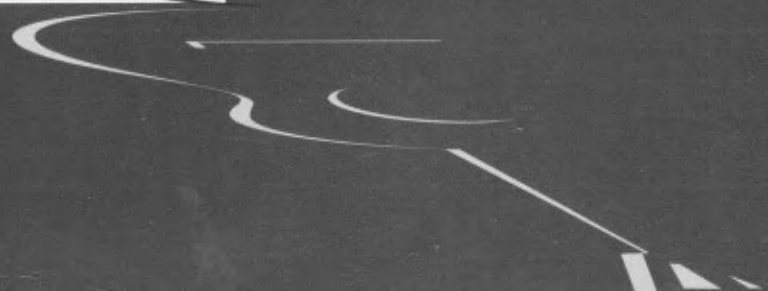


Сергей РУДНЕВ



**Русский
стиль игры
на классической гитаре**



Сергей РУДНЕВ

*Р*УССКИЙ
СТИЛЬ ИГРЫ
НА КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЕ

ТУЛА, 2002

УДК 787.61
ББК 85.315
Р 83

Данное пособие рассматривает специфические особенности игры, лежащие в основе русской гитарной школы XIX–XX вв.

В сборнике представлены технические приемы, использовавшиеся при игре на русской семиструнной гитаре, и даны рекомендации по их адаптации для классической шестиструнной гитары.

Авторский анализ исторических материалов и репертуарного наследия позволяет выделить русский стиль игры на гитаре в самостоятельную ветвь исполнительства.

Этим сборником начинается цикл публикаций, посвященных русскому гитарному наследию.

К пособию также прилагаются видеоматериалы под рубрикой «Русский стиль игры на классической гитаре».

Адресуется широкому кругу музыкантов-исполнителей.

Руднев С. И.
Р 83 Русский стиль игры на классической гитаре: Методическое пособие – Тула:
Издательский дом «Ясная Поляна», 2002. – 208 с.

ISBN 5–93322–006–X

УДК 787.61
ББК 85.315

ISBN 5–93322–006–X

© Сергей Руднев «Русский стиль игры
на классической гитаре», 2002 г.
© Издательский дом «Ясная Поляна», 2002 г.



ОТ АВТОРА

К настоящему времени гитара стала одним из любимейших инструментов во всех странах. Вырос уровень исполнительского мастерства, резко увеличились объемы звукозаписи. Информация о гитаре, способах игры, стилевых особенностях стала более доступной во многом благодаря видеотехнике. Но все-таки одной из главных причин популярности инструмента, наверное, является гитарный репертуар, не похожий ни на какой другой. Сегодня, когда гитара стала широко раскрывать свои возможности, во

всем мире наблюдается тенденция к использованию различных авторских методик, которые в той или иной степени отражают особенности и достижения национальных гитарных школ. Совершенно очевидно, например, различие в звучании гитар испанской, гавайской и латиноамериканской.

А что же в России? Мы также имеем свой национальный инструмент — русскую семиструнную гитару, но, к сожалению, слышим ее очень мало или не знаем о существовании ее школы и репертуара.

Автор предлагает вашему вниманию анализ некоторых исполнительских особенностей русского стиля игры на семиструнной гитаре и призывает внимательно отнестись к уникальному практическому опыту ведущих национальных исполнителей.

Сведения, касающиеся стилевых особенностей игры на семиструнной гитаре, разрозненны и порой противоречивы. Недостаток конкретного методического материала отчасти обусловлен тем, что именно манера игры обсуждалась и передавалась от учителя к ученику непосредственно — «с рук». Материал данного сборника рассказывает лишь о некоторых важных особенностях исполнения и иллюстрирует предпринятую автором попытку дифференциации исполнительских приемов. В большей степени это касается исполнения одних и тех же приемов на гитарах разных типов. По сути, автор предлагает так использовать универсальные возможности классической

шестиструнной гитары, чтобы она, пусть частично, но «заговорила» по-русски. Важность затрагиваемой темы очевидна, поскольку русскому гитарному репертуару в программах современных гитаристов стала отводиться значительная роль. Данное пособие поможет лучше понять суть вопроса, касающегося звучания разных видов гитар. Изучение и анализ исторических материалов по русской гитаре позволяют автору говорить об уникальности русской гитарной школы. Особенно важным автору представляется восстановление некоторых малоизвестных страниц отечественной истории и сохранение памяти о лучших мастерах русского гитарного движения.

Данное пособие в первую очередь адресуется тем, кто активно интересуется русской музыкой и хочет использовать ее в своем репертуаре.

Автор выражает искреннюю благодарность всем, кто оказал помощь в подготовке сборника: М. Яблокову, В. Попову, В. Богдановичу – за предоставленные материалы, С. Соломатину – за работу по корректуре нот и их профессиональный набор. Отдельная благодарность выражается заслуженному работнику культуры РФ композитору Г. Гиндесу и музыковеду Е. Рудневой за неоценимую помощь в редактировании материала, а также Л. Глику за материальную поддержку. И особая благодарность выражается директору музея-усадьбы Л. Н. Толстого «Ясная Поляна» В. Толстому за содействие в издании этой работы.

ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ И НЕКОТОРЫЕ ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ РУССКОГО ГИТАРНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Гитарное исполнительство в России имеет свою неповторимую историю. Однако в данной работе мы рассмотрим лишь те ее страницы, которые имеют непосредственное отношение к практике игры на семиструнной гитаре и затрагивают особенности, лежащие в основе формирования русского гитарного стиля.

Русская гитарная школа складывалась в период, когда в Западной Европе классическая гитара уже заявила о себе как о самостоятельном солирующем концертном инструменте. Особенной популярностью она пользовалась в Италии, Испании. Появился целый ряд исполнителей и композиторов, создавших новый, ставший классическим репертуар. Наиболее известные из них — Д. Агуадо, М. Джулиани, Ф. Карулли, М. Каркасси. Позже в гитаре обращались и для нее писали такие замечательные музыканты, как Франц Шуберт, Никколо Паганини, Карл Вебер и др.

Основным отличием русской гитары от популярной в Европе классической стало количество струн (семь, а не шесть) и принцип их настройки. Именно вопрос строя всегда являлся краеугольным камнем в извечном споре о преимуществе шести- или семиструнной гитары. Понимая особую важность этого вопроса, считаем необходимым вернуться к теме о происхождении семиструнной гитары и появлении ее в России.

К концу XVIII в. в Европе существовало несколько типов гитар различной конструкции, размеров, с разным количеством струн и множеством способов их настройки¹ (достаточно упомянуть, что количество струн варьировалось от пяти до двенадцати)². Большая группа гитар объединялась по принципу настройки струн по квартам с одной мажорной терцией в середине (для удобства будем называть этот строй квартовым). Эти инструменты были широко распространены в Италии, Испании, Франции.

В Великобритании, Германии, Португалии и Центральной Европе бытовала группа инструментов с так называемым терцовым строем, в котором при настройке голосовых струн преимущество отдавалось терциям (например, две большие терции разделялись квартой).

Обе эти группы инструментов объединяло то, что музыка, написанная для одного строя, могла исполняться при использовании небольшой аранжировки на инструменте другого строя³.

Для нас представляет интерес гитара с четырьмя двойными струнами, пришедшая из Англии в Европу, а из Европы — в Россию (Санкт-Петербург). Строй этой гитары имел два типа: квартовый и терцовый. Последняя отличалась от семи-

струнной русской гитары размерами (была значительно меньше), но практически предвосхитила принципы ее настройки по развернутому мажорному трезвучию (g, e, c, G, F, C, G). Этот факт для нас представляется очень важным.

Отсутствие исторических свидетельств о трансформировании корпуса гитары, ее величине и общей мензуре струн позволяет лишь предполагать варианты их развития. Скорее всего, размеры грифа гитары обуславливались удобством игры, а натяжение струн, их настройка, соответствовали тесситуре певческого голоса. Возможно, усовершенствования привели к увеличению корпуса, замене металлических струн на жильные⁴, следовательно — к «снижению» тесситуры звучания, «сползанию» общего строя вниз.

Нет достоверных сведений, подтверждающих, что именно эта гитара послужила прототипом русской «семиструнки». Но их родство очевидно. История гитарного исполнительства в России связана с появлением в период царствования Екатерины Великой (1780–90-е гг.) иностранных гитаристов, игравших на терцовых и квартовых гитарах. Среди них — Джузеппе Санти, Жан-Батист Гёнглез. Появляются публикации сборников пьес для 5–6-струнной гитары, гитарные журналы⁵.

Игнац фон Гельд (Игнатий фон Гельд) впервые публикует пособие под названием «Легкий метод обучения игре на семиструнной гитаре без учителя»⁶. К сожалению, не сохранилось ни одного экземпляра этой первой русской школы игры на гитаре, а также сведений о методике преподавания ее автора, о типе гитары, способе ее настройки. Существуют лишь свидетельства современников о том, что Гельд был замечательным исполнителем на английской гитаре⁷.

Но подлинным основоположником русской гитарной школы стал поселившийся в Москве в конце XVIII в. образованный музыкант, великодушный арфист Андрей Осипович Сихра⁸. Именно он ввел в практическое музицирование семиструнную гитару со строем d, h, g, D, H, G, D, за которой впоследствии закрепилось название «русская».

Мы не можем знать, насколько А. Сихра был знаком с европейскими экспериментами по созданию гитар с разным количеством струн и способами их настройки, пользовался ли он их результатами в работе над «усовершенствованием» (по его собственному выражению) классической шестиструнной гитары. Это и не столь существенно.

Важно то, что А. Сихра, являясь горячим поклонником гитарного исполнительства, блестящим педагогом и грамотным популяризатором

своих идей, оставил яркий след в истории развития русского инструментального исполнительства. Используя лучшие достижения классической испанской гитарной школы, он разработал методику обучения игре на семиструнной гитаре, изложив ее позже в вышедшей в 1832 и 1840 гг. «Школе»⁹. Используя классические формы и жанры, Сихра создал новый репертуар специально для «русской гитары» и воспитал блестящую плеяду учеников.

Благодаря деятельности А. О. Сихры и его сподвижников семиструнная гитара приобрела необычайную популярность среди представителей разных сословий: ей увлекались русская интеллигенция и представители средних классов, к ней обращались музыканты-профессионалы¹⁰ и любители бытового музицирования; современники стали связывать ее с самой сущностью русской городской народной музыки. Описание чарующего звучания семиструнной гитары можно найти в прочувствованных строках Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Чехова, Толстого и многих других поэтов и писателей. Гитару стали воспринимать как *естественную* часть русской музыкальной культуры.

Напомним, что гитара А. Сихры появилась в России в условиях, когда семиструнную гитару почти нигде не видели, ее невозможно было приобрести ни в лавках, ни у кустарных мастеров. Сейчас можно лишь удивляться, как быстро (за 2–3 десятилетия) эти мастера, среди которых были и крупнейшие скрипичные, смогли наладить производство «русской» гитары. Это Иван Батов, Иван Архузен, Иван Краснощеков¹¹. Одними из лучших считались гитары венского мастера И. Шерцера. По свидетельствам современников, неповторимой индивидуальностью отличались гитары Ф. Савицкого, Е. Ерошкина, Ф. Пасербского. Но сейчас мы не будем на этом останавливаться, т. к. это заслуживает отдельного разговора.

Национальный колорит семиструнной гитаре придавали также написанные для нее аранжировки на темы русских народных песен. «Влияние народной музыки на музыкальное искусство является, конечно, частью традиций многих наций. В России, однако, народная музыка стала предметом самого неистового увлечения народа своей собственной музыкой, может быть, одного из самых замечательных движений русской души»¹².

Справедливости ради надо заметить, что произведения А. Сихры на русские темы были написаны в стиле классических вариаций и не имели такого самобытного, чисто русского колорита, который отличает аранжировки других русских гитаристов¹³. В частности, огромный вклад в формирование русской гитарной школы как самобытного национального явления внес Михаил Тимофеевич Высоцкий¹⁴ – создатель

многочисленных сочинений на темы русских народных песен. М. Высоцкий вырос в с. Очаково (в 12 км от Москвы) в имении поэта М. Хераскова, ректора Московского университета, в атмосфере любви и бережного отношения к русским народным традициям. Мальчик мог слушать замечательных народных певцов, принимать участие в народных обрядах. Будучи сыном крепостного, Миша мог получить образование, только присутствуя на собраниях творческой интеллигенции в доме Херасковых, слушая стихи, диспуты, импровизированные спектакли образованных гостей.

Среди них был основной учитель М. Высоцкого – Семен Николаевич Аксенов¹⁵. Он заметил одаренность мальчика и стал давать ему уроки игры на русской гитаре. И хотя эти занятия не носили систематического характера, мальчик делал значительные успехи. Именно благодаря стараниям С. Аксенова М. Высоцкий в 1813 г. получил вольную и переехал в Москву для дальнейшего обучения. Позже значительную помощь в освоении музыкально-теоретических дисциплин оказал Высоцкому известный музыкант, композитор А. Дюбек.

М. Высоцкий стал замечательным гитаристом-импровизатором, композитором. Вскоре к нему пришла слава непревзойденного гитариста-виртуоза. По свидетельствам современников, игра Высоцкого поражала «не одной необыкновенной техникой своей... но своим вдохновением, богатством музыкальной фантазии. Он как бы сливался с гитарой; она была живою выразительницей его душевного настроения, его мыслей»¹⁶.

Вот как оценивал игру Высоцкого его ученик и коллега гитарист И. Е. Ляхов: «Его игра была непостижима, непередаваема и оставляла такое впечатление, которое не передать никакими нотами и словами. Вот жалобно, нежно, тоскливо прозвучала перед вами песня пряжи; небольшое фермато – и словно все заговорило ей в ответ: говорят, вздыхая, басы, им отвечают плачущие голоса дискантов, и весь этот хор покрывается богатыми примиряющими аккордами; но вот звуки, как усталые думы, переходят в ровные триоли, тема почти исчезает, словно певец задумался о чем-то другом; но нет, он снова возвращается к теме, к своей думе, и она звучит торжественно и ровно, переходя в молитвенное адажио. Вы слышите русскую песню, возведенную в священный культ... Все это так красиво и естественно, так глубоко задушевно и музыкально, как редко вы встретите в других композициях на русские песни. Тут вы не вспомните ничего подобного: все тут ново и оригинально. Перед вами – вдохновенный русский музыкант, перед вами – Высоцкий»¹⁷.

Отличительной чертой творчества Высоцкого стала опора на могучие пласты русского народного песенного и частично инструментального

творчества. Именно это определило развитие русской гитарной школы, ее московской ветви. М. Высоцкий, может быть, в меньшей степени занимался систематизацией рекомендаций по обучению игре на семиструнной гитаре, хотя и давал большое количество уроков. Но в его творчестве русская семиструнная гитара стала подлинно национальным инструментом, имеющим свой специальный репертуар, особые технические приемы и стилистические отличия, исполнительскую манеру, закономерности развития внутри музыкальных форм (имеем в виду связь поэтического содержания песни с процессом вариативного развития в музыкальной композиции). В этой связи М. Высоцкий для нас, наверное, является самой важной фигурой русского гитарного исполнительства. В его творчестве заложена основа самобытного стиля игры, а также указаны принцип получения мелодичного звука и сопутствующие ему приемы. Но об этом разговор пойдет позже.

Таким образом, с именами А. Сихры и М. Высоцкого, а также их лучших учеников связано появление в России самобытной гитарной школы.

¹ В. Г. Машкевич указывал на то, что в период конца XVIII – начала XIX вв. насчитывалось более 20 способов настройки гитары.

² Matanya Orphee. «The Russian Collection». Editions Orphee. Columbus. 1986.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Имеется в виду гитарный журнал Березовского, упоминаемый Б. Вольманом в книге «Русские печатные ноты XVIII в.», Л.: Музгиз, 1957. С. 229.

⁷ Matanya Orphee. «The Russian Collection». Editions Orphee. Columbus. 1986.

⁸ М. Стахович указывает на 1790 г.

⁹ А. Сихра. Теоретическая и практическая школа для семиструнной гитары, дополненная пьесами из любимых опер и балетов.

¹⁰ Музыку для семиструнной гитары на стихи разных

В заключение хочется сказать о том, что широкое распространение гитары в России за короткий исторический промежуток времени не может быть случайностью. Скорее, это хорошее доказательство состоятельности инструмента. Имеется достаточно оснований гордиться достижениями русской гитарной школы. Однако с горечью можно констатировать, что мы не знаем всей правды о своем инструменте и наследия, созданного для него. Это важно знать и понимать сегодня, когда разрушено до основания почти все то, чем гордилась Россия в прошлом, а взамен ничего не создано. Может быть, пришло время повернуться лицом к русскому гитарному наследию?! Его составляют сочинения, методики и репертуар образованнейших людей своего времени. Вот некоторые имена: М. Стахович – дворянин, историк, писатель; А. Голиков – дворянин, коллежский регистратор; В. Саренко – доктор медицинских наук; Ф. Циммерман – дворянин, помещик; Н. Макаров – помещик, крупный библиограф; В. Морков – дворянин, действительный статский советник; В. Русанов – дворянин, дирижер, выдающийся редактор.

поэтов сочиняли М. Глинка, А. Даргомыжский, П. Чайковский, Э. Направник и др.

¹¹ Наверное, символично, что первые мастера-изготовители русской гитары звались Иванами – с этим именем на Руси связывались такие характерные национальные черты, как деловитость, смекалка, широта души.

¹² Matanya Orphee. «The Russian Collection». Editions Orphee. Columbus. 1986.

¹³ Классическая гитара в России / Сост. М. С. Яблочкин. Екатеринбург, 1992. С. 317.

¹⁴ Правильно – «Высоцкий», а не Высотский при рождении.

¹⁵ С. Аксенов – один из лучших учеников А. Сихры.

¹⁶ В. Русанов, цит. по кн. «Классическая гитара в России и СССР». Екатеринбург, 1992. С. 308.

¹⁷ В. Русанов, цит. по кн. «Классическая гитара в России и СССР». Екатеринбург, 1992. С. 308.

ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ РУССКОГО СТИЛЯ ИГРЫ НА ГИТАРЕ

Известно, что конструктивные особенности инструмента влияют на качество его звука. Это имеет прямое отношение к теме нашего исследования. В конструкции семиструнной гитары используется более жесткая верхняя дека, следствием этого является несколько большая продолжительность звука. Традиционная русская гитара имела при этом металлические струны, в отличие от современного нейлона, что также отражалось на длительности звучания.

Эти немаловажные факторы способствовали получению более мелодичного, кантиленного звука, т. к. на «тянущемся» звуке легче делать вибрацию, глубже и плотнее звучит портаменто, легче играется штрих «легато». Настроенные по терциям струны, к тому же более тесно расположенные, порождают совсем другие обертоны, нежели на гитаре квартового строя. При игре арпеджио на открытых струнах звуки легко сливаются между собой, образуя хорошую «педаль». При этом аппликатура первых трех струн в закрытых позициях при переходе на октаву ниже остается прежней. Эта симметричная аппликатура очень хорошо помогает в игре длинных арпеджио, включая проходящие звуки, образуя гармоническую поддержку для мелодии в виде временной педали.

На классической гитаре аппликатура разных октав, за редким исключением, разная, и такой «педаль» не образуется. Можно с большой долей уверенности констатировать, что такое качество, как «мелодизм», заложено в самой природе русской семиструнной гитары и является ее естественным свойством.

Мелодизм как важнейшая черта русского стиля игры обусловлен также особым отношением к отдельным техническим приемам, в частности «легато». Более слабое натяжение первой струны, на целый тон ниже, по сравнению с гитарой классической, позволяет несколько лучше исполнить этот прием. Большая продолжительность звучания струны, особенно металлической, часто позволяет исполнять «легато» в более медленных темпах, делать более плавные переходы со струны на струну и дает возможность слиговывать одной левой рукой большое количество звуков и даже исполнять длинные пассажи. Нужно сказать, что без «легато» нет русской гитары, это важная составная часть ее общей техники. Поэтому просто слепое копирование различных группировок нот не может выйти органично на гитаре классического типа, здесь важно знать правильную технологию игры, о чем пойдет речь ниже.

Особенностью ладовой окраски строя русской гитары является мажор, а не минор, как в классической. Очень много сочинений на семиструнной гитаре сделано с учетом открытых позиций, осо-

бенно в соль мажоре, что невозможно перенести на классическую гитару. В лучшем случае придется перестраивать бас «ля» в «соль». Не всегда хорошо поднимать тональность на один тон вверх, хотя это иногда необходимо делать. К тому же тональности с бемольными знаками имеют большее распространение в репертуаре семиструнной гитары.

Каждая из тональностей, используемых русскими музыкантами, имеет набор так называемых проб и каденций, основанных на мелодическом обыгрывании определенных гармонических оборотов. Многие технические моменты существенно отличаются от принятых в то время в Европе. По мнению автора, этот полезный и во многом прогрессивный метод овладения инструментом является первым шагом к умению импровизировать, ставшему впоследствии характерным признаком русской гитарной школы. Русскому гитаристу-семиструннику было естественно и несложно соединить между собой различные гармонические обороты, пассажи, «пробежаться» по всему диапазону гитары, внезапно выйти, скажем, на басы или «замереть» на неожиданном аккорде. Все это входило в понятие «играть хорошо»; эти заготовки были частью общей техники, ревностно оберегались и зачастую передавались только лучшим ученикам. Похоже на то, что этот метод обучения явился чисто русским открытием, поскольку в школах западных гитаристов подобного метода обучения обнаружить не удалось.

Однако главным достоинством инструмента все же была его мелодическая природа. Все кантиленные темы очень удобны для исполнения, поэтому они звучат на русской гитаре легко и естественно. Это важно понимать при переносе репертуара семиструнной гитары в репертуар шестиструнной, чтобы эта естественность максимально сохранялась. Следует сказать, что простота изложения темы диктовалась исходным традиционным материалом — песней. Упомянутый нами С. Аксенов одним из первых увидел родство мелодики русских песен с природой инструмента. Его композиции на народные темы удивительно естественны, органичны и ненадуманно. Можно с большой долей уверенности сказать, что С. Аксенов заложил основу будущего стиля игры на гитаре, используя материал русских народных песен. Его манера «пропевать» тему мелодии на гитаре не знала равных. Он мог сколько угодно долго играть ее всего лишь на одной струне, поддерживая редкими красивыми аккордами. По свидетельству современников, его изложение темы было удивительно естественным, сродни голосу, куда был «вплетен» своеобразный гармонический аккомпанемент. Позже этот

принцип игры он передаст М. Высоцкому, который разовьет его и окрасит своей индивидуальностью. Именно Высоцкий «довел певучесть до высокой степени технической разработки, далеко оставив за собой и Сихру, и своего учителя»¹.

