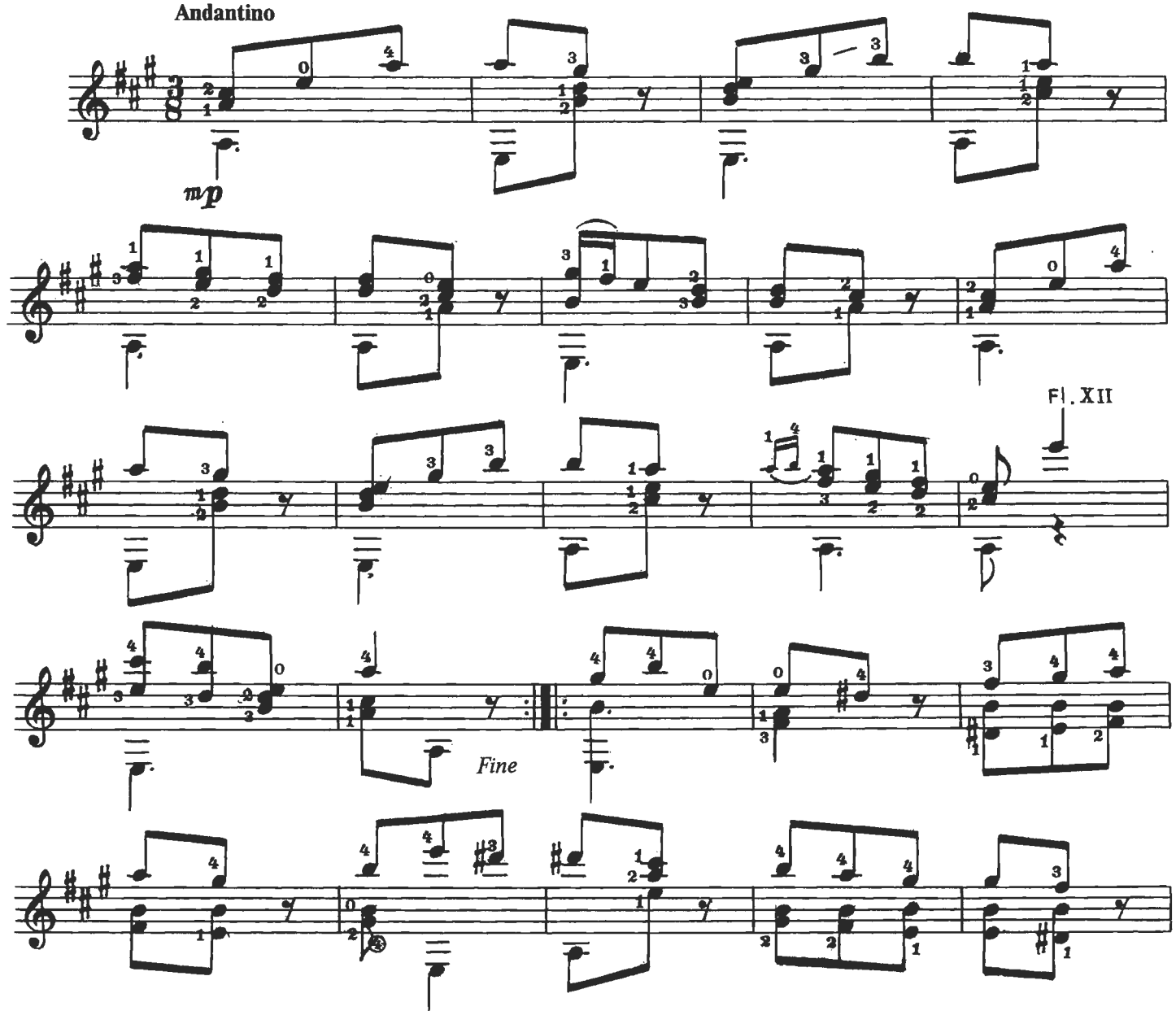
M. POKAMOPA

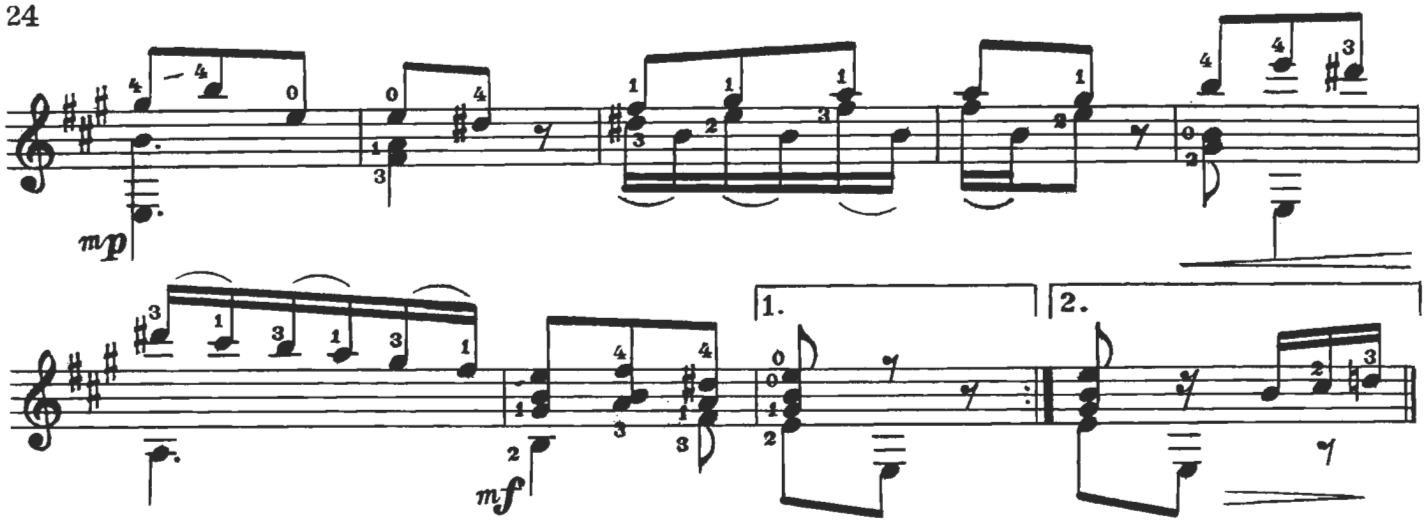




27. БАРКАРОЛА

Н. КОСТ



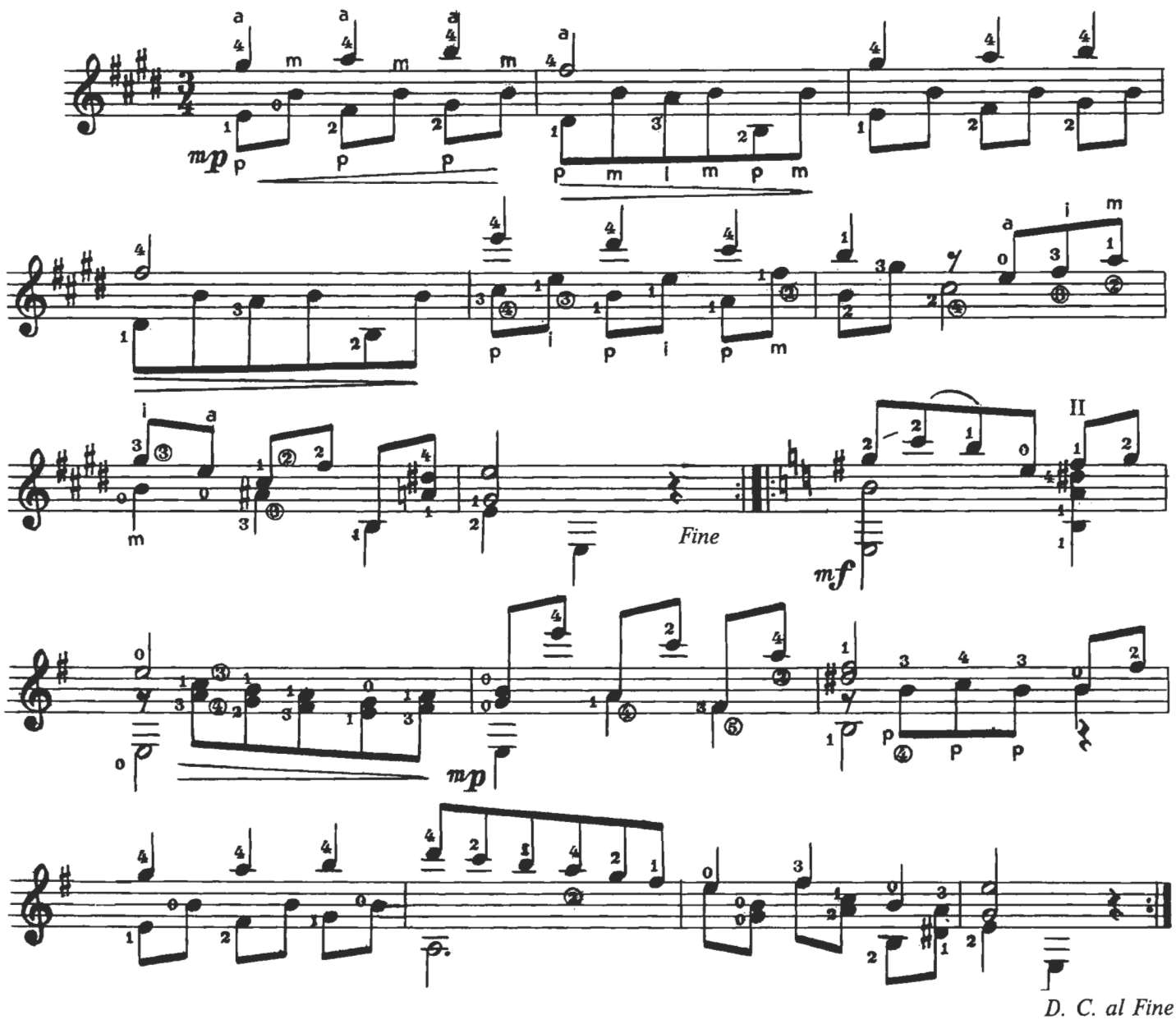


D. C. al Fine

28. СЛЕЗА

Прелюд

Moderato **Ф. ТАРРЕГА**

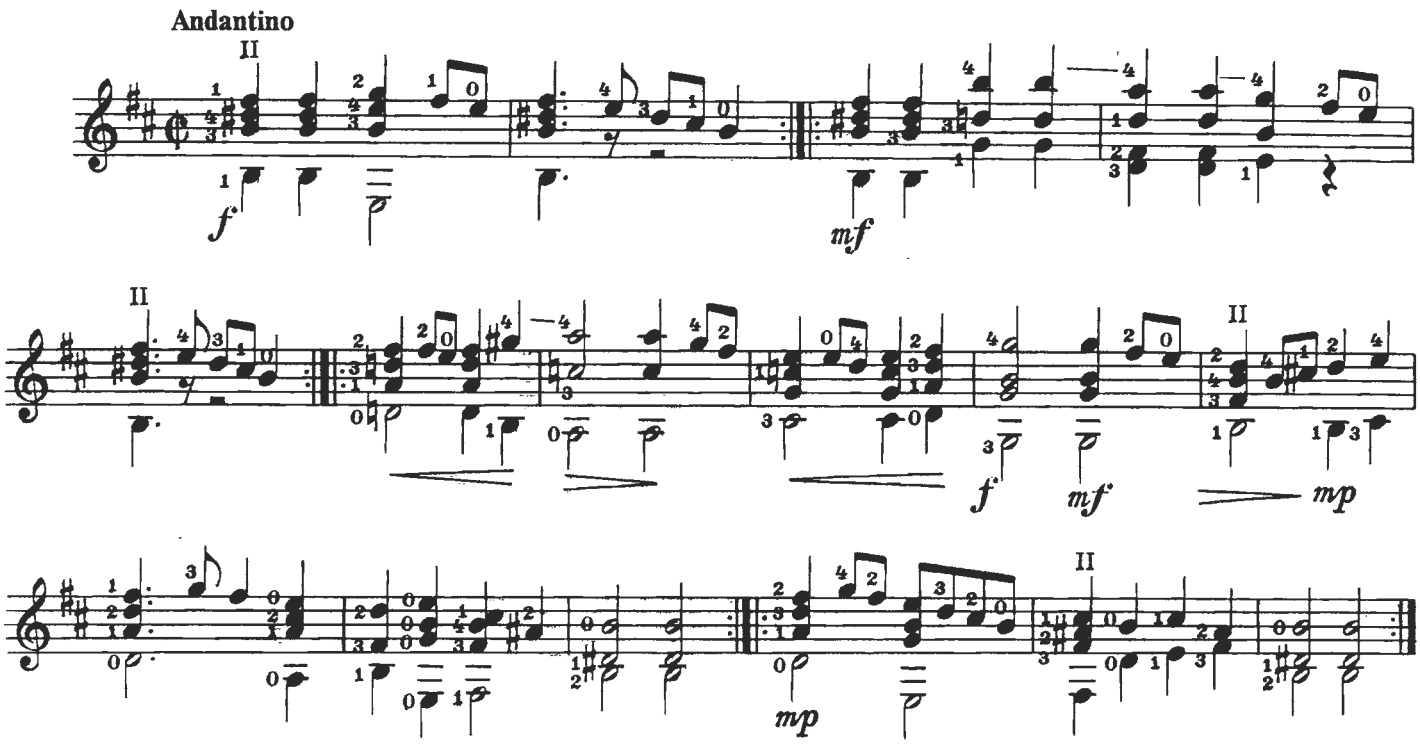


D. C. al Fine

Раздел III

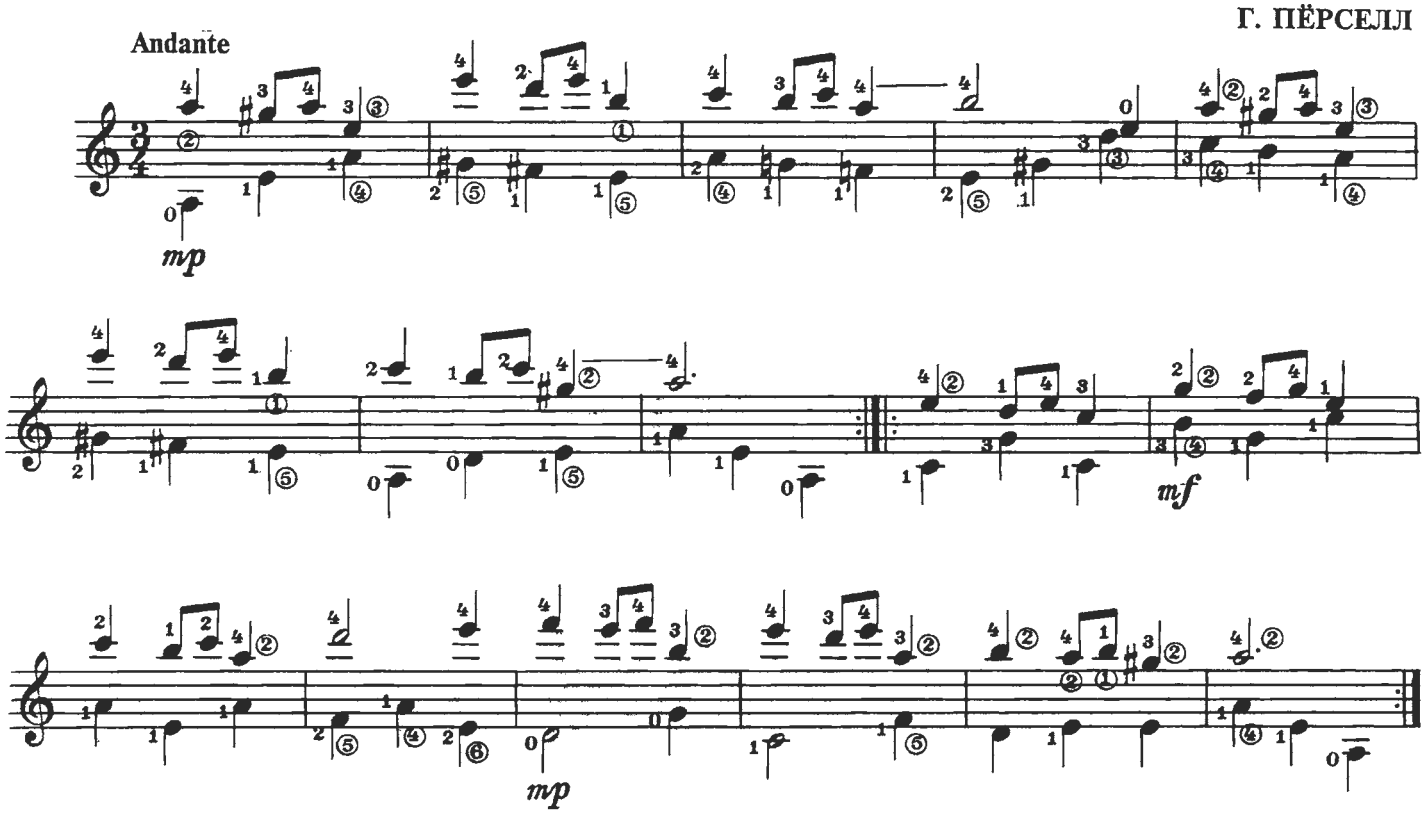
29. ЛЮТНЕВАЯ ПЬЕСА h-moll

В. ГАЛИЛЕЙ



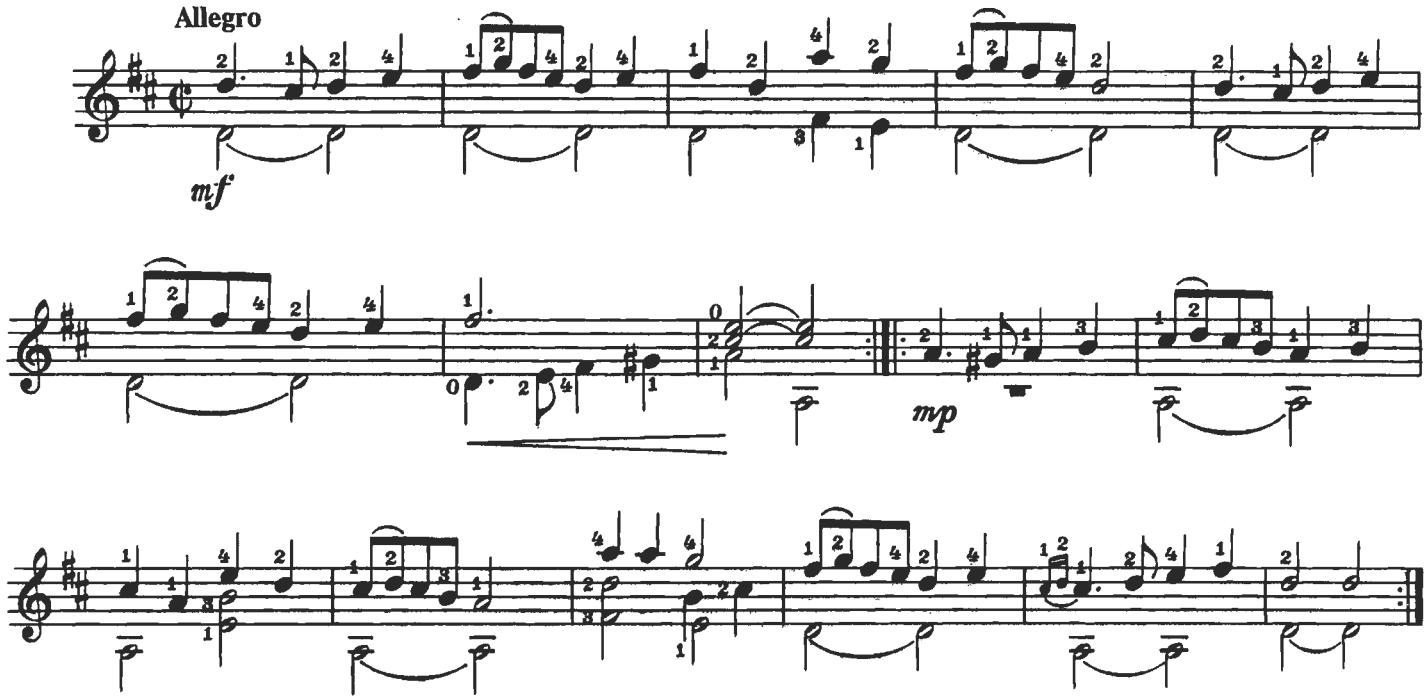
30. АРИЯ

Г. ПЁРСЕЛЛ



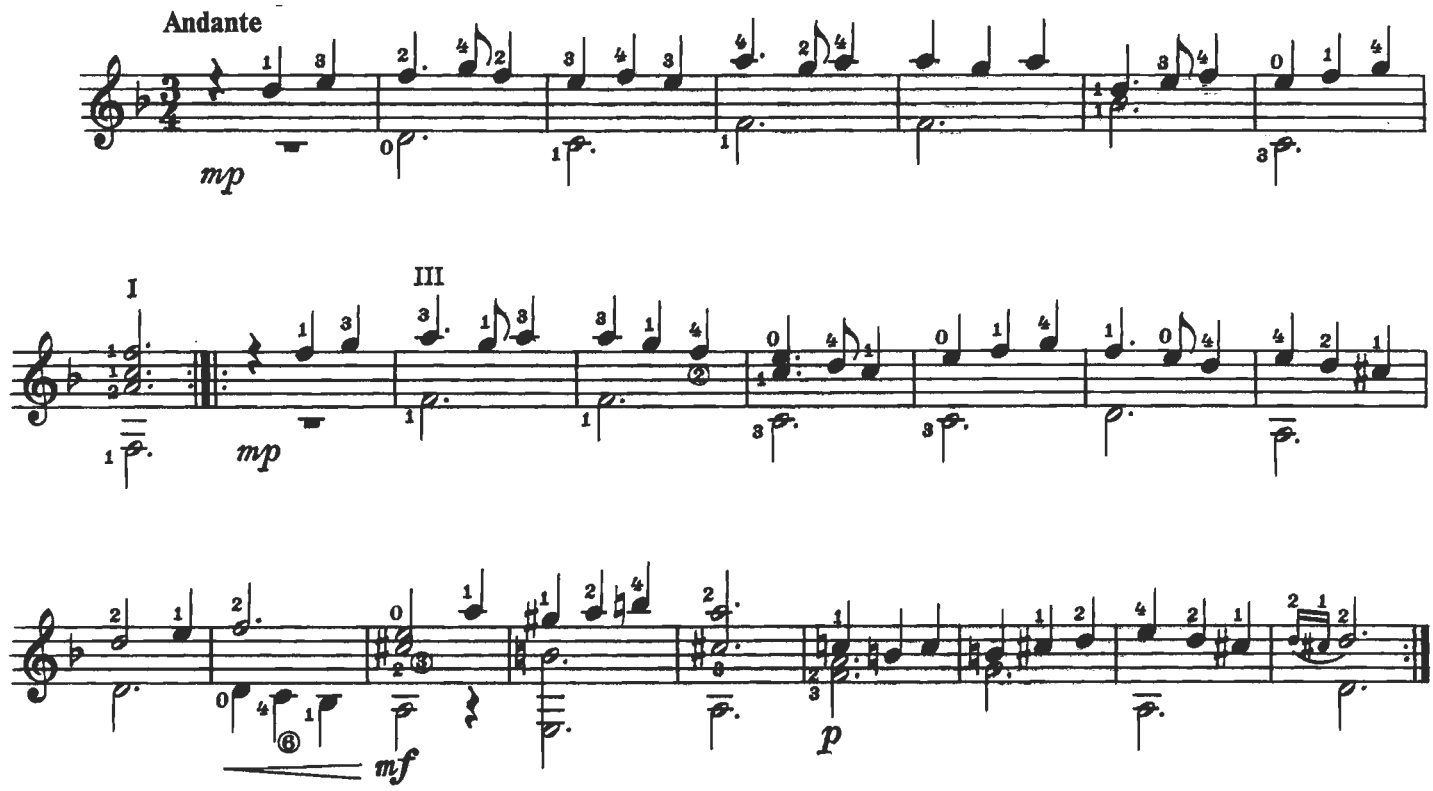
31. РУДЖЕРО

Г. САНЗ



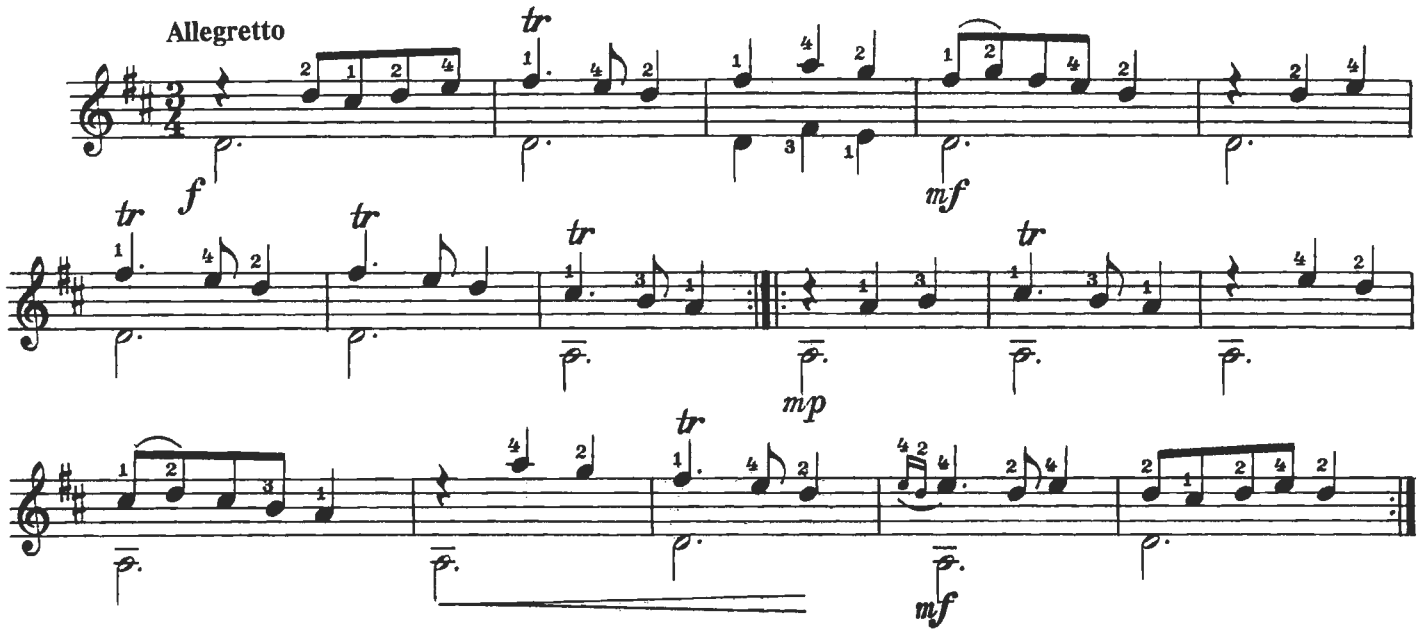
32. ЭСПАНЬОЛЕТТА

Г. САНЗ



