

GITAROWE ABC

„Gitara” to hasło, które od wielu już lat wywołuje, szczególnie wśród młodego pokolenia, żywste bicie serca, pozwala marzyć o powodzeniu, sławie, pozycji idola. A wszystko to za sprawą instrumentu, którego popularności nie sposób porównać z żadnym innym obecnym dziś na rynku muzycznym.

Termin „gitara” określa bogatą rodzinę instrumentów strunowych o charakterystycznym, powszechnie znanym kształcie. Ów kształt to kilkadesiąt wieków ewolucji w budowie tego instrumentu, którego pochodzenie historycy wywodzą od czasów starożytnych.

Bogactwo i różnorodność instrumentarium kryjącego się pod wspólną nazwą „gitara” są istotnie imponujące. Dziś na rynku muzycznym dominują trzy jej odmiany.

Rozwijająca się przez wieki tzw. gitara klasyczna, notująca w swoich dziejach okresy świetności, a także czasy pewnego zapomnienia, obecnie przeżywa renesans. Stoi za nią ogromna literatura, którą tworzyli m.in. najwybitniejsi kompozytorzy minionych epok.

Równolegle gitara akustyczna, a przede wszystkim, głównie za sprawą postępu w zakresie elektroakustyki, najmłodsza z trzech sióstr, czyli gitara elektryczna szybko się rozwija. Awangardowa w kształcie, często pozbawiona pudła rezonansowego, wyposażona w najnowsze osiągnięcia techniczne w zakresie przetwarzania dźwięku, gitara elektryczna spowodowała, iż wspólnym dla gitary klasycznej, akustycznej i elektrycznej jest tylko źródło dźwięku, czyli drgająca struna. Natomiast z uwagi na sposób pobudzenia jej do drgań (w klasycznej - palcami prawej ręki, w elektrycznej - specjalnym plektrum), wzmacniania i przenoszenia brzmienia instrumentu (pudło rezonansowe w klasycznej wobec przetworników, wzmacniaczy i kolumn głośnikowych w gitarze elektrycznej) oraz bardzo zróżnicowane finalne efekty w zakresie siły dźwięku i jego barwy, możemy postawić tezę, iż są to, szczególnie gitara klasyczna i elektryczna, dwa różne wręcz instrumenty dające wykonawcom bardzo szerokie możliwości realizowania dzieł muzycznych począwszy od muzyki poważnej poprzez muzykę popularną, rozrywkową, jazz aż do ostatnich, niesłychanie czasem wysublimowanych pod względem estetycznym poszukiwań artystycznych współczesnych twórców.

Młodych miłośników gitary zaciekała z pewnością przygotowany z myślą o nich właśnie cykl krótkich audycji poświęconych gitarze klasycznej i elektrycznej. Kilkunastominutowe odcinki pokazują, że oprócz satysfakcji płynącej ze słuchania muzyki gitarowej w mistrzowskim wykonaniu, nie mniej przyjemności mogą dostarczać samodzielne próby muzykowania na gitarze. A czy będzie to gitara klasyczna, czy też elektryczna, autor cyklu pozostawia do wyboru samym zainteresowanym.

„Gitarowe ABC”, bo taki tytuł nosi cykl omawianych audycji, stanowi odważną i interesującą próbę jednocośnej prezentacji dwóch, dość jednak różnych, instrumentów.



GITAROWE ABC

Słuchacz-widz uzyskuje na początku bardzo skróconą z koniecznością informację o historii obydwu instrumentów, potem, gdy zdecyduje się na zakup gitary - rady, które pozwolą mu nabyć prawidłowo zbudowany, o właściwych parametrach technicznych, instrument

W odcinku II omawiane są nazwy strun i sposoby strojenia gitary, natomiast w III – pozycja przy instrumencie.

Odcinki IV i V poświęcone są problemom rytmu i metrum jako najbardziej oddziaływanym na słuchacza elementom „muzycznej mowy”. Słuchacz poznaje wartości nut i pauz od całej nuty do ósemki.

Kolejne dwa odcinki przynoszą omówienie dźwięków leżących w I pozycji na strunach wiolinowych i basowych.

W dalszym odcinku poznane dźwięki w I pozycji pozwalają wprowadzić pojęcie gamy oraz całego tonu i półtonu jako miary odległości między dźwiękami w muzyce.

Akord, jego budowa, zapis, położenie na gryfie, różne sposoby realizacji na gitarze klasycznej i elektrycznej to treść odcinka IX.

Następny fragment cyklu poświęcony jest omówieniu charakterystycznych elementów techniki gitarowej - arpeggio i chwytu „barre”, a także efektowi vibracji jako wzbogacającemu brzmieniu gitary, zarówno klasycznej jak i elektrycznej.

Akordy septymowe, ich zastosowanie w bluesie i różnych formach akompaniamentu oraz skala 5-cio stopniowa, tzw. pentatonika, to problemy zawarte w ostatnim odcinku cyklu.

Większość przedstawionych zagadnień teoretyczno-wykonawczych ilustrowana jest materiałem muzycznym bardzo celnie i wdzięcznie dobranym. Początkowo są to proste ćwiczenia w oparciu o dopiero co poznane dźwięki czy akordy, a później słuchacz ma możliwość podjęcia prób wykonania melodii znanych i ciągle popularnych piosenek młodzieżowych („Pieski małe dwa”, „Płonie ognisko w lesie”) oraz ludowych, często dziś nazywanych biesiadnymi, o zróżnicowanym charakterze (taneczny - „Szła dziewczeka” i „Czerwone jabłuszko”, marszowy - „Zielony mosteczek”).