Но все-таки С. Аксенову мы обязаны основой этого открытия. Он также первым стал играть сложными флажолетами², в многочисленных имитациях, в частности, подражая фаготу, виолончели, кларнету, различным барабанам и др. Таким образом, выделим способ изложения мелодии на одной струне с использованием глиссандо и портаменто у С. Аксенова как признак русской манеры игры. Этот прием стал в дальнейшем одним из излюбленных для многих гитаристов и являлся примером для подражания.

Рассмотрим также принципы подхода к формированию звука и изложения темы на русской гитаре у некоторых других известных гитаристов. В. Саренко обладал «крупным» звуком, как сейчас стало принято выражаться. Внимание этого музыканта было приковано к четкости и внятности извлечения звука. Главное в методе В. Саренко — это найти красивый тон звука и его тембральные краски. Особенно красиво «педа» его гитара в высоких позициях. Можно сожалеть, что большая часть его сочинений, на которые указывали современники, до наших дней не дошла. Но принципы подхода ясны и органично перекликаются с современными разработками по проблеме звукоизвлечения на гитаре. Выделим это качество у В. Саренко вместе с некоторыми другими³.

Ученик А. Сихры, он стал обращать серьезное внимание на звук, чистоту его тона и много работал над техникой его получения. Он мог часами комбинировать фразы, меняя тембр звучания и наслаждаясь различными музыкальными красками. Его игру, по свидетельству его друзей, могли слушать без усталости сколь угодно долго. Здесь стоит заострить внимание на том, что «тон» игры, заключенный в качестве звука, его плотности, обертонах, ценился очень высоко и была известна технология его получения на инструменте.

Отмечая мелодическую природу звучания инструмента, что является важнейшим фактором, лежащим в основе формирования русского стиля игры, следует сказать, что этого не достаточно, чтобы раскрыть понятие «стиль». Совершенно очевидно, что кантилена при игре является лишь средством выражения музыкальной мысли, более важен уровень репертуара. Одним из лучших композиторов-гитаристов считается А. Ветров. Его композиции отличают талант прелюдирования и плавность легато в сочетании со смелыми модуляциями, т. е. те составляющие, из которых складывается подлинный русский стиль игры на гитаре.

Знание теории музыки и владение скрипкой позволяли А. Ветрову использовать технические достоинства инструмента на качественно

инном уровне, открывая в гитаре новые возможности. Добавим, что стиль игры А. Ветрова сформировался под влиянием его учителя, М. Высоцкого. Для нас же А. Ветров является важной фигурой среди русских гитаристов как музыкант, воплотивший и развивший лучшие идеи своего учителя и шагнувший еще дальше как художник и мыслитель.

Остановимся на еще одной заметной фигуре русской гитарной школы. Это Федор Циммерман. Ему одному из немногих удалось расширить рамки технических возможностей русской гитары. Играя на различных инструментах, неплохо зная виолончель, Ф. Циммерман всю энергию и опыт вложил в гитарное исполнительство. Техника его, по словам очевидцев, была просто феноменальна и вне досягаемости для других. Ему удавалось совмещать чистый тон звука с потрясающей беглостью. Мощь его игры была такой, что после нескольких взятых аккордов у окружающих захватывало дух от неожиданности — динамика и при этом чистота его игры были поразительны. М. Стахович пишет о впечатлении от игры Ф. Циммермана: «...я ждал игры изысканной, эффектной и встретил мастера небывалого, который превзошел все мои ожидания. Какая сила, беглость и ровность тона! Кажется, это мастерство с ним родилось». И далее: «Талант Циммермана так же велик и так же серьезен, а виртуозною стороною выше Высоцкого... Я уверен, что Европа сроду не слыживала такого гитариста, каков Циммерман»⁴. Большинство композиций Ф. Циммермана до наших дней не дошло, но именно они принесли ему громкую славу. Приведем еще одно из высказываний о его игре М. Соколовского: «Если бы записать все, что он играет, его композиции затмили бы все, написанное до сего времени для гитары. Право, мне казалось, что если бы связать всех гитаристов, то из них не выйдет и одного пальца (Циммермана)»⁵. Заметим, что это мнение принадлежало гитаристу выдающемуся, пользовавшемуся громкой европейской славой, к тому же гитаристу-шестьструннику, которые не очень жаловали похвалами своего брата иностранника. Добавим, что игру Ф. Циммермана М. Соколовский ценил выше своей. Ф. Циммерман заложил крепкую основу красивому и виртуозному стилю игры, в котором одновременно присутствовали и изысканная музыкальность, и очарование мелодий. Слава Ф. Циммермана при жизни была столь велика, что его ставили выше А. Сихры и М. Высоцкого. Даже учитывая субъективность такого мнения, сам факт сравнения очень важен. Игру Ф. Циммермана не раз слушали М. Глинка и А. Даргомыжский, гостившие у него в имении.

Главное для нас, что можно выделить в манере игры Циммермана, это его техническая свобода. «Паганини гитары» — так называли его при жизни.

По мнению Ф. Циммермана, силу и независимость пальцев рук нужно тренировать упорно и долго, и техникой своею намного превосходить уровень исполняемых пьес. Техническая свобода, при которой виртуозность не является самоцелью, делает исполнение легким и совершенным. Можно лишь догадываться о том, как мог Ф. Циммерман разукрашивать основную тему, используя свой арсенал, где было все: от трелей, хроматических пассажей до нестандартных арпеджио с использованием всего диапазона гитары. Ф. Циммерман положил начало красивому и изобретательному стилю игры, который навсегда остался в памяти его многочисленных последователей и стал предметом для подражания.

Можно было бы продолжить разговор об отдельных представителях русского гитарного исполнительства, внесших свой вклад в развитие национальной исполнительской школы. Но не это входит сейчас в нашу задачу. Главное — показать, какие принципы были положены в основу методов обучения еще на заре формирования русской гитарной школы⁵. Автор считает, что лучше

показать на нотном примере, скажем, принципы аппликатурного решения Н. Макарова, чем подробно останавливаться на тех или иных моментах его творчества.

Стоит лишь особо выделить важнейшие составляющие для общей техники игры русской гитарной школы, а именно: четкость артикуляции и выработку красивого музыкального тона, ориентацию на мелодические возможности инструмента и создание специфического репертуара, прогрессивный метод использования «заготовок» проб и каденций, улучшающих возможности овладения инструментом.

Далее, в приложении, будут помещены сочинения, основанные на методологии русских гитаристов.

В заключение этого раздела хочется сказать еще об одной важной вещи, отношении к которой у русских исполнителей перекликается с позицией автора, — это бережное отношение и любовь к отечественной культуре, а также уважение к своим национальным традициям, без понимания которых становится невозможным говорить о русском национальном исполнительстве вообще.

¹ «Классическая гитара в России и СССР». С. 317.

² Игралась все звуки хроматической гаммы. До С. Аксенова этот метод в Европе был неизвестен.

³ В. Саренко любил эмоционально подчеркивать отдельные «удачные» места в пьесе в процессе исполнения.

⁴ Очерк истории семиструнной гитары. М. А. Стахович.

⁵ «Классическая гитара в России и СССР». С. 317.

⁶ Основные требования были сформулированы для Международного конкурса в Брюсселе (1856 г.), организованного на личные средства Н. Макарова. Хотя Н. Макаров популяризировал гитару шестиструнную, важно отметить, что основные критерии, предъявляемые к инструменту, и к его репертуару, были выдвинуты русским гитаристом.

ПРАКТИКА

В этом разделе будут освещены некоторые важные особенности техники русских гитаристов, ставшие традиционными для семиструнной гитары. Фактически представлена технология, позволяющая звучание классической гитары максимально приблизить к звучанию русской, научить классическую гитару другому языку, используя богатый опыт корифеев русской гитары, и попутно освещен их подход к решению тех или иных технологических задач. Данная методика позволяет изменить звучание классической

шестиструнной гитары настолько, что в результате образуется нечто среднее между гитарами различного строя, когда звучит еще не «семи-струнка», но уже и не «шестиструнка», т. е. максимально выявляются характерные черты русского стиля в игре на классической гитаре. Далее будут рассмотрены основные приемы игры и способы их отработки на гитаре, основанные на принципах русской гитарной школы, которые, по мнению автора, нисколько не утратили своей ценности по прошествии лет.

АРПЕДЖИО

Начнем с рассмотрения основного способа игры на гитаре — арпеджио. Здесь, как нигде, присутствуют простота и сложность исполнения одновременно. Современные методики очень хорошо освещают проблемы, связанные с состоянием общего игрового аппарата, но зачастую сложны, отчего страдает практический результат. Ниже дается простой и эффективный метод, позволяющий сразу получить хороший эффект. Посмотрим детальнее на основную проблему, связанную с динамически ровным звукоизвлечением пальцами правой руки.

При кажущейся простоте игры любого вида арпеджио трудно достичь хорошей сбалансированности звуков, их четкости. Особенно это заметно в сложном и ломаном арпеджио. Важную роль при этом будет иметь точка опоры для всех пальцев правой руки, общий баланс кисти. Известно, что динамика звучания струны будет зависеть не только от точки приложения усилия к ней, но также и от длины пальца, формы ногтя и даже общего строения кисти. Имея разную длину пальцев, мы имеем разную длину рычагов. Следствием этого будут разные углы приложения силы к струне. Это заметно влияет на качество звука, т. к. образуются различные углы соприкосновения пальцев со струной*. Достаточно слегка сменить угол соприкосновения пальца, а особенно ногтя, со струной, как тембр ее звучания сразу изменится. При игре на многих музыкальных инструментах этого неудобства нет в силу механических особенностей их конструкции. Таковы фортепиано,

баян. Этой проблемы практически нет благодаря медиатору у домры и гуслей. На гитаре все проблемы приходится решать, что называется, «на месте». Рассмотрим основной метод, с помощью которого можно неплохо выравнивать усилия всех пальцев и как следствие — динамику звукоизвлечения на гитаре. Этот метод хорошо зарекомендовал себя и дает возможность играть стабильно, ровно и четко любые виды арпеджио.

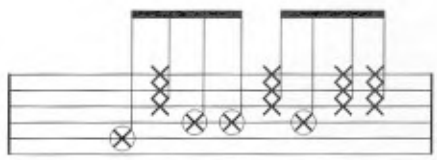
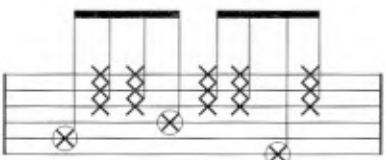
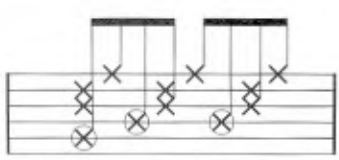
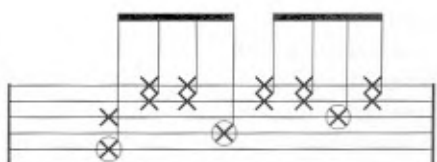
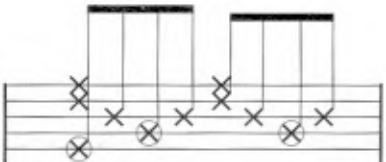
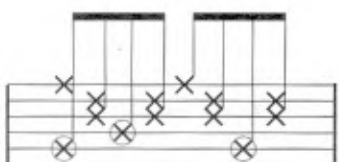
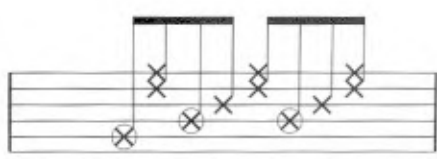
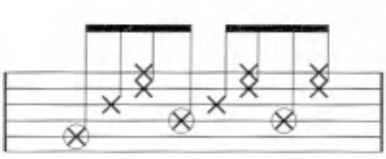
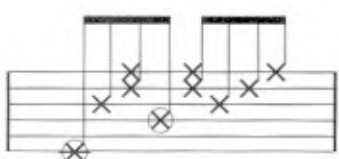
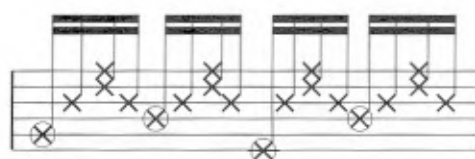
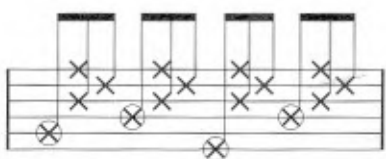
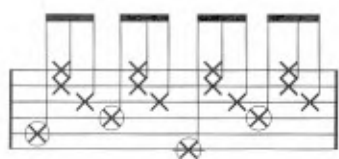
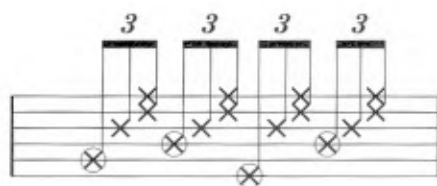
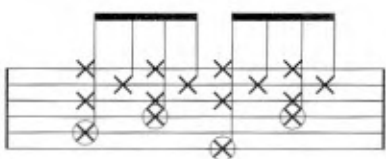
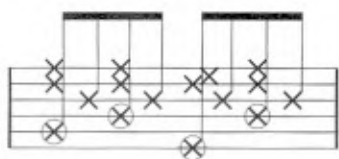
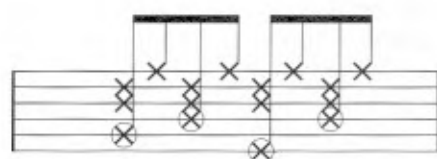
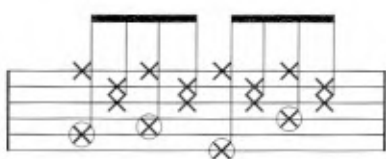
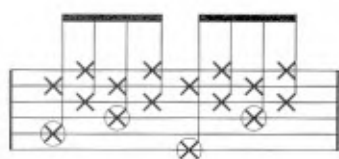
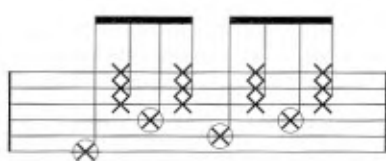
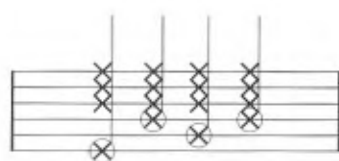
Начнем с того, что кончики пальцев должны находиться на одной прямой линии. Для этого положим кисть ладонью вниз на любую горизонтальную поверхность, например, на стол. Сдвинем пальцы вместе и согнем их, образуя полукруг. При этом ногти коснутся поверхности стола. Большой палец примкнуть к указательному. Перенесем руку на гитару и поставим пальцы на струны. Если ногти короткие и имеют правильную форму, то положение пальцев будет удобным. Струна должна касаться пальца в двух точках: на мякоти пальца и ногте одновременно. Откорректировать положение кисти в соответствии с общеизвестными требованиями постановки правой руки. Приглушить струны левой рукой. В дальнейшем мы будем слушать щелчки от игры пальцев правой руки. Сосредоточить внимание на кончиках пальцев правой руки. Звуки извлекаются крепко, не меняя угла соприкосновения пальцев со струной.

Схематически расположение пальцев на струнах можно представить так: крестиками обозначим положение пальцев правой руки на струнах, крестиком, обведенным в кружок, — большой палец.



* Более подробно эта проблема освещена в различных авторских методиках, в частности в Школе Ч. Дункана.

В качестве упражнения предлагается отработать следующие комбинации:



В дальнейшем играть эти варианты на любом аккорде, лучше – на любой простейшей последовательности аккордов.

Например:



ВРЕМЕННАЯ ОПОРА

Упражнения на развитие независимости пальцев правой руки

Эти упражнения помогают избежать «подпрыгивания» кисти, а сами движения делают более экономичными и четкими.

Суть метода сводится к тому, что пальцы, не участвующие в игре, со струн не снимаются. Они выполняют для кисти роль опоры, позволяющей

стоять стабильно, каждая струна предварительно ощущается пальцами. Движения пальцев очень экономичные. Исполняется с небольшим давлением всех пальцев на струны.

Возьмем простое арпеджио.



Перед исполнением каждого аккорда пальцы правой руки ставятся сразу на все струны и предварительно глушат их. В другом варианте ставятся сразу только пальцы i, m, а после игры большим пальцем. Иногда достаточно опоры лишь одного из пальцев, стоящего на струне, но обязательно

присутствующего и фиксирующего положение кисти. В качестве упражнения приведем пример.

Поставить безымянный (a) палец на первую струну, заглушив ее. Обозначим эту опору знаком *. При этом свободные пальцы участвуют в игре.



Средний палец стоит на 2-й струне, но также не играет.



Указательный палец стоит на 3-й струне.



Большой палец стоит на 4-й струне.



Метод временной опоры содержит богатый материал для поисков. Он может быть с успехом применен во многих комбинированных видах арпеджио, придавая их исполнению особую рельефность и четкость звучания. У русских гитаристов принцип «опоры» был важной частью общей гитарной техники и передавался от учителя к ученику в виде рекомендаций. Однако систематизации этого метода обнаружить не удалось, он остался исходным материалом для поиска.

Каждый может попробовать и открыть в этом методе множество комбинаций.

Личная практика показывает, что после хорошей проработки различных упражнений этим способом кисть, даже без опоры, в будущем хорошо «помнит» свое положение. При желании каждый исполнитель может расширить рамки его применения, например, в игре мелодии с аккомпанементом, или применить метод в произведениях классического репертуара.

Приведем также несколько примеров нестандартного арпеджио. Некоторые его виды являются типичными для представителей русской гитарной школы и редко встречаются в работах зарубежных гитаристов.

Используем любую удобную последовательность аккордов, например:

1)

Musical score for exercise 1, measures 1-7. The score is written in 4/4 time and consists of four staves. The first staff (measures 1-2) features a melody with triplets of eighth notes and a bass line with triplets of eighth notes. The second staff (measures 3-4) continues the melody with triplets and a bass line with a single eighth note. The third staff (measures 5-6) continues the melody with triplets and a bass line with a single eighth note. The fourth staff (measures 7) shows two endings: the first ending (1.) leads to a double bar line, and the second ending (2.) leads to a final chord.

2)

Musical score for exercise 2, measures 1-13. The score is written in 2/4 time and consists of four staves. The first staff (measures 1-4) features a melody with eighth notes and a bass line with eighth notes. The second staff (measures 5-8) continues the melody with eighth notes and a bass line with eighth notes. The third staff (measures 9-12) continues the melody with eighth notes and a bass line with eighth notes. The fourth staff (measures 13) shows two endings: the first ending (1.) leads to a double bar line, and the second ending (2.) leads to a final chord.

3)

Musical score for exercise 3, 2/4 time signature. The score consists of four staves. The first staff starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff starts with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The melody is: Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The fourth staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is: F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. The piece concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.).

4)

Musical score for exercise 4, 2/4 time signature. The score consists of four staves. The first staff starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff starts with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The melody is: Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The fourth staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is: F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. The piece concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.).

5)

The musical score for exercise 5 is written in 2/4 time and consists of eight staves of music. The notation includes a treble clef, a 2/4 time signature, and various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and accidentals. The piece concludes with a first and second ending.

Staff 1: Treble clef, 2/4 time signature. The first measure contains a quarter note G4, followed by a half note G4. The second measure contains a quarter note A4, followed by a half note A4. The third measure contains a quarter note B4, followed by a half note B4. The fourth measure contains a quarter note C5, followed by a half note C5.

Staff 2: Treble clef. The first measure contains a quarter note D5, followed by a half note D5. The second measure contains a quarter note E5, followed by a half note E5. The third measure contains a quarter note F5, followed by a half note F5. The fourth measure contains a quarter note G5, followed by a half note G5.

Staff 3: Treble clef. The first measure contains a quarter note A5, followed by a half note A5. The second measure contains a quarter note B5, followed by a half note B5. The third measure contains a quarter note C6, followed by a half note C6. The fourth measure contains a quarter note D6, followed by a half note D6.

Staff 4: Treble clef. The first measure contains a quarter note E6, followed by a half note E6. The second measure contains a quarter note F6, followed by a half note F6. The third measure contains a quarter note G6, followed by a half note G6. The fourth measure contains a quarter note A6, followed by a half note A6.

Staff 5: Treble clef. The first measure contains a quarter note B6, followed by a half note B6. The second measure contains a quarter note C7, followed by a half note C7. The third measure contains a quarter note D7, followed by a half note D7. The fourth measure contains a quarter note E7, followed by a half note E7.

Staff 6: Treble clef. The first measure contains a quarter note F7, followed by a half note F7. The second measure contains a quarter note G7, followed by a half note G7. The third measure contains a quarter note A7, followed by a half note A7. The fourth measure contains a quarter note B7, followed by a half note B7.

Staff 7: Treble clef. The first measure contains a quarter note C8, followed by a half note C8. The second measure contains a quarter note D8, followed by a half note D8. The third measure contains a quarter note E8, followed by a half note E8. The fourth measure contains a quarter note F8, followed by a half note F8.

Staff 8: Treble clef. The first measure contains a quarter note G8, followed by a half note G8. The second measure contains a quarter note A8, followed by a half note A8. The third measure contains a quarter note B8, followed by a half note B8. The fourth measure contains a quarter note C9, followed by a half note C9. The piece concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.).

Упражнения, предложенные В. А. Русановым

m i m

This section contains four staves of music. The first staff is marked with 'm i m' above the first three notes. Each staff consists of eight measures of eighth-note patterns. The first four measures of each staff are identical, featuring a sequence of eighth notes on a single staff. The last four measures of each staff show a descending sequence of eighth notes, with the final note of the fourth measure being a half note.

затем:

i m i m i m

This section contains four staves of music. The first staff is marked with 'i m i m i m' above the first six notes, with a '3' below each pair of notes, indicating triplets. Each staff consists of eight measures of eighth-note patterns. The first four measures of each staff are identical, featuring a sequence of eighth notes on a single staff. The last four measures of each staff show a descending sequence of eighth notes, with the final note of the fourth measure being a half note.

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

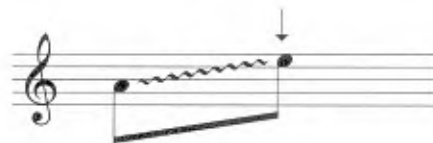
ПОРТАМЕНТО

Роль этого приема игры следует подчеркнуть особо. Он оказывает существенную помощь в хорошем «пропевании» мелодии, без него невозможно представить звучание русской гитары. Чисто технически это выражается в плавном скольжении одного из пальцев левой руки по ладам, не снимая его со струны.