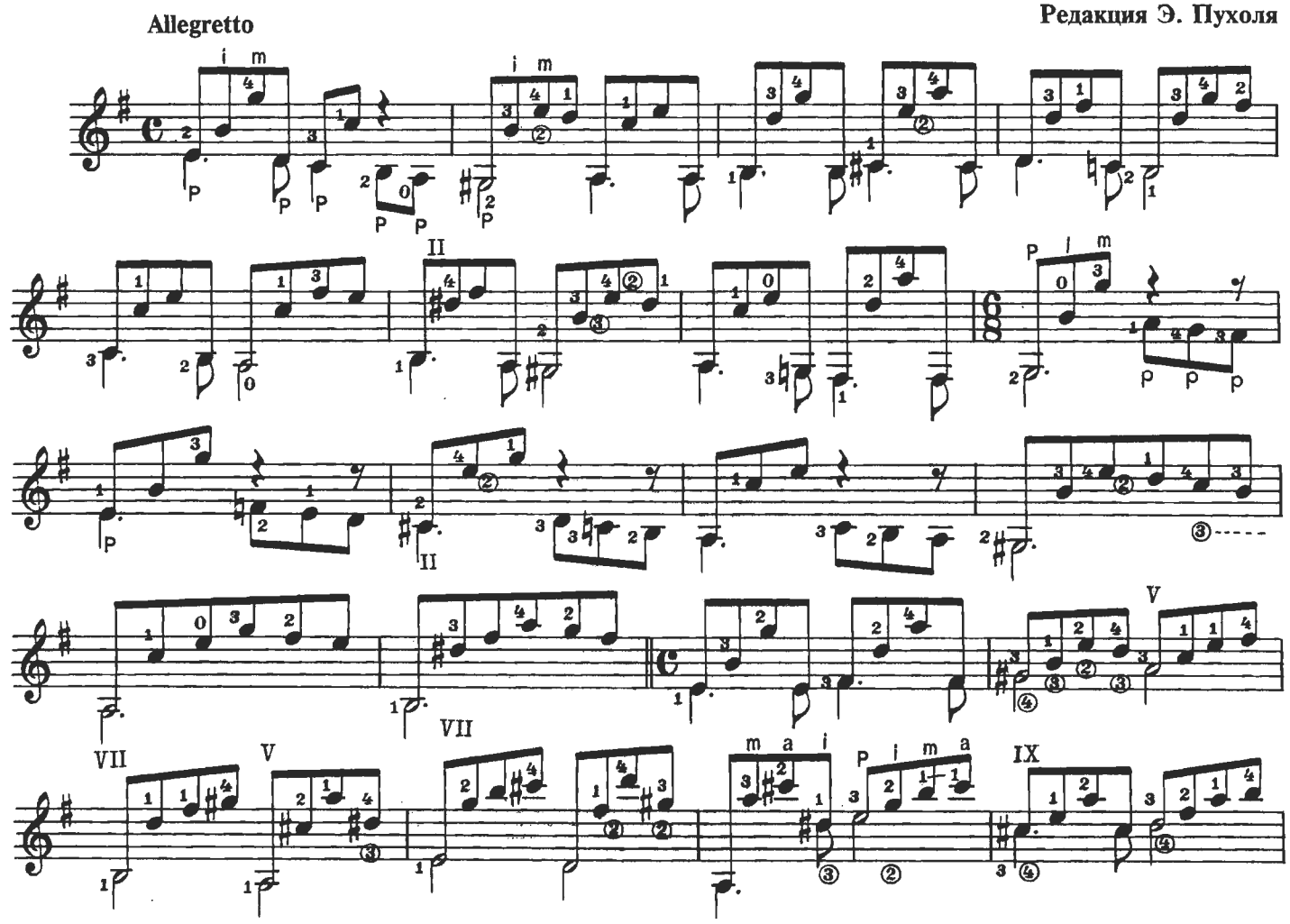
33. ПАРАДЕТАС

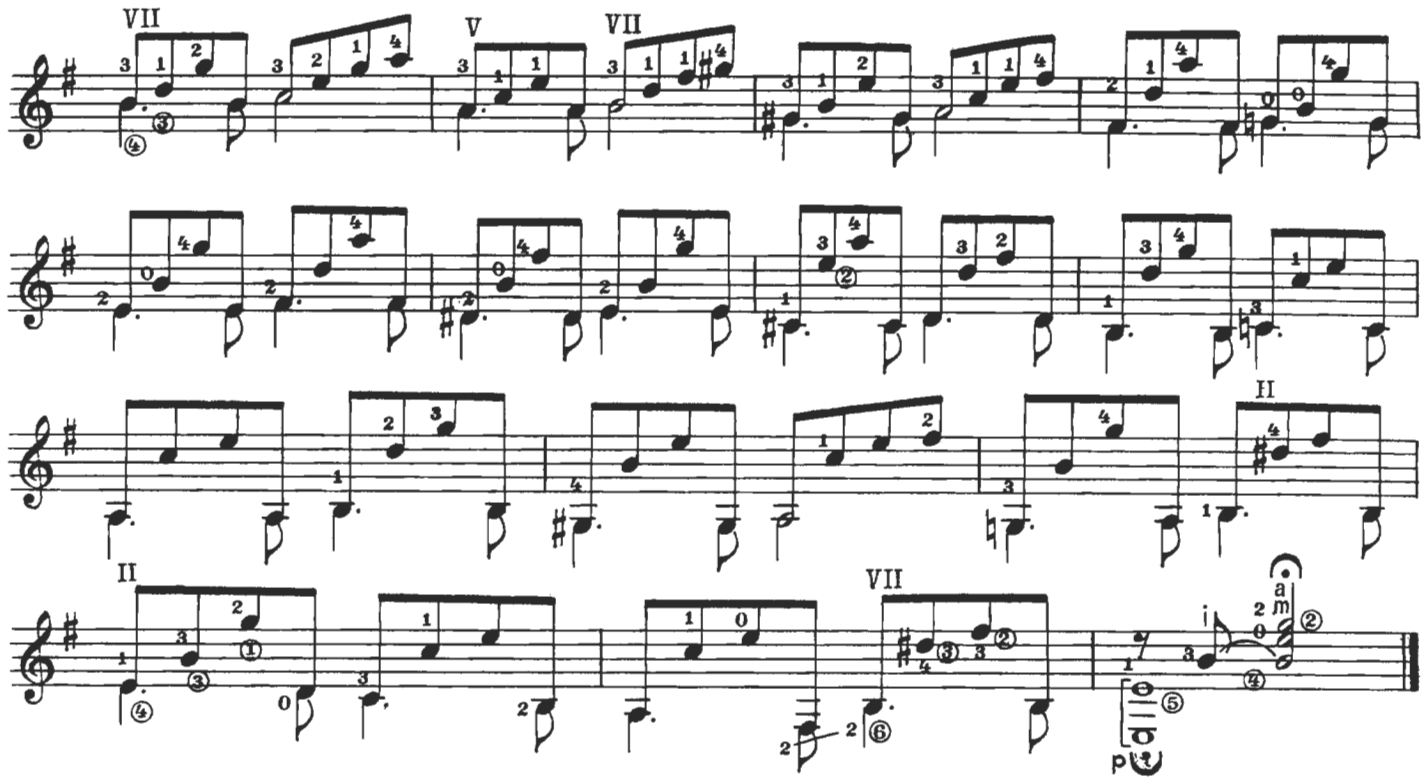
Г. САНЗ



34. ПРЕЛЮДИЯ

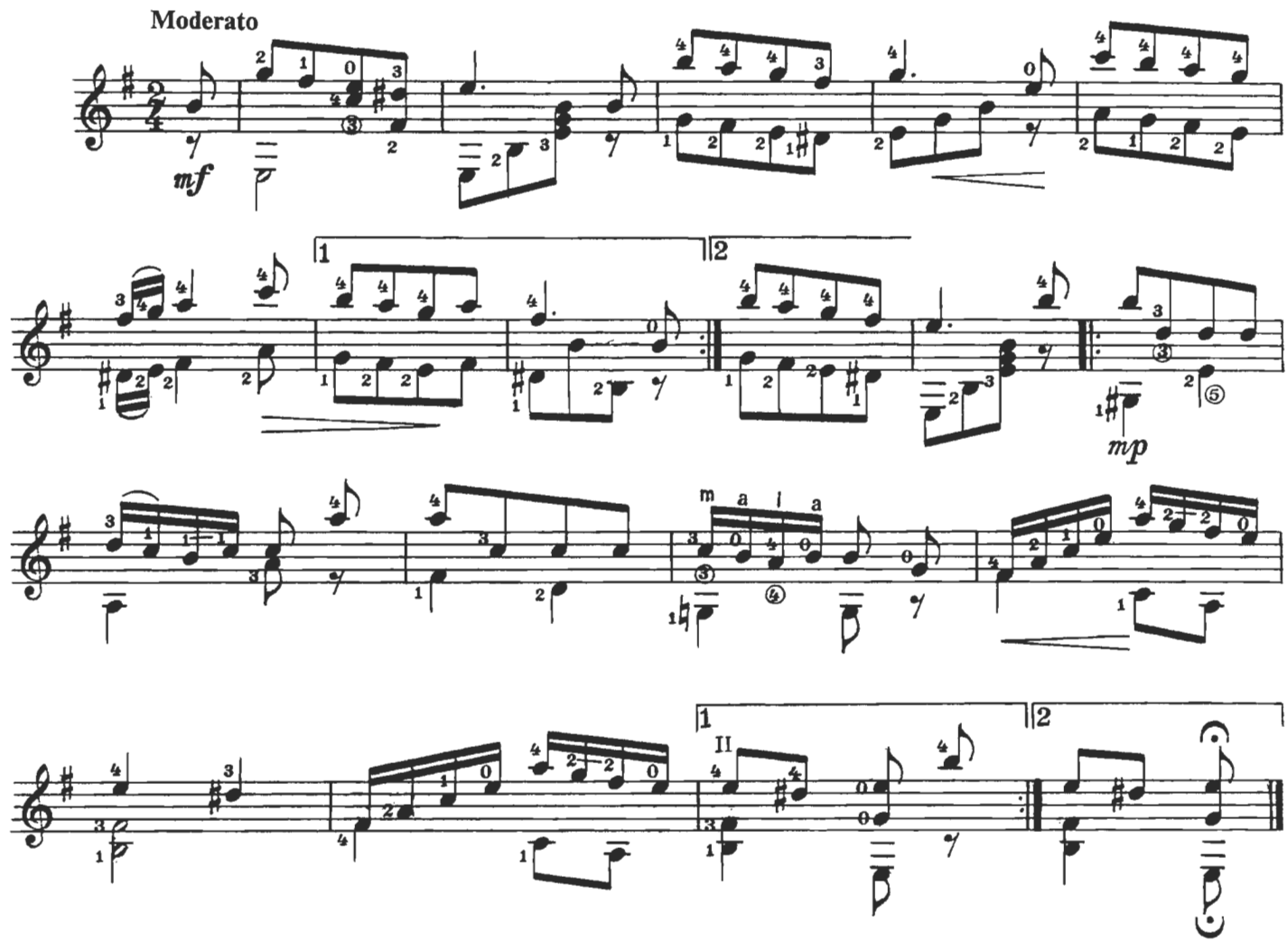
Г. САНЗ
Редакция Э. Пухоля





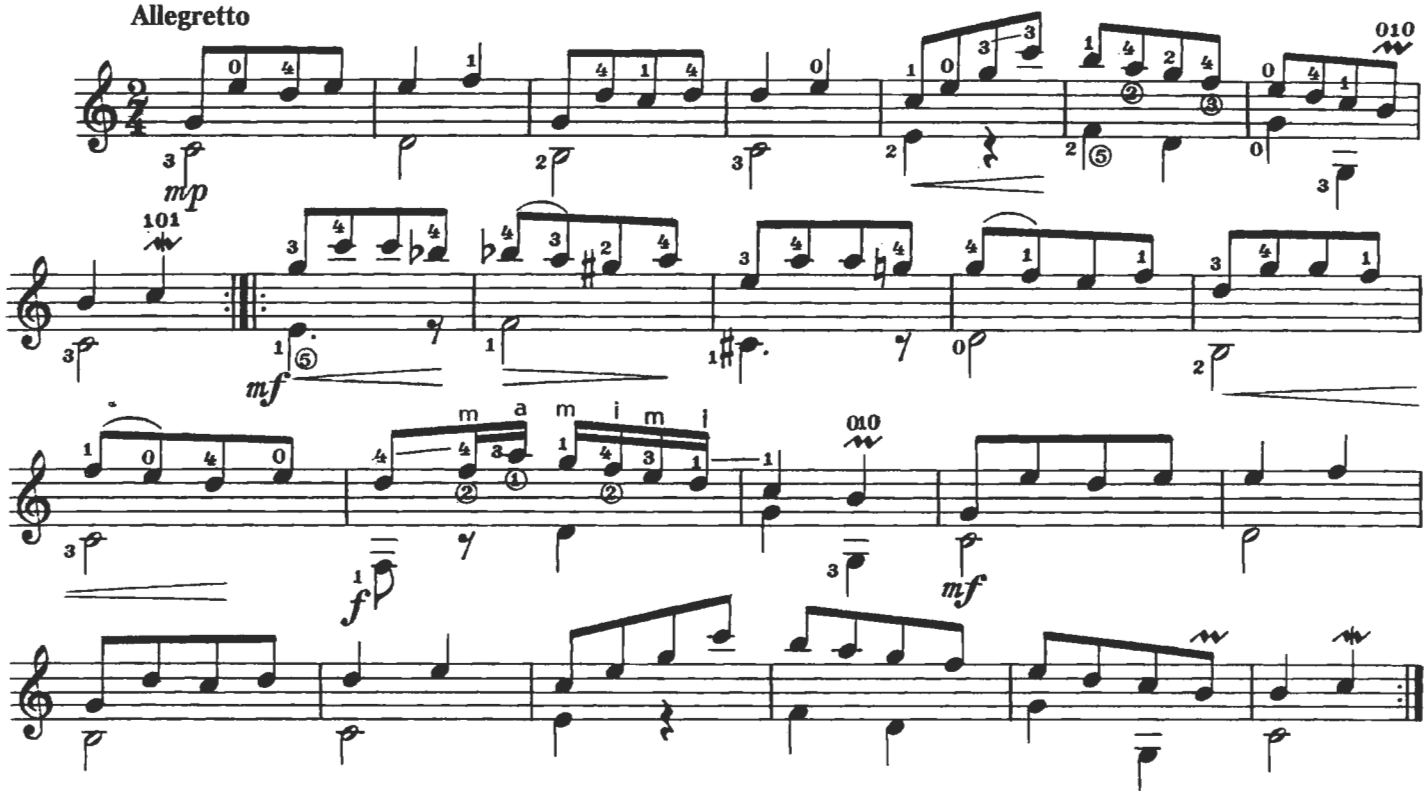
35. КАНЦОНА

Ф. МИЛАНО



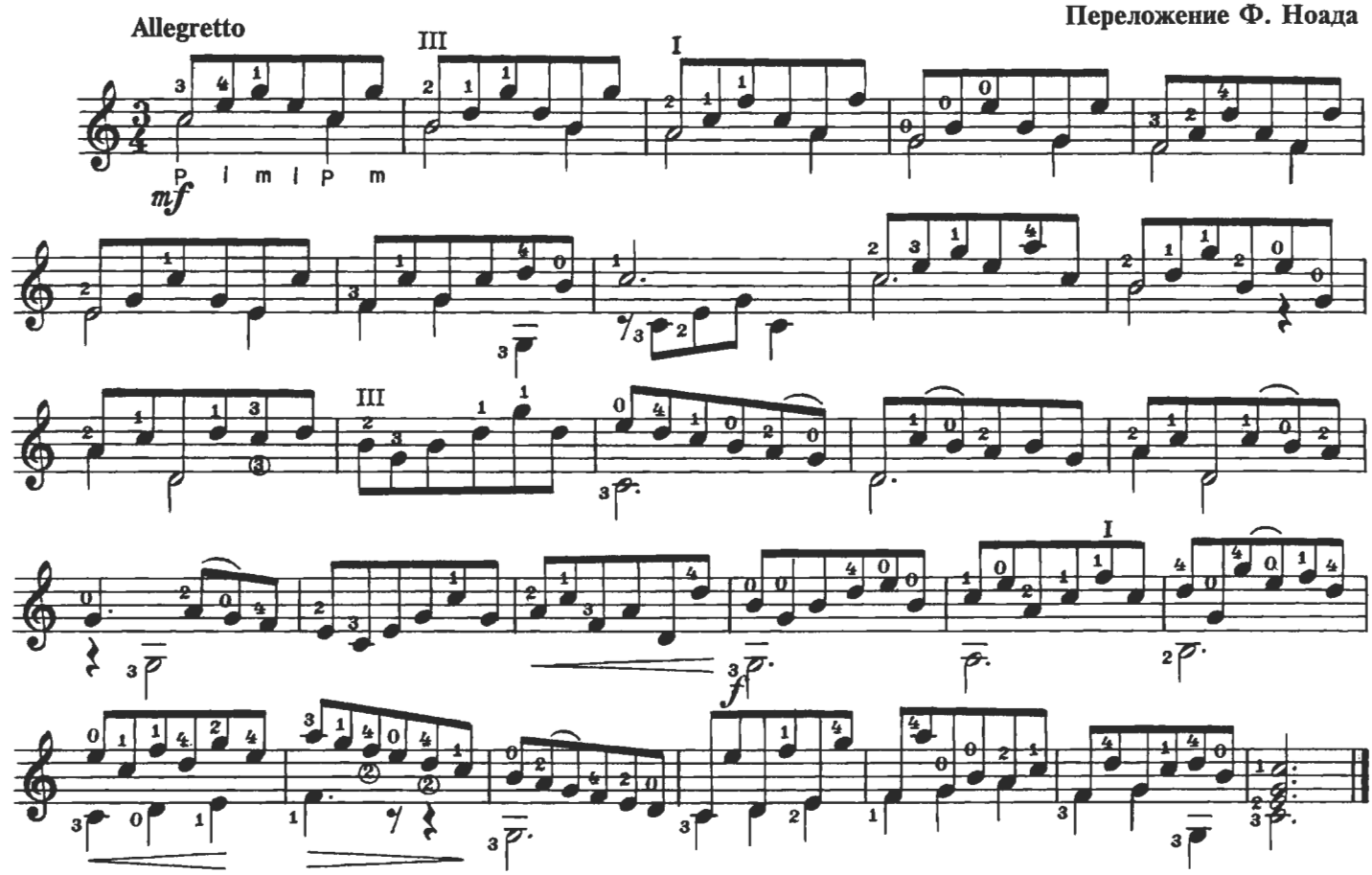
36. АЛЛЕГРЕТТО

Х. НЕЕФЕ
Переложение А. Иванова-Крамского



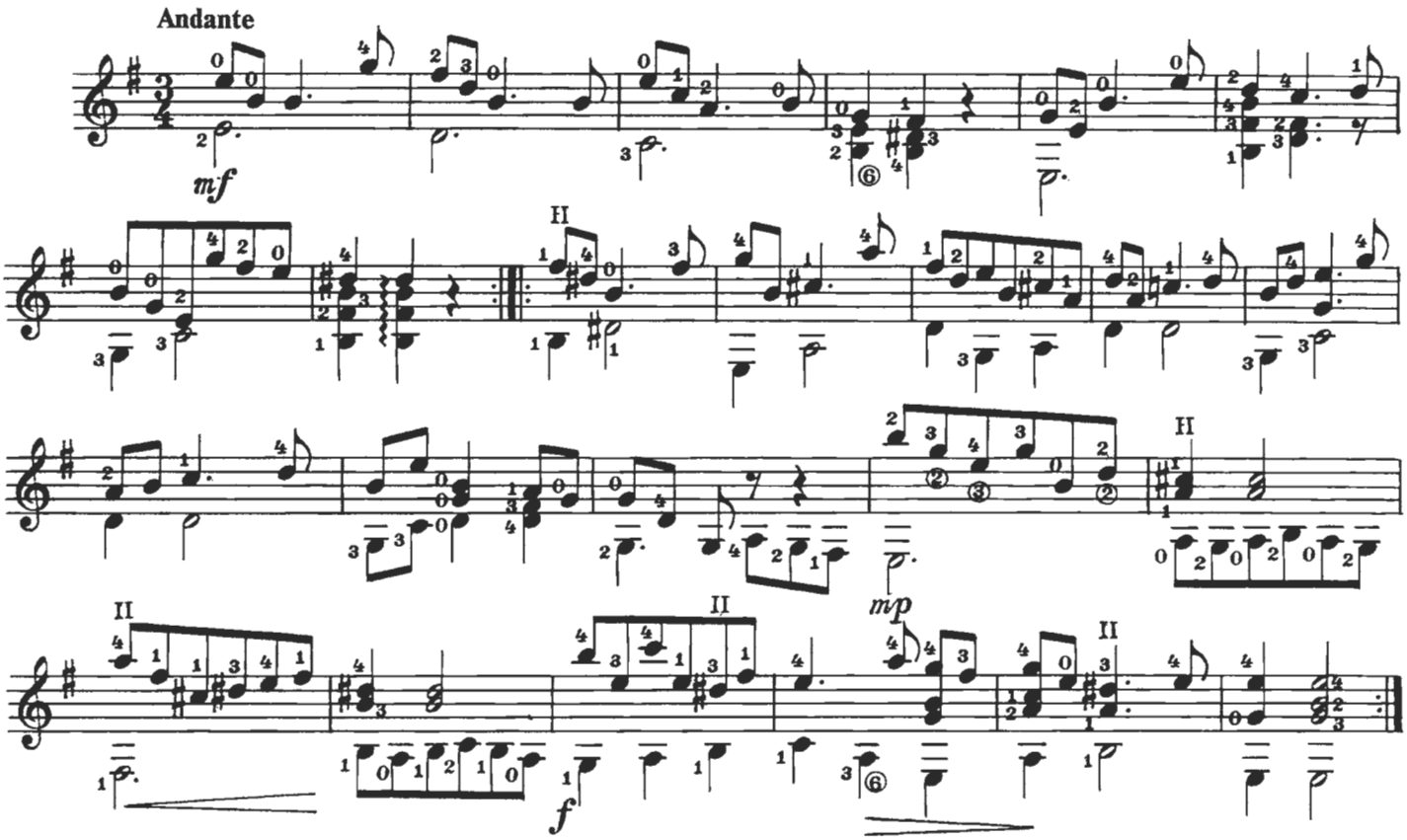
37. ПРЕЛЮДИЯ

Г. Ф. ГЕНДЕЛЬ
Переложение Ф. Ноада



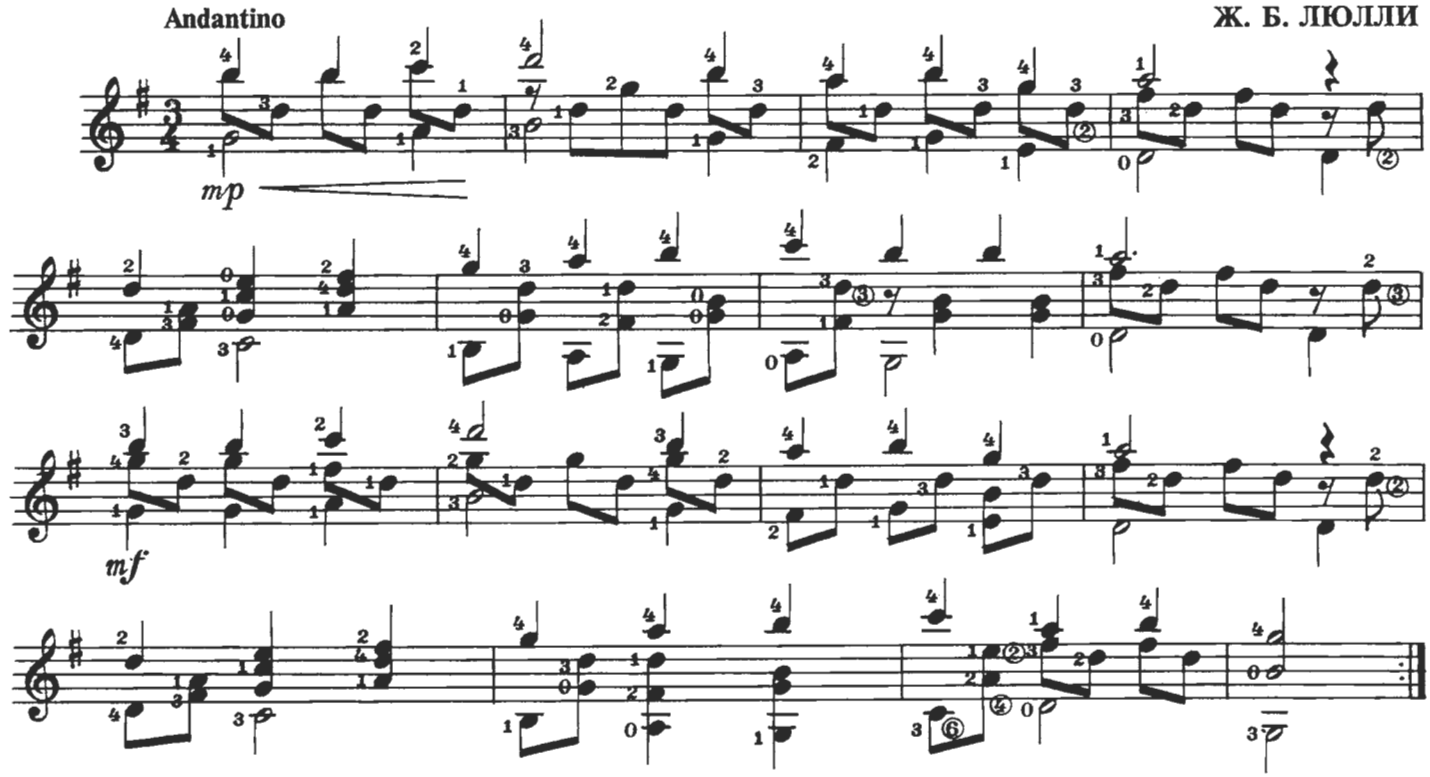
38. САРАБАНДА e-moll

Г. Ф. ГЕНДЕЛЬ
Переложение Э. Шварца - Рейфлингена



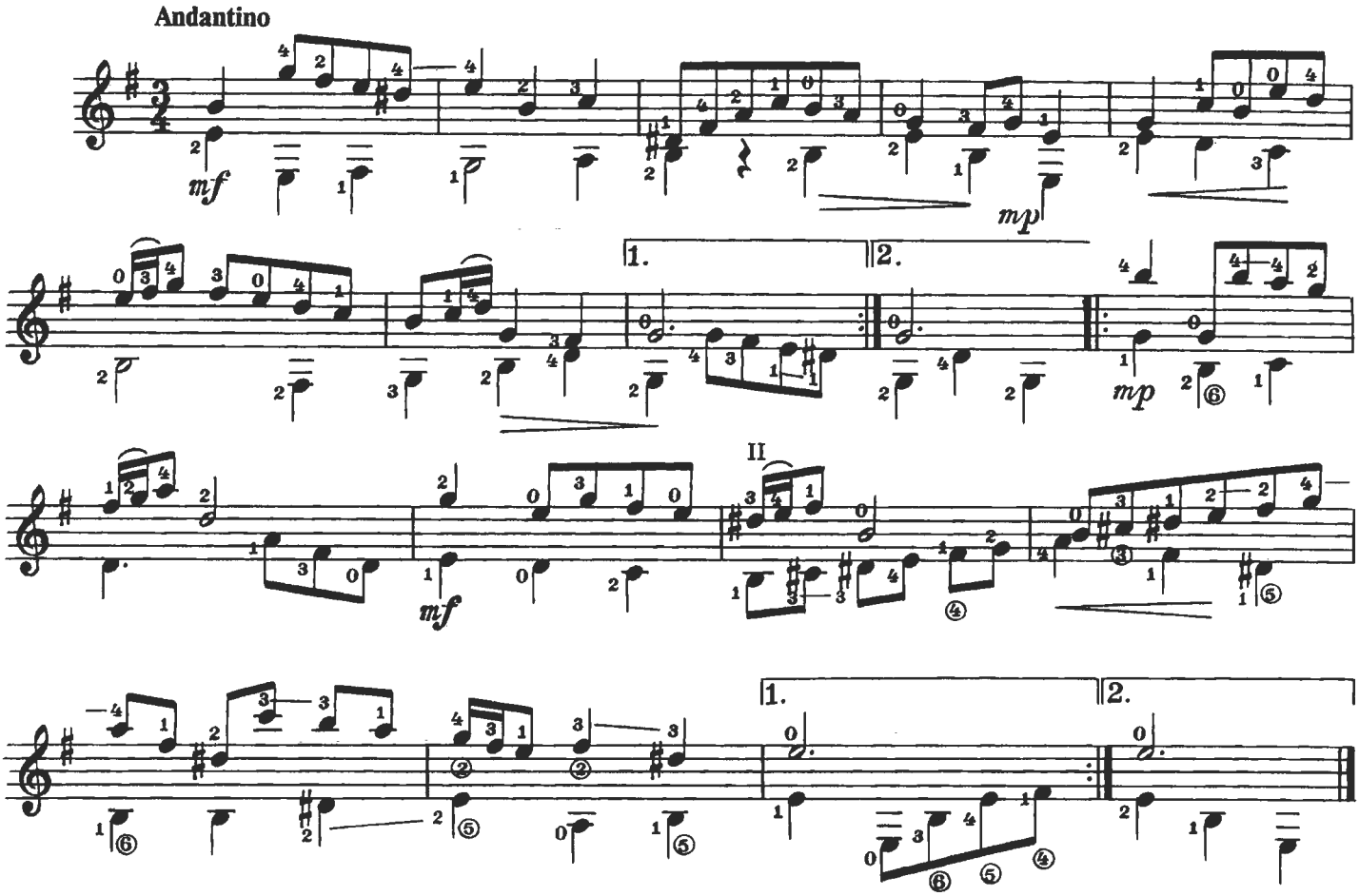