Łatwo wpadająca w ucho melodyka tych utworów jest bardzo pomocna przy ćwiczeniu akompaniamentu polegającego na doborze właściwych do melodii akordów.

Także przykłady z klasycznej literatury gitarowej prezentowane na najwyższym poziomie wykonawczym oraz bardzo efektowne popisy na gitarze elektrycznej pobudzą z pewnością wyobraźnię niejednego z oglądających i część z nich nie poprzestanie na przyjemnościowym tylko i amatorskim kontakcie z tymi instrumentami, podejmując trud dalszego kształcenia.

Wydaje się, że „Gitarowe ABC” może zachęcić do muzykowania na gitarze także tych, którzy zastanawiają się jeszcze nad wyborem instrumentu umożliwiającego czynny kontakt ze sztuką muzyczną.



Historia gitary

Historia gitary zaczyna się wraz z powstaniem pierwszych prehistorycznych szarpanych instrumentów strunowych. W ich rozwoju wyłaniają się dwa typy: instrumenty harfowe pochodzące wprost od łuku, z dużą ilością strun oraz lutniowe, z pudłem rezonansowym o jednej lub dwu szyjkach. W pierwszej grupie stosowano grę na strunach nie skracanych, natomiast instrumenty lutniowe w trakcie ewolucji wykształciły gryf z progami do skracania strun.

W starożytnej Grecji, Persji i Egipcie instrumenty te przybrały różną postać i różne nazwy: sitar, gitara, kitara, cithara.

Na rozwój grupy instrumentów strunowych wielki wpływ wywarli Arabowie, którzy podbijając Półwysep Iberyjski przwieźli dwa instrumenty: rebec, na którym grano smyczkiem, i wschodnią lutnię, po arabsku „al-ud”, na której grano palcami. Nazwa ta zmieniała się w różnych językach na laud, luth, laute, a do języka polskiego weszła jako lutnia. Lutnia była okrągłą, niewielkim pudłem, posiadała ścianki boczne, krótką szyjkę i cztery struny.

Z instrumentów tych wykształciła się vihuela – prototyp gitary na gruncie hiszpańskim, zwana guitarra espagnola. Miała lekko wcięte boki i długą szyjkę. Z biegiem czasu zmieniała się kształt, liczba strun, powstawały coraz to nowe konstrukcje różniące się wymiarami i brzmieniem. W końcu XVI w. gitara miała pięć podwójnych strun, dwanaście progów, jej strój ustalił sławny muzyk i teoretyk hiszpański Juan Bermudo.

Przełomowym momentem w rozwoju gitary było zastosowanie pojedynczego naciągu strun. Autorem tego istotnego uproszczenia był żyjący w drugiej połowie XVII w. hiszpański gitarzysta Ruiz de Ribayaz. Fakt ten przyczynił się do szybkiego rozpowszechnienia gitary i stopniowego wypierania przez nią bardziej skomplikowanej w budowie lutni. Pojedyncze struny można było szybko nastroić. Mniejsza ich liczba pozwalała zastosować węższy gryf. Dzięki temu okres nauki gry na gitarze uległ znacznemu skróceniu.

W końcu XVIII stulecia gitara uzyskała szóstą strunę. Wykształciła się też jej piękna forma zewnętrzna za sprawą hiszpańskiego lutnika Antonio de Torresa, który ustalił pewien kanon proporcji, wymiarów oraz materiałów użytych do budowy instrumentów. Powstała gitara określona później jako klasyczna – instrument o konstrukcji drewnianej, sześciostrunowy, szarpany, z naciągiem strun jelitowych, o stroju kwartowym z tercją wielką między struną drugą i trzecią.



Gitara klasyczna



W połowie XIX w. gitara klasyczna dotarła do Ameryki. Tamtejsi lutnicy stopniowo ją modyfikowali, tworząc nową konstrukcję, nazwaną gitarą akustyczną.

Instrument ten różnił się od klasycznej węższą szyjką, lekko zaokrągloną podstrunnicą i główką o zmienionym kształcie. Struny jelitowe zostały zastąpione metalowymi. Pudło rezonansowe było stopniowo powiększane. Mogło być wykonane na wzór gitary klasycznej – płaskie lub wypukłe – na wzór skrzypiec z dwoma otworami w kształcie tzw. efów. W późniejszych latach zaczęto stosować wycięcie w pudle rezonansowym ułatwiające grę w wyższych pozycjach.

W latach dwudziestych XX w. rozpoczęła się era gitary elektrycznej, przeprowadzono udane próby zastosowania przetwornika elektromagnetycznego zmieniającego drgania struny w sygnał elektryczny spotęgowany przez wzmacniacz i słyszalny w głośniku, tworząc w ten sposób zelektryfikowaną gitarę akustyczną.



Gitara akustyczno-elektryczna



Coraz śmieej rezygnowano ze zbędnego pudła rezonansowego, zastępując je w końcu korupsem z litego drewna. Pojawiły się też gitary, których gryfy pozbawione były tradycyjnej główki. Lata pięćdziesiąte to okres, kiedy utrwała się zewnętrzny kształt gitary elektrycznej, choć dalej obserwujemy jej ciągły rozwój idący w parze z postępem techniki elektronicznej. Proces ten pozwala na stosowanie środków dających gitarze elektrycznej nowe możliwości brzmieniowe, barwowe i wykonawcze.