В отличие от глissандо, где интервал скольжения более быстрый, портаменто является более плотным и подчеркивает штрих legato.

Портаменто бывает трех видов. Один из них выполняется скольжением пальца без последующей игры ноты правой рукой.

Другой – с ударом последующей ноты:



Имеется также вариант обозначения портаменто, подчеркивающий максимальную протяженность звука:



Прием портаменто звучит лучше, если в него вкладывать усилие обеих рук, т. е. при плотном зажимании струны правой рукой более плотно прижимать струну к грифу левой. Покажем пример:

Липа вековая



Этот прием является штрихом в общей артикуляции музыкальной фразы. С его помощью хорошо меняется позиция левой руки. Являясь характерным признаком русской (московской) гитарной школы, этот прием не всегда точно указывался в нотах. Портаменто как метод, подчеркивающий логику музыкальной фразы, нужно всегда оставлять и даже поискать дополнительные варианты для его использования. Примеры, данные ниже, помогут это понять. Скажем также, что в музыке русской, особенно гитарной, прием портаменто следует считать одним из основных, ему нет замены. Искусство его применения заслуживает отдельной работы. Следует сказать, что в литературе для семиструнной гитары все темы,

где ярко выражена мелодия, нужно играть именно этим приемом максимально плотно и напевно. Говоря о русском стиле игры, именно в правильном применении этого приема заключена суть неповторимого звучания русской гитары.

Учитывая важность затрагиваемой темы, приведем некоторые примеры из репертуара корифеев семиструнной гитары. Из них видно, что даже эпизодическое использование портаменто придает музыкальной фразе неповторимую мелодичность звучания и выразительность интонации. Отметим также, что при смене позиций левой руки прием портаменто часто подчеркивается, а не избегается.

Ах ты, матушка, голова болит

2 вариация

М. Высоцкий

Чем тебя я огорчила

М. Высоцкий

The musical score for 'Чем тебя я огорчила' is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 2, 3, 2, 2, 4, 1, 3, 0). The lower staff contains a bass line with simple chords and rests, providing accompaniment for the melody.

Заслуживает внимания пример почти одногласного изложения темы М. Высоцким. Этот отрывок очень хорошо характеризует его способ

«пропевать» мелодию, максимально облегчая фактуру аккомпанемента. Этот прием стал одним из типичных для русского стиля игры.

Как за реченькой слободушка стоит

1 вариация

М. Высоцкий

The musical score for 'Как за реченькой слободушка стоит' is written in 2/4 time with a key signature of two sharps (D major). It consists of three staves. The upper staff shows the beginning of the melody. The middle staff continues the melody with various ornaments and fingerings (e.g., 4, 4, 1, 2, 2, 1, 0, IV, 4, 4, 1, 4). The lower staff continues the melody with ornaments and fingerings (e.g., 1, 3, 2, 1, 2, 2, 0, 2). The score includes a Roman numeral 'IV' indicating a chord change.

Ты поди, моя коровушка, домой

М. Высоцкий

Musical notation for the piece 'Ты поди, моя коровушка, домой' by M. Vysotskiy. The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs and ties. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. There are also some circled numbers (2, 3, 4) below the staff, possibly indicating fingerings for a different instrument or a specific technique.

Вечор был я на почтовом на дворе

Musical notation for the piece 'Вечор был я на почтовом на дворе'. The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 2/4 time signature. The melody features eighth and quarter notes, with some slurs and ties. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. There are also some circled numbers (2, 3, 4) below the staff.

Этюд № 2

В. Саренко

Musical notation for the piece 'Этюд № 2' by V. Sarenko. The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs and ties. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. There are also some circled numbers (2, 3, 4) below the staff.

Среди долины ровныя

С. Аксенов

Musical notation for the piece 'Среди долины ровныя' by S. Aksenov. The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs and ties. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. There are also some circled numbers (2, 3, 4) below the staff.

Этюд

В. Юрьев

Musical notation for the piece 'Этюд' by V. Yuryev. The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs and ties. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. There are also some circled numbers (2, 3, 4) below the staff.

ЛЕГАТО

Значение этого термина — играть слитно, связано. На гитаре звучание legato осуществляется технически. Способ его исполнения известен и описан во всех гитарных школах. Несколько хуже обстоит дело с пониманием назначения этого приема и его правильным использованием. Чаще всего гитарист добросовестно «выигрывает» этот штрих, но плохо слышит, как он звучит, не говоря уже о том, что от правильного применения legato зависит фразировка и стиль исполняемого произведения. Было бы идеальным рассматривать legato как полноправный прием исполнения любой музыкальной фразы. В действительности же мелодическая линия часто бывает разорвана, например переходом на смежную струну. Хороший исполнитель неплохо сглаживает эти моменты. И все-таки legato лучше звучит в открытых позициях, особенно когда струна опущена низко над грифом.

В технике русских гитаристов legato всегда имело широкое применение. Хорошее legato — важная составляющая общей техники типичного

русского гитариста. Исполнители прошлого учились «слиговывать» по восемь и даже шестнадцать нот. Зачастую целые музыкальные фразы игрались одной левой рукой. Legato с использованием открытых струн, как мы уже сказали, всегда было наиболее удобным. Очень большая часть сочинений для семиструнной гитары использует именно открытые позиции струн. Однако группировки нот по три или четыре звука не совпадают на гитарах разных строев. Чаще всего «выпадает» первая струна, т. к. три следующие совпадают по строю. Это важно учитывать, когда требуется точный перенос legato с одной гитары на другую. В практической игре слепое копирование группировок нот с legato уводит от основного вопроса, а именно: как лучше применить аппликатуру в конкретном случае. Для нас важным будет использовать широкие возможности открытых позиций классической гитары, но применительно к русской музыке. Рассмотрим некоторые варианты, удобные для исполнения на шестиструнной гитаре:

The image contains four musical staves, each illustrating a different legato technique. The first staff is in C major, 4/4 time, showing a sequence of eighth notes with slurs. The second staff is in G major, 4/4 time, showing a sequence of eighth notes with slurs and a final chord. The third staff is in D major, 2/4 time, showing a sequence of eighth notes with slurs and a final chord. The fourth staff is in D major, 4/4 time, showing a sequence of eighth notes with slurs and a final chord. The notation includes various slurs, accents, and fingerings (4, 0, 3) to demonstrate legato playing.

В данных примерах прием legato существенно облегчает игру правой руки, а звучание становится слитным и легким.

Классическая гитара обладает обширным репертуаром с применением этого вида техники. В большинстве случаев все-таки legato находит применение в небольших гаммообразных пассажах или коротких фразах. Русскому же стилю больше свойственно использовать legato для исполнения протяжных мелодических фраз или

для обыгрывания различных побочных ступеней аккордов. Часто эти ступени подчеркивают функциональные особенности гармонии, украшая ее неожиданным движением голосов.

Посмотрим, как можно соединить legato с обыгрыванием конкретного аккорда русским методом, но на гитаре квартового строя:

Как мы уже упоминали, на гитаре возможно исполнение способом legato длинных музыкальных фраз. Это можно сделать, если соблюсти некоторые законы. Прежде всего это касается

правильного аппликатурного решения пассажа. Оно заключается в том, что смена позиций осуществляется одним пальцем (как при игре глissандо), не снимая его со струны.

Важным является количество слигванных нот в группировке. Всегда удобно использовать этот прием при извлечении двух-трех звуков или форшлага. Совершенно очевидно, что для целостности звучания на legato музыкальной фразы лучше использовать равное число слигванных

нот на каждой струне. Однако в гаммах это не всегда возможно, и абсолютной ровности звучания при этом добиться не удастся, т. к. legato из трех нот, например, дробит целостность квартеты. Зачастую это неизбежное зло. Достаточно взглянуть на использование legato в открытой позиции.

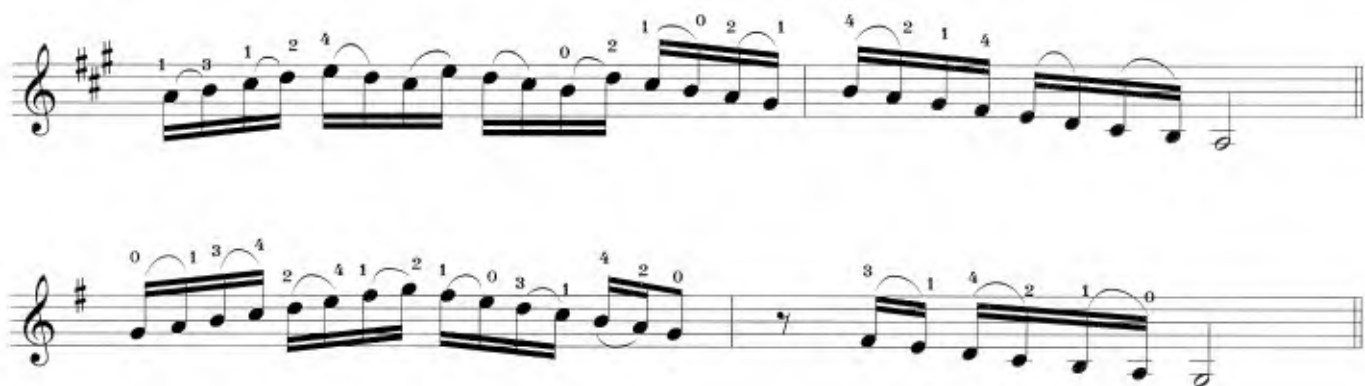
Несомненно, лучше использовать эту аппликацию из трех звуков при движении триолями. Квартоли же чаще требуют акцента на первую

долю, иногда третью, тогда пассаж выглядит рельефно, ровно. Рекомендуется использовать такую аппликацию:



В последнем случае даже при отсутствии legato последних двух нот квартоли пассаж звучит достаточно слигванным.

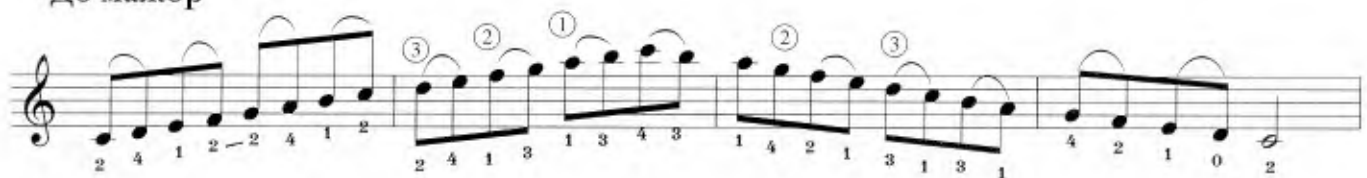
Лучше использовать legato на каждые две ноты. Используя открытые струны, можно подобрать много вариантов. Например, такие:



В заключение этого раздела приведем аппликацию некоторых гамм на legato. Используя данный принцип, можно в дальнейшем найти аппликацию любой гаммы. В отдельных местах для большего удобства игры можно снять legato, но не более чем на две ноты. Общее звучание от этого не пострадает, даже выиграет, т. к. добавится некоторая четкость в артикуляции. В отдельных моментах используется растяжка между средним и указательным пальцами, а также между указа-

тельным пальцем и мизинцем. Этого не следует бояться. Практика многих гитаристов, в частности джазовых, подтвердила целесообразность этого метода: кисть не делает ненужных перемещений, а аппликатурные возможности увеличиваются. Рекомендуем поискать побольше вариантов, построенных по этому принципу. Лучшим критерием вашего затраченного труда будет сыгранный с блеском длинный пассаж или фраза звучанием legato на слух.

До мажор



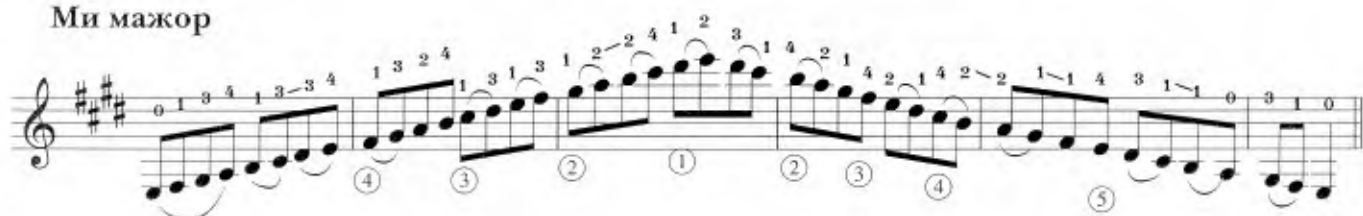
ля минор гармонический



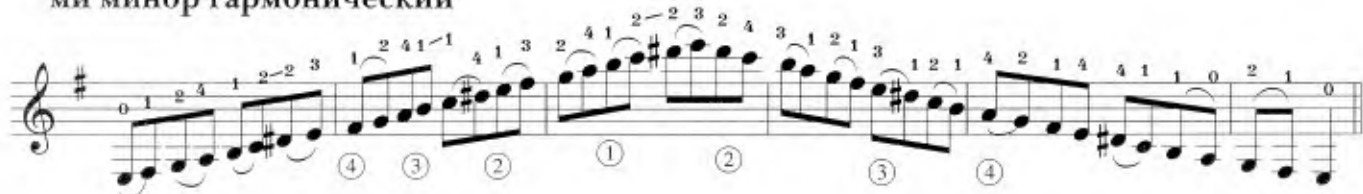
ля минор мелодический



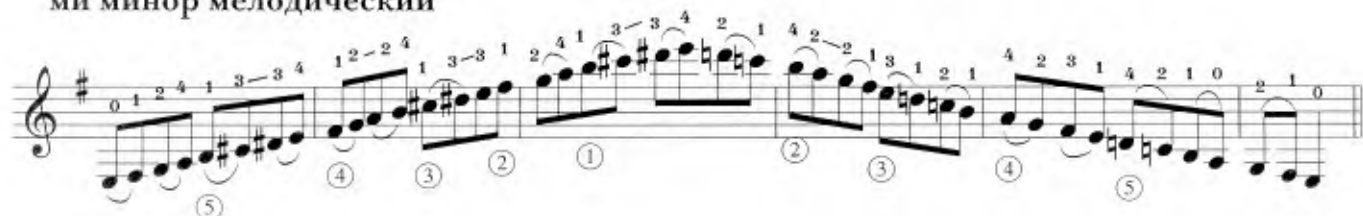
Ми мажор



ми минор гармонический



ми минор мелодический



ТРЕМОЛО

Этот прием был известен корифеям русской гитары задолго до того, как был «узаконен» Ф. Таррегой. Прием тремоло встречается у М. Высоцкого, А. Сихры и их последователей. В полной мере этот красивый и эффектный прием вошел в общую техническую базу гитаристов несколько позже, с появлением оригинальных сочинений для него. Существовало немало методов для отработки ровного тремоло, но еще рано ставить точку в этом вопросе. С чем это связано?

Похоже, с приобретением гитаристом общей технической базы этот способ игры становится естественным и как бы нетрудно исполнимым.

Часто на этом все обучение заканчивается и кажется вполне достаточным. Тем не менее это не так. Красивое, подвижное и ровное тремоло — редкость. Сегодня к этому приему предъявляются более строгие требования, включающие высокую стабильность исполнения и хорошую слышимость мелодии.

Посмотрим, из чего складывается хорошее тремоло.

Прежде всего хорошее тремоло — это результат общей продвинутой технической базы музыканта, состояния всего его игрового аппарата. Опуская многочисленные детали, посмотрим на главное.

Тремоло складывается из координации пальцев и динамического баланса голосов. Отметим важную роль здесь большого пальца правой руки, его подвижности. Можно рекомендовать самые разнообразные упражнения для его развития. При самом широком движении по струнам он не должен тянуть за собой кисть – это главное.

В качестве упражнения попробуем сделать следующее: поставить пальцы *i*, *m*, *a* на 1-ю струну, а большой палец – на 2-ю струну рядом с ним.

Кисть при этом не опускать, а сохранять обычное положение. Перенести большой палец на 6-ю струну, не меняя положения кисти, вернуть в исходное положение. Найти точку удобного положения кисти, при которой это широкое движение большого пальца будет анатомически свободным. Запомнить его. Затем сыграть следующее упражнение. Струны можно приглушить левой рукой.

Обратить внимание на то, что 1-я струна играет всеми тремя пальцами одновременно.



Следующее:

поставить пальцы *i*, *m*, *a* на 1-ю струну и не снимать их. Сохраняя неизменное положение кисти, сыграть большим пальцем:



Заметим, что при неправильной форме ногтей защищать струну всеми тремя пальцами будет неудобно. Доработать плоскость ногтей пальцев

i, *m*, *a* до оптимальной, чтобы звук не получался расщепленным. Сыграть следующее упражнение со второй струной.



А также с более широкой амплитудой движения большого пальца:

The first staff of music shows a sequence of chords: a m i, a m i, a m i, a m i, with fingerings 1, 2, 3, 4. The second staff continues the exercise with a similar rhythmic pattern.

Сохраняя единую плоскость кончиков пальцев i, m, a, мы добиваемся согласованности в движении мышц и хорошего ощущения в положении кисти.

Закрепим его в дальнейшем следующими комбинациями пальцев, разъединяя их:

и т. д.

и т. д.

и т. д.

и т. д.

Таким образом, для исполнения основного приема тремоло выученные упражнения помогают хорошо координировать движение всех пальцев и зафиксировать положение кисти, движения пальцев получаются подготовленными.



Следующим этапом будет отработка «ступенчатой» динамики между мелодией и сопровождением. Трудно считать удовлетворительным тремоло, при котором мелодия почти не слышна. Этот минус в звучании особенно досадно отмечать в игре хороших гитаристов. Здесь дело не только в самом инструменте, его конструкции, но и в подходе к звукоизвлечению. Басовые струны с их более мощной динамикой легко «перекрывают» голоса. В результате мы слышим соло аккомпанемента к тремоло. Более объективно выявляет эти недостатки запись в студии. Первое место по громкости должна занимать мелодия, затем бас и аккомпанемент.

Это совершенно необходимо учитывать и постоянно контролировать слухом. Хорошее тремоло всегда звучит при небольшом давлении на дискантные струны, где идет основной голос, как бы «вынимая» мелодию. Эта мелодия поддерживается сочным, но облегченным басом и небольшой педалью в аккомпанементе. На таком общем фоне гораздо легче интонировать партию контрапункта в басу или других голосах, а также разно-

образить нюансы в мелодии. Важно приучать слух постоянно контролировать весь процесс, вдыхая жизнь в каждую фразу, а не играть лишь механически. Все это возможно лишь при хорошо фиксированном положении кисти правой руки и свободной координации всех пальцев. В этой связи хорошим подспорьем будет метод «временной» опоры, описанный в другом разделе. Применяя данную методику, станет несложным выделить любую из струн и менять характер интерпретации различных пьес на тремоло.

Например, очень многое можно открыть в «Грезях» А. Иванова-Крамского или «Альгамбре» Ф. Тарреги, интонируя звуки, сопровождающие мелодию на 3 и 2 струнах, и не проходить мимо таких моментов, которые выявляют суть произведения, его характер. Подлинный восторг вызывает исполнение, при котором на фоне «воздушной» мелодии идет разговор аккомпанирующих голосов, подчеркивая всю красоту гармонической фигурации. Захватывая своей глубиной и объемностью звучания, такая музыка порождает богатые ассоциации и доставляет истинное наслаждение.

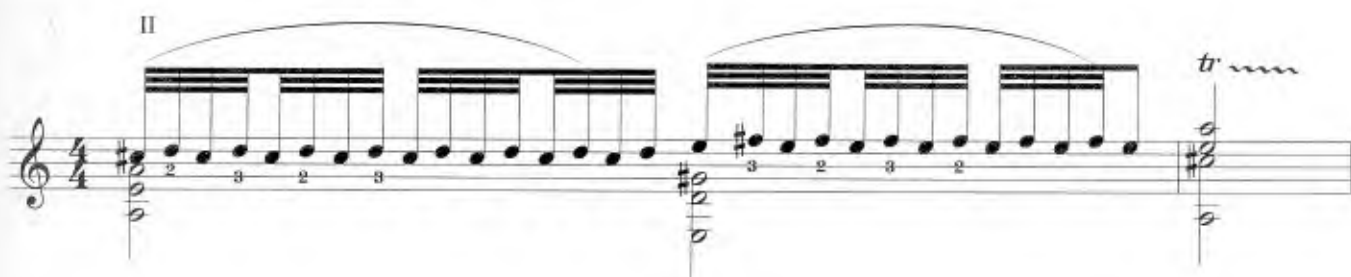
ТРЕЛИ

Здесь мы рассмотрим принцип их исполнения, разобранный еще Н. П. Макаровым и немного дополненный автором.

При исполнении трели обычным способом *legato* требуются хорошее развитие и сила пальцев левой руки. В отдельных случаях лучше играть трели на разных струнах. Возникающая при

этом педаль дает сходство с клавишным или роялем. Оба способа равноправны, а применение их зависит от характера исполняемого репертуара.

Естественно и красиво звучит трель способом *legato* на звучащем аккорде. Иногда в процессе игры используют подмену пальцев:



Отдельного внимания заслуживает исполнение трели на разных струнах.
Опуская многочисленные комбинации для аппликатуры правой руки, остановимся на главных.