39. ПЕСЕНКА

Ж. Б. ЛЮЛЛИ



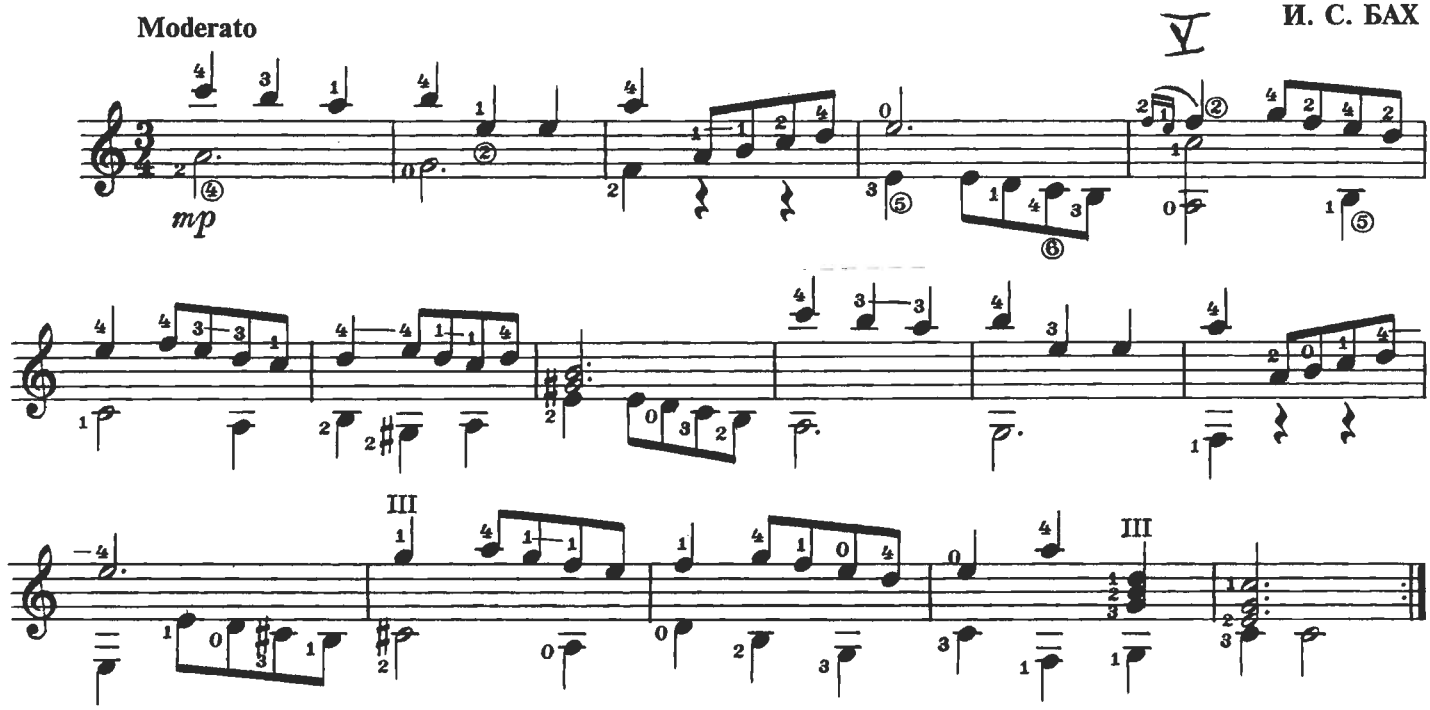
40. МЕНУЭТ e-moll

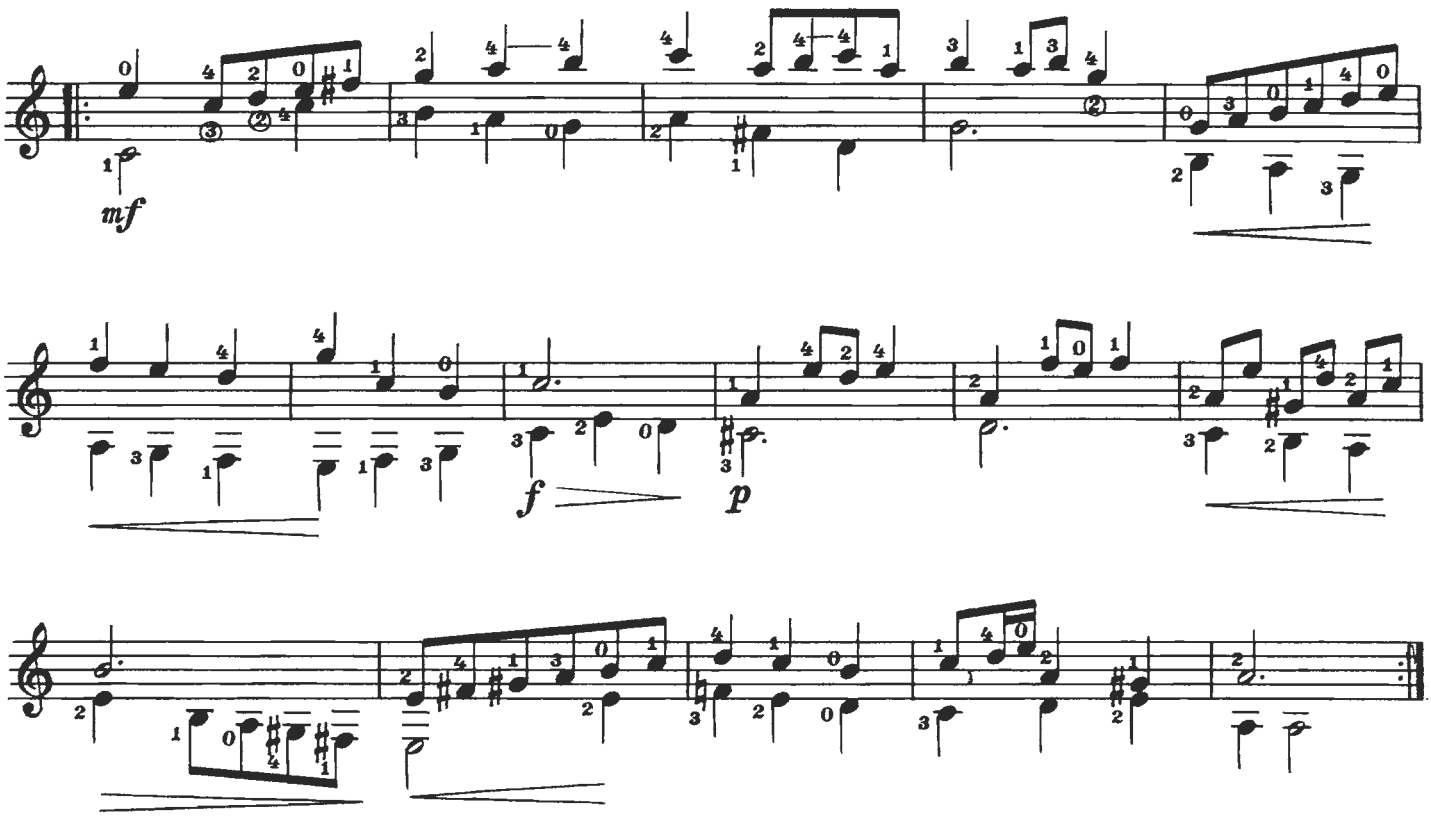
И. С. БАХ



41. МЕНУЭТ a-moll

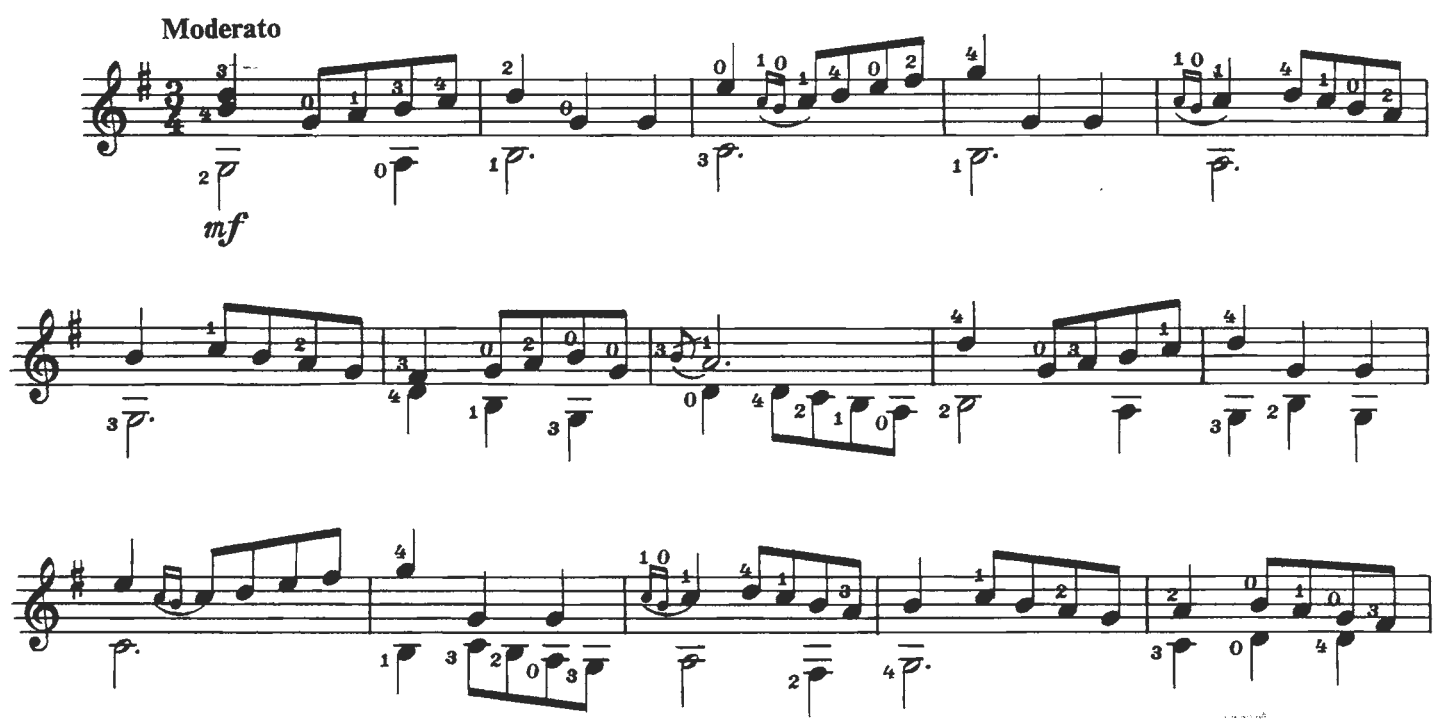
И. С. БАХ

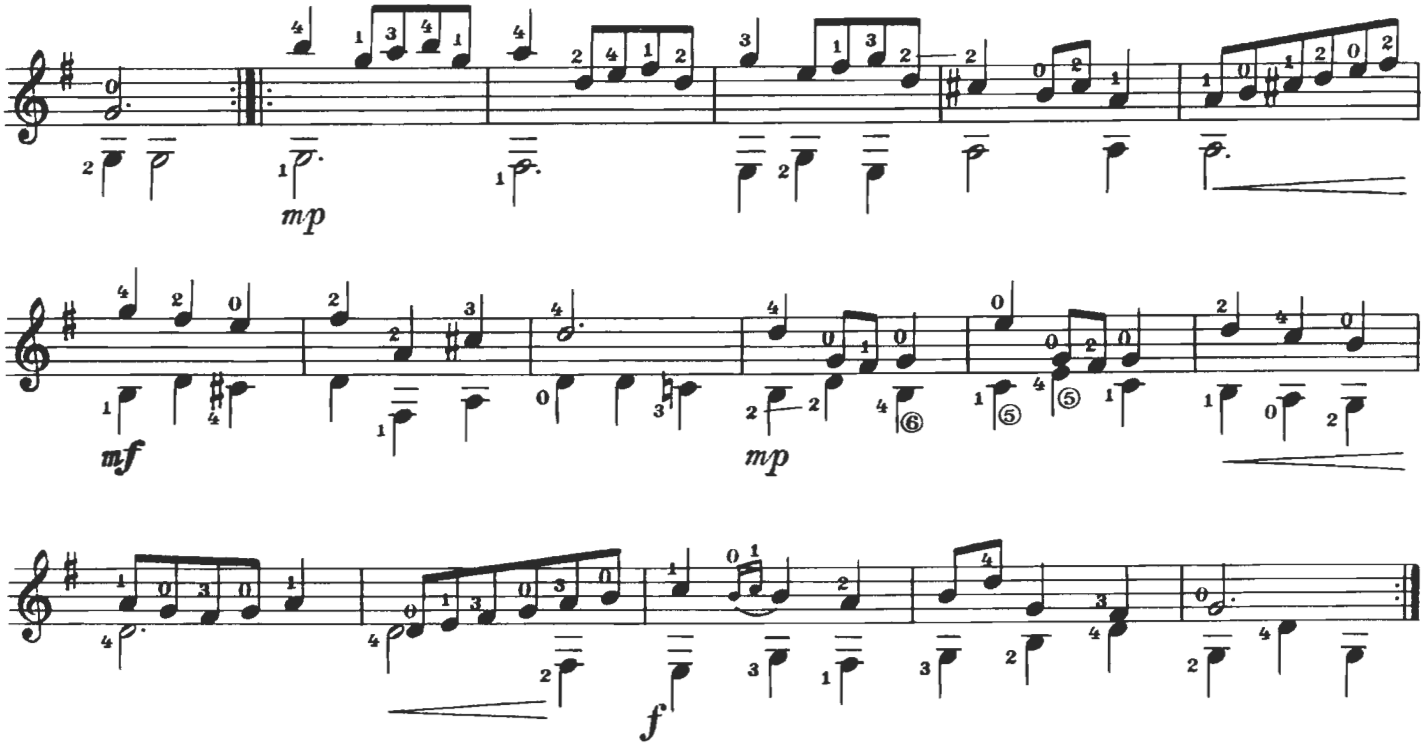




42. МЕНУЭТ G-dur

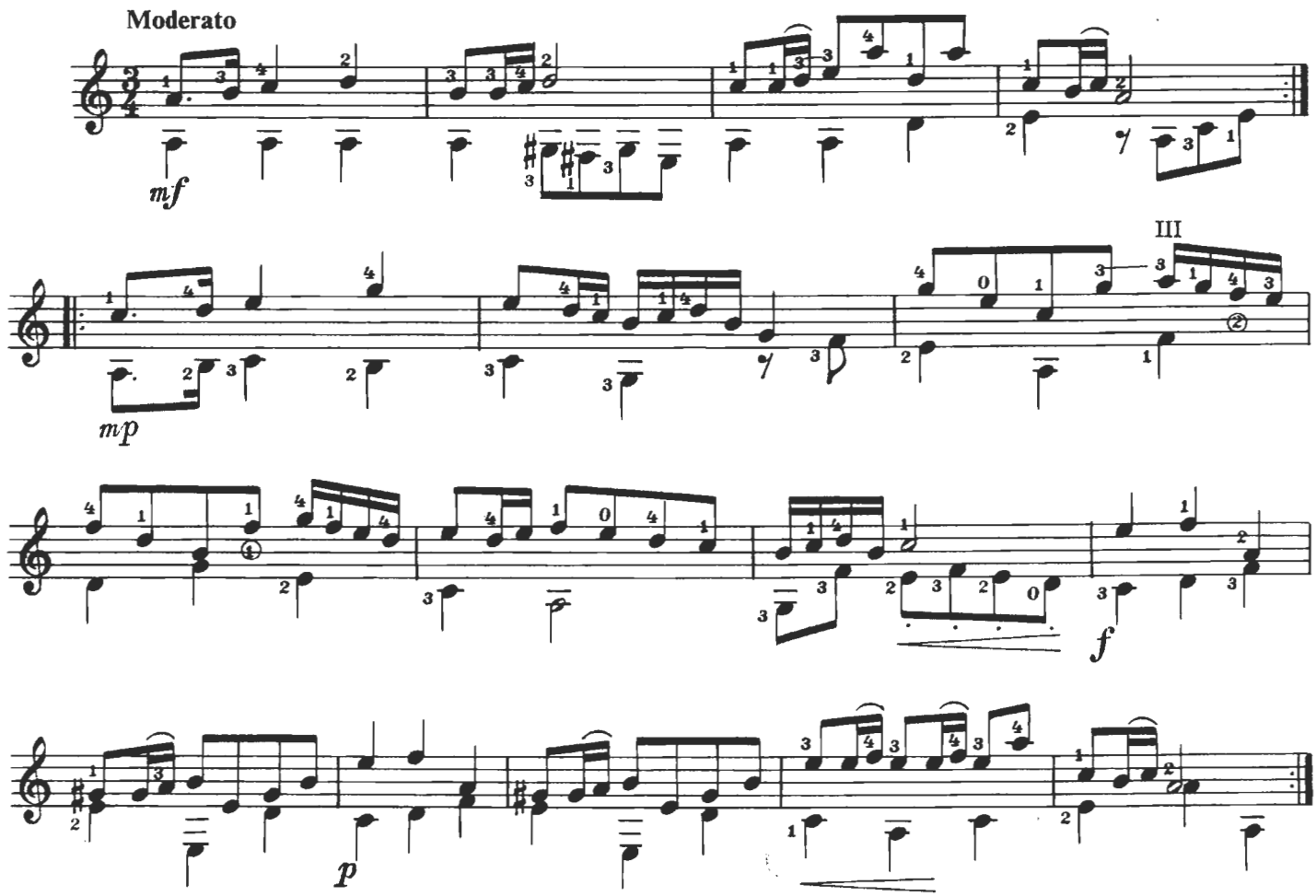
И. С. БАХ





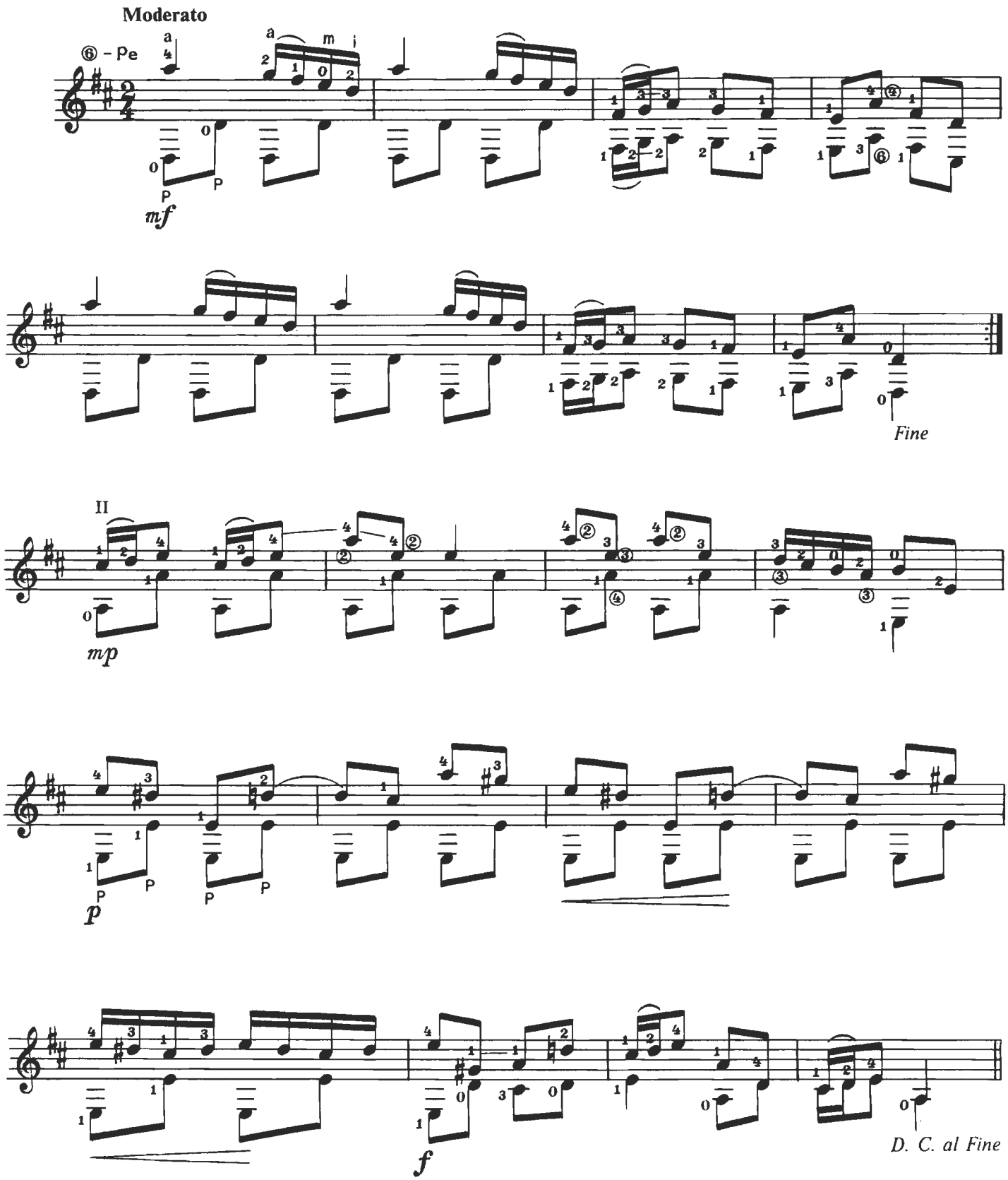
43. ПОЛОНЕЗ

И. С. БАХ



44. ВОЛЫНКА

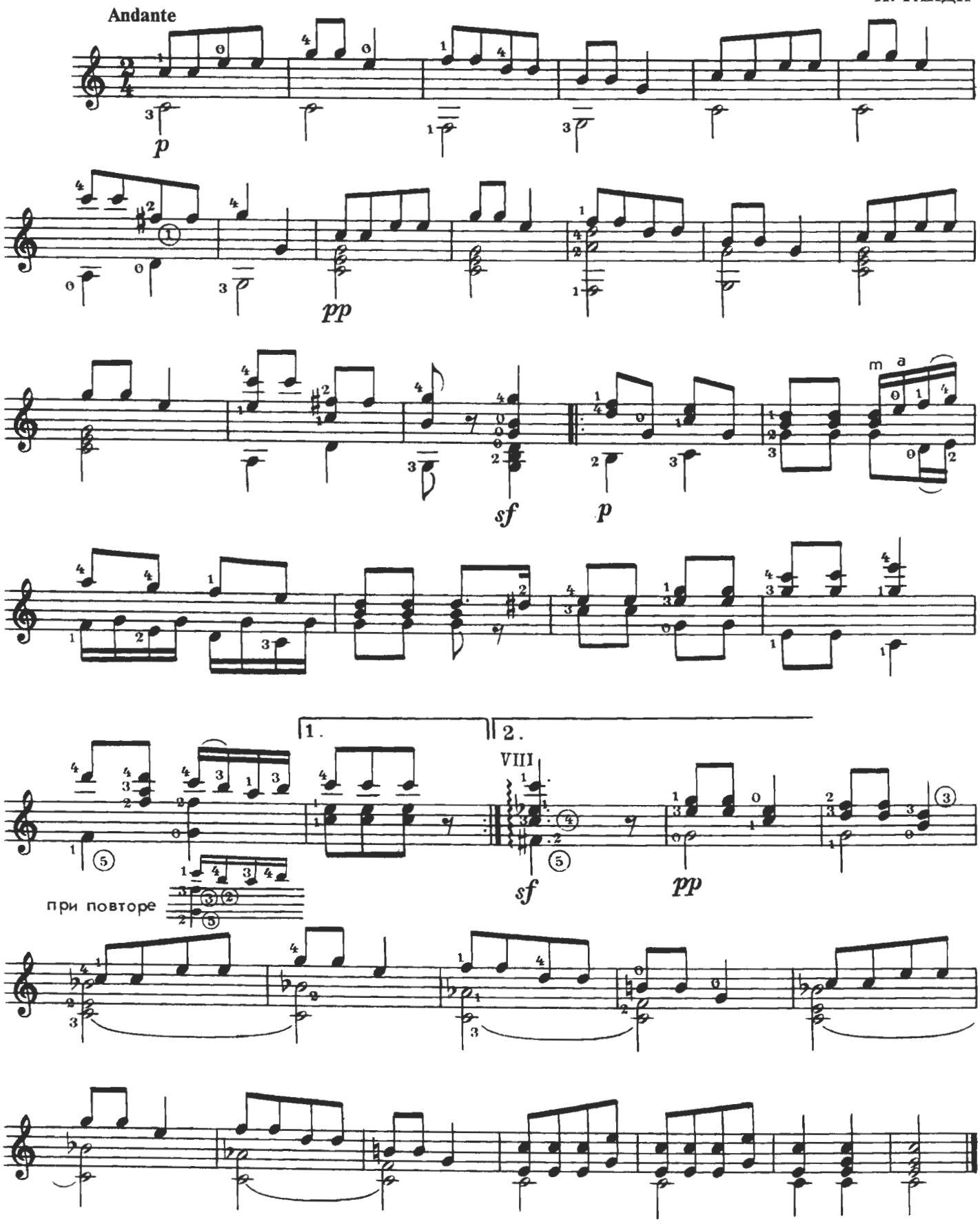
И. С. БАХ



Раздел IV

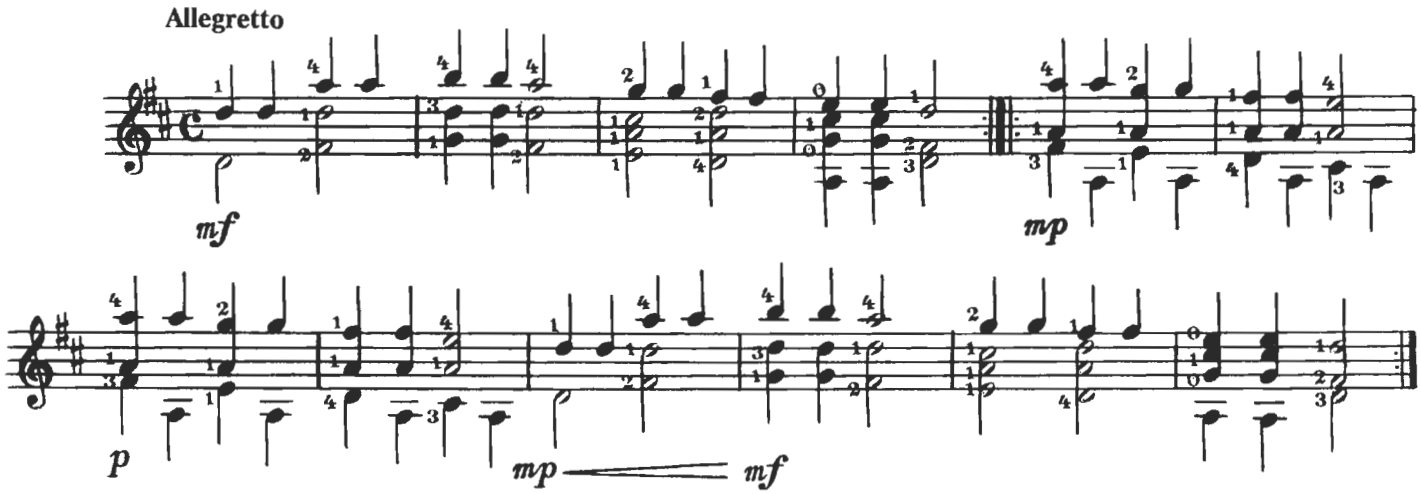
45. АНДАНТЕ

Й. ГАЙДН



46. АЛЛЕГРЕТТО

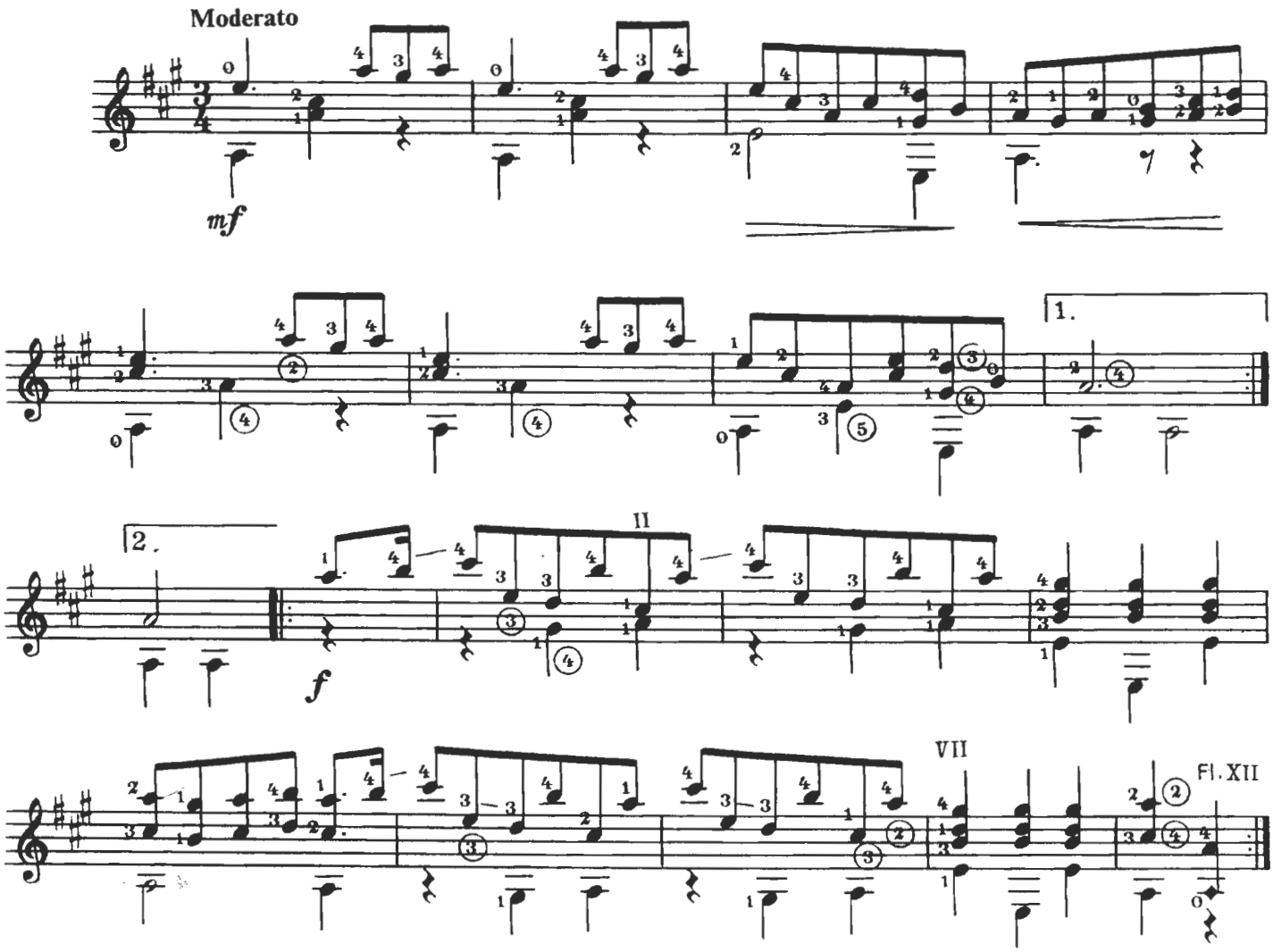