Postęp w elektronice nie „oszczędził” współczesnej gitary klasycznej, która dzisiaj niewiele różni się od swojego XVIII-wiecznego pierwowzoru wyglądem, brzmieniem i techniką gry. Wydawało się, iż jej ewolucję można uznać za rozdział już zamknięty. Tymczasem montowane w najnowszych egzemplarzach gitar klasycznych wysokiej klasy przetworniki piezoelektryczne oraz zaawansowany układ korekcji dźwięku mogą sprawić, że problemy z głośnością tego szacownego instrumentu w większych salach koncertowych przestaną być utrapieniem, przede wszystkim dla słuchaczy.

Bliższe zaznajomienie się z elementami składowymi gitary, rolą jaką pełnią w całej konstrukcji instrumentu, stosowanym nazewnictwem, pozwolą przyszłemu adeptowi gry, zarówno na gitarze klasycznej jak i elektrycznej, dokonać wyboru właściwego egzemplarza instrumentu w chwili jego zakupu.



Nienaganny wygląd zewnętrznego instrumentu to jego niewątpliwy atut, jednak kupując gitarę, w szczególności klasyczną, należy przestrzegać kilku podstawowych zasad.

Najistotniejszym jest, aby udać się na zakupy w towarzystwie osoby, która będzie mogła ocenić i dokonać wyboru instrumentu z uwagi na prezentowane walory użytkowe, w pierwszym rzędzie prawidłowy strój, dalej nośny, ładny, czysty, bez jakichkolwiek pobrzękiwań, dźwięk, właściwie ukształtowany gryf, a więc prosty i wygodny dla lewej ręki.

Szczególną uwagę należy zwrócić właśnie na gryf, bowiem takie jego wady jak skrzywienie o charakterze łukowatym, czy niewłaściwe rozmieszczenie progów, są bardzo trudne do usunięcia i praktycznie dyskwalifikują dany egzemplarz.

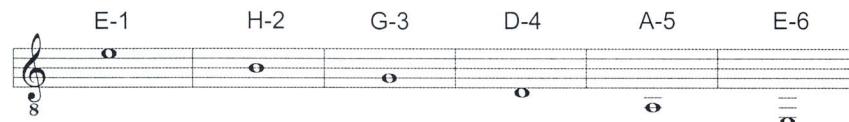
Podobnych kłopotów przy zakupie instrumentu nie mają nabywcy gitary elektrycznej. Tutaj istnieją bowiem techniczne możliwości bieżącej, samodzielnej korekty ewentualnych niedomagań (strój, gryf), a o cenie danego instrumentu decyduje głównie jakość zamontowanych w nim urządzeń do wzmacniania i przenoszenia dźwięku.



Metody strojenia gitary

Zakup właściwego instrumentu to podstawowy warunek rozpoczęcia naszej edukacji muzycznej. Umiejętność strojenia instrumentu pozwoli natomiast przystąpić do zajęć praktycznych.

Przed tym zapoznajmy się z nazwami poszczególnych strun i ich zapisem na pięciolinii. Strun jest sześć, liczymy je począwszy od tej najbliższej do najgrubszej, a prawidłowo mówimy, że od najwyższej, czyli najwyższej brzmiącej, do najniższej – najniżej brzmiącej.



Jest to umowny zapis wysokości brzmienia poszczególnych strun, w rzeczywistości bowiem dźwięki gitary brzmią o oktawę niżej. Mówimy, że gitara jest instrumentem transponującym o oktawę w dół. Zjawisko to zaznaczamy umieszczając arabską cyfrę „8” – symbol oktawy, pod kluczem wiolinowym. Taki zapis pozwolił umieścić dźwięki gitary na jednej tylko pięciolinii, pomimo dość rozległej skali tego instrumentu.

Świadomość transponowania przez gitarę jest istotna na początku nauki, kiedy staramy się nastroić nasz instrument. Strojenie rozpoczynamy od ustalenia prawidłowej wysokości brzmienia struny E-1. Biorąc za wzorzec np. brzmienie stosownego klawisza pianina czy fortepianu stwierdzimy, że zapis gitary różni się od fortepianowego właśnie o oktawę. W efekcie, gdybyśmy nie wiedzieli o fakcie transponowania dźwięku przez gitarę, moglibyśmy pozrywać struny starając się za wszelką cenę dostosować ich brzmienie do wysokości zgodnej z zapisem na pięciolinii.

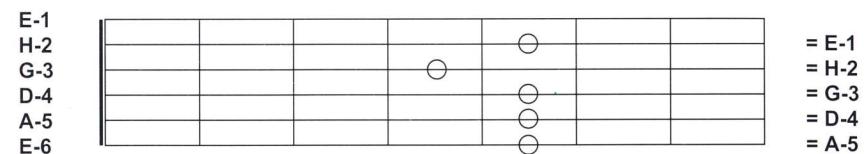
Doświadczyszy i zrozumiawszy umowność zasady transponowania możemy spokojnie kontynuować strojenie instrumentu, owo transponowanie nie będzie bowiem powodowało jakichkolwiek komplikacji w naszej dalszej nauce na gitarze.

Strojąc gitarę korzystamy z prostej zasady dostrajania sąsiedniej, niższej struny, którą skracamy stawiając palec lewej ręki w odpowiedniej przedziałce tak,



aby uzyskać brzmienie identyczne z wyższą struną tzw. pustą, czyli nie skracaną. Takie identyczne brzmiące dźwięki nazywamy unisonem.

Postawienie palca w V przedziałce na strunie H-2 da nam unison ze struną E-1, następnie w IV przedziałce na strunie G-3 unison ze struną H-2, z kolejnym w V przedziałce na strunie D-4 unison z G-3, a w VI przedziałce na A-5 unison z D-4 i na koniec w VI przedziałce E-6 - unison z A-5.