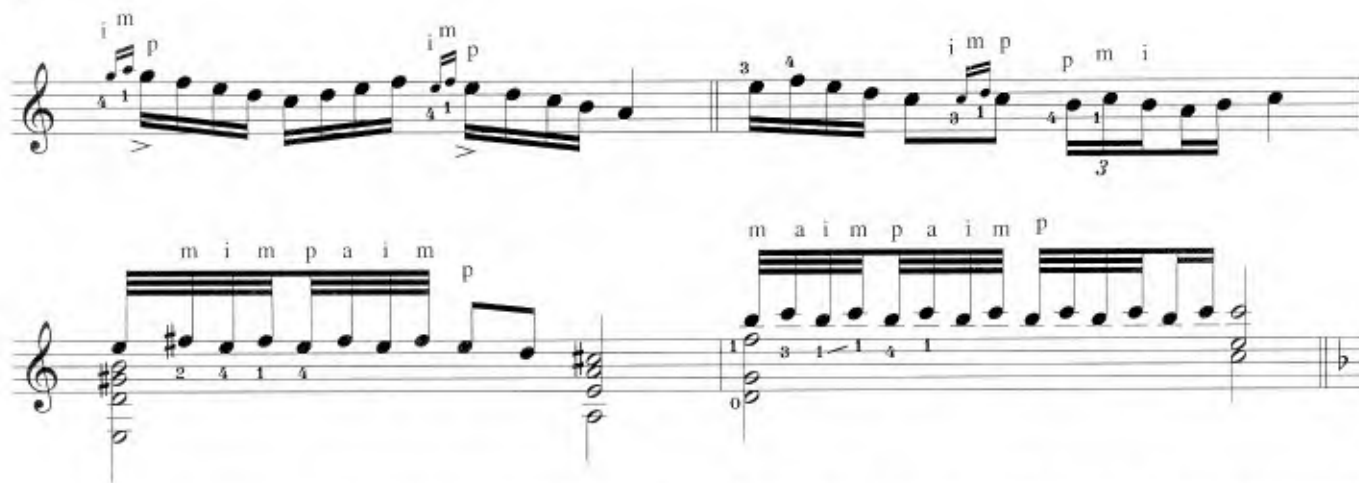


Последний вариант является наиболее предпочтительным, особенно для быстрых темпов, т. к. позволяет не повторяться пальцам. Он также дает возможность соединить трель со звуком аккорда.



Принцип исполнения трели на звучащем аккорде (напоминает звучание клавесина) может найти применение в музыке старинной и полифонической.

Аналогично исполняются форшлаги, причем акцент предпочтительно играть большим пальцем.



Используя данный принцип в музыке полифонической, например И. С. Баха, мы подчеркиваем ее более традиционное звучание.

Попутно заметим, что трели должны звучать очень легко и изящно, с «надлежащей ловкостью», на что всегда указывалось композиторами прошлого.

Каждый гитарист может поискать аппликатуру трели на любом из звуков трезвучия. Этот опыт послужит хорошим подспорьем для развития своей инициативы в поисках аппликатуры и

в будущем позволит быть более подготовленным к исполнению различных серьезных произведений. Отметим также, что этот метод исполнения трелей позволяет играть их с хорошей динамикой, что особенно важно для концертной сцены. Напомним о том, что хорошая артикуляция звуков, красота их звучания во всех регистрах были предметом особого рассмотрения у русских гитаристов и являлись важной составной частью русского стиля игры.

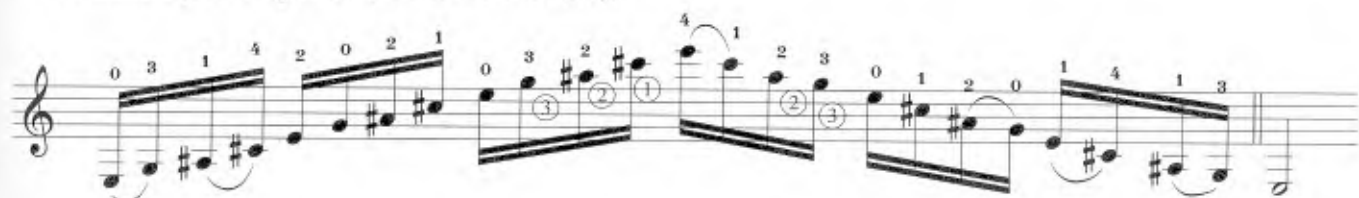
УМЕНЬШЕННЫЕ СЕПТАККОРДЫ

Обращение уменьшенных септаккордов — неотъемлемая часть общей техники на русской семиструнной гитаре. Широкое их применение обуславливает тот факт, что они часто выступали в роли замены какой-либо функции аккорда с целью продления музыкального периода или подчеркивали напряжение доминантовой функции. Уменьшенный септаккорд также часто можно встретить в каденции, особенно при игре аккомпанемента к какому-либо романсу, когда нужно продлить фермату на неопределенно долгое время. Ходы уменьшенных септаккордов обладают необыкновенным музыкальным звучанием, они

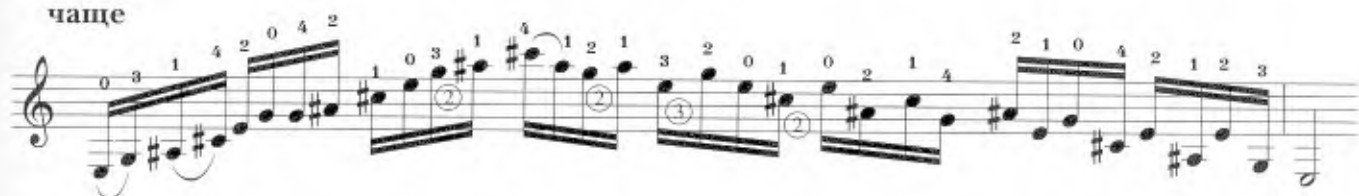
создают особую музыкальную атмосферу. Создавая непрерывный поток музыкальных звуков, они, как кружевом, разукрашивают музыкальную ткань пьесы.

При игре этих септаккордов нужно стремиться к тому, чтобы звуки исполнялись как можно более слитно, максимально «накладывая» один на другой, постепенно увеличивая темп. Ниже приведем некоторые виды обращений уменьшенных септаккордов, которые можно считать наиболее характерными для русской семиструнной гитары. Посмотрим, как выглядит их аппликатура на гитаре классической шестиструнной.

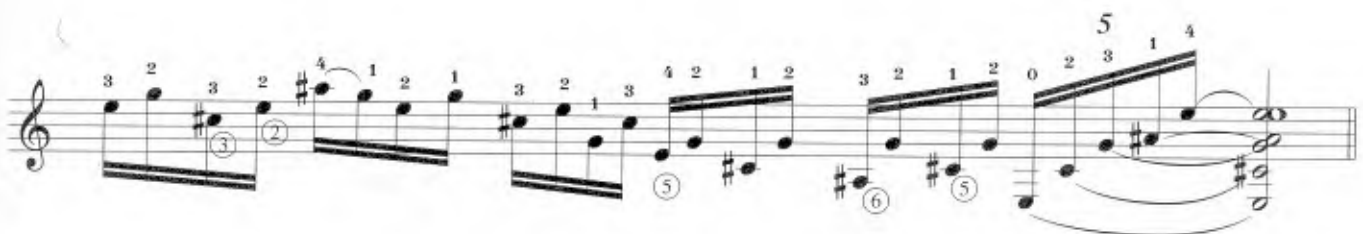
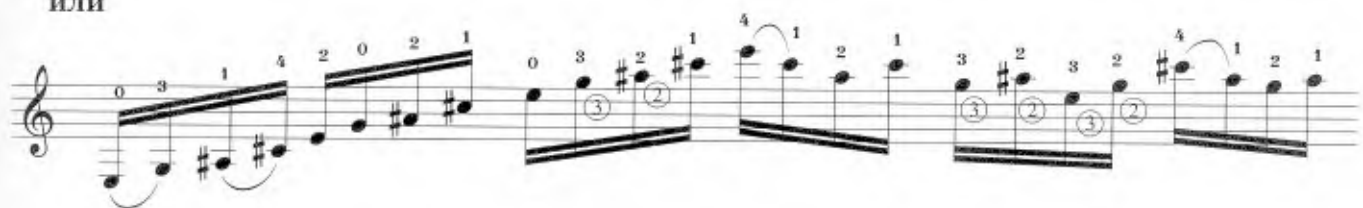
Используется реже (в чистом виде),



чаще



ИЛИ



в виде арпеджио.

Two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains a sequence of arpeggiated chords with fingerings: 1 3 0 2, 0 0 2 0, 4 0 1 0, 2 1 0 2, 4 3 2 4, 4 3 2 4, 4 3 2 4, 4 3 2 4, 4 1 2 3. The second staff continues with: 1 2 3 2, 1 2 3 2, 1 2 3 2, 1 2 3 2, 1 0 3 1, 0 1 2 0, 4 0 2 0. The word "a p i m" is written below the first staff.

Гармонические обороты с типовой аппликатурой,

Three staves of musical notation in treble clef, showing harmonic patterns with typical fingering. The first staff has fingerings: 1 4 1 4, 2 1 3 2, 1 2 1 2, 1 4 3 1. The second staff has: 1 4 1 4, 2 1 3 2, 1 2 3 2, 1 4 3 1. The third staff has: 1 4 1 4, 2 1 3 2, 1 2 3 2, 1 4 3 1. The text "и т. д." (and so on) is written at the end of the third staff.

со вспомогательным звуком,

Three staves of musical notation in treble clef, showing patterns with auxiliary notes. The first staff has fingerings: 0 3 2 1, 4 1 2 3, 4 1 1, 4 1 1, 0 2 3, 0 2 3. The second staff has: 4 1 3 1, 1 3 0 1, 2 0 3 0, 2 0 4 2, 1 2 1 2, 0 2 4 3, 1. The third staff has: 4 1 2 1, 3 2 1 2, 4 1 2 1, 4 2 1 2, 1 4 1 3, 1 4 1 3, 2. The Roman numeral "IV" is written at the end of the third staff.

в виде параллельных ходов.

ПРОБЫ И ИМПРОВИЗАЦИЯ

Пробы, или прелюдирование: перед основным выступлением включали набор технических приемов, позволяющих именно поиграть инструмент, его звучание в помещении, почувствовать звук, разыграться и зачастую обозначить уровень своей подготовки. К тому же здесь присутствовал важнейший психологический фактор, позволявший справиться с внутренним волнением и немного привыкнуть к публике.

Известный своими пробами М. Высоцкий мог часами «разыгрываться», поражая всех богатством фантазии и набором технических приемов. Искусством прелюдирования обладали и другие гитаристы, в частности Ф. Циммерман.

Проба и импровизация были одним целым по своей сути, т. к. для варьирования мелодии зачастую использовались заготовки, которые каждому гитаристу казались наиболее интересными.

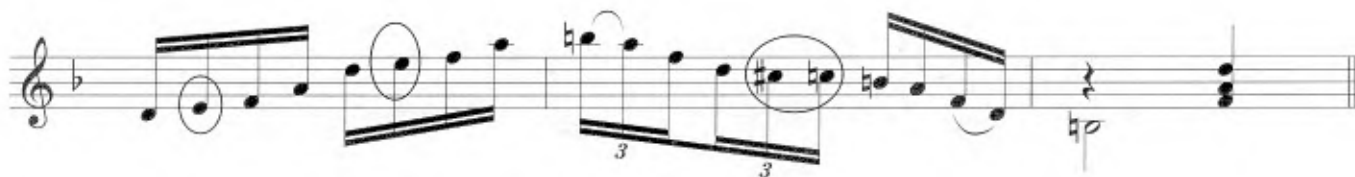
Сначала заучивались варианты обыгрывания одного аккорда, и лишь потом они соединялись. Системы обыгрывания аккордовых секвенций в XIX в. найти не удалось. Похоже, что многое в этой науке было постигнуто интуитивно и развились позже. Здесь также имеются интересные открытия, закрепившиеся в своей мелодической и гармонической основе и ставшие органической частью в «ходах» русской семиструнной гитары, особенно ее современного звучания.

Арпеджио с проходящими хроматическими звуками были частью гитарной техники, где аппликатурное удобство при исполнении на инструменте сыграло немалую роль. На семиструнной гитаре, не меняя позиции, можно легко обыграть септаккорд.

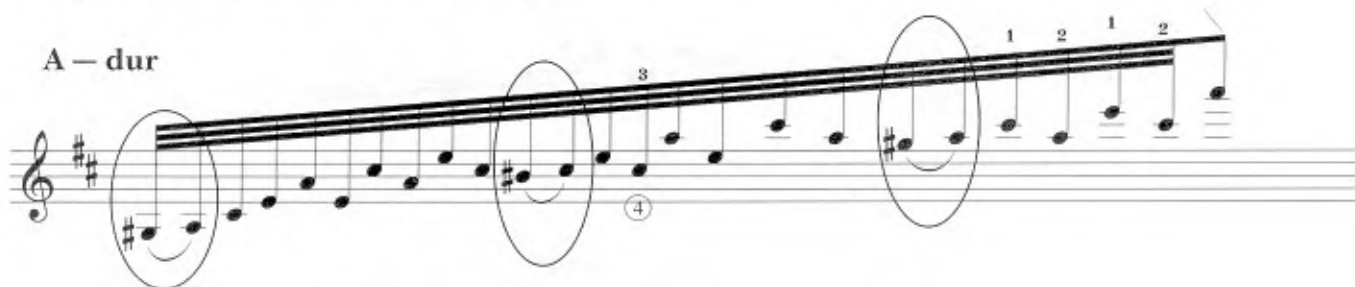
Многие двухоктавные арпеджио играют без изменения позиции левой руки с сохранением при этом «педали» от сыгранных звуков.

Характерным для гитарных «ходов» следует считать прибавление звука сексты к основному трезвучию, причем как большой, так и малой:

А также различных проходящих звуков как дополнение к основному трезвучию:



Вариант, который использовал В. Саренко:



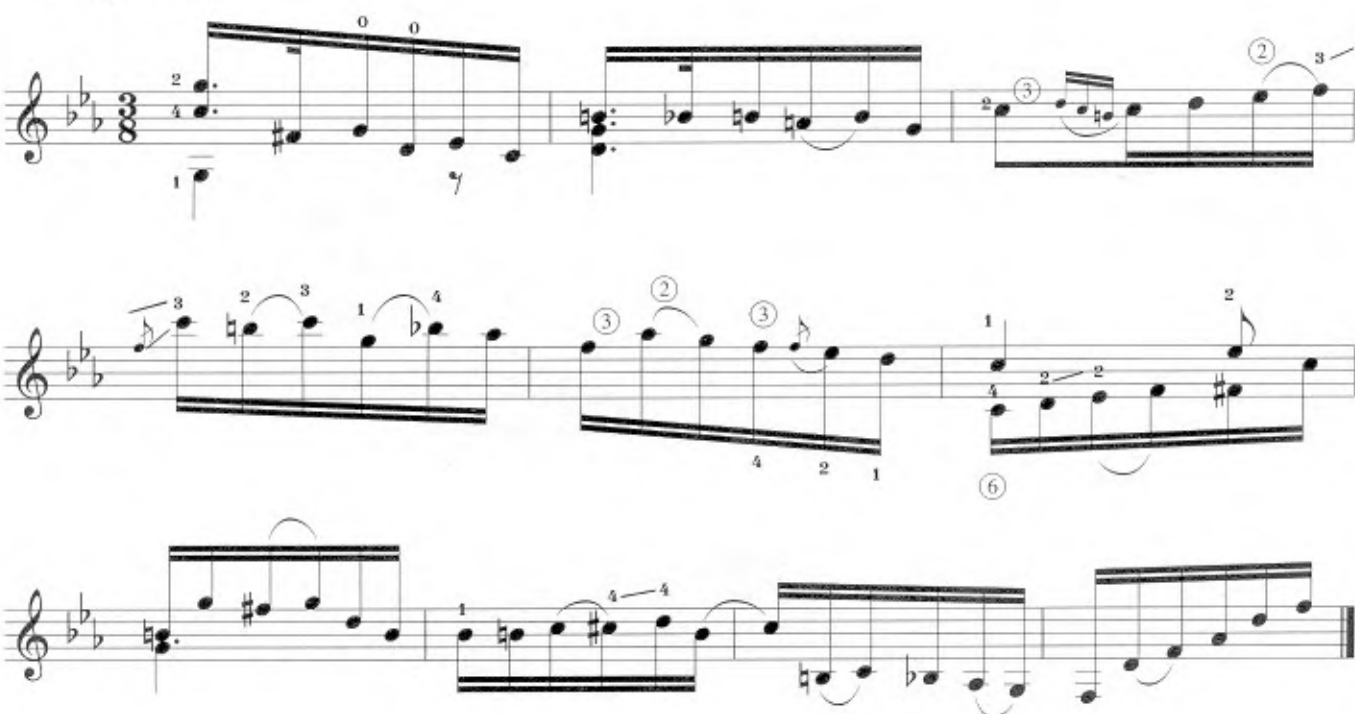
Вариант изложения темы М. Высоцким:

Вариации на тирольскую тему



Ах ты, матушка, голова болит

2 вариация



Число комбинаций достаточно велико. Их много в экзерцициях А. Сихры, вариациях на народные темы, каденциях и произведениях более позднего периода. В наше время наиболее ярким представителем русского стиля игры был С. Орехов. Его творчество заслуживает отдельного исследования как самостоятельной ветви русского гитарного исполнительства. Мы еще обратимся к примерам из его творчества.

Более полно постичь стиль гармонического языка русской гитары можно через большой объем литературы — произведений, написанных

специально для нее. Далее в приложении сборника помещены пьесы, по звучанию характерные для русского стиля. Как отмечалось ранее, пробы, аккорды и пассажи были отличительной особенностью русской школы, ее постоянной составной частью. В каждой тональности закреплялось определенное количество последовательности аккордов, каденций. Это в дальнейшем являлось как бы мостиком для будущей импровизации, когда приходила свобода владения инструментом. Приведем для наглядности некоторые пробы в русском стиле на классической гитаре:

ПРОБЫ

№ 1 a — moll

III

4

6

4

2 3 1 2 4 1

№ 2 e — moll

II

II

3

2 1 4 2 1 0

3

№ 3 G – dur

III

III

№ 4 d – moll

II

III

III

Модуляции аккордами А. Сихры

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a sequence of chords. Above the staff, the Roman numerals VII and II are placed above specific chords.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a sequence of chords. Above the staff, the Roman numeral II is placed above two different chords.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a sequence of chords. Above the staff, the Roman numerals VII, V, III, I, III, and I are placed above specific chords.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a sequence of chords with various accidentals (flats and naturals) on the notes.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a sequence of chords. Above the staff, the Roman numeral I is placed above a chord.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a sequence of chords. Above the staff, the Roman numerals V and VII are placed above the first two chords. A circled number 2 is placed above a chord.

Ах ты, матушка, голова болит

С. Аксенов

Другой вариант использования каденции М. Высоцким.

Как за реченькой слободушка стоит

Пробы и каденции в различных тональностях хорошо подготавливают гитариста к следующему шагу – импровизации. Рассмотрим методы обучения для простейшей импровизации.

Слово «импровизация» означает умение создавать, сочинять что-либо сразу, без подготовки. Наверное, все виды человеческой деятельности, особенно в области искусства, заключают в себе это понятие. В истории искусств есть множество примеров, когда импровизировались, зачастую с блеском, стихи на заданную тему, рисовались шаржи и картины, делались интерьеры, сочинялись музыкальные зарисовки. Во всем этом действии незримо присутствовало главное – образ, характер этого творения, не говоря уже о том, что решающую роль в этом процессе играл талант сочинителя, его опыт и мировоззрение. Именно опыт, желание творить, создавать новое лежит в основе импровизации. Так и в музыке: родиться новое сочинение может только из объема имеющихся средств. Здесь мы не будем говорить о том, что собственно одухотворяет этот процесс,

о том, как эмоциональное состояние расширяет границы этого «банка данных», иначе мы выйдем за рамки темы. Понятно, что слово «талант» невозможно до конца понять и разложить по фрагментам. Для нас сейчас важен принцип построения импровизации, его технология и опыт исполнителей-практиков.

Возьмем за основу небольшую мелодическую попевку, которая может варьироваться в своей мелодической и ритмической основе. Попутно заметим, что особенностью русского фольклора является традиция придумывать с ходу все новые и новые варианты. Это касается как игры на музыкальных инструментах, так и пения. Причем процесс не считается особенно сложным, а воспринимается как естественная составляющая творческого действия. В инструментальной музыке также исходной точкой отсчета для импровизации является процесс варьирования темы. Он может быть ритмическим, мелодическим, а также смешанным.

Приведем примеры, как можно видоизменить основную тему русской народной песни.

Я на камушке сижу

Русская народная песня



вар. 1



вар. 2



вар. 3



Первое, на что следует обратить внимание, особенно начинающих музыкантов, это бесчисленное количество вариантов и форм для видоизменений темы, особенно мелодических, более характерных для русской музыки.

Умению импровизировать вполне можно обучать, и это не является сложным. Лишь степень одаренности отделит одну импровизацию от другой.

В музыке русской, где в основе всего лежит мелодия, именно мелодическое варьирование темы и ее гармонический язык будут более естественны. Опыт музыканта, его личные предпочтения создают в глубине памяти множество своеобразных заготовок, из которых в дальнейшем будет соткана импровизация. Музыка джазовая является хорошим примером: там умение импровизировать приходит через большой объем выученных

тем и их вариантов, взятых из репертуара ведущих музыкантов. Лучшего метода еще никто не придумал. Так и у русских гитаристов – лучшие, интересные «ходы» и вариации заучивались «с рук» или брались из вариаций или каденций множества сочинений. В настоящее время музыка с элементами импровизации шагнула далеко вперед, появился другой опыт, другие исполнители и даже другая импровизация. Рамки ее значительно расширились, но технология ее осталась по сути все той же: в основе ее всегда лежит возможность использования музыкантом собственного арсенала музыкальных средств и как следствие – иное прочтение темы. Давайте посмотрим, как можно видоизменить звучание простейшей последовательности аккордов с помощью проходящих звуков, добавленных к основному трезвучию:

1) Am Dm⁶ E⁷ Am

Или более усложненный вариант:

2)

Искусство обыгрывания различных гармонических последовательностей является одной из интереснейших тем. Не секрет, что каждый исполнитель имеет собственные заготовки, без которых порой невозможно обеспечить красивый аккомпанемент или исполнить импровизацию на тему. В музыке русской, особенно романсовой, содержится очень много материала для творчества, особенно аккомпаниатору. Автор

предлагает каждому гитаристу попробовать свои силы в этом жанре. Это очень хороший опыт, позволяющий развить внутренний гармонический слух и свободу исполнения. Нет нужды подчеркивать ту истину, что искусству аккомпанемента нужно также упорно учиться, как и общему исполнительству. Блестящим аккомпаниатором, пожалуй, одним из лучших, был Сергей Орехов. Позже приведем некоторые примеры из его практики.