В. А. МОЦАРТ



47. ВАЛЬС A-dur

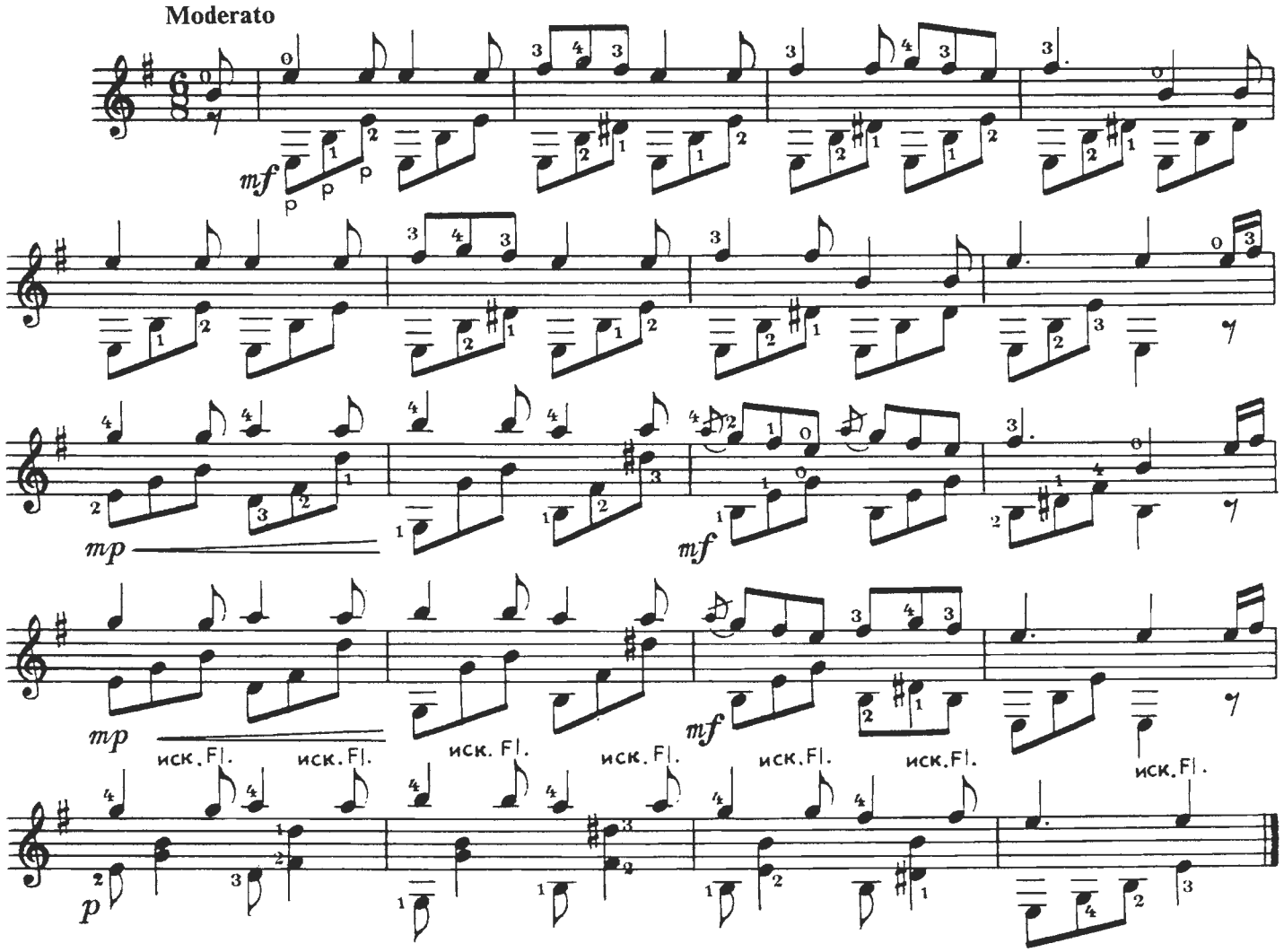
В. А. МОЦАРТ

Переложение В. Яшнева



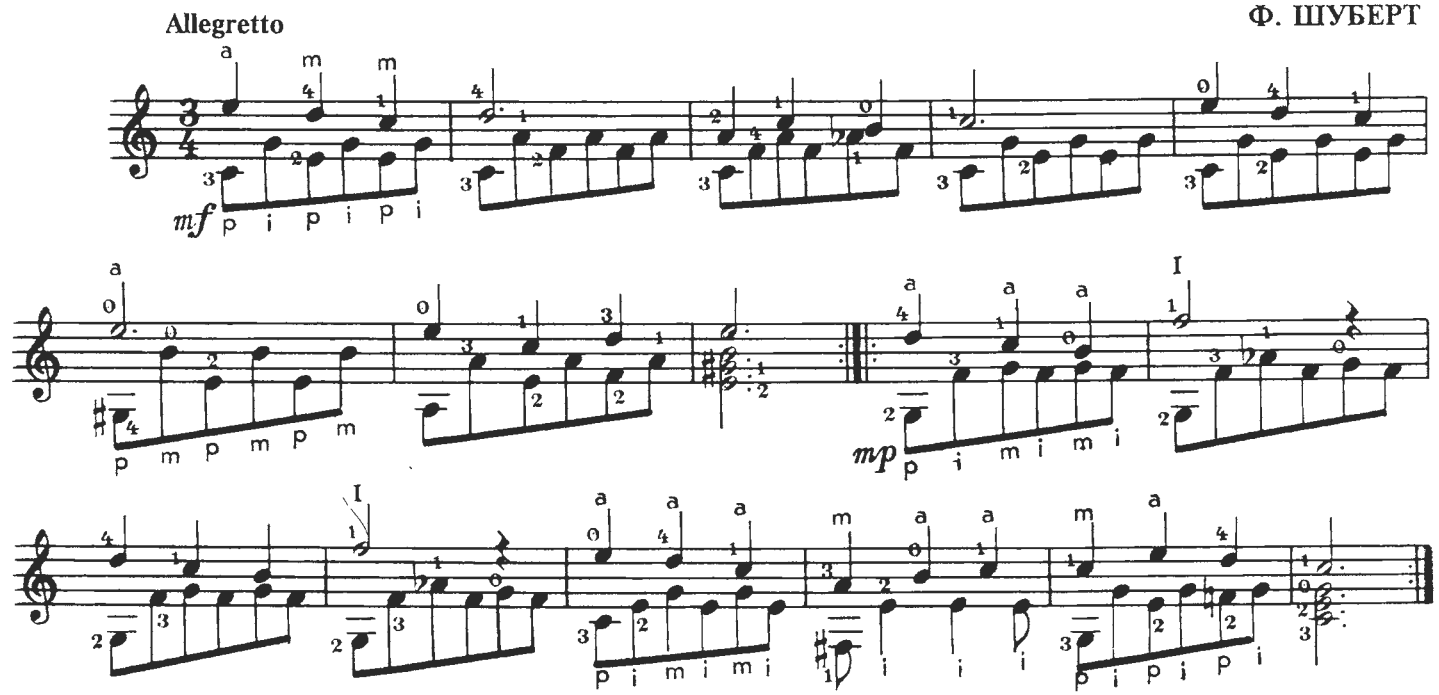
48. СУРОК

Л. ван БЕТХОВЕН



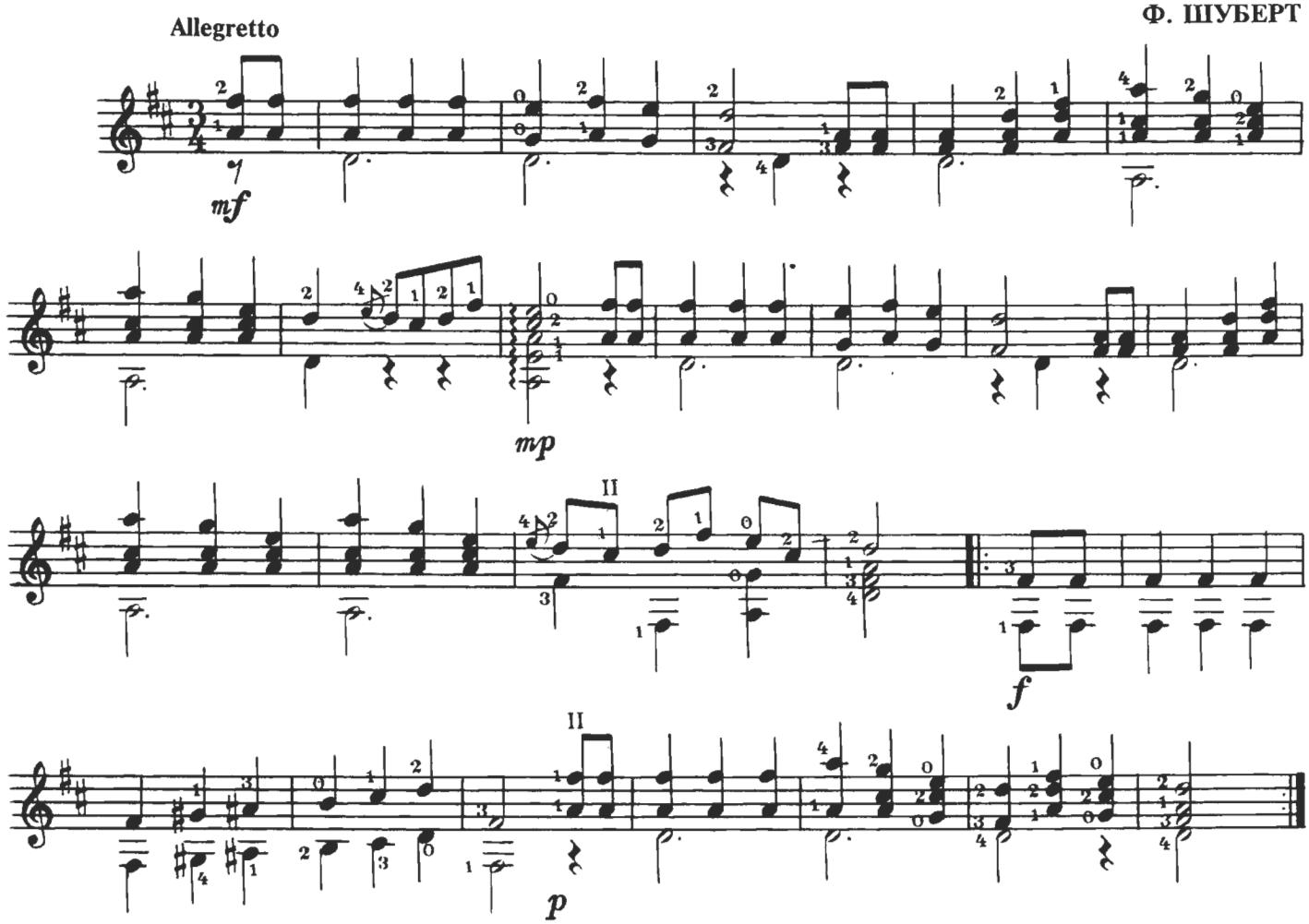
49. ВАЛЬС C-dur

Ф. ШУБЕРТ



50. ВАЛЬС D-dur

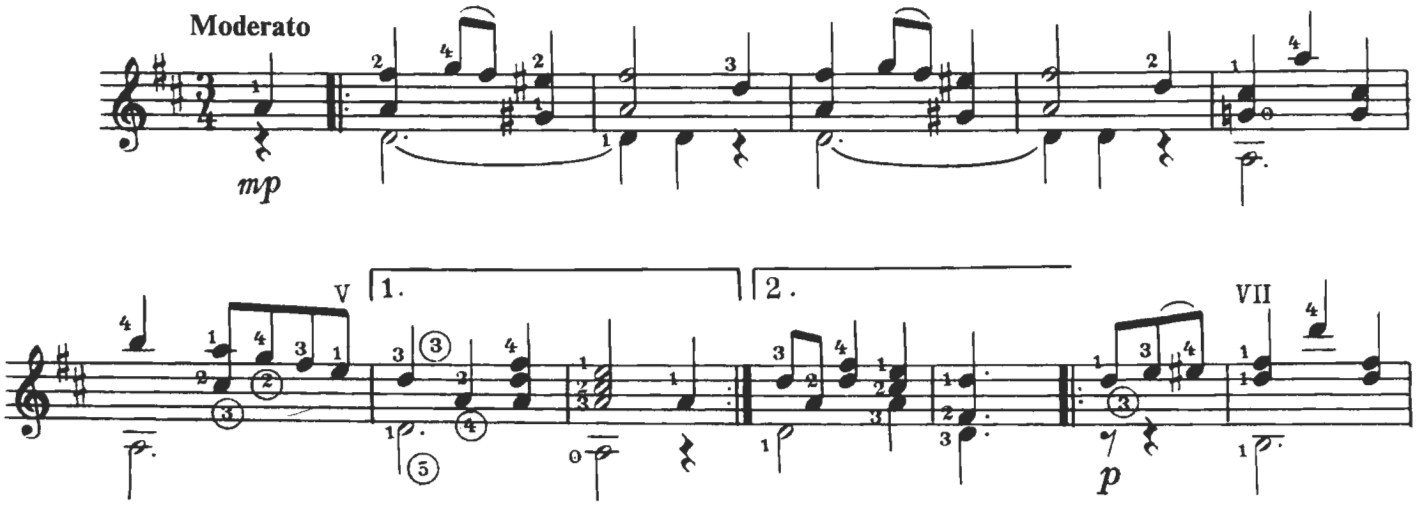
Ф. ШУБЕРТ

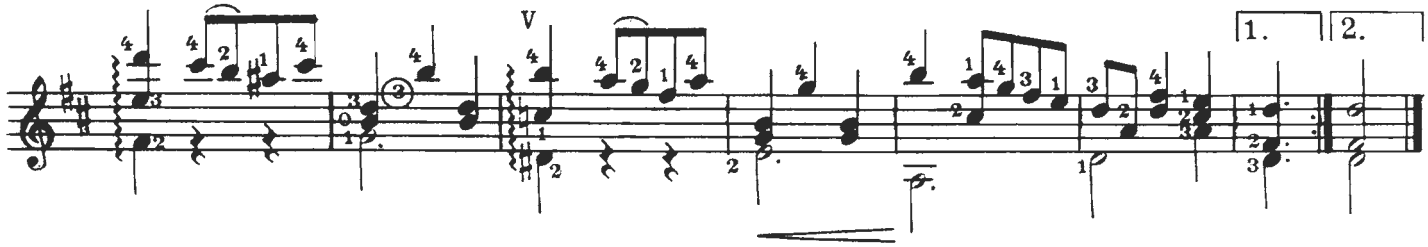


51. ВАЛЬС D-dur

Ф. ШУБЕРТ

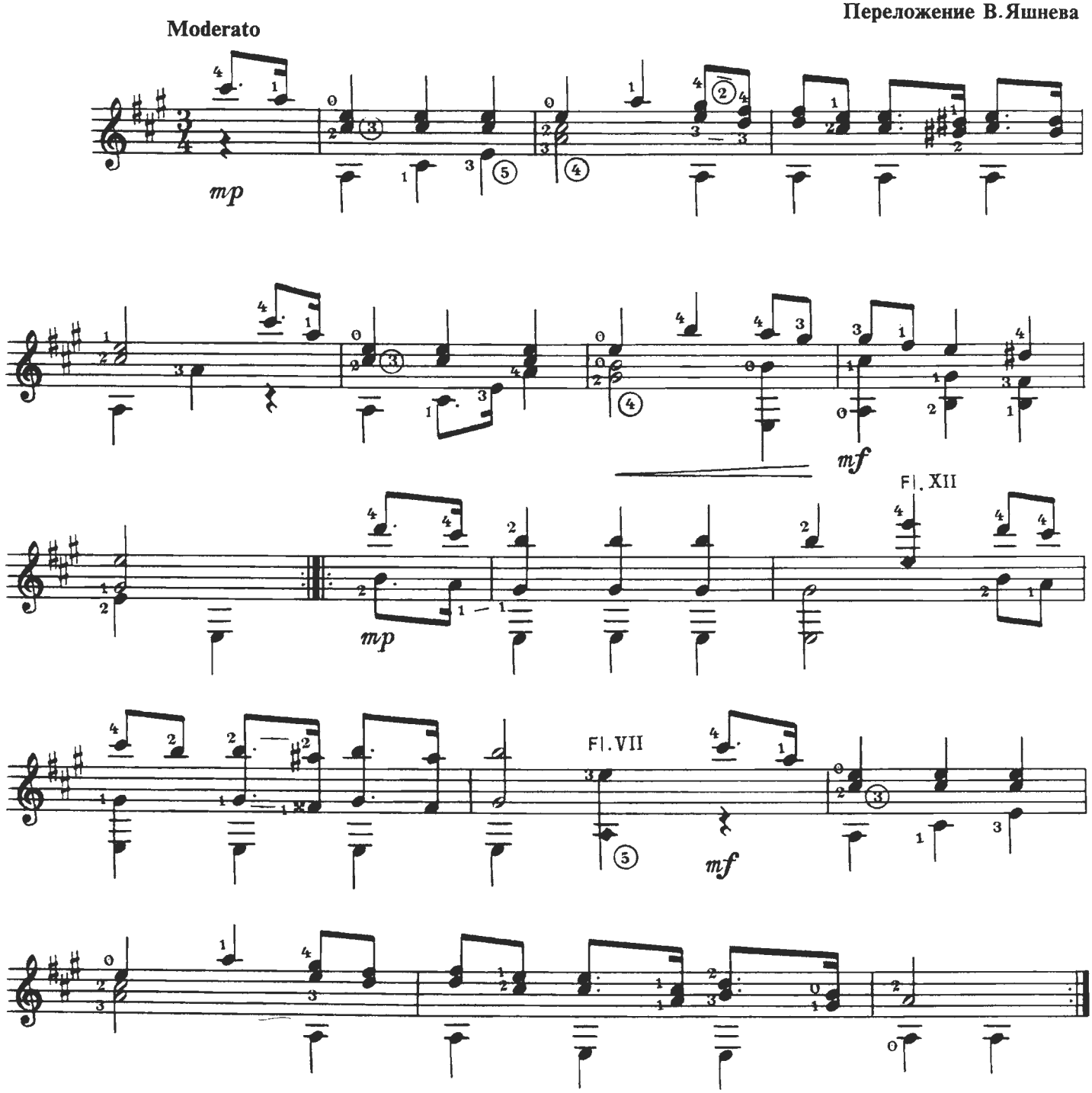
Переложение В. Коновалова





52. МЕНУЭТ A-dur

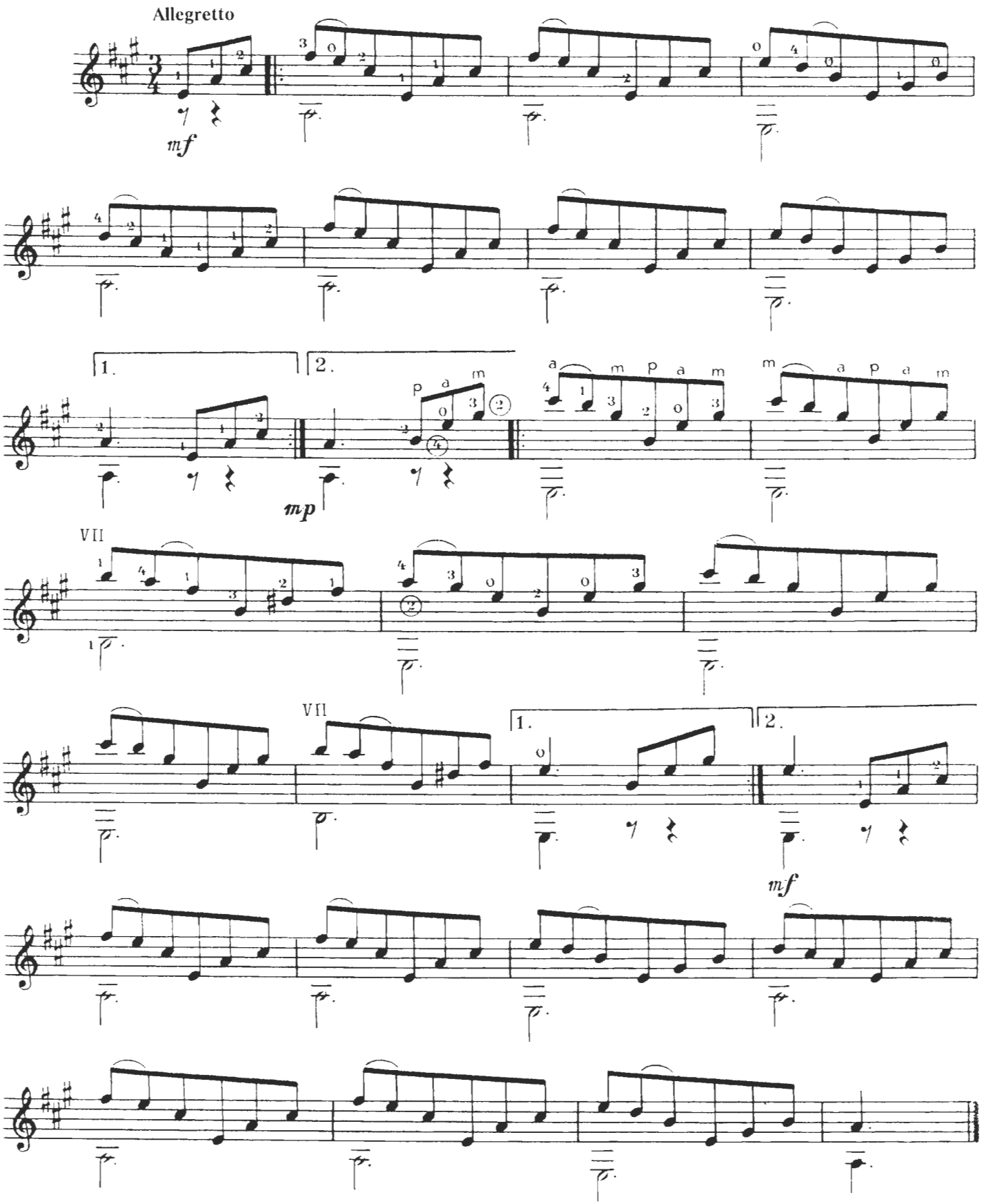
Ф. ШУБЕРТ
Переложение В. Яшнева



53. ВАЛЬС

Из оперы "Вольный стрелок"