Opisany sposób strojenia gitary na początku będzie wystarczający, w późniejszym okresie natomiast ten wrażliwy pod względem stroju instrument wymagać będzie bardziej precyzyjnych sposobów strojenia, np. z użyciem tzw. flajoletów, tj. dźwięków uzyskiwanych ze struny skracanej tylko przez dotyk palca lewej ręki – bez dociskania jej do metalowego progu.

Jednak dla początkującego gitarzysty może to być zbyt trudne, warto zatem wspomóc młodego adepta gitary odpowiednim urządzeniem elektronicznym, które bezbłędnie wykaże ewentualne nieprawidłowości i pozwoli je szybko skorygować, wskazując odpowiednią ilość drgań na sekundę dla każdej struny.





Pozycja z instrumentem

Mając dobrze nastrojoną gitarę powinniśmy zadbać o prawidłową pozycję przy instrumencie. Jest to szczególnie ważne dla gitarzysty klasycznego, który przyjmując optymalną pozycję całego ciała względem instrumentu stwarza warunki dla prawidłowego ustawienia tzw. aparatu gry, czyli właściwej pracy obydwiu rąk.

Podstawowe kryteria odnośnie pozycji gitarzysty klasycznego sformułował na przełomie wieku XIX i XXw. znany hiszpański kompozytor muzyki gitarowej, wirtuoż i pedagog Francisco Tarrega (1852-1909), którego działalność to jeden z najważniejszych okresów w dziejach gitary klasycznej. Zasłynął także transkrypcjami, czyli przystosowaniem do wykonywania na gitarze dzieł wybitnych twórców przeznaczonych w oryginałe na inne instrumenty, w szczególności utworów J. S. Bacha.

Właściwą pozycją gitarzysty jest pozycja siedząca. Wysokość krzesła zależna jest od wzrostu grającego, przy przeciętnym wzroście krzesło powinno mieć około 50 cm wysokości. Lewa nogą spoczywa na małym, o regulowanej wysokości stołeczkę (15-20 cm), prawą nogę odsuwamy w prawo.

Instrument opieramy jego wcięciem na lewym udzie, prawe udo w okolicy kolana podtrzymuje gitarę od dołu. Dolna płyta pudła rezonansowego lekko przylega do tułowia, który nieco pochylamy do przodu. W rezultacie instrument przyjmuje pozycję ukośną, a głowka gitary powinna znaleźć się na wysokości głowy grającego.

Prawą rękę opieramy poniżej łokcia na górnej krawędzi pudła rezonansowego w jego najszerzym miejscu. Dłoń swobodnie zwisa w dół, powodując naturalne niewielkie uwypuklenie w przegubie. Palce przyjmują pozycje mniej więcej prostopadłą do strun, kciuk lekko odchylony w lewo. Ruch palców powinien naśladować zamykanie dłoni tak, by pobudzać struny do drgań w płaszczyźnie równoległej do instrumentu.

Lewa ręka nie może w żadnym wypadku podtrzymywać instrumentu. O prawidłowym jej układzie decyduje sposób ułożenia kciuka, który swą wewnętrzną stroną lekko tylko dotyka spodu szyjki, co umożliwia swobodne zmiany pozycji ręki wzduł gryfu. W zasadzie nie powinien on być widoczny z przodu. Powoduje to niewielkie uwypuklenie ręki w przegubie, a palce przybierają pozycję prostopadłą w stosunku do gryfu. Łokieć lewej ręki w pozycji naturalnej, blisko tułowia.

Dążąc do uzyskania jak najwygodniejszej pozycji ciała przy grze, niektórzy gitarzyści stołeczek zastępują specjalną poduszką lub podstawką. Umieszczają je pod gitarą na udzie lewej nogi, która w tym układzie spoczywa bezpośrednio na podłodze.



Ostateczny wybór sposobu kształtowania pozycji przy gitarze jest sprawą indywidualną, wymaga pewnego doświadczenia, ale zawsze musimy pamiętać o uwarunkowaniach anatomicznych naszego ciała, dbać o naturalność i potrzebne mu rozluźnienie. Inaczej organizm szybko zacznie się buntować, a ćwiczenia zamiast radości płynącej z muzykowania mogą wywołać niepotrzebne bóle lub odrętwienie.

Gitarzyści grający na gitarze akustycznej lub elektrycznej korzystają z dużej swobody jeśli chodzi o trzymanie instrumentu. Zawieszenie instrumentu na specjalnej taśmie przewieszonej przez ramię umożliwia grę w dowolnej, wygodnej dla gitarzysty pozycji siedzącej, pozwala też grać na stojąco, a także łatwo zmieniać miejsce na estradzie.

Praca obu rąk gitarzysty „elektrycznego”, determinowana przez swobodę trzymania instrumentu, jest również bardziej indywidualna, szczególnie na wyższym etapie gitarowego wtajemniczenia.

Prawa ręka „uzbrojona” w dowolnego kształtu plektrum, czyli tzw. kostkę, nie tylko pobudza struny, ale musi także obsługiwać urządzenia elektroakustyczne zamontowane w instrumencie. Lewa ręka, za sprawą znacznie węższego gryfu gitary elektrycznej, często korzysta z kciuka jako piątego palca skracającego struny, co bardzo poszerza i wzbogaca możliwości gry akordowej.