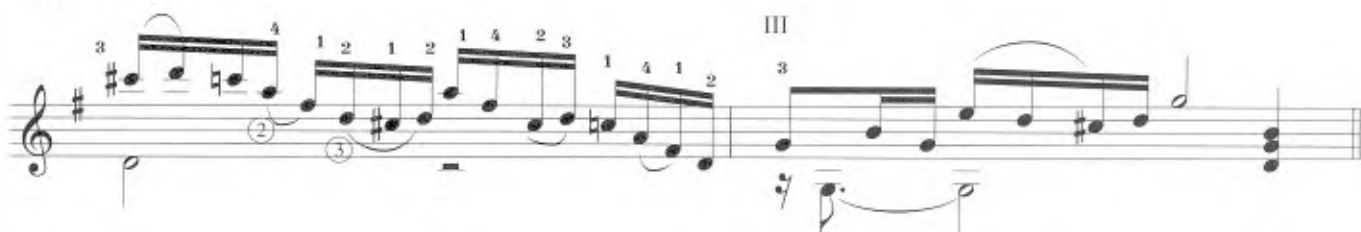
ВАРИАНТЫ ОБЫГРЫВАНИЯ АККОРДОВ

«Ходы»

$H^7 - Em$



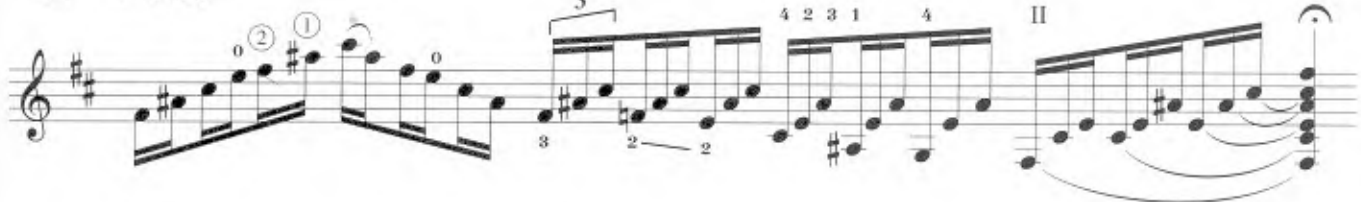
$D^7 \rightarrow G$



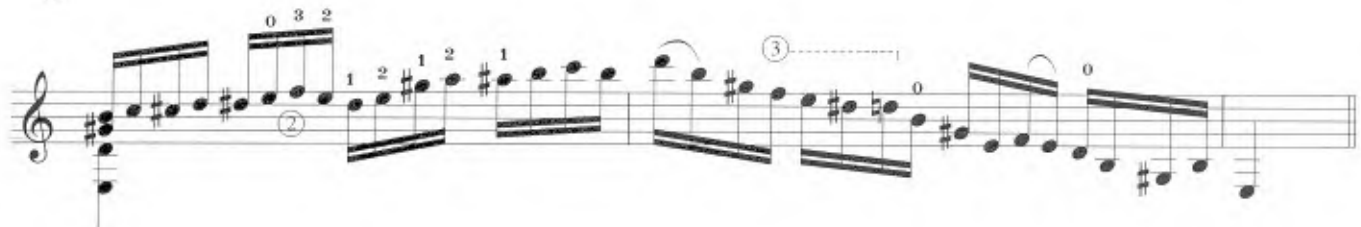
$Adim - Dm^6$



$F\sharp^7 \rightarrow Hm$



E^7



H⁷

II 4 1 2 3 2 1-1 1 2 4 3

D⁷

1 4 2 1 4 1

Em⁶

1 2 3 1 4 1 3 2 1 0

A⁷

4 0 0 1 2 3 4

A⁷

7 3 2 1

F^{#7}

VI 4 2 1 2 2 4 5 6

H⁷

3 4 1 2 3 1 2 6

Варианты С. Орехова

Gm⁶

Gm⁶

H⁷ VII

D⁷

A⁷

A⁷

H⁷

F⁷

Ddim

Из романса «Только раз бывают в жизни встречи»

VIII

Из романса «Живет моя отрада»

VI

Гори, гори, моя звезда

VII

Следуя этому принципу, можно сочинять очень большое количество вариантов, чем всегда пользовались наиболее талантливые гитаристы прошлого.

В качестве одного из вариантов приведем пример «выхода» для цыганской венгерки.

Итак, попробуем выделить некоторые рекомендации, чтобы использовать импровизацию в практической игре как характерную составляющую русского стиля.

Этот небольшой раздел — лишь путь, по которому начинается движение. Подлинная импровизация включает в себя характер образа и владение инструментом. Прежде чем начать играть, нужно на мгновение подумать, что точнее подчеркивает образ. Может быть, это какие-то ритмические акценты, придающие остроту, скерцозность персонажу. Или это точно прочувствованная мелодия, правильный темп. А может, просто с блеском заполненная пауза между куплетами исполнителя. Но в любом случае не должно быть игры ради

игры. Такой подход воспитывает в исполнителе более вдумчивое отношение к сути исполняемого произведения и очень быстро дает прекрасные, а зачастую блестящие результаты. Автор предлагает музыкантам-гитаристам потрудиться найти применение различным гармоническим последовательностям и сочинить свои варианты, которые будут неоценимым подспорьем для аккомпанемента к романсу или игре в ансамбле.

Далее в приложении помещены произведения русских гитаристов, пользовавшиеся большой популярностью. Все они адаптированы для классической гитары, используя вышеописанные принципы. Автор также включил некоторые оригинальные работы, созданные в этом жанре.

Скерцо

В. Морков

M.M. ♩ = 160



43

49

54

60

65

70

75

80

85

rit.

Этюд
Песенка без слов

В. Русанов

M.M. ♩ = 160



* Adagio

Памяти М. Высоцкого

А. Ветров

Introduzione

6 — D

p

6

Sostenuto

10

mp *f*

13

16

18

20

f

* Оригинал в с-молл



23

V

25

XI X VI V V

ff

27

III

pp

30

II X III

f

33

Cadenza

V

35

1

37

10

Ноктюрн

В. Саренко

Напевно

⑥ — D

5

9

13

17

21

25

29



Прелюдия

Оригинал в си миноре

В. Морков

Умеренно



⑥ — D

Сдержаннее

②



Этюд

М. Высоцкий

Не спеша

The musical score is written for guitar in D major (two sharps) and 2/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The piece is marked 'II' at the beginning and end. Fingerings and breath marks are indicated throughout.

- System 1 (Measures 1-3):** Treble clef starts with a whole note chord (0, 2, 4, 4). Bass clef has a quarter note (1) and a half note (1).
- System 2 (Measures 4-6):** Treble clef has chords (2, 3) and (3, 1). Bass clef has chords (3, 1) and (3).
- System 3 (Measures 7-9):** Treble clef has chords (3, 3) and (3, 3). Bass clef has eighth notes (4, 1, 0) and (3, 0).
- System 4 (Measures 10-12):** Treble clef has eighth notes (4, 3, 2) and (4, 3, 2). Bass clef has eighth notes (4, 1, 0) and (3, 0).
- System 5 (Measures 13-15):** Treble clef has eighth notes (4, 3, 2) and (4, 3, 2). Bass clef has eighth notes (4, 1, 0) and (3, 0).
- System 6 (Measures 16-18):** Treble clef has eighth notes (4, 3, 2) and (4, 3, 2). Bass clef has eighth notes (4, 1, 0) and (3, 0).



19

21

24

ЭТЮД

А. СОЛОВЬЕВ

Moderato

5

9

13

17 II

21

25

29

33

37 III

41 I

45 V

Желание наше совершилось

М. Высоцкий

Moderato

6 *mf*

11 *mf*

15

19

22



25

Musical notation for measures 25-28. Measure 25 has a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The melody consists of eighth notes with fingerings 0, 2, 3, 2. Measure 26 continues the eighth-note pattern. Measure 27 has a circled '2' under the second measure. Measure 28 has a circled '2' under the second measure and a 'v' above the final note.

27

Musical notation for measures 29-32. Measure 29 has a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. The melody consists of eighth notes with a circled '3' under the second measure. Measure 30 continues the eighth-note pattern with a circled '2' under the second measure. Measure 31 has a circled '4' above the first measure. Measure 32 has a circled '0' above the first measure.

29

Musical notation for measures 33-36. Measure 33 has a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. The melody consists of eighth notes with a 'v' above the final note. Measure 34 continues the eighth-note pattern. Measure 35 has a 'v' above the final note. Measure 36 has a 'v' above the final note.

31

Musical notation for measures 37-40. Measure 37 has a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. The melody consists of eighth notes with a 'v' above the final note. Measure 38 continues the eighth-note pattern. Measure 39 has a 'v' above the final note. Measure 40 has a 'v' above the final note.

33

Musical notation for measures 41-44. Measure 41 has a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. The melody consists of eighth notes with a 'v' above the final note. Measure 42 continues the eighth-note pattern. Measure 43 has a 'v' above the final note. Measure 44 has a 'v' above the final note.

35

Musical notation for measures 45-48. Measure 45 has a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. The melody consists of eighth notes with a 'v' above the final note. Measure 46 continues the eighth-note pattern. Measure 47 has a 'v' above the final note. Measure 48 has a 'v' above the final note.

Тройка

На тему русской народной песни «Вот мчится тройка удалая»

А. Соловьев

Умеренно

tr

5

9

13

16

19

tr

simile

p

Canto

II

II

II

V

II



22

26

29

32

35

38

40

42

44

46

48

50

52

54

Вальс-элегия

Ф. Циммерман

Tempo di valse

⑥ — D

Musical notation for measures 1-7. The piece is in D major (one sharp) and 3/4 time. Measure 1 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The music features a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. Fingering numbers (1-4) are indicated above the notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present. A hairpin crescendo symbol is shown below the staff.

Musical notation for measures 8-14. The melody continues with various fingering patterns. A dynamic marking of *p* is present. A hairpin crescendo symbol is shown below the staff.

Musical notation for measures 15-21. Measure 15 is marked with a dynamic of *p*. A *cresc.* (crescendo) marking is present. The music includes complex fingering patterns and a hairpin crescendo symbol.

Musical notation for measures 22-28. The melody continues with various fingering patterns. A hairpin crescendo symbol is shown below the staff.

Musical notation for measures 29-35. Measure 29 is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The music includes complex fingering patterns and a hairpin crescendo symbol.

Musical notation for measures 36-42. Measure 36 is marked with a dynamic of *mf*. The music includes complex fingering patterns and a hairpin crescendo symbol.



42

47

53

59

65

73

Полонез №2

М. Высоцкий

0 2 VII 1 4

4 1 2 0 2 3 1 4 2 4

7 3 2 3 1 4 2 4 2 4

10 VII V IV II II Fine

13 II IX

16 2 3 1 4 3 VII 2 1 4 2 2

19 I 3 1 4 1 3 4-4 II 4-4



D.C. al Fine TRIO

22

25

28

31

34

Fine

37

VII

40

VII VII

D.C. al Fine

Этюд

В. Юрьев

Не очень медленно

⑥ — D

mp

1 3 1 2 1 1 4 1 2 — 2 3 V 1 1 2 3 1 2 3

5

arm. 1. 1 3 2 1 4 3 3 4 2 1

9 2. 4—4 V 1 4 1 4

15 0 2 2 4 1 4

20 III 0 0 0 1 3—3 2 2 3

25 1 4 1 1 3 1 2 1 4 1 2 — 2 3 V 1

30 1 2 3 1 2 3 1 3 2 1 4 4—4 *rit.* *arm.*



Песня

Кольбельная

Moderato

М. Высоцкий

5 G

5

10

15

19

23

27

1 4

4 2-2 4 1

arm.

arm.

2 2

1-1

2 4 2-2 1 3

0 1 2 1-1 2 4 3 4-4



31 *arm.*

35

39

43

47

50

54 *VIII*

57

59

2 1

61

4 4

63

1. 3

65

2. 2 0 0

67

4 2 2 4

69

3 2 2 3 0 3

72

arm. 8va p p

76

3 0

Тирольский вальс

В темпе умеренного вальса

Ф. Циммерман

⑥ — D

mp

6

12

18

замедляя

в темпе

23

28

1. 2.

Три мазурки

I

М. Высоцкий

6 — D

5

9

14

18

23

27

31

II

VII

II

II

IV

II

imp i



Мазурка

II

М. Высоцкий

⑥ — D

④

0

4 1

4 2 2 4

2 2

2 2

1.

2.

2-2 4 3

1 1 4 2

4 2 1 3 3 1

1 1 4 1 2 4

2 1 4 1 4 4

1.

2.

2

3 2 1 0

4

1.

2.

0 1 0

VII

p

p



Мазурка III

М. Высоцкий

Фантазия №16

На мотивы этюдов И. Крамера

Allegro

М. Высоцкий

6 — D

7

13

18

23

28

32

V

imp

i m i m

p m i m



36

40

45

50

55

59

accelerando

64

69

74

80

Сдержанно

84

90

96

101

106

110

114

V

119

V

124

III

130

135

140

V

p m p i

p i m

2 1

145

V

con vibr.

150

* Это повторение является авторской исполнительской редакцией.

Мелодия

Оригинал в С-дур

Н. Александров

Умеренно

6 — D

ff *p*

II VI VII VII VII

Нежно



28

rit.

32

arm.

B TEMPE

36

40

44

48

accelerando

51

ff

54

Этюд №2

На романс «Спи, младенец мой прекрасный»

Неторопливо

В. Саренко

6 — D

tr

simile

4

8

11

15

arm.

mf

19



22

4 1 1 2 4 2 0 8 2 4 1

0 1 4 3

25

4 4 4 2

III

28

3 0 2 4

1 5

31

2 4 1 1 0 1 1

3 3 4

34

2 3 4 2 3

37

4 4 4 3

40

3 2 1

arm.

Этюд

Н. Александров

Moderato

6 — D *mp*

3

5 *Fl*

7

9 II

11

13

15 *Fl*

17



19

21

23

25

27

29

31

34

36

III

V

VII

rit.

* Вариант 13 такта

** Вариант 32 такта

Фантазия

Неторопливо

М. Высоцкий

II

tr

6

11

16

21

26

30

II

II

V



35

Musical staff 35: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a series of chords and single notes, including a double bar line and a fermata over a chord.

40

Musical staff 40: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a series of chords and single notes, ending with a double bar line and a fermata over a chord.

45

Musical staff 45: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a series of chords and single notes, including a double bar line and a fermata over a chord. A Roman numeral "IV" is placed above the staff.

50

Musical staff 50: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a series of chords and single notes, including a double bar line and a fermata over a chord. A Roman numeral "IV" is placed below the staff.

55

Musical staff 55: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a series of chords and single notes, including a double bar line and a fermata over a chord.

60

Musical staff 60: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a series of chords and single notes, including a double bar line and a fermata over a chord. A Roman numeral "II" is placed above the staff.

65

Musical staff 65: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a series of chords and single notes, including a double bar line and a fermata over a chord.

70

Musical staff 70: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a series of chords and single notes, including a double bar line and a fermata over a chord.

74

78

82

87

92

97

101

105

Баллада

Н. Александров

Умеренно

⑥ — D

p

II

2 2 2 4

VII

4

5

II

4 4

0

4 4

3 4

II

4 2 4

2 4 0 4

mf

9

rit.

4 1

4

3

4

2

2 4 1 1

4

mp

13

4

0

I

3 4 4

17

V

rit.

2 3

3

2

3

f

В темпе

21

I

3 3

3 3

II

0

V

pp



25

VII V

29

II II

35

35

39

II 0 4 4

43

V IV III II I 1 3 0 1 3 4

47

morendo

poco a poco diminuendo

Этюд

Ф. Циммерман

Moderato

mf

4

7

10

13

16 *ad libitum*

a i m p i m i I o s i

17 **Tempo 1**



20

23

26

28

32

35

39

Exercice I

Фрагмент

А. Сихра

Moderato con espressione

1
3
3
3
3
2
2
2
3
4
3
1
5

4
4
0
4
2
0
2
1
4
4
2
1
1
1
0

0
4
1
3
3
2
4
4
1
1
2
1
2
3

3
0
3
4
1
2
1
0

3
1
4
0
2
1
4
2
3
VII
VI
VII
2
3
3
4
1
2
3
3

3
2
4
VII
4
2
1
3
1
0
3
2
3
4
II
5
3

3
2
3
4
4
1
1
1
2
3
1



19

3 0 4 2 0 4 2 4 2 4 0 4 0 4

6 3 1 3

21

4 3 1 2 4 1 2 4 2 4 1 2 4

0 3 1 0 4 2 2 4

23

2 3 1 3 2 4 2

1 0 5 4 VI VII

25

0 1 2 3 3 1 3 1 2 0 4 2

3 1 4 3 0 2

27

0 4 2 1 3 0 2 0 4 3 2 3 4 0 2 4 1 4 1 3 4 4 2

6 1 1 3 6

29

0 4 1 1 3 2

II IV

31

0 4 3 2 0 4 3 2 2 2

II

33

3 4 2 4-4 ② V

35

1 2 0 4 2 1 ① II

37

i m a 1 3 ③ 4 2 0 1

39

0 3 4 tr ① II

41

③ ② ① II 2

43

① ② ③ ① ② ③ ① ② ③ VI VII

46

3 2 1 3 2 1 3 2 1

Exercise IV

Фрагмент

Allegro moderato

А. Сихра

II

3 2 3 4 1

V VII

3

4 1 2 1 1 X arm.

1 2 0 0 2 3 3 4 2 3 2 4 1 4 2 4 VI VII

10 VII III

3 4 2 1 3 4 0 0 1 4 1 2

13 p

3 1 3 4 1 4 2

15



17

0 4 1 0 3 1 4 0 0 1 2 4 2 4

II

19

-2 1 2 2 1 0 3 4 4 1 4 1 0 1 4 1 0 0 4 3 2

21

3 1 0 1 2 3 3 2 0

II

24

III II V p i m

27

i a m i a m i m a m i i II

29

4 2 0 4 2 0 1 4 3 1 0 1 1

II

31

3 2 3 2 3 4 2 1 3 1 3 1 3 1 arm.

33

0 2 3 2 3 2 0 4 1 0 4 1

p m i p i m i m a i m

35

2 0 1 2 4 i 1 m i 1 3 4 1 3 2

m i m i a m i

②

37

0 1 3 4 II II 2 0

p m i p i 1 0

39

2 2 0 3 1 0

p p i

41

0 0 2 1 0 1 3 0 3 4 1 2 1 4

43

4 V V

45

4 2 1 2 4 1 2 3 0

47

4 1 0 1 3 2 3 0 3 2 3 1 4 2 1 3 2 3

③ ② ④ ①

0

49

1 2 2 1 arm. 4 m

p i a

Украинская пляска

Ф. Циммерману

В. Саренко

Скоро

⑥ — D

f

1 2 4

6

sp

10

4 2 1 0 4 3 1 2 4 0

14

arm.

18

22

3 1 4 1 4 1 2 1 4 2 1



26 IX VII V

mp *sf sf*

31

p

36

41 V X arm.

sf sf

46 arm.

p

51

55

Musical notation for measures 55-58. Measure 55 features a triplet of eighth notes with an accent (>) and a fermata. Measure 56 has a forte (*f*) dynamic and includes fingerings 1, 2, and 4. Measure 57 has a fermata. Measure 58 has a first finger (I) fingering.

59

Musical notation for measures 59-62. Measure 59 has a fermata. Measure 60 has a first finger (I) fingering. Measure 61 has a fermata. Measure 62 has a second finger (II) fingering and a triplet of eighth notes.

63

Musical notation for measures 63-66. Measure 63 has an *arm.* (armatura) marking and a second finger (2) fingering. Measure 64 has a second finger (2) fingering. Measure 65 has a fermata. Measure 66 has a fermata.

67

Musical notation for measures 67-71. Measure 67 has a triplet of eighth notes. Measure 68 has a first finger (I) fingering and a triplet of eighth notes. Measure 69 has a first finger (I) fingering. Measure 70 has a first finger (I) fingering and an accent (>). Measure 71 has a first finger (I) fingering, an accent (>), and a forte (*sf*) dynamic.

72

Musical notation for measures 72-76. Measure 72 has an *arm.* marking, a first finger (1) fingering, and a circled 6. Measure 73 has an *arm. XII* marking. Measure 74 has a first finger (I) fingering and a triplet of eighth notes. Measure 75 has a first finger (I) fingering. Measure 76 has a first finger (I) fingering, a circled 2, and a *sul pont.* marking.

77

Musical notation for measures 77-80. Measure 77 has a *sul tasto* marking, a second finger (II) fingering, and a circled 2. Measure 78 has a second finger (2) fingering. Measure 79 has a first finger (I) fingering and a circled 4. Measure 80 has a first finger (I) fingering, a circled 2, and an *arm. VII* marking.

Уж как пал туман

Не спеша

М. Высоцкий

mp

arm. VII

VII

С движением

24



29

Musical notation for measures 29-31. The key signature has one sharp (F#). The music consists of a continuous eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 31 ends with a fermata over a whole note chord.

II

32

Musical notation for measures 32-34. Measure 34 features a triplet of eighth notes in the right hand and a circled '4' in the left hand.

35

Musical notation for measures 35-37. Measure 35 has a triplet of eighth notes. Measure 37 has a circled '5' in the left hand.

VII

не спеша

38

Musical notation for measures 38-41. Measure 38 has a circled '4' in the left hand. Measure 39 has a circled '5' in the left hand. Measure 40 has a circled '3' in the left hand. Measure 41 has a circled '3' in the left hand.

42

Musical notation for measures 42-46. Measure 42 has a circled '5' in the left hand. Measure 43 has a circled '2' in the left hand. Measure 44 has a circled '2' in the left hand. Measure 45 has a circled '4' in the left hand. Measure 46 has a circled '5' in the left hand.

СПОКОЙНО

47

Musical notation for measures 47-50. Measure 47 has a circled '4' in the left hand. Measure 48 has a circled '3' in the left hand. Measure 49 has a circled '2' in the left hand. Measure 50 has a circled '2' in the left hand. The piece concludes with a *ff* dynamic marking and a fermata.

Ох, болит...

М. Высоцкий

Спокойно

arm.

arm.

⑥ — D

5

9

13

17

21



25

29

33

37

41

45

Голова болит

Moderato cantabile

А. Сихра

6 — D *p*

7

13 II

19

25 V

29 II

33



37 X
f

41 II

45

49

53

57

61

65 II o

69

73

arm. XII

77

82

Coda

87

92

98

102

Я пойду косить травку

И. Ляхов

Не скоро

6 — D

f

II

II

4

1 2 3 1 2

IV

0

0

7

4

2

VII

2 3 2 3

1 2

2

10

1 1 3

4

13

2 4 3 1 2

2

1 3 2

16

1 4 4

2 4 3 0

2 4 0 0

II

4 1 0 0



19

4 2 2 4 4 3 2 II
1 4 0 1 1 4-4 1

22

25

arm. -----
VII IX XII

1 4 ⑤ ④ 1 ④ 1 4 2 0 0 ②

28

arm. -----

1 0 1 0 ④ ④ 3 ⑤ 3 II

31

0 ⑤ 2 II 3 4 0 7 4 4 2 1 2 1 4 2

34

37

p p i m

39

41

43

45

47

49

51

VII

arm.