К. М. ВЕБЕР

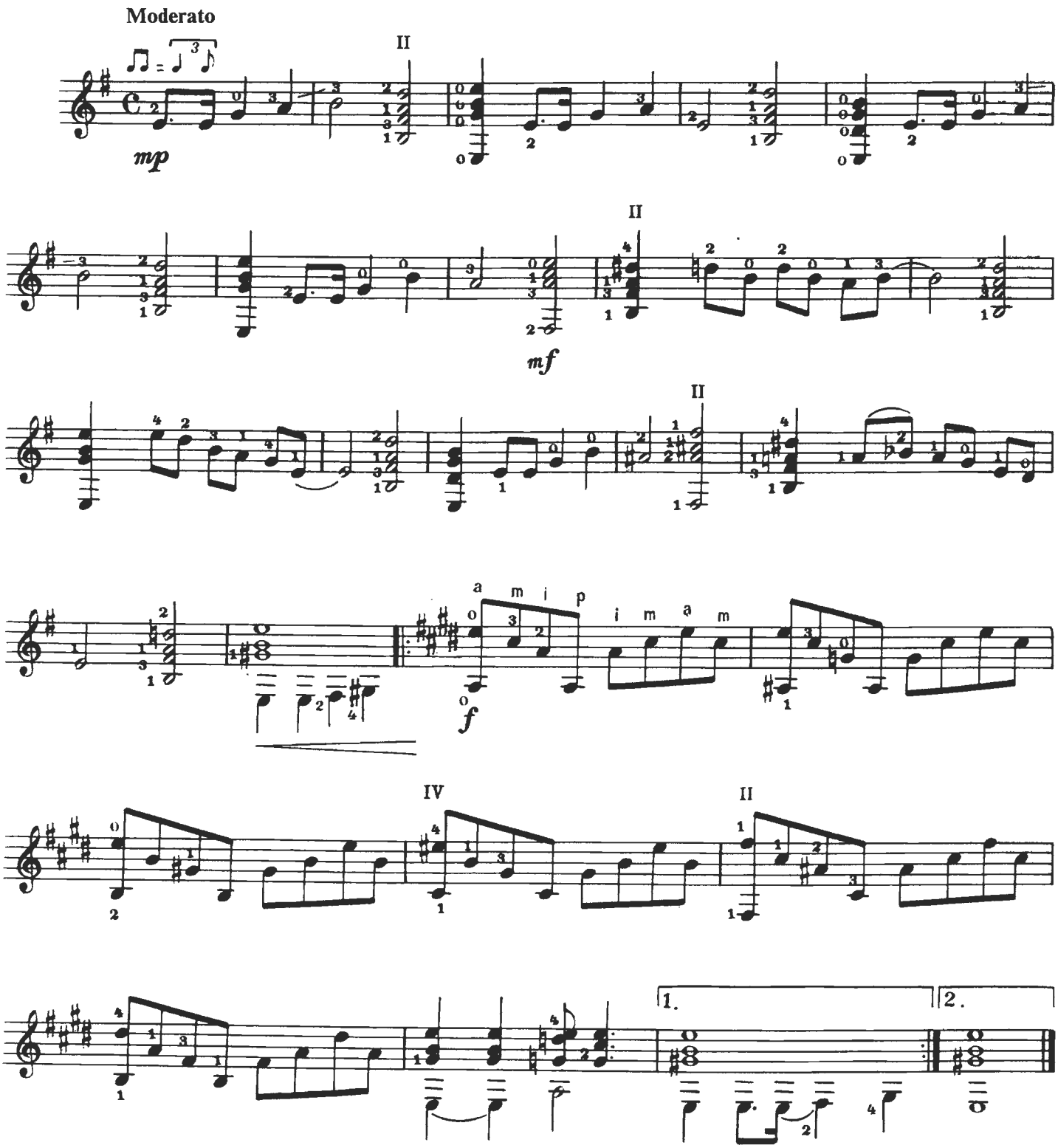


Раздел V

54. ПЕСНЯ РАБОЧЕГО

Спиричуэл

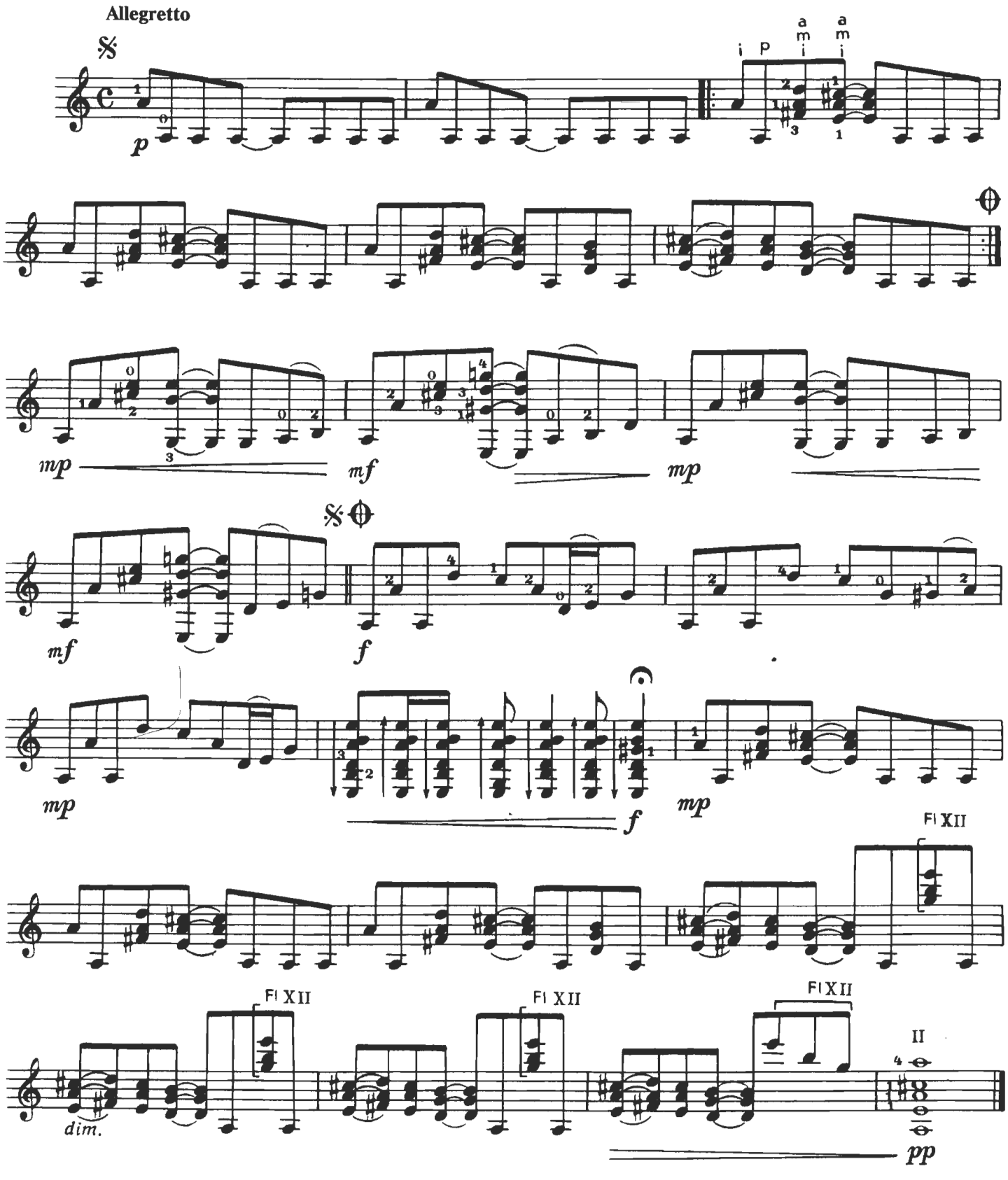
Переложение И. Пермякова



55. НОЧНОЙ ЭКСПРЕСС

Пьеса в стиле кантри

Переложение И. Пермякова

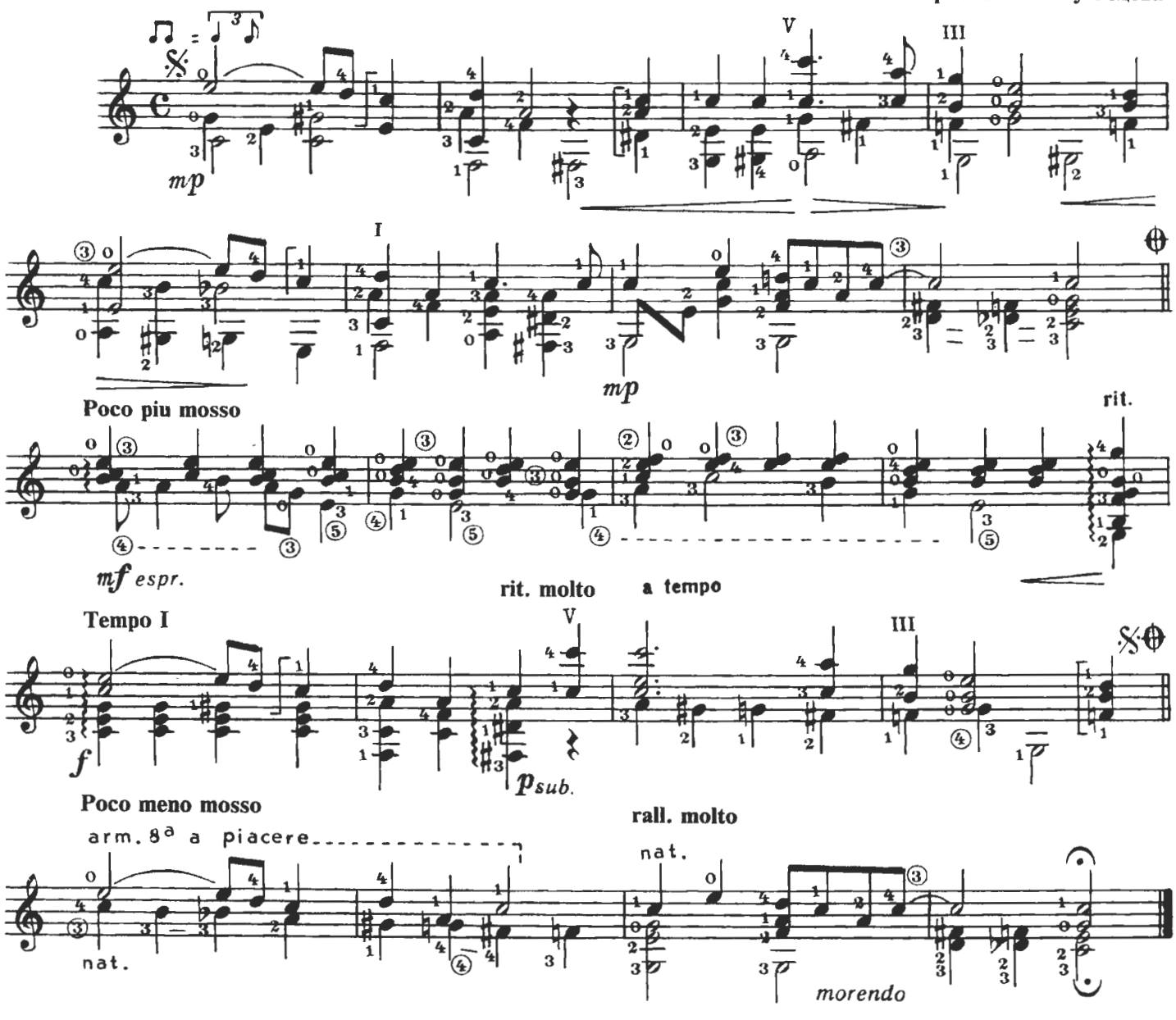


56. ГЛУБОКАЯ РЕКА

Спиричуэл

Andante largo

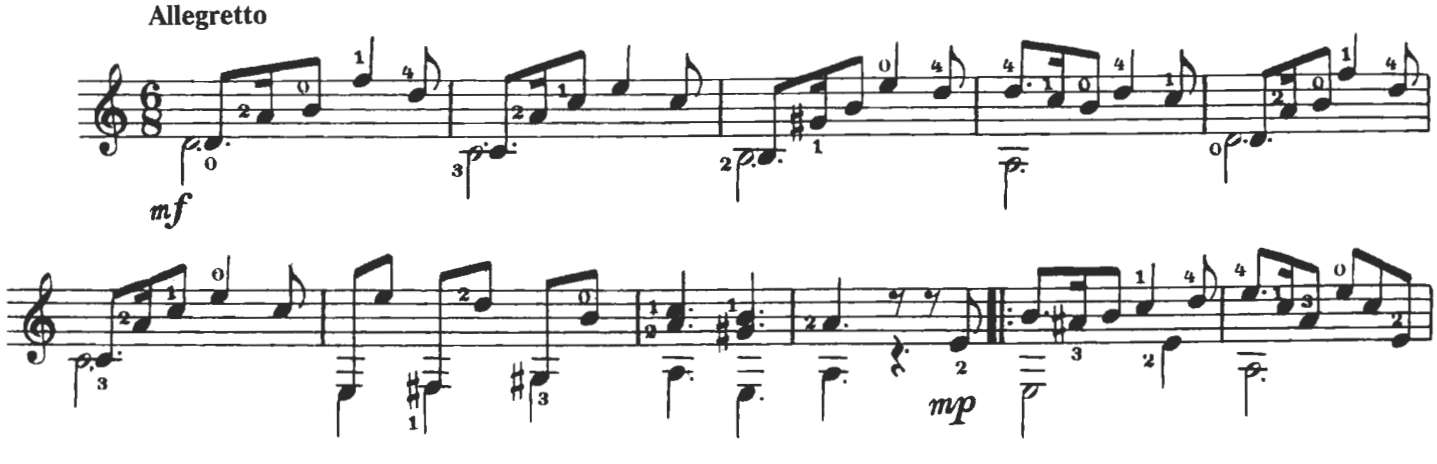
Обработка В. Кузнецова

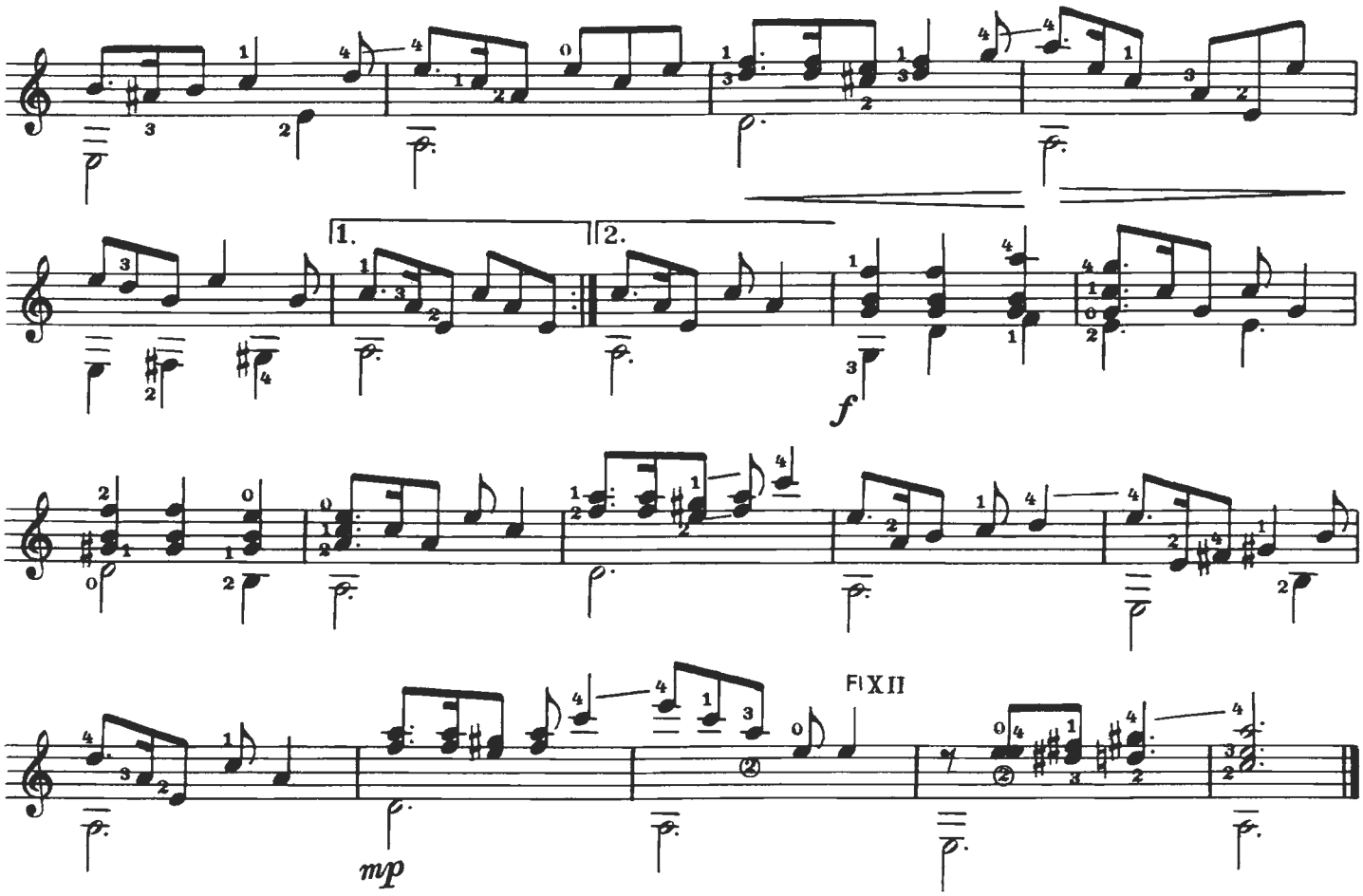


57. САМБА

X. CAPATE

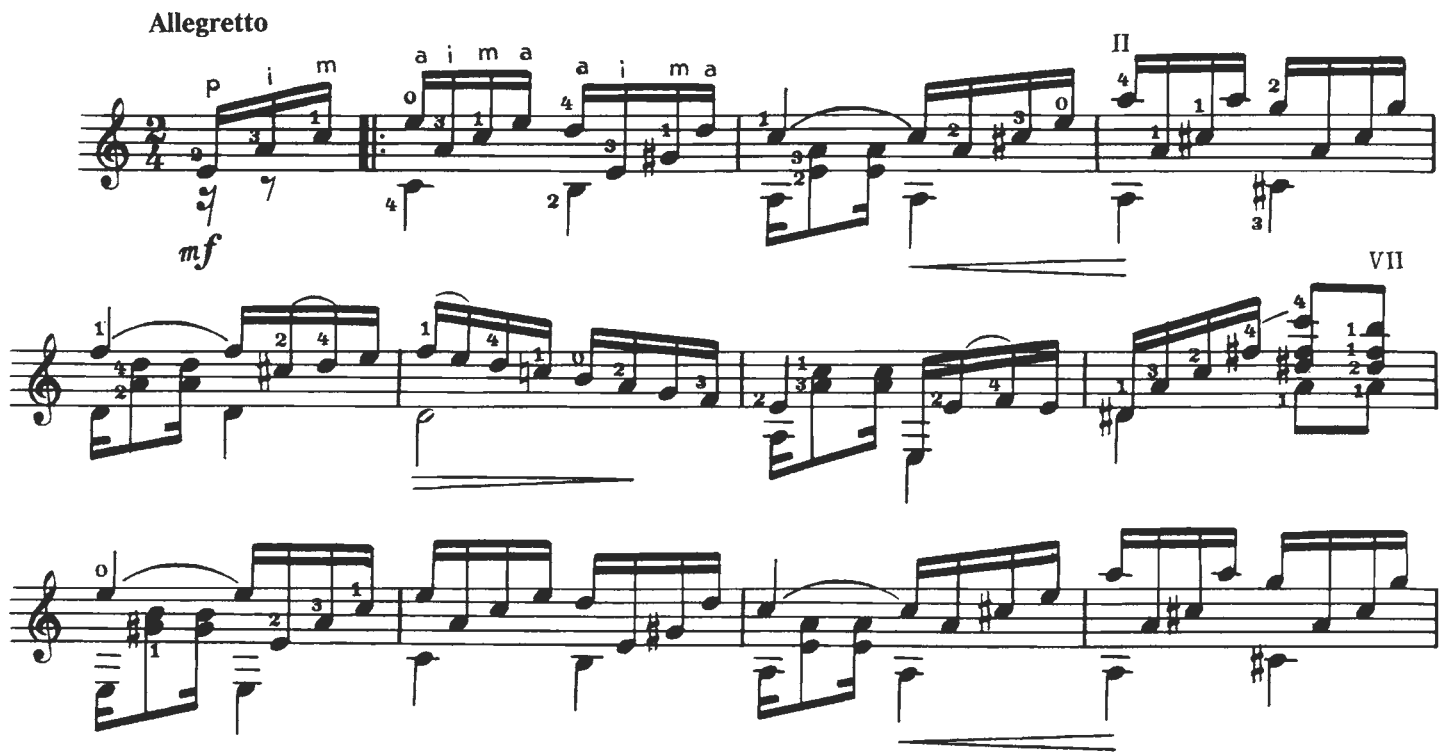
Allegretto

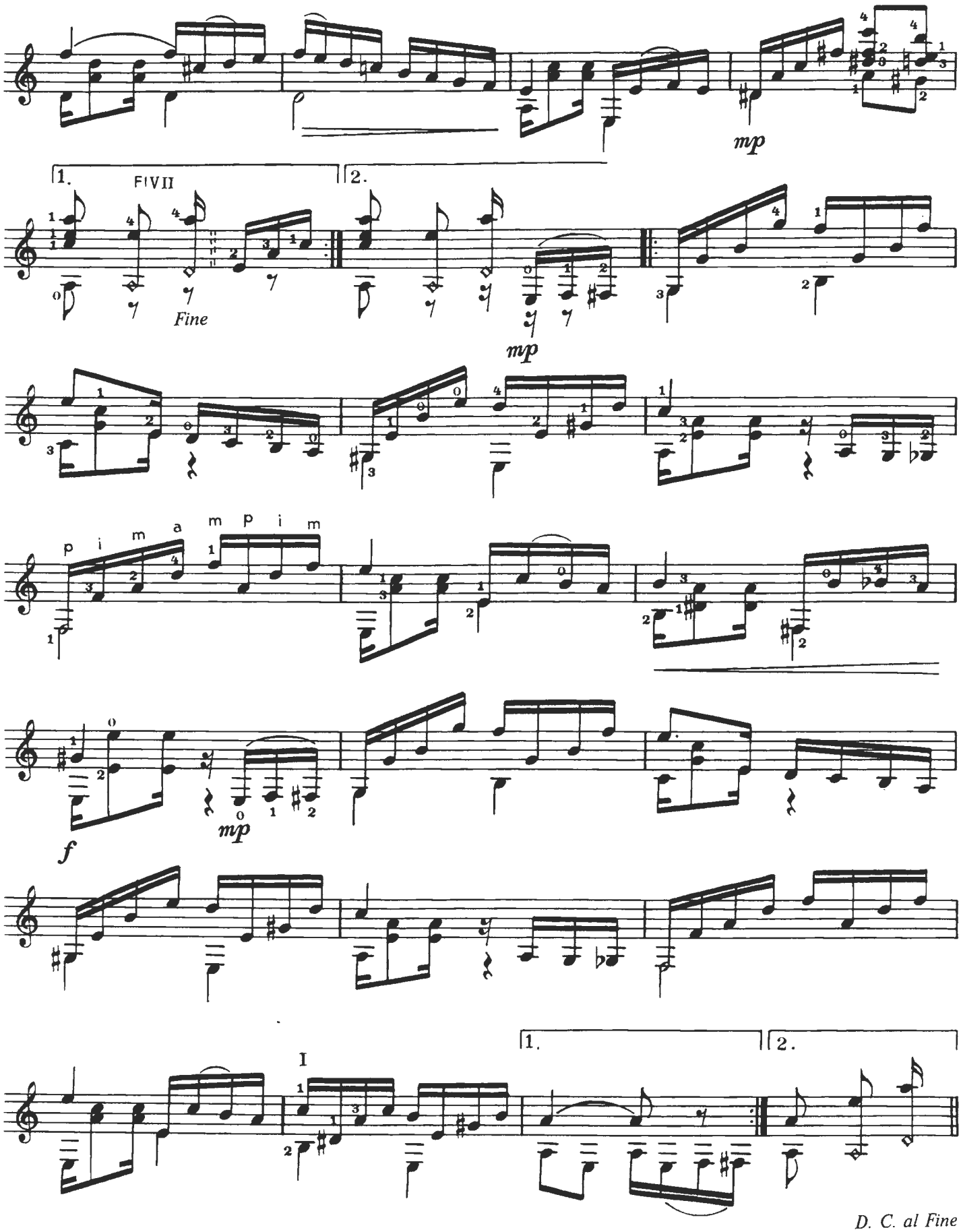




58. ШОРО

Д.СЕМЕНЗАТО

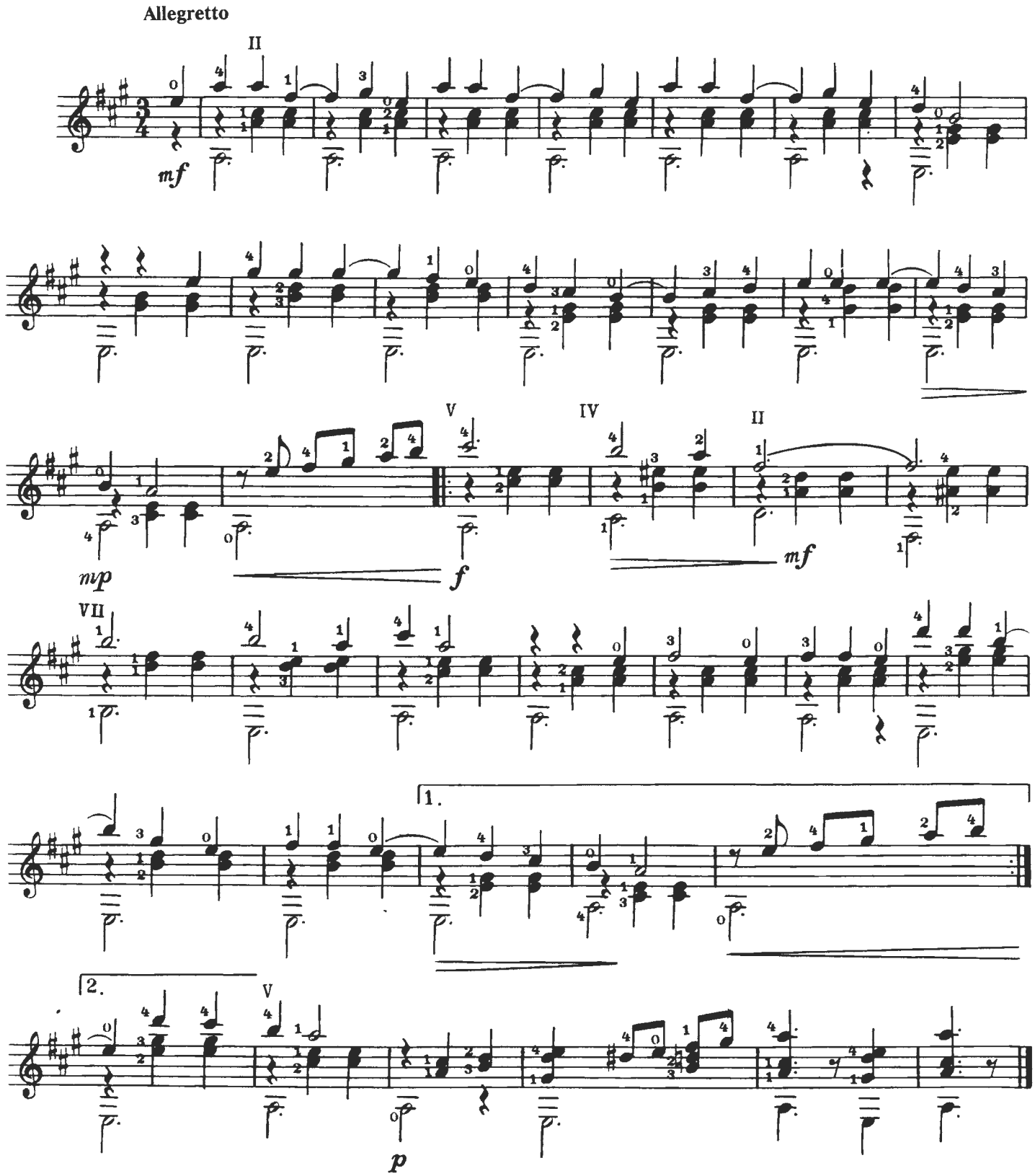



mp
1.
FIVII
2.
Fine
mp
p i m a m p i m
f
mp
I
1.
2.
D. C. al Fine