Rytm, tempo

Muzyka towarzyszy człowiekowi od najdawniejszych czasów. Początkowo prymitywna, łagodziła monotonię pracy, później coraz bogatsza, uświetniała obrzędy religijne, umilała zabawę, była nieustannie obecna w życiu społecznym, aż wreszcie z czasem usamodzielniała się, stając się odrębnią gałęzią sztuki.

Podejmując naukę gry na instrumencie musimy poznać język muzyczny, określić najważniejsze elementy „muzycznej mowy”, za pomocą której przenikać będziemy w czarowny świat dźwięków.

Melodia i rytm to niewątpliwie, oprócz wielu innych, dwa najistotniejsze elementy każdego utworu muzycznego.

Melodia z uwagi na swoją zmienność jest znacznie trudniejsza do zapamiętania, rytm natomiast łatwo dostrzega i „chwyta” nawet mniej wprawny słuchacz. Sprzyja temu powtarzalność określonej miary rytmu. Jednostki te, jedne akcentowane, inne nieakcentowane, łączone w grupy tworzą takty, najmniejsze zamknięte fragmenty utworu.

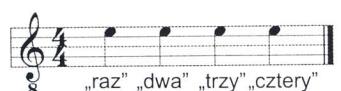


Wartości nut i pauz

Podstawową miarą metryczną rytmu jest ćwierćnuta, a najczęściej budowane są takty składające się z dwóch, trzech i czterech ćwierćnutek. O tym, ile i jakich jednostek zawartych jest w kolejnych taktach utworu, informuje grającego oznaczenie cyfrowe, które znajduje się na pięciolinii na początku utworu, zaraz za kluczem wiolinowym, np.:

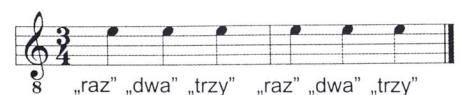


Dolina cyfra tego oznaczenia (czytamy „cztery czwarte”) symbolizuje miarę, czyli wartość nuty, w tym wypadku jest to ćwierćnuta, góra natomiast informuje, ile tych wartości zawiera takt:



Aby grać równo liczymy głośno: „raz, dwa, trzy, cztery” określając sobie czas trwania, czyli wartość ćwierćnuty.

Podobnie postępujemy w przypadku taktów na $\frac{2}{4}$ i $\frac{3}{4}$ licząc odpowiednio:



Nasza ćwierćnuta to oczywiście nie jedyna wykorzystywana w muzyce miara czasu. Słuchając jakiekolwiek melodii obserwujemy, że czas trwania poszczególnych dźwięków bywa niekiedy bardzo różny.

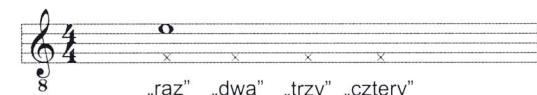
Dłużej brzmiące dźwięki powstają z łączenia wartości mniejszych w większe, np. dwie ćwierćnuty tworzą półnute:



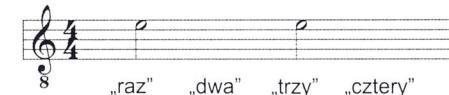
a dwie półnuty lub cztery ćwierćnuty dają całą nutę:



Cała nuta to największa wartość, jaką wyrażamy czas trwania dźwięku. Widzimy zatem, że w takcie $\frac{4}{4}$ może zagrać tylko jeden dźwięk – całą nutę – wyliczając czas jej trwania „raz, dwa, trzy, cztery”, ponieważ zawiera w sobie cztery ćwierćnuty:



Takt $\frac{4}{4}$ możemy wypełnić również dwiema półnuttami, z których na każdą będą przypadały po dwie miary ćwierćnutowe:



Głośne liczenie ma nam pomóc w utrzymaniu równego, jednostajnego tempa gry. Jest to szczególnie ważne w muzyce rozrywkowej pełniącej często funkcję użytkową. Gdy muzyka jest na przykład przeznaczona do tańca, jej tempo musi być ciągle takie samo.



Mówiąc o tempie, które może być wolniejsze lub szybsze, myślimy w istocie o czasie, w ciągu którego realizujemy podstawową jednostkę miary muzycznej, którą najczęściej jest omawiana wcześniej ćwierćnuta. Jeśli czas jej trwania jest krótszy, to tempo utworu jest szybsze i odwrotnie, gdy ćwierćnuta jest dłuższa, to tempo staje się wolniejsze.

Oto ćwiczenia rytmiczne na pustej strunie do realizacji na gitarze elektrycznej a) i klasycznej b):

a)

8 Licz: 1 2 3 4

* oznaczenie kierunku uderzenia kostką:

— w dół,

— do góry

b)

8 Licz: 1 2 3 4

* oznaczenie palców prawej ręki:

i — pierwszy palec (wskazujący)

m — drugi palec (środkowy)

a — trzeci palec (serdeczny)

p — kciuk

W przebiegu utworu muzycznego zdarzają się chwile ciszy. Określamy je terminem „pauza”. Pauzy mają, podobnie jak dźwięki, swoje wartości, czyli swój czas trwania. Jest pauza całonutowa a), półnutowa b), ćwierćnutowa c):

a) b) c)

8 Licz: 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Przykład ćwiczenia rytmicznego z zastosowaniem pauzy ćwierćnutowej:

8 Licz: 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4



Mniejszą wartością rytmiczną od ćwierćnuty jest ósemka, która powstała z podziału ćwierćnuty na dwie części:



Ćwiczenia rytmiczne dla gitary elektrycznej a) i klasycznej b):

a)

8 Licz: 1 i 2 i 3 i 4 i 1 i 2 i 3 i 4 i itd.

b)

8 Licz: 1 i 2 i 3 i 4 i 1 i 2 i 3 i 4 i itd.

Aby wyliczyć głośno wartość ósemki, rozdrabniamy każdą ćwierćnute dodając słówko „i”:

Ósemce – nucie (N) odpowiada ósemkowa pauza (P).