53

II

55

57

II

59

Собирались красны девки

Allegretto

А. Сихра

5

9

13

17

21

25

mf

II

II

II

II

II

V

0 3 1 2



29 **II**

33 **V**

37

41

45

Подвижно

49 **II**

53 **VII**

Чем тебя я огорчила

А. Сихра

Andante

⑥ — D

6

11

16

20

24



28

1. 2. arm.

33

37

41

VII II IV

44

VII VII 2 2 f

50

55

Musical staff 55: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. Below the staff, there are bass notes and a few accidentals. A fermata is placed over the final note of the staff.

VII

59

Musical staff 59: Treble clef, key signature of one sharp. The staff features a melodic line with eighth notes and sixteenth notes. Below the staff, there are bass notes and a few accidentals. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are indicated above the notes. A circled number 2 is also present below the staff.

63

Musical staff 63: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with eighth notes and sixteenth notes. Below the staff, there are bass notes and a few accidentals. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are indicated above the notes. A circled number 5 is present below the staff.

67

Musical staff 67: Treble clef, key signature of one sharp. The staff features a melodic line with eighth notes and sixteenth notes. Below the staff, there are bass notes and a few accidentals. Fingering numbers 4 and 3 are indicated above the notes.

71

Musical staff 71: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with eighth notes and sixteenth notes. Below the staff, there are bass notes and a few accidentals. Fingering numbers 4, 3, 2, 1, 4, 3, and 2 are indicated above the notes. Circled numbers 2, 3, and 4 are present below the staff.

75

Musical staff 75: Treble clef, key signature of one sharp. The staff features a melodic line with eighth notes and sixteenth notes. Below the staff, there are bass notes and a few accidentals. Fingering numbers 1, 3, 4, 2, 1, 2, 1, 2, 3, 4, and 3 are indicated above the notes. Circled numbers 2 and 3 are present below the staff. A *cresc.* (crescendo) marking is located below the staff. A Roman numeral II is placed above the staff towards the end.

Среди долины ровныя

С. Аксенов

Певуче

⑥ — D

6

10

14

17

21

23

III

II

V

III

V

III

V



25

Musical notation for measures 25-26. Measure 25 features a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth-note runs with slurs. Fingering numbers 1, 3, 4, 3, 4, 2, 1 are placed above the notes. A circled 4 is below the first bass note. Measure 26 continues the eighth-note runs with slurs and includes a circled 2, circled 1, and circled 3 below the notes.

27

Musical notation for measures 27-28. Measure 27 has a treble clef, one flat key signature, and 2/4 time signature. It includes a repeat sign and a fermata. Measure 28 continues with eighth-note runs and slurs, with fingering numbers 3-3 and 1-1 above the notes. A circled 3 is below the first bass note.

30

Musical notation for measures 30-31. Measure 30 has a treble clef, one flat key signature, and 2/4 time signature. It features eighth-note runs with slurs and a Roman numeral II above the staff. Measure 31 continues with eighth-note runs and slurs, with a Roman numeral I above the staff and fingering numbers 2, 0, 2, 3, 1, 1 above the notes. A circled 2 is below the first bass note.

33

Musical notation for measures 33-34. Measure 33 has a treble clef, one flat key signature, and 2/4 time signature. It features eighth-note runs with slurs and a Roman numeral V above the staff. Measure 34 continues with eighth-note runs and slurs. Circled numbers 2, 2, 2, 4 are placed below the notes.

36

Musical notation for measures 36-37. Measure 36 has a treble clef, one flat key signature, and 2/4 time signature. It includes a repeat sign and a fermata. Measure 37 continues with eighth-note runs and slurs.

40

Musical notation for measures 40-41. Measure 40 has a treble clef, one flat key signature, and 2/4 time signature. It features eighth-note runs with slurs and Roman numerals I, III, and V above the staff. Measure 41 continues with eighth-note runs and slurs, with a circled 2 above the first note and circled 2 and 3 below the notes.

43

Musical notation for measures 43-44. Measure 43 has a treble clef, one flat key signature, and 2/4 time signature. It features eighth-note runs with slurs and a Roman numeral V above the staff. Measure 44 continues with eighth-note runs and slurs, with a circled 2 above the first note and a circled 2 below the notes.

46

49

51

53

57

61

64

Винят меня в народе

Andante

С. Аксенов
Исп. ред. С. Руднева

mf

5

9

13

17

21

25



VIII VII

30

34

38

40

42

44

46

Detailed description of the musical score: The score consists of seven systems of music. Each system begins with a measure number (30, 34, 38, 40, 42, 44, 46). The notation includes a variety of note values, primarily sixteenth and thirty-second notes, often grouped in beams. Fretting numbers (0, 1, 2, 3, 4) are placed above notes to indicate finger positions. There are several triplet markings (three notes beamed together with a '3' above) and slurs over phrases. Dynamic markings like accents (>) and hairpins (< and >) are used throughout. The piece ends with a double bar line and repeat dots at the end of the final system.

49

0 4 2 1 4
5 4 3

51

53

adagio con espressivo

56

3 2 1
0 0

VIII

59

3 3
5

VII

arm.

62

1
2

arm.

65

4 2 1 3
3 2

III

68 *arm.*

70 *arm.*

72 **Tempo 1**

75 VIII V 3

77 IV 1-1

79 V

81

84

86

88

90

92

94

96

98 VIII

100 I

102 VII

104

106 II

108 I

110 *rall.*

О, забудь

Музыка Б. Фомина

Аранжировка С. Руднева

Умеренно, напевно

tr

5

8

11

14

17

IV

III

I

II

p *f*



20

22

24

26

28

VII

30

32

Всегда и везде за тобою

С. Орехову

Спокойно, с чувством

Автор неизвестен
Аранжировка С. Руднева

Musical notation for measures 1-4. Measure 1 contains a tremolo marking *tr*. Measure 2 has a fingering **II**. Measure 3 has a fingering **2 4**. Measure 4 has a fingering **0**. The notation includes a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. It features a melody line with eighth and quarter notes, and a bass line with chords and single notes.

Musical notation for measures 5-8. Measure 5 has a fingering **4**. Measure 6 has a fingering **4**. Measure 7 has a fingering **0**. Measure 8 has a fingering **0**. The notation continues with a treble clef, two sharps, and 3/4 time, showing a mix of eighth and quarter notes in both hands.

Musical notation for measures 9-13. Measure 9 has a fingering **4**. Measure 10 has a fingering **3**. Measure 11 has a fingering **0**. Measure 12 has a fingering **0**. Measure 13 has a fingering **0**. The notation includes a treble clef, two sharps, and 3/4 time, with various rhythmic patterns.

Musical notation for measures 14-18. Measure 14 has a fingering **4**. Measure 15 has a fingering **0**. Measure 16 has a fingering **3**. Measure 17 has a fingering **1**. Measure 18 has a fingering **1**. The notation includes a treble clef, two sharps, and 3/4 time, with some notes circled in the original score.

Musical notation for measures 19-22. Measure 19 has a fingering **0**. Measure 20 has a fingering **0**. Measure 21 has a fingering **0**. Measure 22 has a fingering **0**. The notation includes a treble clef, two sharps, and 3/4 time, with a **II** fingering above measure 21.

Musical notation for measures 23-27. Measure 23 has a fingering **0**. Measure 24 has a fingering **0**. Measure 25 has a fingering **0**. Measure 26 has a fingering **0**. Measure 27 has a fingering **0**. The notation includes a treble clef, two sharps, and 3/4 time, with a **VI** fingering above measure 25 and a **II** fingering above measure 27.

Musical notation for measures 28-31. Measure 28 has a fingering **0**. Measure 29 has a fingering **0**. Measure 30 has a fingering **0**. Measure 31 has a fingering **0**. The notation includes a treble clef, two sharps, and 3/4 time, with a **II** fingering above measure 30.



Нет, не тебя так пылко я люблю

Музыка А. Шишкина
Аранжировка С. Руднева

В темпе вальса

II

5

9

14

19

23

27

31

f

trp

1 2 3 4

2 3 0

2 0

1

3

4

0

4 3

4

4 0 II 4 2



35

39

43

47

51

55

59

63

con moto.

mp

I

II

67 V

71 3 4 1 4 4 V 3 0 0 0 3

76 1 2

81 4 1 2 3 2 1 1 V 4 1

85 X 4 2 2 4 3 2 1

89 2 2 2 3 1 2 1 2 1 2 1

93 *accelerando* 2 0 2 3 2 1 4 3 0 V 4 1 2 3 0

97 2 3 4 4 1 2 3 2 1

Detailed description: This is a page of musical notation for guitar, spanning measures 67 to 97. The music is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. Fingerings are indicated by numbers 1-4. A 'V' symbol is used to denote a vibrato effect. Measure 85 features a 'pizzicato' (X) instruction. Measure 93 is marked with the tempo instruction 'accelerando'. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 97.

Ночь светла

Музыка А. Шишкина
Аранжировка С. Руднева

В темпе подвижного вальса

The musical score is written for guitar in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of eight staves of music. The tempo is marked 'В темпе подвижного вальса' (In the tempo of a lively waltz). The score includes various guitar techniques and markings:

- Staff 1:** Starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a series of chords and melodic lines with fingerings (e.g., 4, 4, 3, 0) and a dynamic marking 'f'.
- Staff 2:** Continues the piece with chords and melodic lines, including a 'V' marking above the staff and a 'VII' marking below it.
- Staff 3:** Features a 'II' marking above the staff and a 'VII' marking below it.
- Staff 4:** Includes a 'pizz.' (pizzicato) marking and a 'Напевно' (melodically) marking.
- Staff 5:** Continues the melodic line with various fingerings and a '5' marking below the staff.
- Staff 6:** Features a '4' and '5' marking below the staff.
- Staff 7:** Includes a '6' marking below the staff.
- Staff 8:** Ends with a '6' marking below the staff.



44 VII

48

52 VII VII

57

61 II III

66 *accelerando*

71 Fl
sul pont

75

80

84 II

88

93

97

102

106

110

III

Fl

rasp.

p

a m

p

p

a m

II

cresc.

sf

114 V VII

118 VII

122 VII

126 V

130 III II

134 VIII VII

138 VII

142

146

150

154

158

162

166

170

174

VII

VIII

III

II

f

sf

f

pp

Вальс №2

Незабудка

С. Руднев
arr.

Ad libitum

6 — D

2

7

11

15

19

23

II

III

tr

С грустью



57 VII

f p

63

67

72

76 1. 2. III

ff

81

86 XII IV

Романс

Н. Александрову

С. Руднев

Anante cantabile

⑥ — D

p

VII

5

9

mp

cresc.

12

VI

15

VII

18



22 *arm. agitato*

26

29

accelerando

32

34 *rall.*

37 *arm.*

Русская песня

М. Высоцкому

С. Руднев

Спокойно

VII

5

mf

V VII VII

9

f

VII

14

1. 2.

18

22

III

26



30

33

36

39

42

45

48

p p p p

VII VII arm. arm. arm.

II II

51 0 1 2 4 IV

54 ③ 4 1-1 4 VII ② 0 2 0 ② 4 3 I V

57 0 0 0 *rall* *sostenuto*

60 4 8 1 2 3 4 *ff*

64 ③ ⑥ *accelerando* 4 4 3 2 1 2 1 2 4 2 4 1 3 1 2 4

68 VII 0 *canto* 1 2 0 1 1 4 4 3

71 ⑤ ④ 4 2 2 4 4 ④ ⑤ VII

Этюд

С. Руднев

Vivo

mf

VII

4 2 1 1 0

V VII

1.

1 4 1 3 1 2 3 1



25 **2.** **III**

29 **III**

33 **III** **VIII**

38 **III**

43 **VIII**

48

53

4 3 2 4 1 0 1 2 4 1

58

2 4 2 2 3

1 1 0 0 1

63

II II

68

72

0 3 2 0 1

77

0 1 2 1 2 3 1 2 3 4 arm.

Полька

И. Соколов

Аранжировка С. Руднева

Сдержанно

The musical score is written for guitar in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of seven staves of music. The tempo is marked 'Сдержанно' (Moderato). The score includes various guitar techniques such as fingerings (e.g., 2 4 3 0, 2 0, 3 1, 4 3 0), slurs, and accents. Roman numerals (II, VI, VII) indicate chord changes. The piece begins with a dynamic marking of *f* (forte). The tempo changes to 'Ускоряя' (Accelerando) starting at measure 14. The score concludes with a final chord in measure 32.



34

3

II

4 4
3 3

39

II

4 1 1 2 1 2 1 2 4 1 2 0

1 0 2 0

2 3 4

44

4 2

II

X

49

4 1 1 2

0

0

VIII

54

VII

0

3 0 2 4

II

VII

4 1 4 3 4 2 4 IX

59

IX

4 4

2 1

2 1

65

VII

4 2

1 2 1 4 2 4 2 1 1 2 1 4

II II

ускоряя

71 **II** **sf**

77 **VII** **замедляя**

82 **свободно**

86 **II rallentando** **Не спеша**

90 **IX**

95 **Cadenza**

96 **pizz** **VII** **sf**

Ноктюрн

Памяти Ф. Шопена

С. Руднев

Recitativo

Andante cantabile



29 VI IV VII

33 V

38 arm.

43 III V

leggero

46 II

49

52

II

55

Musical notation for measures 55-57. The piece is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 55 starts with a 4-measure rest in the bass line. The melody consists of eighth-note triplets. Measure 56 has a 3-measure rest in the bass line. Measure 57 has a 2-measure rest in the bass line.

58

Musical notation for measures 58-60. The melody continues with eighth-note triplets. Measure 58 has a 4-measure rest in the bass line. Measure 59 has a 4-measure rest in the bass line. Measure 60 has a 4-measure rest in the bass line.

61

Musical notation for measures 61-63. Measure 61 has a 4-measure rest in the bass line. Measure 62 has a 4-measure rest in the bass line. Measure 63 has a 1-measure rest in the bass line.

64

Musical notation for measures 64-66. Measure 64 has a 4-measure rest in the bass line. Measure 65 has a 4-measure rest in the bass line. Measure 66 has a 4-measure rest in the bass line.

67

Musical notation for measures 67-69. Measure 67 has a 4-measure rest in the bass line. Measure 68 has a 3-measure rest in the bass line. Measure 69 has a 3-measure rest in the bass line. The dynamic marking *f* (forte) appears at the end of measure 69.

70

Musical notation for measures 70-72. Measure 70 has a 6-measure rest in the bass line. Measure 71 has a 5-measure rest in the bass line. Measure 72 has a 4-measure rest in the bass line.

73

Musical notation for measures 73-75. Measure 73 has a 3-measure rest in the bass line. Measure 74 has a 4-measure rest in the bass line. Measure 75 has a 3-measure rest in the bass line. The dynamic marking *accelerando* appears above measure 75.

76

79

II *rit.*

82

simile

85

88

IX

91

1. VI VII

94

98 *rall.*

2. II

101 *ad libitum* *rit.*

3 4

1 3 0 2 1 0 1 2 4 3 1 4 6

104 *arm.* *comodo* VII

109 *con moto* V IV II XI 3 3 3

113 *animato* VIII 2 2 X 1 2 2 *f*

117 III *rit.*

122 V VII V V *rall.* *arm.* *p*

Путь в Иерусалим

Этюд-тремоло

Moderato recitativo

С. Руднев

5

7

9

11

13

15



17 VIII

19 2 1 0

21 II

23 2 3 1 2 4 0

25 3 4 2 0

27 II

29 2 4 2 4

mf

31 (b) 2 0 2 4 2 4

VII

33

35

37

39

41

43

45

II meno mosso

mf

47

Musical score for guitar, measures 49-63. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of six systems of music, each with two staves. The notation includes sixteenth-note patterns, chords, and various fingerings (1-5, 6, 8, 9, 10, 12). Dynamics include *f* (forte) and *V* (vibrato).

Measure 49: *f* dynamics. Measure 51: *f* dynamics, includes a circled '6' and a slur. Measure 53: *f* dynamics, includes a circled '5' and a slur. Measure 55: *f* dynamics, includes a circled '6' and a slur. Measure 57: *f* dynamics, includes a circled '5' and a slur. Measure 59: *f* dynamics, includes a circled '5' and a slur. Measure 61: *f* dynamics, includes a circled '5' and a slur. Measure 63: *f* dynamics, includes a circled '5' and a slur.

Roman numerals VI, IV, and III are placed above the staves at measures 51, 61, and 63 respectively.

65 0 II

67 1

69 4 2

71 1

73 2 4

75 2 rit

77 2 *pp*

79

Detailed description: This page of a musical score for guitar contains measures 65 through 79. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score is organized into two systems of four staves each. The first system (measures 65-68) is in the key of D major. The second system (measures 69-72) is in the key of G major. The third system (measures 73-76) is in the key of D major. The fourth system (measures 77-79) is in the key of G minor. The notation includes various rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings (0-4) and string numbers (1-6) are indicated throughout. Performance markings include accents (>), a 'rit' (ritardando) marking at measure 75, and a 'pp' (pianissimo) marking at measure 77. A double bar line with repeat dots is present at the end of measure 76.

81 *cresc.* 2 VIII

83 3 4

85 2 4

87 3 2 1 1 0 1 1 1 0

89 2 1 1 3

91 VIII X

93 2 4 2 1 2 1 2 1 3

95 *ff* IV *sp* *rall.* 2 VI I *ff*

Ах ты, степь широкая

Подольскому Илье

Аранжировка С. Руднева

Широко

6 — D

p

5

II IV

mf

9

II

13

2 3 0 3

0 4 2 0 1 1 4

15

2 4 4

II

2 0 4 4

1 1

18

2 2

0 4

21

3 4

2 4

1 1



23

arm. 8^{va}

3 1 4 2 2

③ ②

④ 0 0 0

accelerando

25

sostenuto

II

3 2

4 5

V V

28

II

VII c c V

con moto

31

33

VII VII

3 3

35

VII

3

37

p

3 3 3 3 1 3 1

③ ② ③ ②

39 *rall.*

41

44 **Спокойно**

tr

47

50 *arm. XII*

sul pont.

53

55 *arm.*

sul pont.

Вечерний звон

С. Руднев

Широко

⑤ — G
⑥ — C

p

8

l. p.

Ровно

9

l. p.

Неторопливо, задумчиво

13

tr

17

21

25

* Тремоло исполняется подушечкой указательного пальца.

** Имитация колоколов.



arm. -----

28

31

ноги и б

34

37

40

43

IV

С движением

46

ра іт ра іт

48

Musical staff 48: Treble clef, starting with a double bar line. The melody consists of eighth notes with stems pointing up, alternating between the upper and lower staves of the grand staff. There are four measures in total.

49

Musical staff 49: Treble clef, continuing the melody from staff 48. A circled number '6' is written below the second measure of the second system.

50

Musical staff 50: Treble clef, continuing the melody. A circled number '1' is written below the first measure of the second system.

51

Musical staff 51: Treble clef, continuing the melody.

52

Musical staff 52: Treble clef, continuing the melody. The melody changes to eighth notes with stems pointing down in the second system.

I. v

53

Musical staff 53: Treble clef, continuing the melody. A circled number '12' is written below the first measure of the second system.

54

Musical staff 54: Treble clef, continuing the melody. The staff ends with a double bar line and repeat dots. A circled number '6' is written below the first measure of the second system.

55 2.

56

57

58

59

60

61

Ускоряя

Порывисто, легко

63



64



rall.

65



66



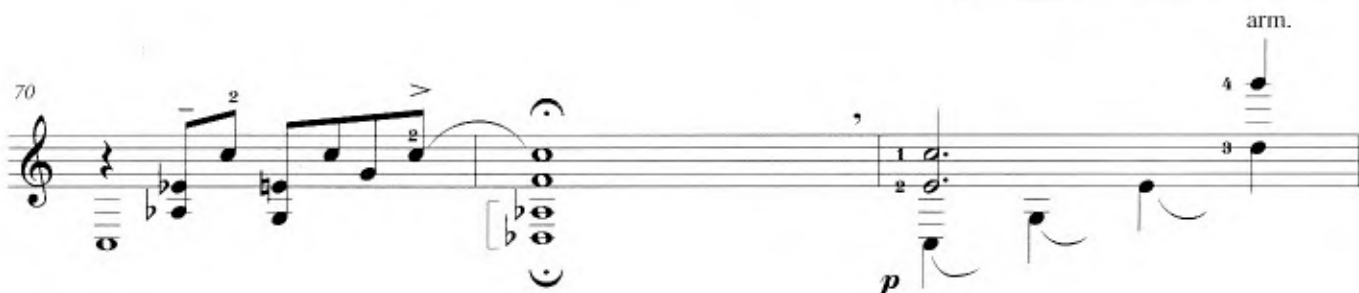
Сдержанно

замедляя

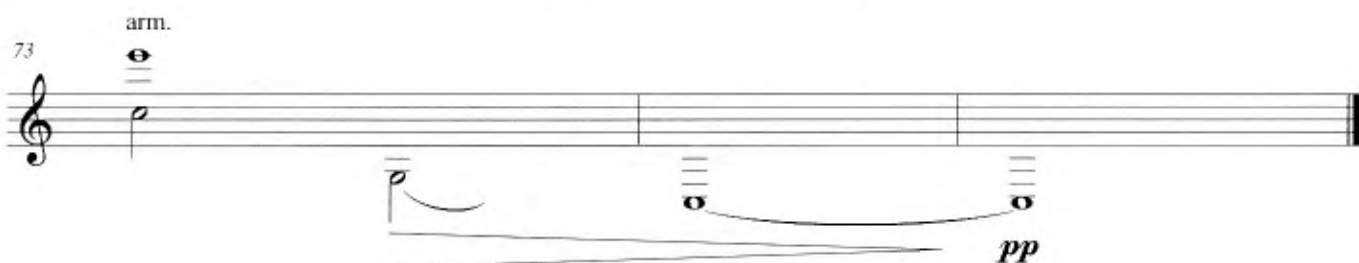
67



70



73



Апрель

Подснежник

Allegretto con moto un poco rubato

П. Чайковский

6 — D dolce 2 1—1 2 3 2

4 IX 4 2 3 4 4 2 3 XI 4 4 3 0 2 3 4 3 2 1 0

8 IX 2 3 1 4 1 2 3 4 3 2 1 0

12 2 2 0 2 4 2 3 4 3 2 1 0

16 cresc. 2 2 3 4 3 2 1 0

20 f 2 2 3 4 3 2 1 0

24 con grazia II 3 4 1 1 1 2-2 3 4 3 2 1 0

p



27 II
p
arm. XIX
arm. XII

30
arm. V
arm. XII
arm. VII

34 V
arm. VII

38 II

41
arm. XIX
arm. XII
arm. V
arm. XII

45
p

48

51 *dolce*

1 1 2 4

55 XI IX

4 2 3 4 2 3

59

1 4 2

63

2 0 4 2

67 *pp*

2 4 4 4 2 3 4

arm. XIX

71

2 3 4 2 2

75 arm. VII

2 1 1 2 2

Романс

Дезире Арто

П. Чайковский

Andante cantabile

6 — D

tr

4

7

10

13

16

19

cresc.

poco piu mosso

tr

II

II

II

II

IV

II



22

IV

VI

IV

25

28

pp marcato

32

p p i p p p

poco a poco accel.