59. КРАСИВОЕ НЕБО

Мексиканская народная песня

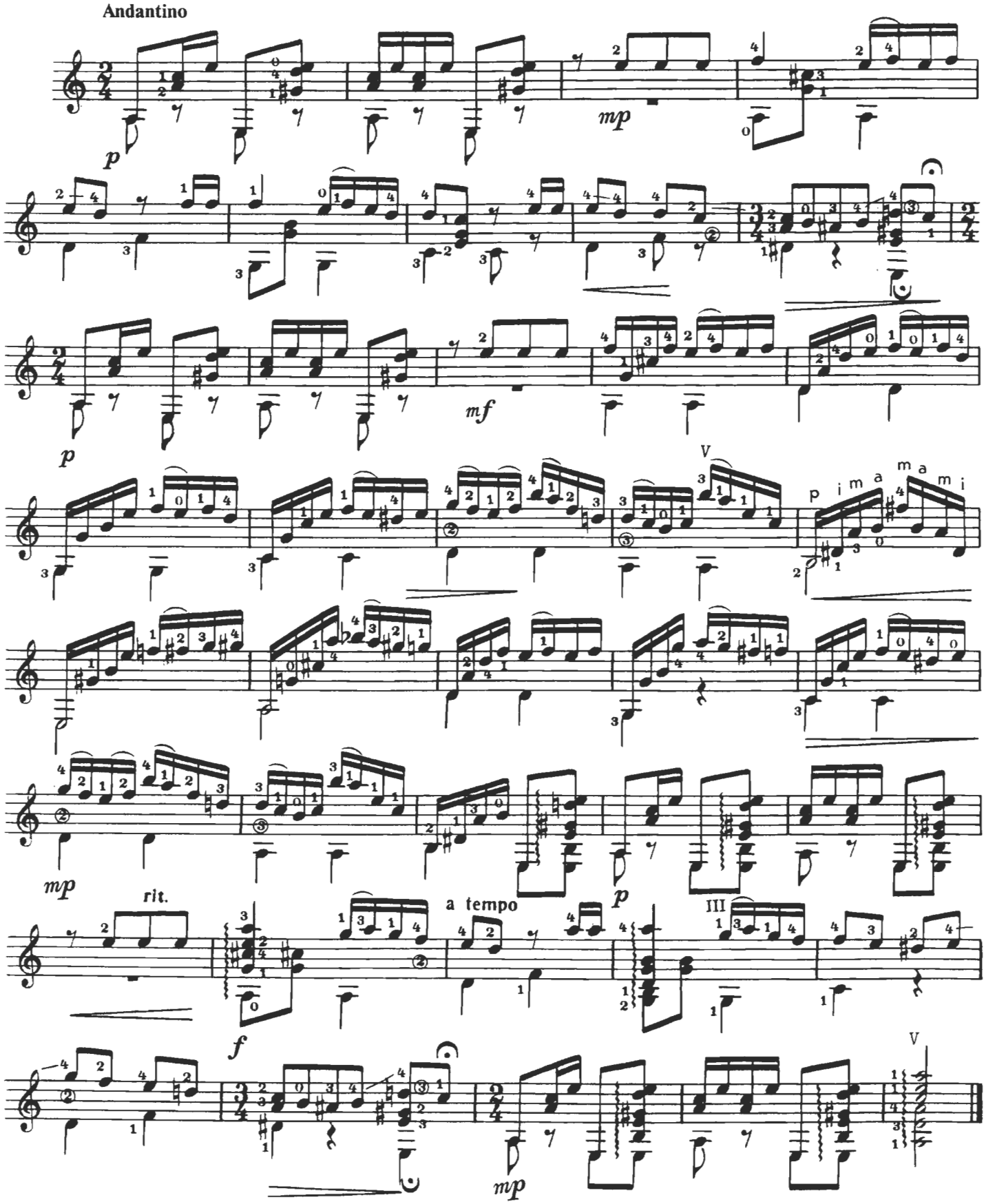
Переложение И. Пермякова



60. СОСНИЦА

Цыганская народная песня

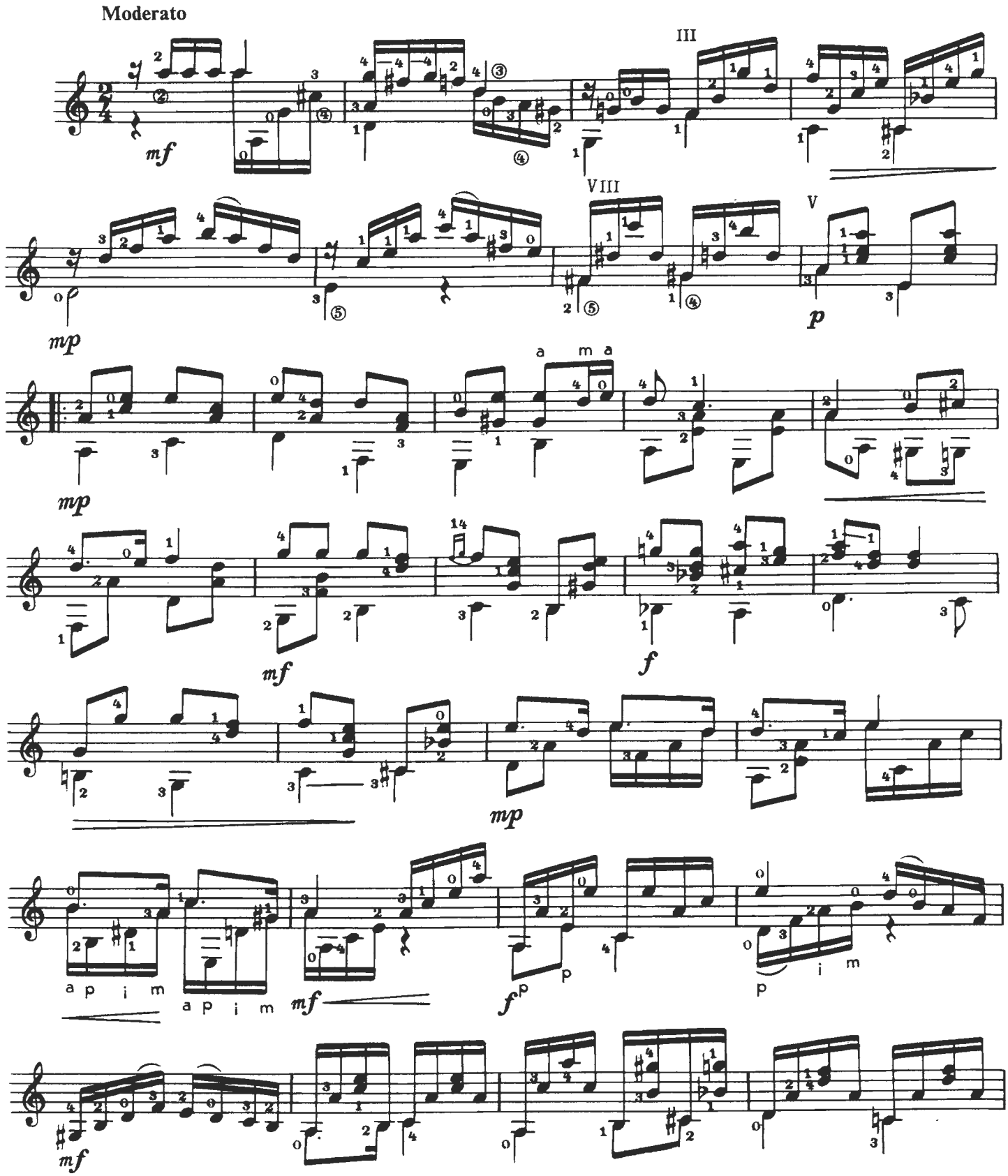
Обработка М. Александровой

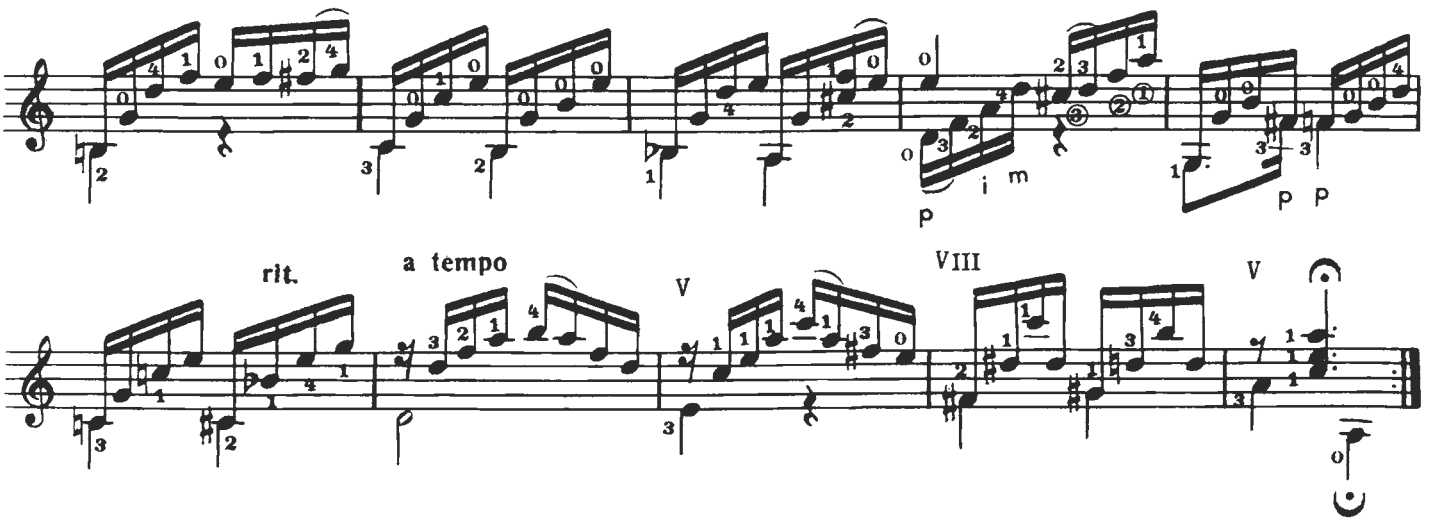


61. РАЗЖИГАЮ Я КОСТЕР

Цыганская песня

Обработка С. Орехова



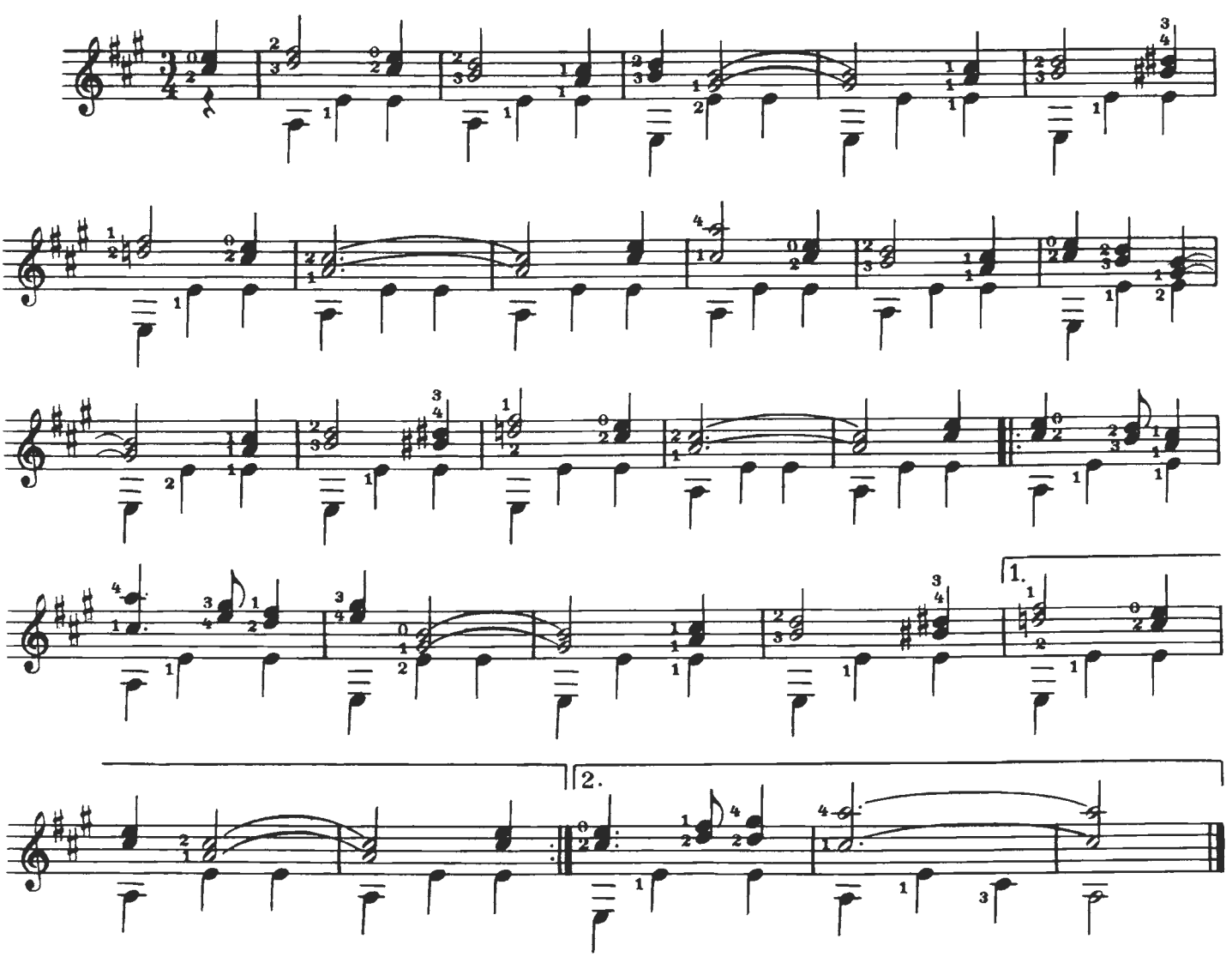


62. О, МАМА МОЯ

Итальянская народная песня

Переложение К. Сосинского

Moderato

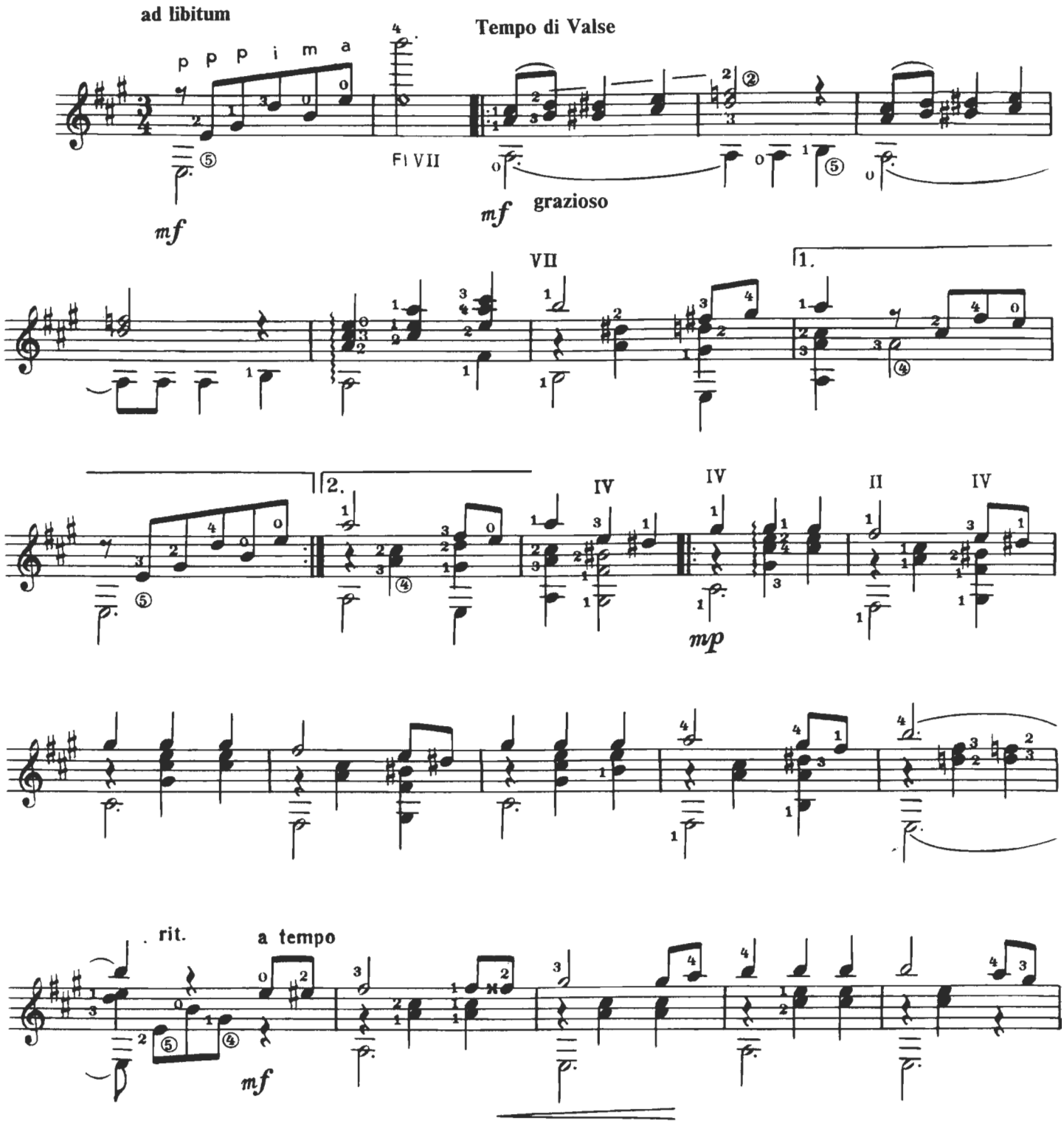


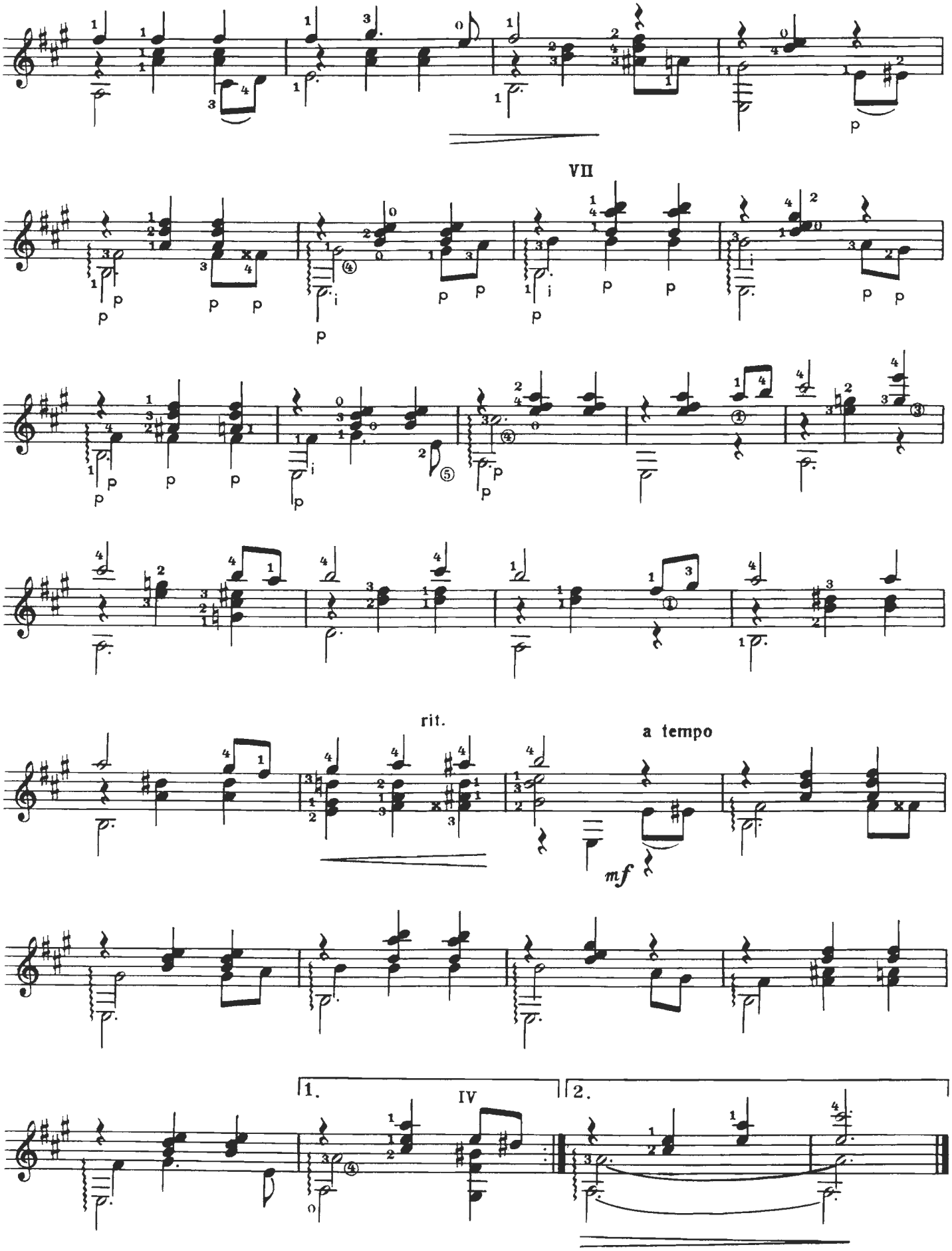
63. ВАЛЬС

из кинофильма “Под крышами Парижа”

Р. МОРЕТТИ

Переложение И. Пермякова

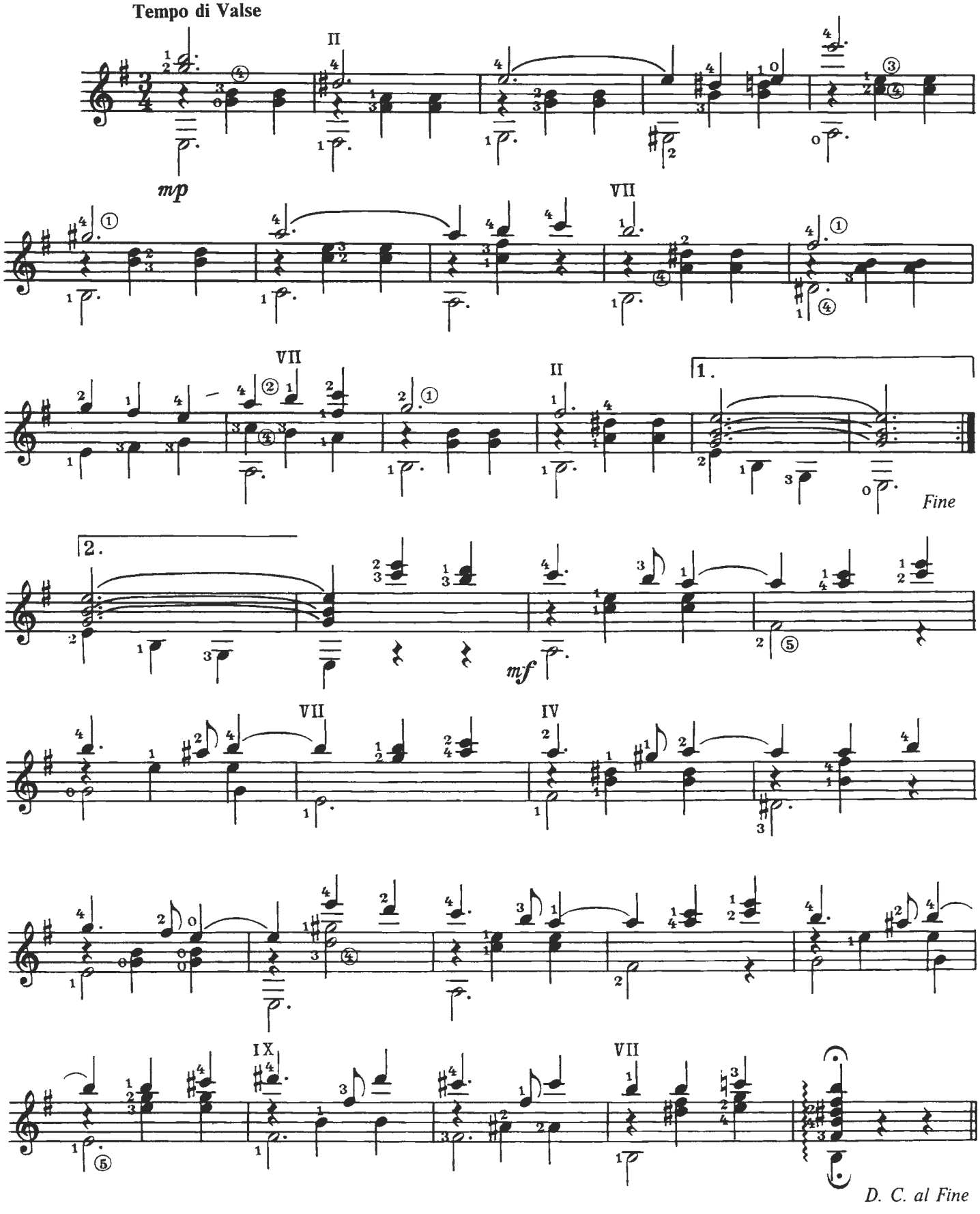



VII
rit.
a tempo
mf
1.
IV
2.