W układzie wartości nut i pauz łatwo zaobserwować zasadę tzw. podziału dwójkowego. Oznacza to, że wartość większa dzieli się na dwie mniejsze:

Licz:	1	2	3	4	cała nuta
	—	—	—	—	dwie półnuty
	—	—	—	—	cztery ćwierćnuty
	—	—	—	—	osiem ósemek
	—	—	—	—	



Ćwiczenie rytmiczne z zastosowaniem ósemkowych wartości nut i pauz:

Ćwiczenie rytmiczno-melodyczne z wykorzystaniem poznanych wcześniej dźwięków odpowiadających „pustym” strunom:

Struna E-1	H-2	G-3
D-4	A-5	E-6

Ćwiczenie rytmiczno-melodyczne na pustych strunach – fragment melodii „Płonie ognisko w lesie”:

* utwór rozpoczyna się tzw. przedtaktem, czyli niepełnym taktem, w tym przypadku – od trzeciej ćwierćnuty w takcie,

** fragment utworu kończy niepełny takt stanowiąc dopełnienie (1 i 2 ćwierćnuta) poczatkowego przedtaktu,

*** kropka przy nucie przedłuża jej wartość o połowę, czyli o ćwierćnute (półnute z kropką liczymy: „raz, dwa, trzy”)



Dźwięki grane na strunach wiolinowych

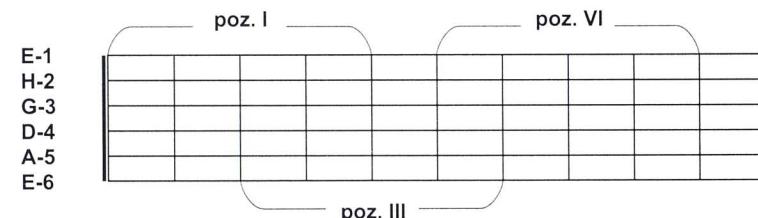
Poznanie wybranych dźwięków w I pozycji * na strunach wiolinowych, czyli E-1, H-2 i G-3:

* pozycja to cztery kolejne przedziały, w których stawiamy kolejno, od pierwszego do czwartego, palce lewej ręki, np.:

pozycja I = przedziały I – IV

pozycja III = przedziały III – VI

pozycja VI = przedziały VI – IX

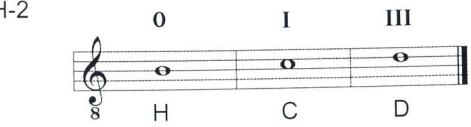


Struna E-1

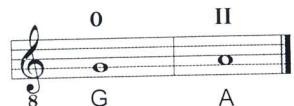
* znak repetycji, można powtarzać dowolną ilość razy;



Struna H-2



Struna G-3



Przykłady melodii opartych na poznanych dźwiękach w I pozycji na stunach wiolinowych;

a)

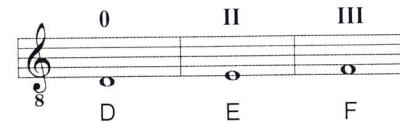
b) „Płonie ognisko w lesie” (fragment)



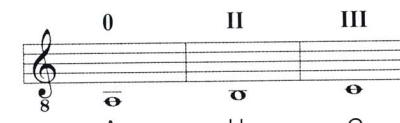
Dźwięki grane na strunach basowych

Wybrane dźwięki w I pozycji na strunach basowych:

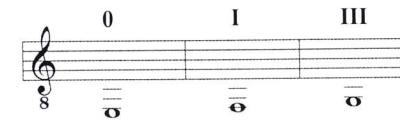
Struna D-4



Struna A-5



Struna E-6





Na strunach basowych z reguły gramy kciukiem.

Przykłady wykorzystania poznanych dźwięków w I pozycji na strunach basowych:

a)

Three staves of musical notation in common time (4/4), treble clef, and a bass staff. The bass staff shows eighth-note patterns: the first staff has a continuous eighth-note line; the second staff has pairs of eighth notes; the third staff has pairs of eighth notes followed by a single eighth note. The notation is intended for playing on bass strings with the thumb.

b)

Four staves of musical notation in common time (4/4), treble clef, and a bass staff. The bass staff shows sixteenth-note patterns: the first two staves have eighth-note pairs grouped into sixteenths; the third staff has eighth-note pairs with a breve rest; the fourth staff has eighth-note pairs with a sharp sign. The notation is intended for playing on bass strings with the thumb.

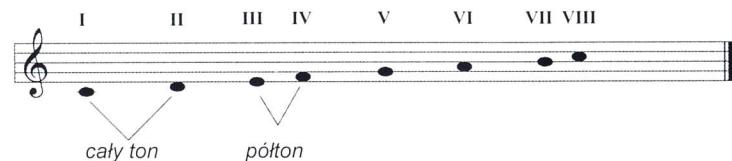


Gama

Poznane wcześniej dźwięki gitary leżące w I pozycji pozwalają ułożyć gamę, tj. szereg ósmiu dźwięków, z których ósmy jest powtórzeniem pierwszego o oktawę wyżej, a między poszczególnymi jej stopniami obowiązują określone odległości muzyczne – całe tony i półtony.

Nasz układ od „c” do „c” nazywamy gamą C-dur, a nazwę wyznacza dźwięk toniczny, czyli leżący na I stopniu gamy dźwięk c.