36

Allegro energico

mf

40

43

V

II

ff

46

V

ff

49

ff

52

I V VII IX

ff molto meno mosso

55

mf

58

IV

p

61

p

64

II

p

67

1 1 2-2 (6) (3) (2) (3) (6) (3) (4)

II

69

1 2 3-3-3 (5) (6)

II

71

1 1 0 (6) (5) (4)

II

73

II 1-1-2 2 3 4-4-4 (2)

II

75

7 2 (0) (2)

cresc.

II

77

3 2 0 1 4 (2) (2) (4) (4) (4) (4) (3) (0) (3) (3) (0) (2)

poco piu mosso

II

80

IV 2-2-3 7 (2) (2) (4) (4) (4) (4) (3) (3) (0) (5) (2)

IV

83

VI

86

Allegro

89

92

dim.

p

III

95

pp

Fl

97

piu lento

con vibr.

V

100

arm. XII

p f

VII

pp

Музыкальная табакерка

Вальс-шутка

А. Лядов

аранжировка С. Руднева

Automaticamente

staccato

5

10

15

20

25

30

* Играть кончиками ногтей у подставки.
** Играть, не дожидая струну.



34

IX

38

con pedal VII

42

46

50

* arm.

54

58

62

69

73

arm. XII

77

82

Coda

87

92

98

102

arm.

100

105

110

115

120

125

130

135

Грустная песенка

Неторопливо

В. Калинин

Музыкальный текст для гитары, включающий ноты, ритмические обозначения (VII, VII, VII), динамические обозначения (*p*, *mp*, *mezza voce*, *arm.*), и указания на альтернативные варианты (*Ossia*).



Первый вальс

А. Дюран

Очень скоро

⑥ — D

f

6

arm XII

f Живо

12

cresc

mf

18

f

24

VII

1. arm.

2.

IX

ff

29

VII

sp

f

f

34

1.

2.

f



39

diminuendo

44

Немного медленнее

49

54

III

59

64

69

73

78 VII

mf

82

87

92

96

101

106

110 IV V

114 VII

119

125

Coda

130

135

140

145

151

ff

Detailed description of the musical score: The score is written for guitar in a single system with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of 38 measures, numbered 114 to 151. Measure 114 begins with a triplet of eighth notes. Measures 119-125 contain complex rhythmic patterns with various fingerings (1-4) and slurs. A 'Coda' section is indicated by a double bar line and a Coda symbol in measure 130, followed by a series of slurred eighth notes. The final measures (145-151) feature a series of chords and melodic lines, ending with a double bar line and a forte (*ff*) dynamic marking.

Черногорка

Полька

Аранжировка С. Руднева

Быстро, изящно

6 — D

5

10

15

20

24

28

arm.

rit.

1. IX VII

2. IV

II



This page of musical notation is for guitar and consists of ten staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and slurs, and various fingering techniques.

The staves are numbered as follows:

- Staff 1: Measures 33-37. Includes a triplet of eighth notes and a circled '3'.
- Staff 2: Measures 38-41. Includes a circled '3' and a circled '2'.
- Staff 3: Measures 42-46. Includes a circled '3' and a circled '2'. Roman numeral VII is placed above the staff.
- Staff 4: Measures 47-50. Includes a circled '3' and a circled '2'. Roman numeral VI is placed below the staff.
- Staff 5: Measures 51-55. Includes a circled '4' and a circled '3'. Roman numeral IV is placed below the staff.
- Staff 6: Measures 56-58. Includes a circled '2' and a circled '3'.
- Staff 7: Measures 59-63. Includes a circled '3'.
- Staff 8: Measures 64-68. Includes dynamic markings *sf*, *p*, *m*, and *rit.*. Roman numeral VII is placed above the staff.

The notation includes various guitar-specific symbols such as slurs, triplets, and circled numbers indicating specific techniques or fingerings. The piece concludes with a final chord in measure 68.

* Полет шмеля

Presto

Н. Римский-Корсаков

The musical score for "Полет шмеля" is presented in a single melodic line on a guitar staff. The tempo is marked "Presto" and the key signature has one sharp (F#). The piece is composed of eighth-note patterns with various fingerings and accents. The score is divided into systems of four staves each, with measure numbers 4, 7, 10, 13, 16, 19, and 22 indicated at the beginning of each system. The piece includes dynamic markings such as *f* and *V*, and a section marked *leggiro* starting at measure 7. The fingering system is complex, involving many trills and specific fingerings for each note, as indicated by the numbers 1-4 and 0-4 written below the notes.

* В основу комбинации пальцев положен принцип аппликатуры Н. П. Макарова



25 *a i a m* *i a m i* *a i m* *a i m* *a m i a* *i a m i*

28 *a m i a* *i a m i* *i* *i*

31 *a m i a m i a i a* *i a m i* *a m i a* *i a m i* *a m i a*

34 *a i m* *a m i a* *i a m i* *a m i a*

37 *a m i a* *i a m i* *a m i a* *i a m i*

40 *a m i a* *i a m i* *a m i a* *i a m i* *a m i a* *i a m i*

43 *a m i a* *i a m i* *a m i a* *i a m i* *a m i a m i a m i*

cresc. *f*

46 *a m i a* *i a m i* *p i m i* *a m i a m i a m i*

II

49 *a m i a i a m i a*

53 *a i*

57 *a m i m i a m i m i a m*

61 *i m i a m i m i a m i a i a m i*

V leggiero

64 *a m i a m i a m i*

67 *a m i a m i a m i a m i a m i a i a m i*

70 *a m i a i a m i a m i a m i a i a m i*

73 *a i a m i a m i a m i a i a m i*

76 a m i a i a m i m i a m i a m i VIII m i a m i a m i

79 a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i

82 a m i a i a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i

86 a m i a i a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i

90 i a m i a m i a i a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i

94 i a m i a m i a i a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i

98 a i a i a m i a i a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i

101 a m i a i a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i

pp

pizz.

*К*РАТКИЙ СПРАВОЧНИК ИМЕН
ОСНОВНЫХ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ
РУССКОЙ ГИТАРНОЙ ШКОЛЫ
XIX ВЕКА

АЛЕКСАНДРОВ Николай Иванович (1818–1895)

Один из лучших учеников А. Сихры. Гвардейский офицер. А. Сихра посвящал ему свои произведения, в частности, знаменитое «Среди долины ровныя». Virtuозный исполнитель, импровизатор.

АКСЕНОВ Семен Николаевич (1784–1853)

Ученик А. Сихры и первый серьезный педагог М. Т. Высоцкого. Выдающийся исполнитель. Привнес много нового в гитарную технику, обогатил игру сложными флажолетами, каденциями. А. Сихра посвятил ему свои знаменитые эскерции.

АЛФЕРЬЕВ Василий Сергеевич (1775–?)

Дворянин, ученик А. Сихры, издатель первого «Русского карманного песенника для семиструнной гитары». Продолжал традиции, заложенные А. Сихрой. Пропагандировал русскую гитару и народную музыку в исполнении на ней.

АФРОМЕЕВ Алексей Максимович (1868–1920)

Автор и издатель «Заочных уроков на гитаре», издатель «Школы» В. Русанова и журналов «Гитарист», «Музыка гитариста», «Аккорд». Автор произведений для гитары. Меценат. Стремился адаптировать классическую музыку к восприятию ее широкими слоями населения.

БЕЛАНОВСКИЙ Сергей Александрович (1884–1962)

Ученик В. П. Лебедева. Выпускник Реального училища в Петербурге. Гитарист-любитель, активный пропагандист шестиструнной гитары.

БЕЛОШЕИН Павел Феодосиевич (1795–1869)

Ученик М. Т. Высоцкого, затем А. Сихры. Композитор и педагог. Считался знатоком метода А. Сихры.

ВЕТРОВ Александр Алексеевич (1812–1877)

Любимый ученик М. Т. Высоцкого. Врач. Обладал незаурядным талантом и тонким вкусом. Как гитарист имел высокий авторитет. Игра его была похожа на игру М. Высоцкого и отличалась певучестью и смелыми модуляциями. Немногие дошедшие до нас сочинения позволяют поставить А. А. Ветрова в ряд наиболее интересных гитаристов-композиторов XIX века.

ВЫСОЦКИЙ Михаил Тимофеевич (1791–1837)

Сын крепостного. Гитарист-самоучка, брал уроки у С. Аксенова. Основоположник московской школы игры на гитаре. Выдающийся пропагандист русской гитары, непревзойденный гитарный виртуоз, композитор, классик русской гитарной музыки. Создатель направления гитарной музыки, в основе которого – русская песня. Влияние школы М. Высоцкого трудно переоценить. Она, наряду со школой А. Сихры, является фундаментальной для гитары в России.

ГАЛИН Самуил Николаевич (1878–1907)

Ученик П. Е. Кладовщикова. В среде гитаристов занимал одно из первых мест. Обладал исключительной памятью, в частности, свободно играл все четыре эскерции А. Сихры. Игра отличалась тонкой нюансировкой и отчетливостью.

ГЕЛЬД Игнатий (Игнац) (1766–1816)

Камергер «бывшего Польского королевского двора». С именем И. Гельда связывают появление в России первой «Школы для семиструнной гитары», которую в основном составляли обработки народных песен и собственные сочинения композитора. Его «легкий метод обучения игре на семиструнной гитаре без учителя» не сохранился. По свидетельствам современников, в частности И. Длабача, Гельд хорошо играл на обеих гитарах (т. е. терцового и квартного строя) и немало способствовал распространению гитары в России.

ГЛУШКОВ Федор Федорович (1843–1898)

Неутомимый пропагандист гитары. Ученик И. Лехова. Репертуар составляли произведения А. Сихры, Ф. Циммермана, М. Высоцкого. Блестящая техника позволяла играть самый широкий репертуар и привлекала много желающих заниматься гитарой. Собственных произведений не оставил. Один из типичных представителей русской школы, в игре которого нашли широкое применение глissандо, портаменто, легато. Гитару, как и М. Высоцкий, держал почти вертикально.

ГОЛИКОВ Андрей Клементьевич (1834–1894)

Дворянин. Ученик Белошенина. Университетское образование помогало ему более глубоко осмыслить занятия гитарой. Игру А. Голикова отличали чистота и блеск исполнения. «Подлинный гитарист», как его называли, он являлся заметной фигурой в гитарном сообществе и примером для подражания.

ДЕККЕР-ШЕНК Иван Федорович (1825–1899)

Сын знаменитого инструментального мастера. Окончил Венскую консерваторию по классу вокала. Оперный певец. Гитарист-композитор, по мнению современников, несколько поверхностный, злоупотреблявший «эффектами на публику». Однако пользовался большой популярностью при жизни, используя гитару как средство развлечения. Автор «Школы для шести- и семиструнной гитары», много лет преподавал гитару в Обществе гитаристов и мандолинистов в петербургском Соленом городке.

ДЕЛЬВИГ Павел Петрович (1803–1854)

Один из лучших учеников М. Высоцкого. Из числа немногих музыкантов, игравших с оркестром. Приобрел известность как солист оркестра народных инструментов под управлением В. И. Радивилова. Некоторые его сочинения издавались. Для сольной игры использовал низкий строй инструмента.

ДЬЯКОВ Юрий Ильич (1840–1920)

Выпускник Военно-инженерной академии. Гитарой начал заниматься самостоятельно, в дальнейшем стал учеником Петтолетти. Создатель гитарного кружка в Петербурге. Обладал радушным, открытым характером. Ю. Дьяков привлекал к себе многих известных исполнителей. В их числе М. Соколовский, О. Петров, Н. Макаров, а также А. Бородин, давший высокую оценку переложений классической музыки для ансамбля гитар.

ИСАКОВ Петр Иванович (1885—1958)

Выдающийся пропагандист гитары, исполнитель, композитор, педагог. С 1911 до 1919 г. преподавал гитару в Петербургской народной консерватории. Создатель своей школы, много лет посвятил усовершенствованию семиструнной гитары. Исполнение П. Исакова на гитаре поражало чистотой звука и особой интимностью. Подготовленная им «Школа игры на семиструнной гитаре» не издана. Наследие и деятельность П. Исакова еще ждет серьезных исследователей.

КЛАДОВЩИКОВ Павел Григорьевич (?—1885)

Купец. Ученик М. Высоцкого. Занимался концертной деятельностью, помогал начинающим, давал уроки на гитаре по методу М. Высоцкого. Внес немалый вклад в популяризацию семиструнной гитары.

КЛИНГЕР Иван Андреевич (1815—1897)

Русский офицер, дослужился до звания генерал-лейтенанта. По отзывам современников, был необыкновенно добрым, веселого нрава человеком. На гитаре учился играть с детства, уроки мастерства постигал, общался со многими гитаристами-современниками. Игра его отличалась виртуозной техникой и эмоциональностью. Один из значительных русских гитаристов (шестиструнная гитара).

КОРИН-ХАРИН Петр Андреевич (1814—1894)

Гитарист-дилетант, хорист Московского Большого театра. Был известен как аранжировщик оперных арий для гитары. Брал уроки у А. Сихры, был знаком с М. Высоцким. До конца своих дней остался приверженцем русской гитарной школы, как сам говорил, «служил гитаре верой и правдой».

КУШЕНОВ Дмитрий Федорович (1772—1835)

Активный пропагандист гитары, автор книг по музыке, педагог, композитор. Любитель русской народной музыки, автор фантазий (ок. 15) на русские песни. Автор Школы игры на гитаре (1808 г.), которая пользовалась огромной популярностью, выдержала несколько изданий. Владел несколькими иностранными языками (немецкий, итальянский, французский), опубликовал в своем переводе различные работы по музыке, в частности, «Музыкальную грамматику, или Теорию правил музыки», состоящую из вопросов и ответов Б. Аиоли, директора и композитора Миланской консерватории. Пользовался огромным авторитетом.

ЛЕБЕДЕВ Василий Петрович (1867—1907)

Гитарист-концертант, ученик И. Деккер-Шенка. Игра его отличалась необыкновенной виртуозностью. По мнению В. Русанова, играл несколько суховато и не слишком глубоко по содержанию. Но при этом обладал уверенностью и силой тона. Необыкновенный энтузиаст, один из немногих концертирующих гитаристов, он много сделал для популяризации гитары. Преподавал гитару в гвардейских полках Петербургского военного округа под руководством балалаечника В. В. Андреева (1898 г.). До конца своих дней вводил усовершенствования в гитарную технику, давал частные уроки.

ЛЕБЕДЕВ Николай Николаевич (1838—1987)

Гитарист-самоучка из Восточной Сибири, обучался под руководством своего отца. Обладал необыкновенным талантом. Игра его напоминала игру М. Высоцкого, т. к. Н. Лебедев также любил, сочинял и играл произведения на народные темы. Условия жизни не позволяли более полно раскрыть незаурядные природные способности музыканта. Но слава о Н. Лебедеве гремела по всей Сибири, его импровизации, особенно на лирические темы, потрясали публику. Сочинения для гитары и свидетельства учеников до нашего времени не дошли.

ЛИПКИН Николай Егорович (?—1883)

Ученик М. Высоцкого, один из лучших исполнителей композиций своего учителя. Всегда очень нуждался, но до последних дней оставался преданным своему делу и учителю. Игра его отличалась строгостью и изумительным legato.

ЛЯХОВ Иван Егорович (1813—1877)

Один из самых даровитых гитаристов. Педагог. Брал уроки по гитаре у М. Высоцкого, позже у А. Сихры, по теории музыки — у А. Дюбука. Окончил Московскую медико-хирургическую академию. Был твердым, гордым человеком, всегда нуждался. Один из самых преданных гитарному искусству музыкантов. Славился в Москве как непревзойденный гитарист-виртуоз и композитор. Один из первых ввел добавочные басы к гитаре, использовал перестрой и нововведения.

МАКАРОВ Николай Петрович (1813—1882)

Гитарист-концертант. Один из крупных пропагандистов гитары. Родом из помещиков. Человек энергичный, честолюбивый, деятельный. Лексикограф, создатель Полного русско-французского словаря (1866 г.) (по ходатайству министра народного просвещения Д. А. Толстого перед Александром II). Неутомимый энтузиаст, создатель собственного метода игры, автор труда «Несколько правил высшей гитарной игры». Провел на свои средства в Брюсселе международный гитарный конкурс (1856 г.), где определил критерии как для исполнения и репертуара, так и для конструкции инструмента.

МАШКЕВИЧ Владимир Павлович (1888—1971)

Крупнейший пропагандист классической гитары, ученый-историк. Ученик В. Русанова. Окончил Петроградский горный институт, кандидат технических наук. Автор биографических словарей по истории гитары, в их числе «Россия», «Аргентина», «Австрия», «Бразилия», «Испания», «Германия», «Италия», «Португалия», «Франция» (материалы о более чем 30 (!) странах не закончены). Крупнейший коллекционер гитарной литературы мира, необыкновенный эрудит. Автор многочисленных статей о гитаре в русских и иностранных журналах. Деятельность В. Машкевича по сбору, объему и качеству уникальной информации по гитаре не знает себе равной во всем мире.

МЕЛЕШКО Ромуальд Феликсович (1911—1979)

Ученик Н. Нечаева, позже Н. К. де Лазари. Гитарист-профессионал, артист цыганского театра «Ромэн» (1938 г.). В 1931—33 был студентом Московской

консерватории по классу теории музыки. Обладал всеми необходимыми качествами игры «в русском стиле», импровизатор, популяризатор семиструнной гитары. Автор многочисленных сочинений и переложений.

МЕНРО Лев Александрович (1923–?)

Окончил музыкальное училище им. Октябрьской Революции (преподаватель М. Иванов), работал в оркестре народных инструментов Всесоюзного радио. Один из крупнейших пропагандистов русской гитары. Открыл класс семиструнной гитары в музучилище им. Пясиных в Москве. Редактор, составитель сборников для гитары. Автор «Школы...», педагог, имел множество учеников, ставших впоследствии лауреатами различных конкурсов.

МОРКОВ Владимир Иванович (1884–1964)

Крупнейший пропагандист русской семиструнной гитары. Дворянин. Ученик А. Сихры (последний посвятил ему свою «Школу...»). Автор сочинений для гитары, высокообразованный, обладавший тонким вкусом музыкант. Автор «Исторического очерка русской оперы с самого ее начала по 1862 г.». Помогал А. Сихре в его деятельности. Издал собственную «Школу...» (1863 г.). Композиции В. Моркова отличаются простотой и тонкой обработкой. Многие сочинения по сей день не изданы.

МУСАТОВ Владислав Михайлович (1903–1991)

Активный популяризатор гитары, ученик Л. Девятова. Автор работ «Краткий очерк по истории русского гитаризма», «Краткий биографический очерк о М. Т. Высоцком», «Вокруг строя гитары» и других. Много лет проработал педагогом в училище искусств, имел много учеников. С 1963 г. вел гитару в народной консерватории г. Орджоникидзе. В учебный процесс ввел системность и определил наиболее важные критерии для исполнения. Автор учебных программ. Общий объем деятельности В. Мусатова позволяет отнести его к числу крупных гитаристов двадцатого столетия.

ОРЕХОВ Сергей Дмитриевич (1935–1998)

Один из крупнейших русских гитаристов. Автор сочинений для гитары. Брал уроки у В. Кузнецова, артист Москонцерта. Учился у Л. Менро. Творчество С. Орехова еще предстоит оценить. Блестящий импровизатор, он аккомпанировал многим эстрадным певцам и считался незаменимым. Стиль игры С. Орехова считается чисто русским. Деятельность этого гитариста-композитора — бесценный вклад в общерусскую национальную культуру.

ПЛЕСКОВ Иван Александрович (1827–1905)

Один из учеников А. Сихры. Служил в канцелярии. Был необычайно талантлив, обладал редкой памятью. Аранжировки для скрипки и гитары итальянских опернискали ему славу тонкого и умного музыканта. Н. Александров подарил И. Плескову гитару работы И. Шерцера. Обширной гитарной и концертной деятельности предпочитал уютный круг друзей.

РУСАНОВ Валерий Алексеевич (1866–1918)

Педагог, гитарист, композитор, дирижер, историк гитары, журналист, редактор, исполнитель. В. Русанов является одной из самых заметных фигур в гитарном мире. Без деятельности В. Русанова немыслимо представить пути становления гитары в России. Автор книги «Гитара в России». Многие из работ В. Русанова не изданы по сей день, в частности, II часть его «Школы...», а также очерки о непревзойденных гитаристах Ф. Циммермане, В. Моркове, С. Аксенове, Н. Макарове. Автор «Катехизиса гитариста». В. Русанов сумел объединить лучшие гитарные силы страны, его журнал «Гитарист» был вестником прогрессивных мыслей и надежд в гитарном мире и для многих являлся единственной поддержкой и источником ценной информации по гитаре. Работы В. Русанова как журналиста, музыканта и историка не имеют аналогов.

САРЕНКО Василий Степанович (1819–1881)

Гитарист-композитор, военный врач. Один из лучших учеников А. Сихры. Был предан гитаре самоотверженно. Игру его отличали тонкий вкус и богатая фантазия. Знаток, любитель и ценитель европейской культуры. Одним из главных достоинств исполнителя считал наличие у него качественного звукового тона. В концертах не выступал из-за чрезмерного волнения. Выше всех В. Саренко ставил игру Ф. Циммермана. Как композитор оставил немного своих сочинений, но все они составляют ценный вклад в сокровищницу гитарной литературы.