64. ДОЛОРЕС

Вальс

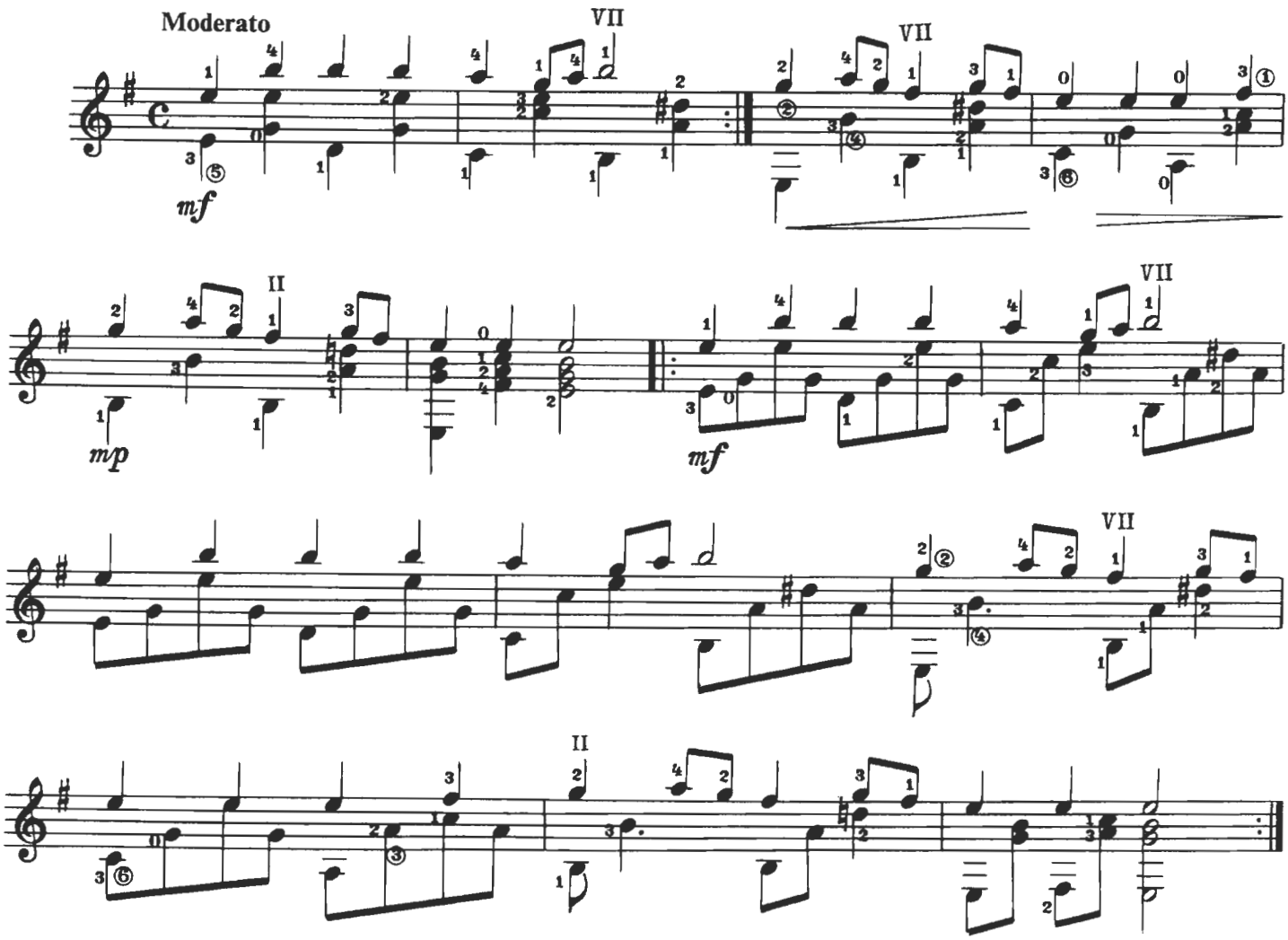
Э. ВАЛЬДТЕЙФЕЛЬ



Раздел VI

65. ВО СЫРОМ БОРУ ТРОПИНА

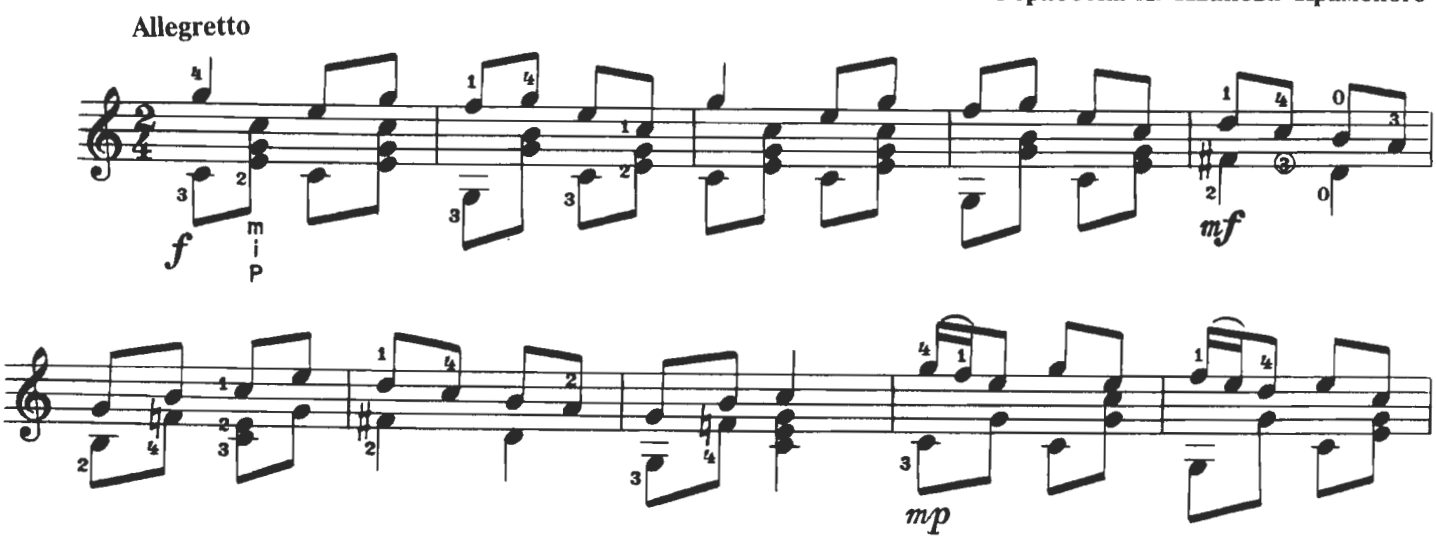
Русская народная песня

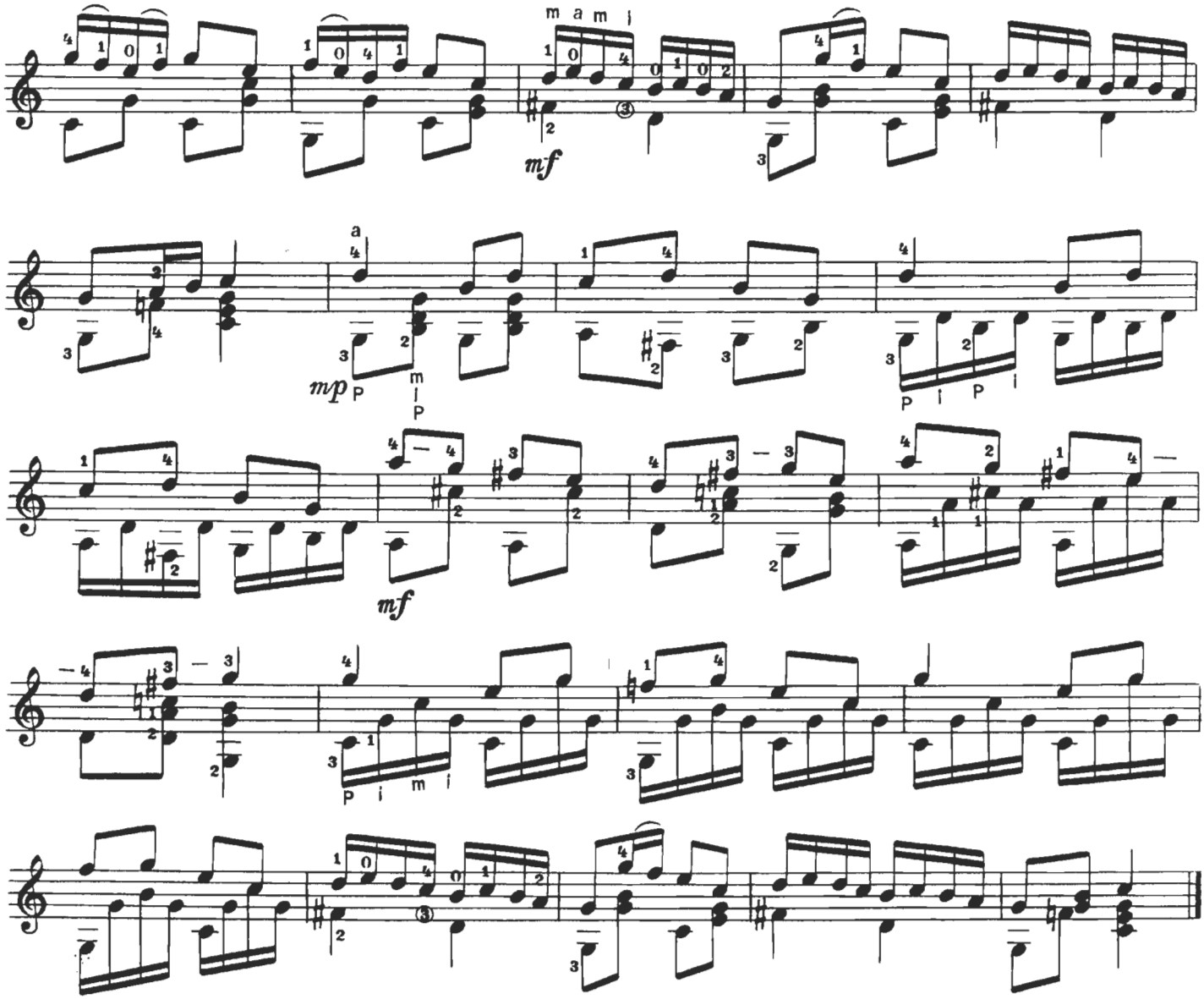


66. ПОЙДУ ЛЬ Я, ВЫЙДУ ЛЬ Я

Русская народная песня

Обработка А. Иванова-Крамского



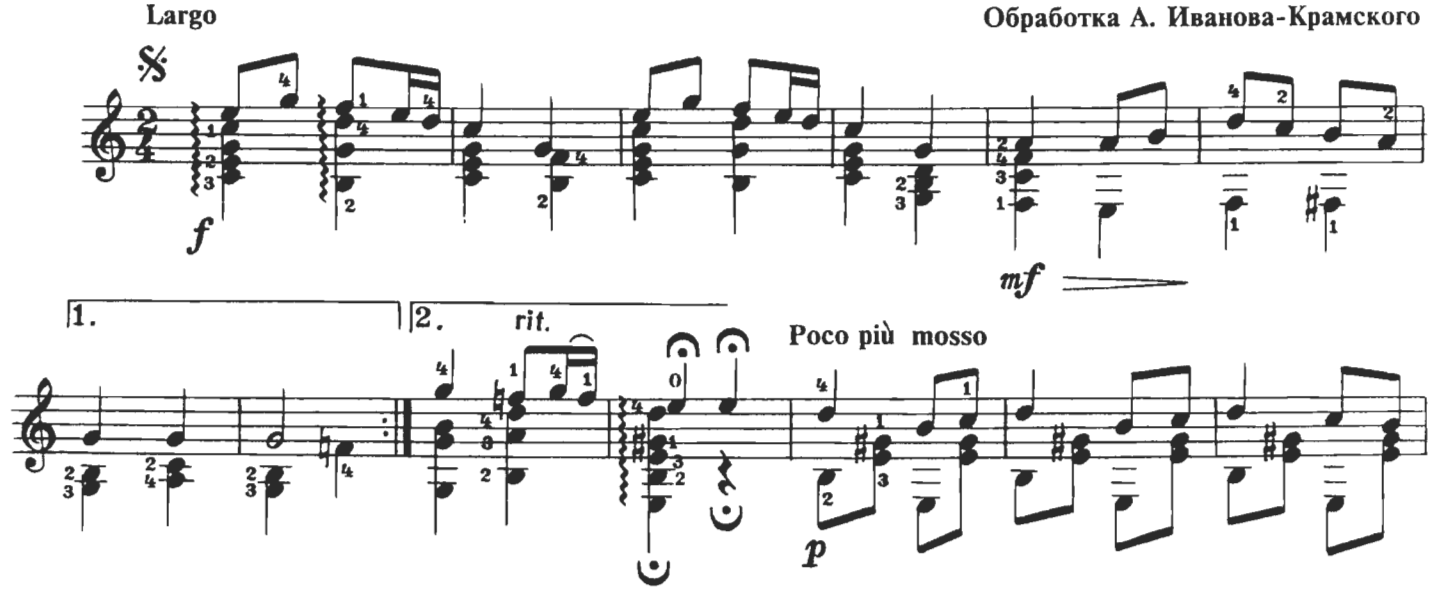


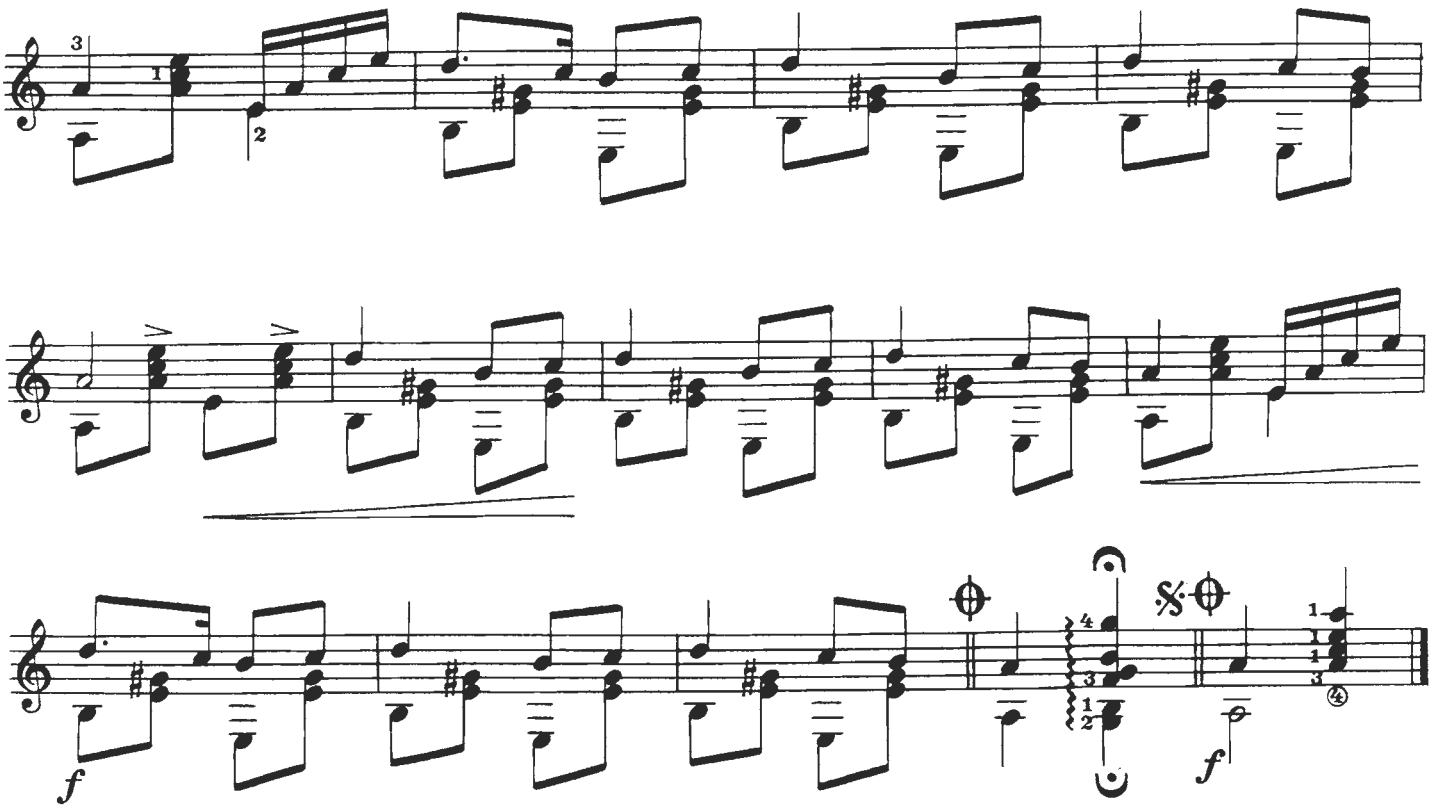
67. КАЛИНКА

Русская народная песня

Largo

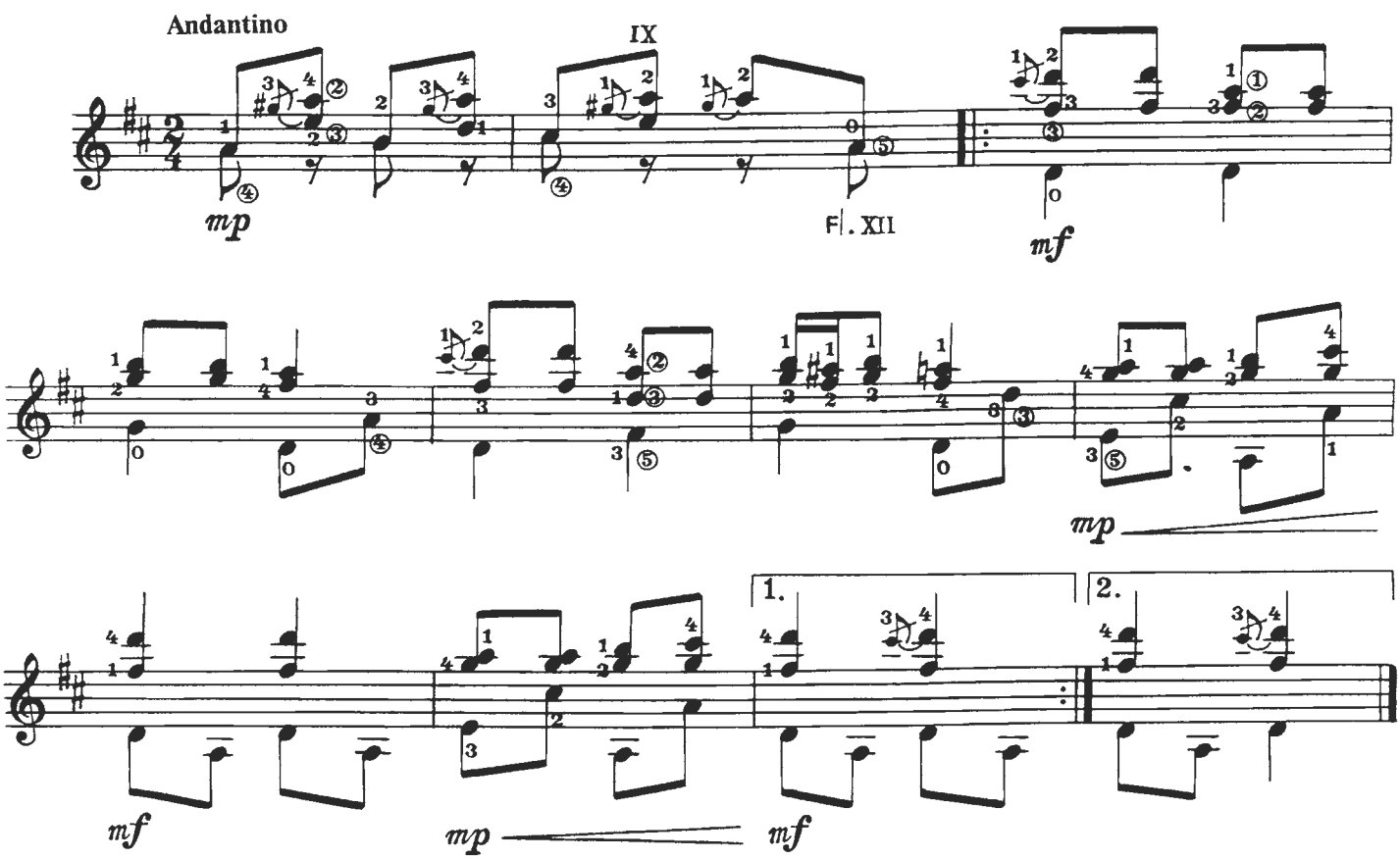
Обработка А. Иванова-Крамского





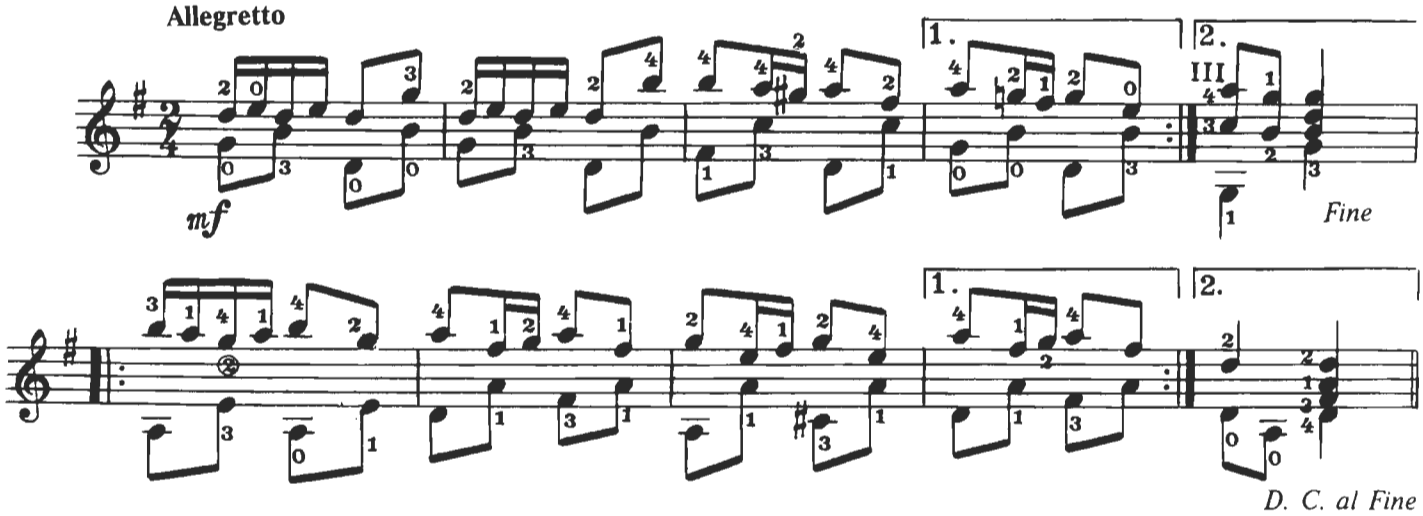
68. ЦЫПЛЯТКИ

А. ФИЛИППЕНКО



69. ЛАТЫШСКАЯ ПОЛЬКА

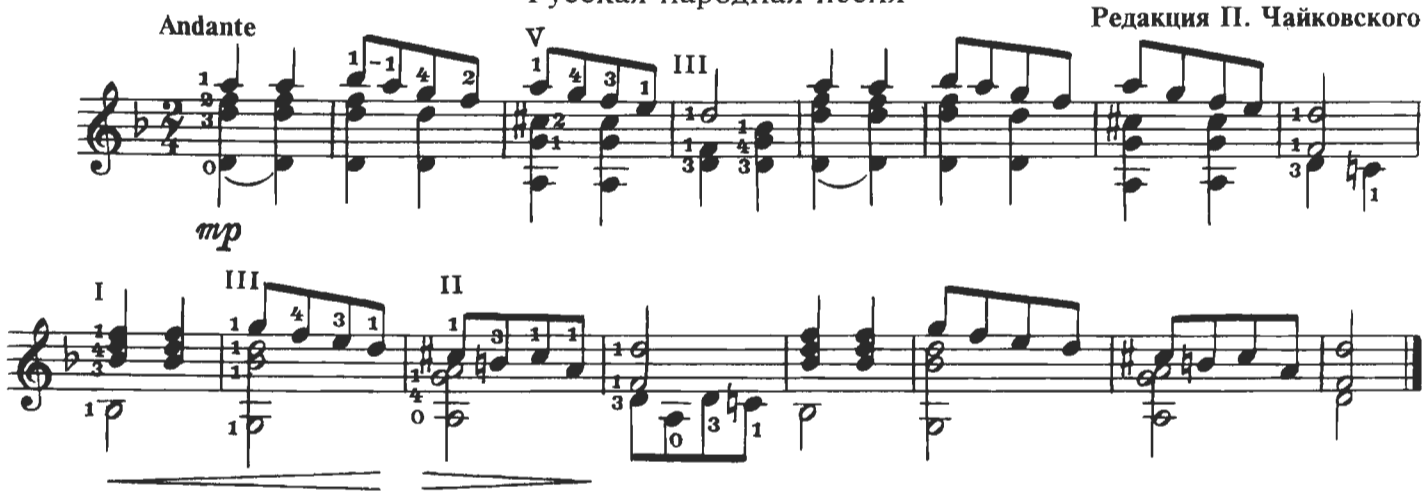
А. ЖИЛИНСКИЙ



70. УЖ КАК В ПОЛЕ КАЛИНУШКА СТОИТ

Русская народная песня

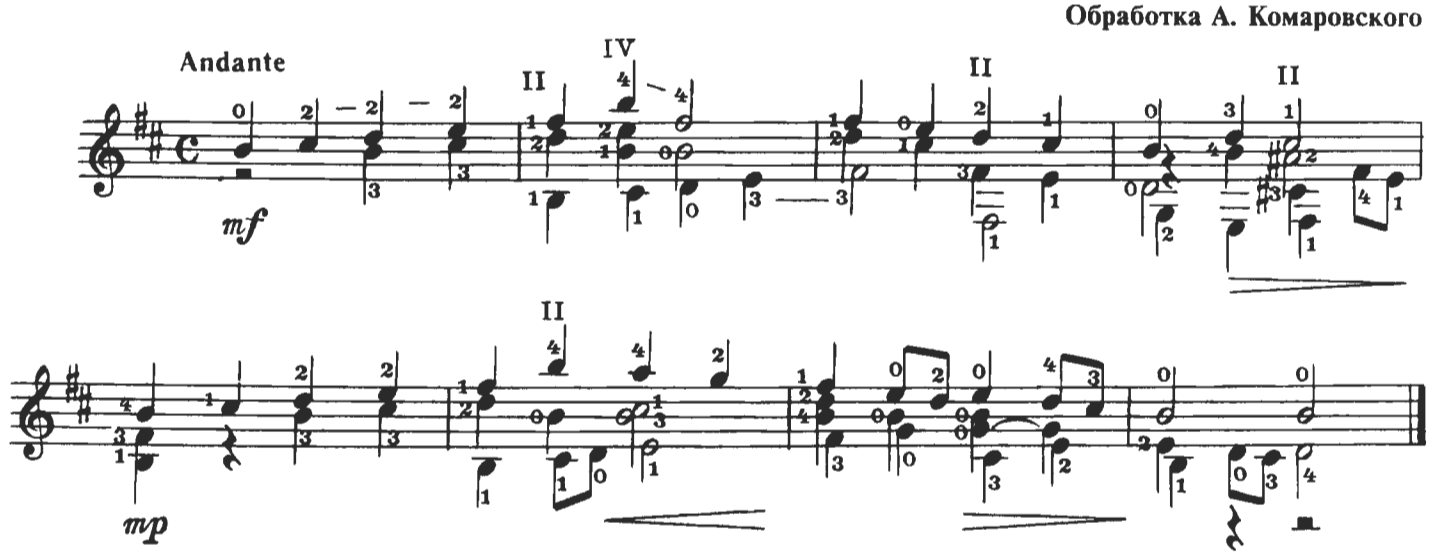
Редакция П. Чайковского



71. СОЛОВЬЕМ ЗАЛЕТНЫМ

Русская народная песня

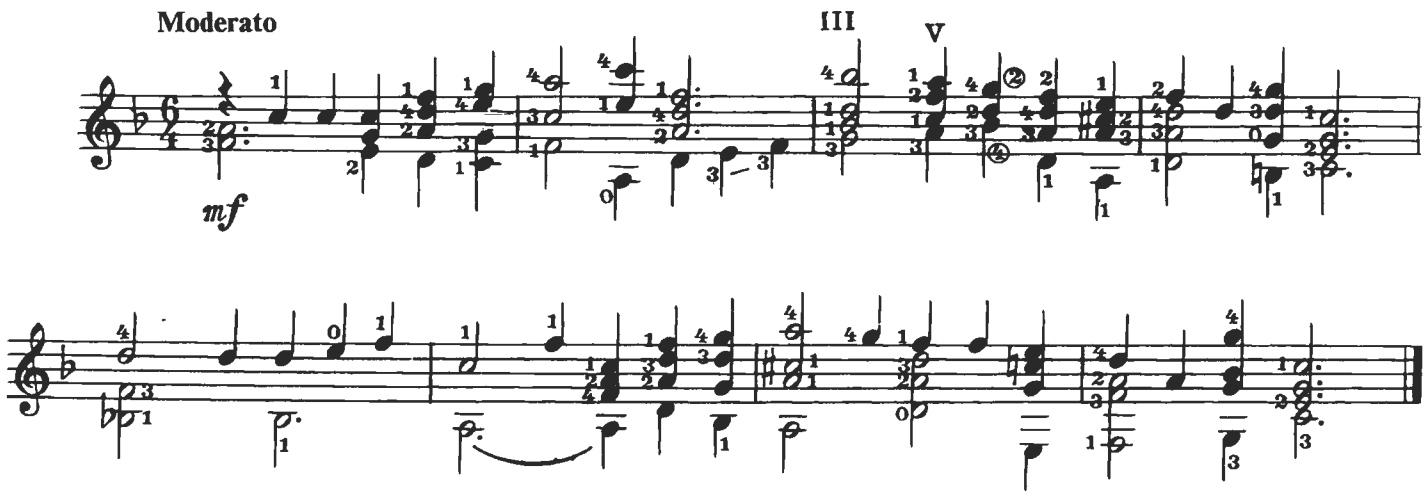
Обработка А. Комаровского



72. ИСХОДИЛА МЛАДЁШЕНЬКА

Русская народная песня

Гармонизация Н. Римского-Корсакова

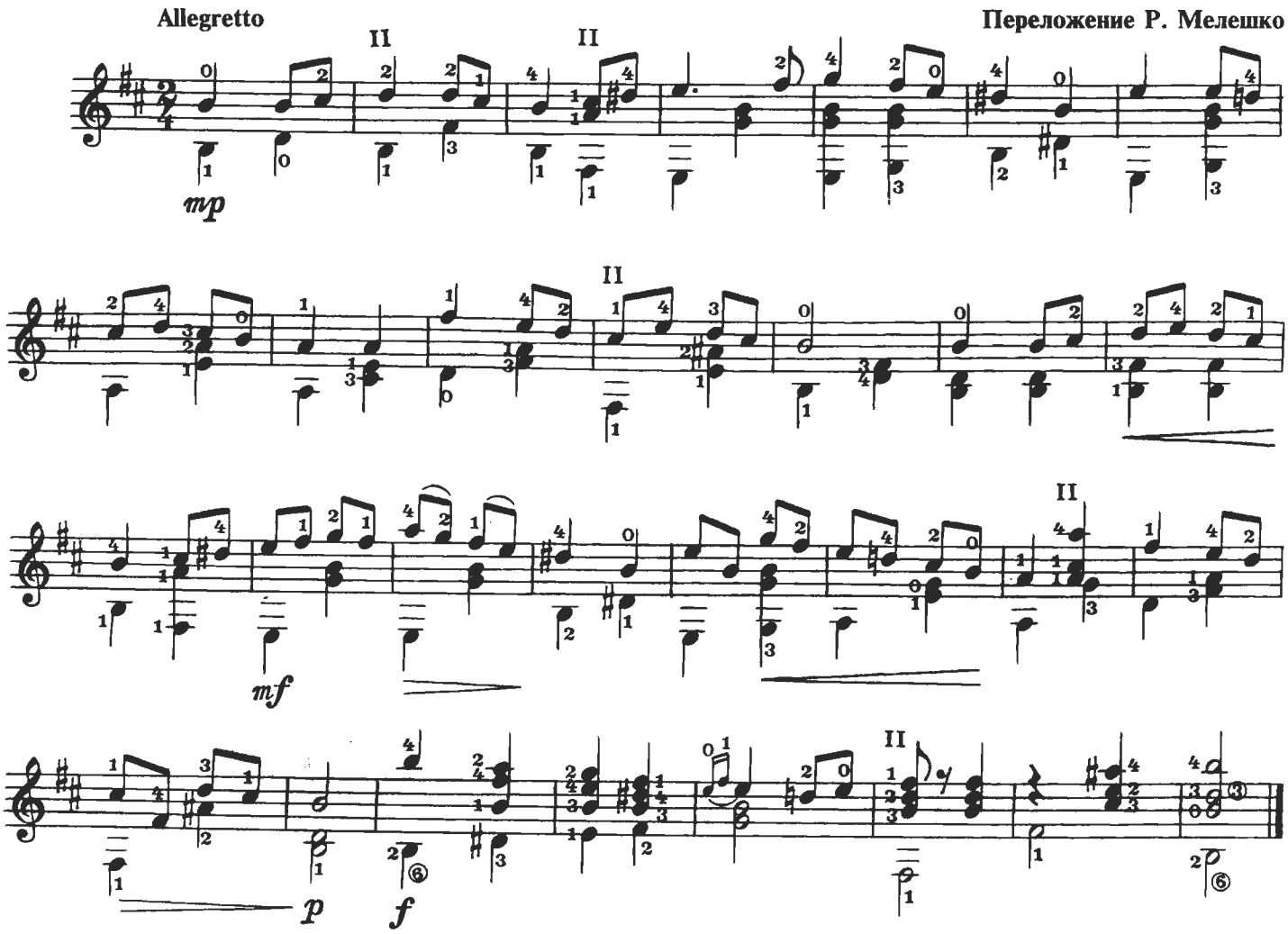


73. КАК ЗА РЕЧЕНЬКОЙ

Русская народная песня

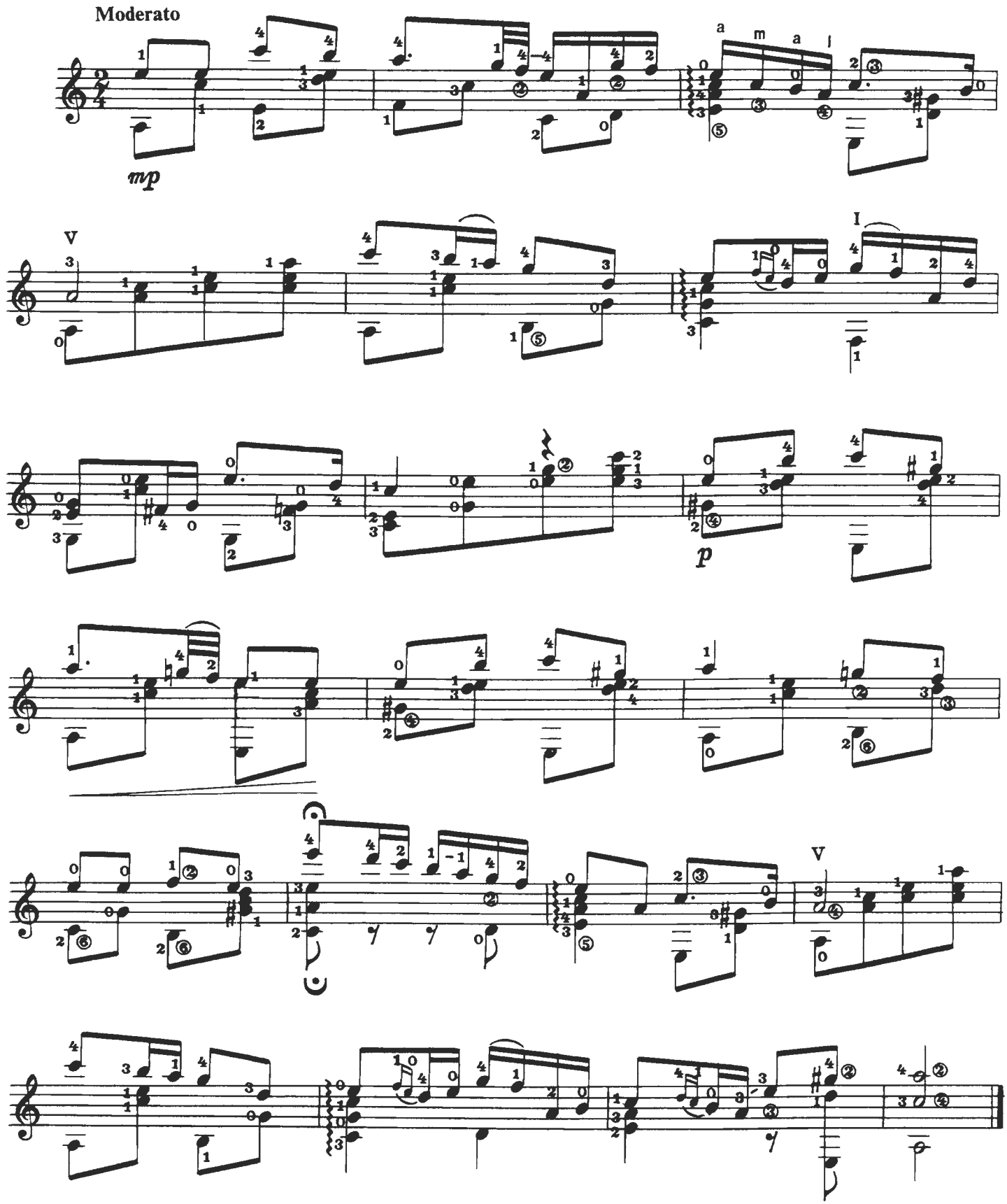
Обработка А. Гурилева

Переложение Р. Мелешко



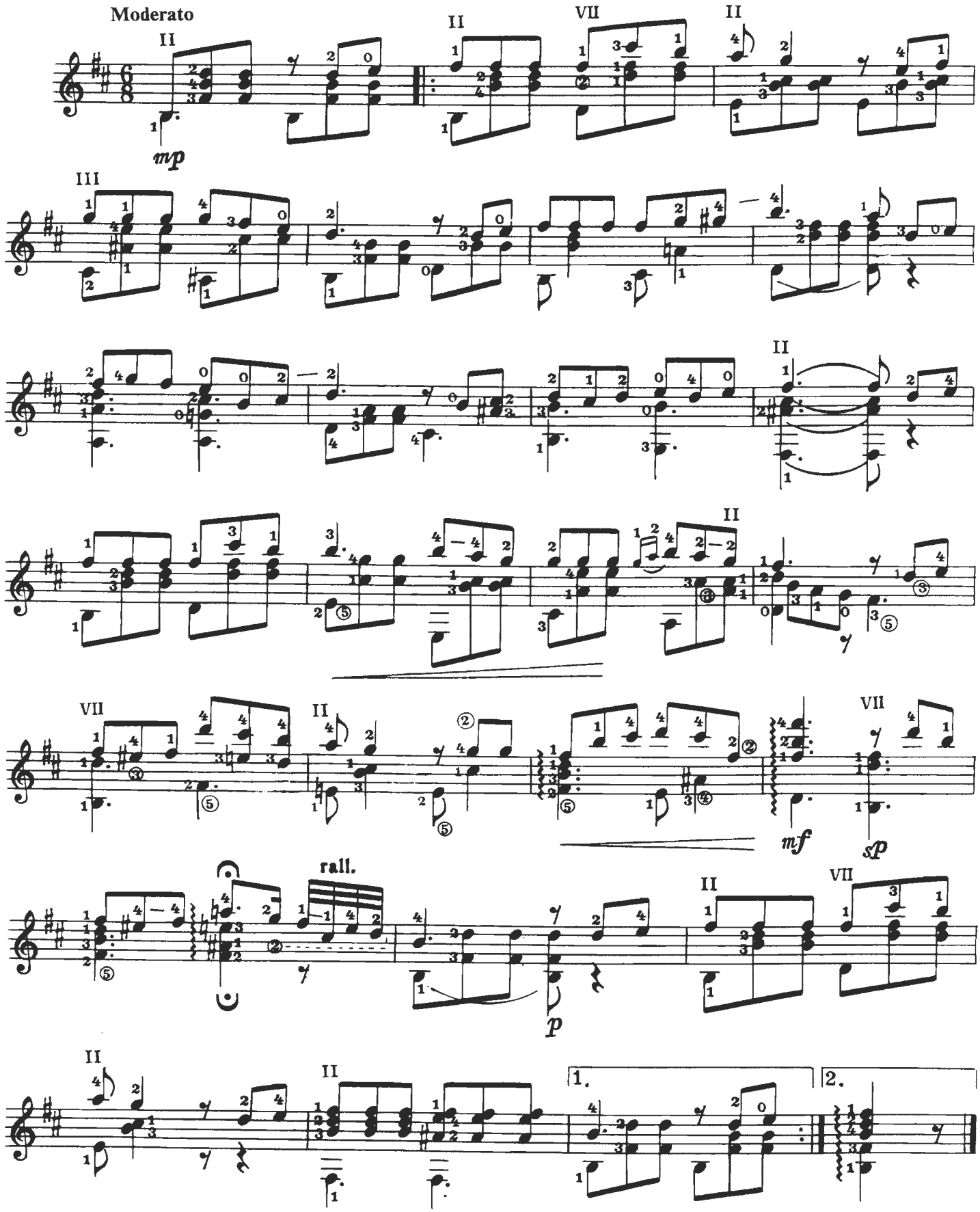
74. МАТУШКА-ГОЛУБУШКА

А. ГУРИЛЕВ



75. КОЛОКОЛЬЧИК

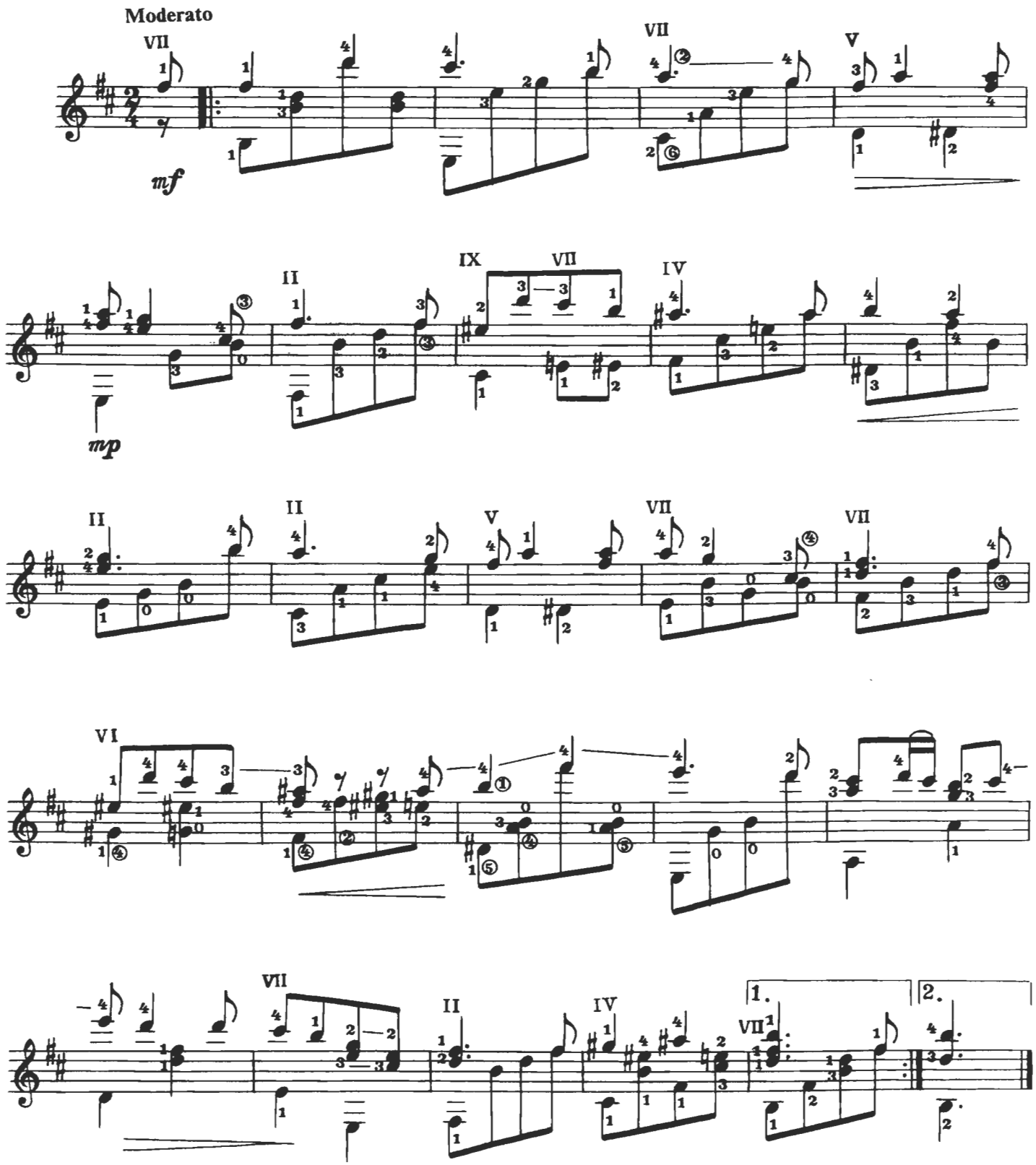
А. ГУРИЛЕВ



76. Я ВСТРЕТИЛ ВАС

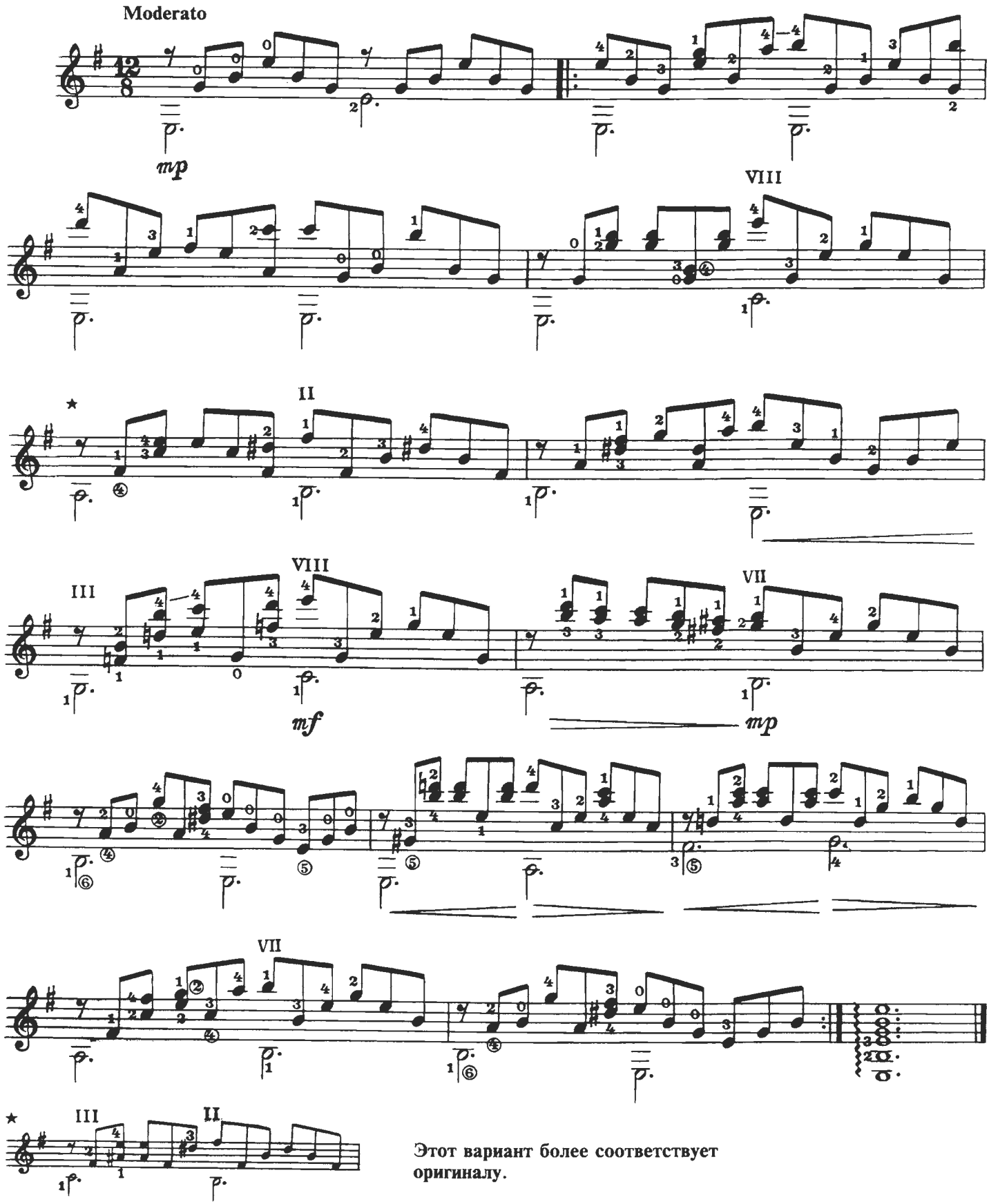
Старинный романс

Музыка неизвестного автора



77. НЕ ПРОБУЖДАЙ ВОСПОМИНАНИЙ

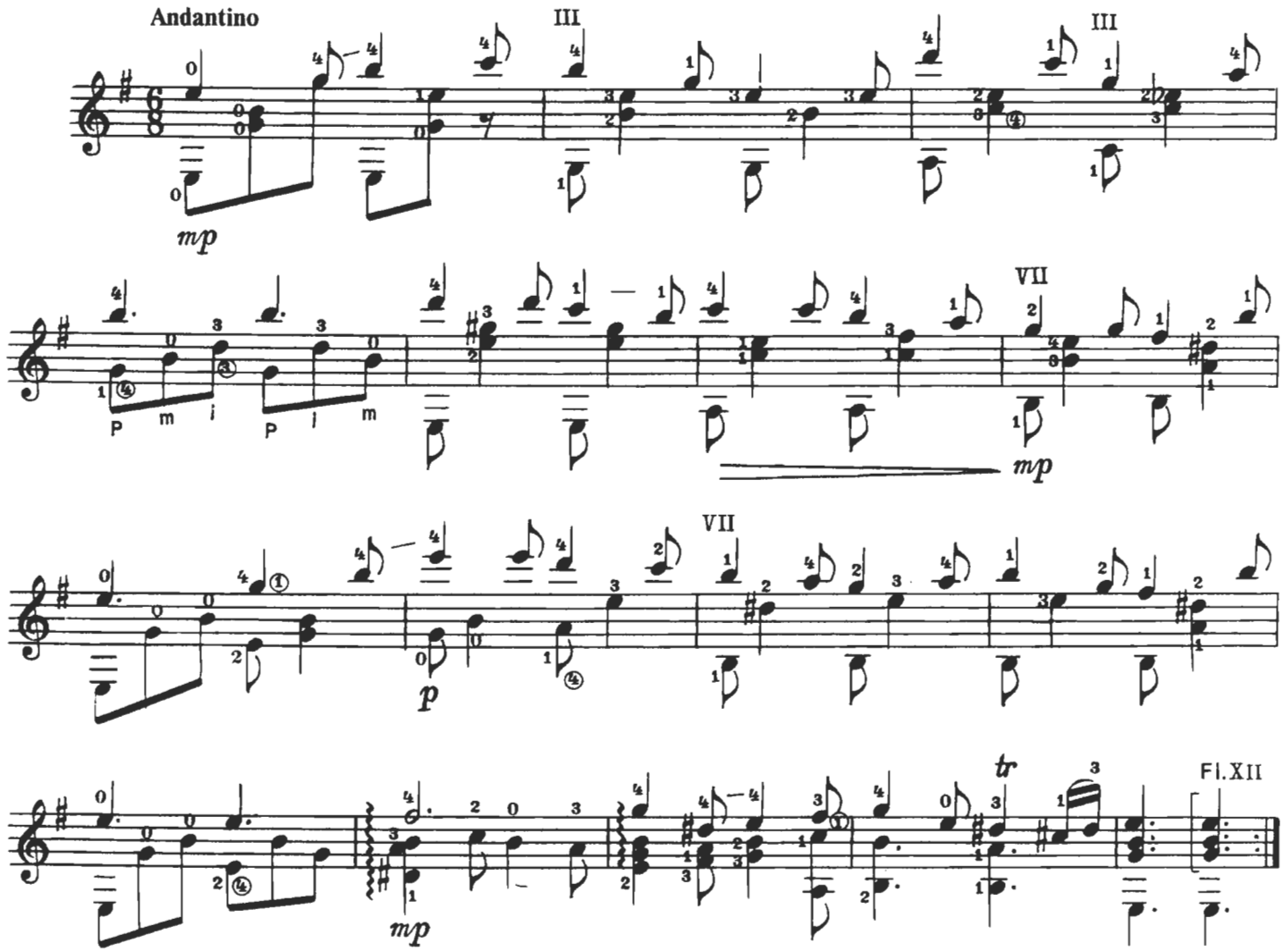
П. БУЛАХОВ



Этот вариант более соответствует оригиналу.

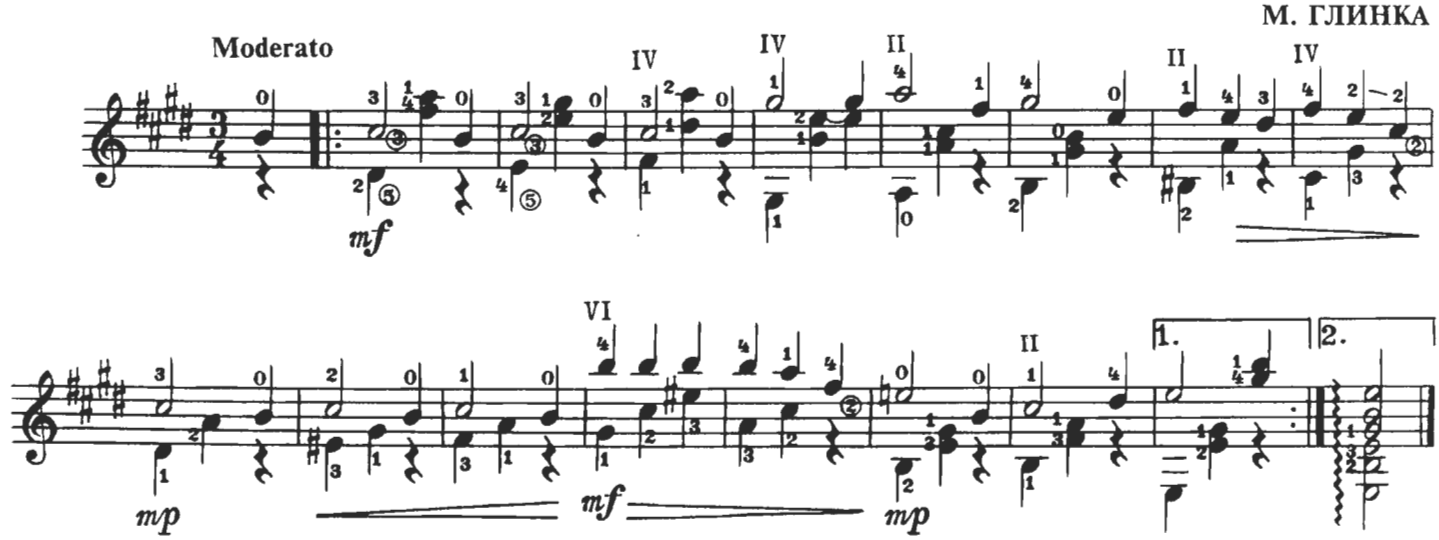
78. ТЫ, СОЛОВУШКА, УМОЛКНИ

М. ГЛИНКА



79. ПРИЗНАНИЕ

М. ГЛИНКА



СОДЕРЖАНИЕ

Раздел 1

1. Ф. Карулли. *Прелюдия C-dur* 3
2. Ф. Карулли. *Прелюдия E-dur* 3
3. Ф. Карулли. *Этюд A-dur* 4
4. Ф. Карулли. *Этюд C-dur* 5
5. Ф. Карулли. *Этюд G-dur* 5
6. Ф. Карулли. *Этюд cis-moll* 6
7. М. Каркасси. *Прелюдия Es-dur* 6
8. Н. Кост. *Этюд a-moll* 7
9. Н. Кост. *Этюд D-dur* 7
10. Ф. Карулли. *Андантино d-moll* 3
11. Ф. Карулли. *Ларгетто* 8
12. М. Каркасси. *Андантино A-dur* 9
13. Ф. Сор. *Аллегретто F-dur* 10
14. Н. Кост. *Рондо G-dur* 11
15. Н. Кост. *Рондолетто* 12
16. Ф. Карулли. *Рондо G-dur* 13
17. Н. Паганини. *Сонатина F-dur* 15
18. Н. Паганини. *Сонатина* 15
19. Н. Паганини. *Сонатина* 16

Раздел II

20. Х. Сагрерас. Этюд *C-dur* 18
21. Х. Сагрерас. Этюд *B-dur* 18
22. Х. Сагрерас. *Этюд A-dur* 19
23. Э. Гербер. *Этюд.* Редакция З. Беренда 19
24. Н. Кост. *Гавот* 20
25. Калатаюд. *Гавот* 21
26. М. Рокамора. *Мазурка* 22
27. Н. Кост. *Баркарола* 23
28. Ф. Таррега. Слеза. *Прелюд* 24

Раздел III

29. В. Галилей. *Лютневая пьеса h-moll* 25
30. Г. Перселл. *Ария* 25