Gama C-dur



Zachowując przedstawione wyżej graficznie odległości muzyczne między poszczególnymi stopniami, gamę budować możemy od dowolnego dźwięku.

Dźwięki składowe gamy stanowią dla kompozytora budulec przy komponowaniu utworu instrumentalnego lub melodii piosenki.

Na gamie C-dur opartych jest wiele znanych melodii, np. „Pojedziemy na łów”, „Zielony mosteczek”, kolęda „Wśród nocnej ciszy”. Mówimy, że są te utwory w tonacji C-dur.

„Pojedziemy na łów”

Two staves of musical notation in common time (4/4) and C-dur. The notation consists of eighth-note patterns typical for the folk song "Pojedziemy na łów".

„Zielony mosteczek”

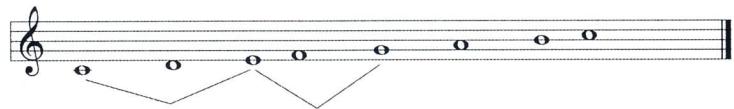
Two staves of musical notation in common time (4/4) and C-dur. The notation consists of eighth-note patterns typical for the folk song "Zielony mosteczek".



Akordy

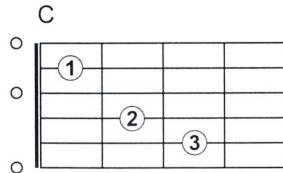
Gitara jest instrumentem bardzo uniwersalnym, jednym z nielicznych, poza rodziną instrumentów klawiszowych (fortepian, organy), na których możliwe jest realizowanie, oprócz jednogłosowych pochodów melodycznych, także gry akordowej. Gitara klasyczna „potrafi” nawet łączyć obydwa te zadania równocześnie.

Dotychczas poznaliśmy dźwięki leżące w I pozycji, z których w poprzednim odcinku ułożona została gama C-dur. W oparciu o dźwięki tej gamy zbudujemy pierwszy akord. Jego podstawowa postać to współbrzmienie minimum trzech dźwięków:

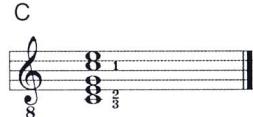


Ma on budowę tercjową, co oznacza, że poszczególne składniki akordu oddalone są od siebie o interwał tercji. Jeśli pierwsza tercja akordu jest wielka (dwa całe tony), a druga mała (cały ton i półton), to pogodnie brzmiący akord określamy terminem „majorowy” lub „durowy” (zapis – C). Gdy jest odwrotnie, to interwał małej tercji występujący jako pierwszy w akordzie nadaje jego brzmieniu charakter minorowy, mówimy wtedy o akordzie „molowym” (zapis Cm).

Trójdźwięk C na gitarze możemy rozbudować realizując jego składniki na wszystkich sześciu strunach:

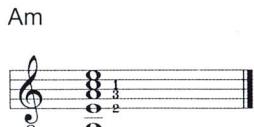
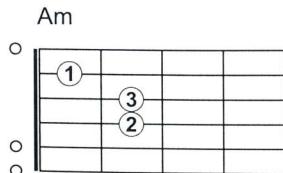


Położenie palców lewej ręki na gryfie



Realizacja – niektóre składniki mogą być dublowane, a nawet potrajane (w przypadku dołączenia struny E-6)

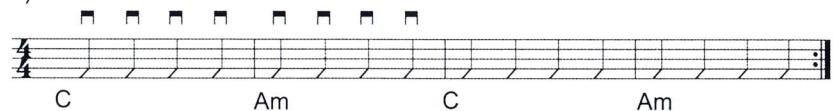
Zmieniając tylko położenie 3 palca lewej ręki ze struny A-5 na G-3 uzyskujemy kolejny akord, tym razem molowy:



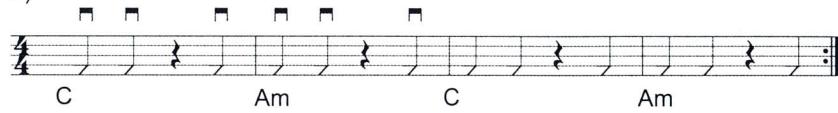
Ten akord także możemy grać z szóstą struną. Jest to szczególnie ważne przy realizacji ćwiczeń akordowo-rytmicznych, nie musimy bowiem „omijać” żadnej struny, śmiało uderzając kostką lub palcami prawej ręki pełne akordy na sześciu strunach.

Ćwiczenia akordowo-rytmiczne i melodyczno-rytmiczne:

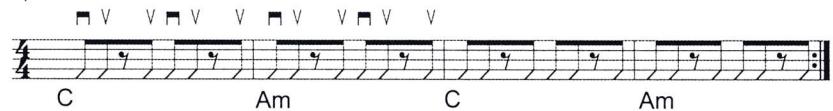
a)



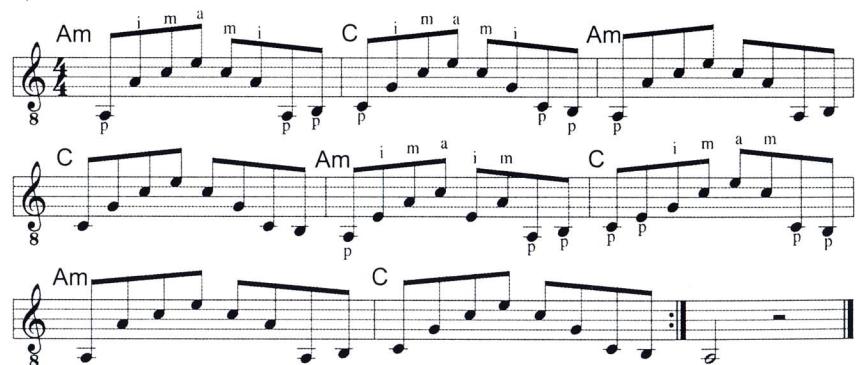
b)



c)