СВАРОГ Василий Семенович (1883–1946)

Гитарист-дилетант. Окончил художественную школу Штилица. Работы В. Сварога имеются в Третьяковской галерее и в Академии художеств. На гитаре начал обучаться самостоятельно, руководствуясь школой М. Высоцкого и А. Сихры. Перешел на шестиструнную гитару. Большая часть его сочинений не издана. Хорошо пел под гитару, участвовал в спектаклях. Предпочитал металлические струны. Известен портрет В. Сварога с гитарой в руках работы И. Решина.

СВЕНТИЦКИЙ Александр (нач. XIX в.)

Гитарист и композитор. Известен как автор журнала для семиструнной гитары (1803 г.). Издал около семидесяти пьес и аранжировок русских и цыганских песен, арий из опер. Подробных биографических сведений не сохранилось.

СВИНЦОВ Василий Иванович (?–1880)

Один из любимых учеников А. Сихры, продолжатель его метода. Композитор, концертант. Отмечен А. Дюбюком как хороший артист. Играл в дуэте с М. Высоцким в концертах, а также выступал вместе с известными пианистами и артистами Большого театра. Игру его отличали строгое и ровное исполнение.

СИХРА Андрей Осипович (1771–1850)

Создатель русской семиструнной гитары. Крупнейший представитель гитарной элиты в России. Высокообразованный музыкант, обаятельный и доброжелательный человек, он снискал себе бессмертную славу

благодаря масштабной и бескорыстной деятельности по популяризации гитары в России. Основоположник петербургской школы с присущим ей академическим стилем игры. С именем А. Сихры, как и М. Высоцкого, связывают «золотой век» в истории русской семиструнной гитары. Воспитал замечательную плеяду гитаристов, благодаря которым гитара получила распространение по всей России. Создал собственную классическую школу (1832, 1840 гг.). Биографический словарь Русского исторического общества назвал А. Сихру «патриархом русских гитаристов».

СЛЕПУХОВ Никифор Кузьмин (1867–1926)

Окончил Московскую консерваторию по классу контрабаса. Позже работал в оркестре Большого театра. На гитаре учился самостоятельно. Обладал поразительной беглостью, чистым и негромким тоном. Слепухову был доступен самый широкий репертуар гитаристов-классиков, включая А. Сихру и М. Высоцкого. Однако сольных концертов не давал, ограничиваясь выступлениями на различных вечерах. Имел репутацию грамотного и серьезного музыканта.

СОКОЛОВ Илья Осипович (1777–1848)

Племянник основателя цыганского хора И. Т. Соколова и его преемник. Управлял хором больше сорока лет. Хорошо владел гитарой. Долгое время общался с М. Высоцким, которого очень уважал и ценил. М. Высоцкий часто присутствовал на его репетициях и, несомненно, оказывал влияние на педагогический процесс. Манера игры И. Соколова, по словам очевидцев, напоминала некий симбиоз русской и цыганской культур. Несомненно, именно в этот период зародилась русско-цыганская манера аккомпанировать пению, и И. Соколов может считаться ее основоположником.

СОЛОВЬЕВ Александр Петрович (1856–1911)

С детства проявил необыкновенные музыкальные способности. Изучил «Школу...» А. Сихры самостоятельно. Очень быстро, общаясь со многими гитаристами, приобрел высокий уровень владения инструментом. Прекрасный импровизатор. В числе его лучших

учеников – В. Русанов. Простой и приветливый, А. Соловьев быстро стал всеми любим. В игре его чувствовалось некоторое пренебрежение к тону и его чистоте, что компенсировалось блестящей фантазией и техникой. Автор «Школы...», многочисленных песен и аранжировок. Авторитет и известность А. Соловьева позволяют говорить о нем как о крупном представителе гитарной элиты в России.

СТАХОВИЧ Михаил Александрович (1819–1858)

Гитарист-дилетант, ученик А. Сихры и М. Высоцкого. Дворянин. Историк семиструнной гитары, автор «Очерка истории семиструнной гитары». Окончил словесный факультет Московского университета. Известен также как поэт, писатель, собиратель русских народных песен. Заслуги М. Стаховича перед русской гитарой бесценны. Им положено начало истории русской гитары.

ФАЛЕЕВ Василий Григорьевич (?)

Ученик М. Высоцкого. Врач. Был знаком с А. Сихрой. Подавал большие надежды, имел хорошие музыкальные данные. Игра В. Фалеева отличалась простотой исполнения. О его педагогической деятельности ничего не известно. Однако своим авторитетом он оказывал несомненное влияние на формирование традиционной гитарной школы.

ЦИММЕРМАН Федор Михайлович (1813–1882)

Одна из самых известных и загадочных фигур гитарного мира. Гений Ф. Циммермана считался непревзойденным. «Паганини гитары» – так называли его современники. Брал уроки у А. Сихры, но играл преимущественно собственные композиции. Родом из дворян. Имея средства к существованию (был помещиком, конезаводчиком), Ф. Циммерман много времени и сил отдавал гитаре. Большинство его композиций до нас не дошло, преемников у него также не было. Сочинения Ф. Циммермана по музыкальному смыслу, стилю, гармонии заметно отличаются от сочинений других гитаристов. Значение деятельности этого гитариста для авторитета русской гитарной школы огромно.



Русская школа* игры на гитаре

Московская школа

М. Т. Высоцкий (1791—1837 гг.) —
основатель школы

Д. Д. Кушенов-Амитревский
(1772—1835 гг.)

И. О. Соколов (1777—1848 гг.)

А. А. Ветров (1812—1877 гг.)

С. Н. Аксенов (1784—1853 гг.)

П. Ф. Белошенин (1799—1869 гг.)

Н. Е. Липкин (?—1883 гг.)

Н. Гельд (1775—1816 гг.)

П. П. Дельвиг (1803—1854 гг.)

Н. Е. Ляхов (1813—1877 гг.)

М. А. Стахович (1819—1858 гг.)

П. Г. Кавдовщиков (?—1885 гг.)

А. К. Голиков (1834—1894 гг.)

А. Свентицкий (нач. XIX в.)

Ф. И. Губкин (1790—1891 гг.)

В. Г. Фалеев (?)

И. А. Клингер (?—1897 гг.)

Н. Н. Лебедев (1838—1897 гг.)

Ю. М. Штокман (1830—1905 гг.)

Ю. П. Дьяков (1840—1920 гг.)

Н. К. Слепухов (1867—1928 гг.)

С. М. Шевелев (1840—1920 гг.)

Ф. И. Дьяков (1874—1936 гг.)

В. М. Юрьев (1881—1962 гг.)

Мелешко (1911—1979 гг.)

Петербургская школа

А. О. Сихра (1773—1850 гг.) —
основатель школы

С. Н. Аксенов (1784—1853 гг.)

В. С. Саренко (1814—1881 гг.)

Н. И. Александров (?—1895 гг.)

В. И. Морков (1884—1964 гг.)

А. П. Соловьев (1856—1911 гг.)

А. М. Лфромеев (1868—1920 гг.)

Ф. М. Циммерман (1813—1882 гг.)

В. А. Русанов (1866—1918 гг.)

В. И. Свинцов (?—1880 гг.)

Н. П. Макаров (1813—1882 гг.)

И. А. Плесков (1827—1905 гг.)

В. С. Лферьев (1775—? гг.)

В. П. Машкевич (1888—1971 гг.)

И. Ф. Деккер-Шенк (1825—1899 гг.)

П. Петтолетти (?—1875 гг.)

Ф. Ф. Глушков (1843—18989 гг.)

П. А. Корин (1814—1894 гг.)

П. М. Толстая (1795—? гг.)

С. П. Галин (1878—1907 гг.)

В. П. Лебедев (1867—1907 гг.)

А. М. Лфромеев (1868—1920 гг.)

С. А. Беляновский (1884—1962 гг.)

П. Н. Исаков (1885—1958 гг.)

В. С. Сварог (1883—1946 гг.)

В. М. Мусатов (1903—? гг.)

А. А. Меньро (1923—? гг.)

* Деление на школы условно.



ИЗ КАТЕХИЗИСА ГИТАРИСТА В. А. РУСАНОВА

- **Что самое трудное в игре на гитаре?**
- Настроить верно струны.
- **Что самое необходимое?**
- Голова и сердце.
- **А что же тогда слух и пальцы?**
- Их слуги.
- **Почему так?**
- Потому, что смысл и красота, сила и проникновенность чувства – в голове и сердце, а слух и пальцы – одна техника.
- **Что такое честолюбивый гитарист-виртуоз?**
- Крыловский муравей-силач, приехавший удивлять людей тем, что поднимает одной рукой ячменное зерно.
- **Что такое верхняя дека?**
- Все.
- **Что такое гитарист, у которого трещат струны?**
- Ломовой извозчик, бьющий лошадь за то, что ей не по силам везти воз.
- **Что такое гитарист без направления идеала?**
- Человек, неразборчивый в людях, бывающий везде, где подают закуску или угощают ужином.
- **Где должна прежде всего звучать нота, мелодия?**
- В ушах, внутри.
- **А затем?**
- А затем уже от удара по струне.
- **Почему?**
- Потому, что исполнение есть воплощение мысли, которая рождается прежде, чем ее воплощает слово.
- **Почему необходимо знать историю инструмента?**
- 1) Чтобы знать и почитать тех, кто оказал ему заслуги.
- 2) Знать его врагов и ценителей.
- 3) Знать, что играть надо и что не надо.
- 4) Не изобретать того, что изобретено другими.
- 5) Воспользоваться опытом прошлого, чтобы избежать ошибок неопытности.
- 6) Подражать великому и бежать от дурного.
- 7) Не идти окольными путями, когда указан путь прямой.
- 8) Быть порядочным и благородным потомком.
- 9) Черпать энергию и силы для продолжения оставленных нам трудов предшественников.
- 10) Без изучения истории нельзя быть образованным музыкантом.
- 11) Верить в инструмент.
- 12) Для уяснения многого, что является порой причиной беспочвенных сомнений.
- 13) Для исцеления от тщеславия и самомнения.
- 14) Для умения различать истинных учителей от шарлатанов, истинную игру от профанации.
- 15) Знать великих мастеров.
- 16) Угадать талант и поощрять его в начинающих.
- **Какие слова самые вредные?**
- Не могу. Трудно. Не осилю. У меня нет способности. Буду ли я так играть, как Вы?
- **А самые бесполезные?**
- У меня есть талант? Все, что говорится, не относится во время урока к уроку.

– **Что напоминает гитарист, играющий не доступные ему пьесы?**

- 1) Курицу, стремящуюся в облака.
- 2) Сумасшедшего, лезущего на отвесную скалу.
- 3) Лошадь, еле везущую непосильный воз.

– **Чему подобно непосильное и непоследовательное занятие с учениками?**

– Подобно воспитателю, заставляющему ребенка, нетвердо стоящего на ногах, прыгать через барьер и догонять гончих собак.

– **Какое одно из самых существенных отличий гитариста без школы от гитариста, изучающего школу?**

– У первого ум подчиняется пальцам, а у второго – пальцы уму.

– **Чему подобен человек, ищущий неосновательно причины своих неудач в учителе или в школе?**

– Человеку, ищущему везе очки, когда они у него на носу.

– **Кто никогда не достигнет славы?**

– Кто гоняется за нею.

– **А как же иначе достигнуть ее?**

– Сидя за работой, ждать, когда она сама придет.

– **Какая слава не может повредить таланту?**

– Которую не ждешь, и когда она явится – не замечаешь.

– **Что самое искреннее, нелицемерное в оценке артистического дарования, а равно и произведения композитора?**

– Слезы, огонь в глазах, игра лица.

– **Почему?**

– Потому, что даже среди актеров редкость – искусственные слезы, огонь в глазах и игра теней, света и красок на лице. Потому, что все сильное и могуче-волшебное ошеломляет, очаровывает, не дает быстро исчезать впечатлениям.

– **Почему надо очень осторожно относиться к афлордисментам?**

– Потому, что в них приятельское участие, усердие, непринотливость публики, просто долг вежливости, привычка и дань обычаю, а порой радость, что ты кончил-таки, наконец.

– **Что обязывает артиста относиться с любовью и строгостью к исполнению, даже если общий уровень слушателей этого не заслуживает?**

1) Мысль, что среди них может быть хоть один истинный и серьезный любитель и музыкант.

2) То, что истинный артист забывает все – и зал, и публику.

3) Нет такого общества, в котором пренебрежение к своему искусству не было бы преступным.

4) Недостойно было бы унижаться до уровня слушателей.

– **Где и что надо играть?**

– Если ты и кабаке будешь играть Бетховена, ты не унизишь ни его, ни себя, ни инструмента, ни музыки; и наоборот, исполняя гнусную музыку, унизишься во всем и везде – даже во дворце.

- Как все это резюмировать короче?
- Так: не поднимайся вверх, но не опускайся ниже; поднимайся до своего уровня, но не опускайся до уровня слушателей, если они ниже твоего.
- Из чего сплетаются венки артистов?
- Из лавровых листьев, роз, терновника и шипов.
- А венок из одних лавровых листьев и роз?
- Он быстро сохнет и разваливается, как венок, неумело сплетенный из потрепанных лавров и цветов.
- Что делают с венком?
- Цветы подари друзьям и юным слушателям, лавры отдай повару для супа, а шипы и терновник оставь себе и береги их: они неувядаемы, не теряют окраски, не дают почить на пуховой перине самомнения и упоения славой.
- Кто жалуется на то, что гитара — тихий инструмент?
- Тот, кто не видит в этом ее достоинство.
- Какие пьесы считать самыми ценными?
- Оригинальные, т. е. написанные специально для гитары.
- Что такое плохая аранжировка?
- Общипанная птица.
- А аранжировщик?
- Грабитель, оставивший ограбленному только одно белье, а то и вовсе одну рубашку.
- Какая разница между живым учителем и самоучителем?
- Учитель — живой цветок, самоучитель — искусственный. Даже если бы последний мог передать во всей полноте окраску живого цветка, он никогда не сможет передать его аромата. От первого заимствуют пчелы свою пищу — мед, бабочки — краски для своих крыльев, а на второй садятся только мухи.
- Какой инструмент по количеству красок богаче гитары?
- Только оркестр.
- Возможны ли при тихом тоне гитары оттенки *fff* и *ppp*?
- Возможны при правильном понимании их.
- Как изобразить первую степень усиления, т. е. *f* (форте) и, наоборот, первую степень уменьшения, т. е. *p* (пиано) звука на гитаре?
- Посредством точного определения нормальной силы ее тона.
- А что такое нормальный тон?
- Звучание, получаемое без всяких усилий правой руки, а также звучание, если, не налегая на струны, провести по ним пальцем.

- Что ближе всего стоит к музыке в области человеческой культуры?
- Человеческое слово!
- Что общего между ней и словом?
- 1) Очень много, и прежде всего в главном своем значении: музыка — продолжение речи; она спаяна с нею в том месте, где у слова — конец, а у музыки — начало, т. е. слово — язык земной, музыка — язык души, или лучше выразиться так: слово — язык вещественного в ней, а музыка — язык невещественного в ней.
- 2) Как слово, так и музыка служат и для низких, и для высоких целей — раздаются и в храме, и в кабаке, и в устах мудреца, и невежды, потому что по существу своему не могут быть дурными, а только дурно употребляемыми.
- 3) Законы грамотности и эстетики вполне аналогичны: правильная речь, как и правильная музыка, требуют изучения теории, требуют акцента фразировки, делятся на предложения; имеют, как стихосложение, размер, стиль; как литература — форму; могут быть обе пустыми по содержанию, блестящими по внешности, серьезными, научными, безграмотными; требуют тех же оттенков подъема, усиления, понижения, пауз, плавности, тембра и т. п.
- А есть ли общее у музыки с живописью?
- Конечно, есть. Назову плавное: в живописи — горячий и холодный тон, в музыке — мажорный и минорный. Там — хроматизация, тут — тоже. Там — гамма, тут — тоже. Там — палитра красок, тут — палитра звуков и т. д.
- А с литературным произведением?
- И там, и тут основная тема — работа мысли и чувств, художественная обработка и развитие основной темы, мертвые буквы, требующие одухотворения; необходимо вникнуть в смысл содержания и т. п.
- А что общего у всех искусств?
- Безбрежность.
- А что необходимо для всякого искусства?
- Умственное и нравственное развитие, ум, сердце, талант, а в основе — знание.
- Что же из этого следует по отношению к гитаре?
- То, что мало быть гитаристом и только, а надо быть образованным человеком, гитаристом, музыкантом, мыслителем, художником, прислушиваться к музыке других инструментов, а более всего — к оркестру, любить все другие искусства и их мудростью и красотой пополнять, увеличивать музыкальную мудрость и воспитывать чувство и проникновенность в понимании музыкальной красоты. Без этого ты будешь только гитарист-гапёр, музыкальный спортсмен, фокусник, болтун, надоедливый, быстро теряющий к себе интерес, уважение и любовь общества.

ЛИТЕРАТУРА

- В. Красный. Технические возможности русской семиструнной гитары. — «Советский композитор», М., 1983.
- А. Мартинсен. Несколько слов о гитаре. — М., 1927.
- Б. Вольман. Гитара в России. — М.: Музгиз, 1961.
- В. Русанов. Школа для семиструнной гитары. — Часть I.
- М. Стахович. История семиструнной гитары. — СПб, 1864.
- В. Русанов. Гитара в России. — М., 1901.
- Б. Вольман. Гитара и гитаристы. — Л., 1968.
- М. Яблоков. Классическая гитара в России и СССР. — Тюмень-Екатеринбург, 1992.
- В. Машкевич. Гитара и гитаристы. — М., 1821–24.
- В. Попов. Страницы истории гитарного исполнительства в СССР и России. — Екатеринбург, 1997.
- Я. Штелин. Известия о музыке в России. — Петербург, 1835.
- Н. Макаров. Страдальческий крест. — СПб, 1861.
- А. Фамицын. Домра и сродные ей инструменты русского народа. — СПб, 1891 (глава 6).
- С. Заяцкий. Интернациональный союз гитаристов. — М., 1902.
- М. Кузнецов. Анализ строя семи- и шестиструнной гитары. — М., 1935.
- М. Иванов. Русская семиструнная гитара. — М.: Музгиз, 1948.
- Д. Рогаль-Левицкий. Современный оркестр. — М., 1956.
- Г. Берлиоз. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. — М., 1972.
- В. Максименко. Графическое оформление нотного текста для гитары. — М.: «Советский композитор», 1984.
- В. Русанов. Катехизис гитариста. — М., 1910.
- В. Машкевич. Автобиография. 1969.
- М. Офи. Русское собрание. — Колумбия, США, 1986.
- М. Иванов. Беспредметный спор. — М., 1962.
- М. Вайсборд. Дань почтения гитаре. М., 1988.
- В. Беляев. Лад. — М., 1988.
- Э. Алексеев. Фольклор в контексте современной культуры. — М.: «Советский композитор», 1988.
- Т. Попова. Основы русской народной музыки. — М.: Музгиз, 1977.
- А. Ширялин. Поэма о гитаре. — М., 1994.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
История формирования и некоторые основные черты русского гитарного исполнительства	5
Характерные черты русского стиля игры на гитаре	8

ПРАКТИКА

Арпеджио	11
Временная опора	13
Портаменто	19
Легадо	23
Тремоло	26
Трели	29
Уменьшенные септаккорды	31
Пробы и импровизация	33

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРОИЗВЕДЕНИЯ РУССКИХ ГИТАРИСТОВ

В. Морков. Скерцо	49
В. Русанов. Этюд	51
А. Ветров. Adagio (Памяти М. Высоцкого)	52
В. Саренко. Ноктюрн	54
В. Морков. Прелюдия (Оригинал в си миноре)	55
М. Высоцкий. Этюд	56
А. Соловьев. Этюд	57
М. Высоцкий. Желание наше совершилось	59
А. Соловьев. Тройка (Русская народная песня «Вот мчится тройка удалая»)	61
Ф. Циммерман. Вальс-элегия	64
М. Высоцкий. Полонез № 2	66
В. Юрьев. Этюд	68
М. Высоцкий. Песня (Кольбельная)	69
Ф. Циммерман. Тирольский вальс	72
М. Высоцкий. Три мазурки Мазурка (I)	73
Мазурка (II)	74
Мазурка (III)	75
М. Высоцкий. Фантазия № 16 (На мотивы этюдов И. Крамера)	76
Н. Александров. Мелодия (Оригинал в С-дур)	80
В. Саренко. Этюд № 2 (На романс «Спи, младенец мой прекрасный»)	82
Н. Александров. Этюд	84
М. Высоцкий. Фантазия	86

Н. Александров. Баллада	89
Ф. Циммерман. Этюд	91
А. Сихра. Exercise I (Фрагмент)	93
А. Сихра. Exercise IV (Фрагмент)	96
В. Саренко. Украинская пляска (Ф. Циммерману)	99
М. Высоцкий. Уж как пал туман	102
М. Высоцкий. Ох, болит	104
А. Сихра. Голова болит	106
И. Ляхов. Я пойду косить травку	109
А. Сихра. Собирались красны девки	113
А. Сихра. Чем тебя я огорчила	115
С. Аксенов. Среди долины ровныя	118
С. Аксенов. Винят меня в народе	121

ОРИГИНАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ, ПЕРЕЛОЖЕНИЯ И АРАНЖИРОВКИ

Б. Фомин. О, забудь	129
Автор неизвестен. Всегда и везде за тобою (С. Орехову)	131
А. Шишкин. Нет, не тебя так пылко я люблю	133
А. Шишкин. Ночь светла	136
С. Руднев. Вальс № 2 («Незабудка»)	141
С. Руднев. Романс (Н. Александрову)	144
С. Руднев. Русская песня (М. Высоцкому)	146
С. Руднев. Этюд	149
И. Соколов. Полька	152
С. Руднев. Ноктюрн (Памяти Ф. Шопена)	155
С. Руднев. Путь в Иерусалим (Этюд-тремоло)	160
Ах ты, степь широкая	166
Вечерний звон	169
П. Чайковский. Апрель (Подснежник)	174
П. Чайковский. Романс (Дезире Арто)	177
А. Лядов. Музыкальная табакерка (Вальс-шутка)	182
В. Калинин. Грустная песенка	186
А. Дюран. Первый вальс	187
Черногорка (Полька)	191
Н. Римский-Корсаков. Полет шмеля	193

КРАТКИЙ СПРАВОЧНИК ИМЕН ОСНОВНЫХ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ РУССКОЙ ГИТАРНОЙ ШКОЛЫ XIX ВЕКА

ИЗ КАТЕХИЗИСА ГИТАРИСТА В. А. РУСАНОВА ... 204

ЛИТЕРАТУРА