31. Г. Санз. *Руджеро* 26
32. Г. Санз. *Эспаньолетта* 26
33. Г. Санз. *Парадетас* 27
34. Г. Санз. *Прелюдия.* Редакция Э. Пухоля 27
35. Ф. Милано. *Канцона* 28
36. Х. Неефе. *Аллегретто.* Переложение А. Иванова-Крамского 29
37. Г. Ф. Гендель. *Прелюдия.* Переложение Ф. Ноада 29
38. Г. Ф. Гендель. *Сарабанда e-moll.* Переложение Э. Шварца-Рейфлингена 30
39. Ж. Б. Люлли. *Песенка* 30
40. И. С. Бах. *Менуэт e-moll* 31
41. И. С. Бах. *Менуэт a-moll* 31
42. И. С. Бах. *Менуэт G-dur* 32
43. И. С. Бах. *Полонез* 33
44. И. С. Бах. *Волынка* 34

Раздел IV

45. Й. Гайдн. *Анданте* 35
46. В. А. Моцарт. *Аллегретто* 36
47. В. А. Моцарт. *Вальс A-dur*. Переложение В. Яшнева 36
48. Л. ван Бетховен. *Сурок* 37
49. Ф. Шуберт. *Вальс C-dur* 37
50. Ф. Шуберт. *Вальс D-dur* 38
51. Ф. Шуберт. *Вальс D-dur*. Переложение В. Коновалова 38
52. Ф. Шуберт. *Менуэт A-dur*. Переложение В. Яшнева 39
53. К. М. Вебер. *Вальс*. Из оперы "Вольный стрелок" 40

Раздел V

54. *Песня рабочего*. Спиричуэл. Переложение И. Пермякова 41
55. *Ночной экспресс*. Пьеса в стиле кантри. Переложение И. Пермякова 42
56. *Глубокая река*. Спиричуэл. Обработка В. Кузнецова 43
57. Х. Сарате. *Самба* 43
58. Д. Семензато. *Шоро* 44
59. *Красивое небо*. Мексиканская народная песня. Переложение И. Пермякова 46
60. *Сосница*. Цыганская народная песня. Обработка М. Александровой 47
61. *Разжигаю я костер*. Цыганская песня. Обработка С. Орехова 48
62. *О, мама моя*. Итальянская народная песня. Переложение К. Сосинского 49
63. Р. Моретти. *Вальс*. Из кинофильма "Под крышами Парижа". Обработка И. Пермякова 50
64. Э. Вальдтейфель. *Долорес*. Вальс 52

Раздел VI

65. *Во сыром бору тропина*. Русская народная песня 53
66. *Пойду ль я, выйду ль я*. Русская народная песня. Обработка А. Иванова-Крамского 53
67. *Калинка*. Русская народная песня. Обработка А. Иванова-Крамского 54
68. А. Филиппенко. *Цыплятки* 55
69. А. Жилинский. *Латышская полька* 56
70. *Уж как во поле калинушка стоит*. Русская народная песня. Редакция П. Чайковского 56
71. *Соловьем залетным*. Русская народная песня. Обработка А. Комаровского 56
72. *Исходила младешенька*. Русская народная песня. Гармонизация Н. Римского-Корсакова 57
73. *Как за реченькой*. Русская народная песня. Обработка А. Гурилева. Переложение Р. Мелешко 57
74. А. Гурилев. *Матушка-голубушка* 58
75. А. Гурилев. *Колокольчик* 59
76. *Я встретю вас*. Старинный романс. Музыка неизвестного автора 60
77. П. Булахов. *Не пробуждай воспоминаний* 61
78. М. Глинка. *Ты, соловушка, умолкни* 62
79. М. Глинка. *Признание* 62

Переложение А. Гитмана (30, 39—46, 48—50, 53, 64, 65, 68—72, 74—9)
Исполнительская редакция А. Гитмана (35, 47, 51, 52, 60, 61, 66, 67, 73)