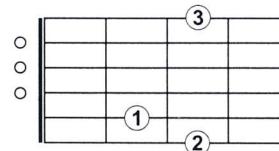


d)

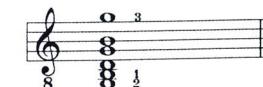


Kolejne akordy to G i Dm:

G



G





Dm

Dm

Ćwiczenia akordowo-rytmiczne i melodyczno-rytmiczne

a)

C Am Dm G C

b)

C Am Dm G C

c)

C Am Dm G C Am

Dm G

* Akord rozłożony, dźwięki grane kciukiem kolejno od najniższego.



Gra akordowa w początkowym okresie nauki może sprawić trochę kłopotów. W szczególności w lewej ręce powinno się poszukiwać takiego ustawienia palców na gryfie, które w rezultacie dałoby dźwięk czysty, pozbawiony jakichkolwiek „ubocznych” efektów. Wszelkie niedostatki brzmieniowe należy eliminować przez korektę ustawienia konkretnego palca, czyniąc to w rozluźnieniu, absolutnie bez wzmacniania nacisku palca na strunę.

Następne trzy akordy tworzą tzw. triadę harmoniczną. Zbudowane są z dźwięków jednej gamy, czyli reprezentują jedną tonację, a tworzymy je na I, IV oraz V stopniu gamy.

Na gitarze najlepiej brzmi triada harmoniczna złożona z akordów: A, D i E. Są to akordy zbudowane z dźwięków gamy A-dur.

A

A *

* znaki chromatyczne – krzyżyki podwyższające brzmienie dźwięku o pół tonu, przy ich pomocy możemy, począwszy od dźwięku „a”, zbudować gamę A-dur.

D

D

E

E



Ćwiczenia akordowo-rytmiczne i melodyczno-rytmiczne

a)

A A D E A

b)

A D E A

c)

A D E A

* oznaczenie metrum „C” jest równoznaczne z $\frac{4}{4}$

Elementy techniki gitarowej

Wibracja (vibrato) to efekt brzmieniowy charakterystyczny dla instrumentów strunowych, który powoduje wzbogacenie dźwięku, jednocześnie wywołując wrażenie przedłużenia jego brzmienia.

Jest to szczególnie ważne dla gitary klasycznej, której dźwięk – nie podtrzymywany – szybko zanika. Kołysząc lewą dlonią wzdłuż gryfu zmieniamy siłę docisku struny do danego progu (metalowej sztabki), co powoduje drobne zmiany wysokości brzmienia i w rezultacie tego uzyskujemy efekt vibracji.



Na gitarze elektrycznej natomiast vibrato powoduje szybka zmiana napięcia strun przez ruch w poprzek gryfu dociskającego ją palca. Można posłużyć się też ewentualnie vibratorem mechanicznym – dźwignią do zmiany napięcia strun. Urządzenie to szczególnie jest przydatne, gdy chcemy rozwibrować akordy, co na gitarze klasycznej jest bardzo uciążliwe, a jednocześnie mało skuteczne.

Charakterystycznym sposobem gry na gitarze jest tzw. arpeggio. Terminem tym określamy szybkie następstwo dźwięków powstałe zwykle w wyniku „rozkładania” akordów.

Na gitarze klasycznej wzorcowym arpeggio są następujące układy:

Na gitarze elektrycznej arpeggio realizuje się zwykle poprzez szybkie uderzanie strun ruchem jednostronnym (w tym samym kierunku) lub przemiennym.

Nowe akordy:

Em

Em

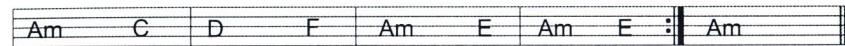
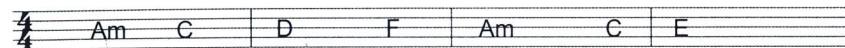
F

F

* Akord F oparty jest o tzw. chwyty „barre”, czyli chwyty poprzeczny – 1 palec lewej ręki spoczywa w poprzek gryfu, dociskając, w tym przypadku, wszystkie struny, z których trzy są jeszcze dodatkowo skracane innymi palcami.

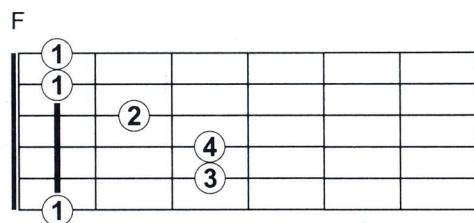


„Dom wschodzącego słońca”

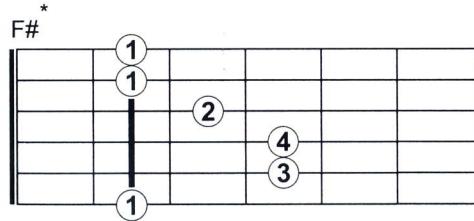


Poznany wcześniej chwyt „barre”, choć początkowo bardzo niewygodny dla grającego, ogromnie poszerza możliwości gry akordowej. Biegłe posługiwanie się nim pozwala budować akordy według wielu schematów funkcjonujących tylko przy zastosowaniu chwytu poprzecznego.

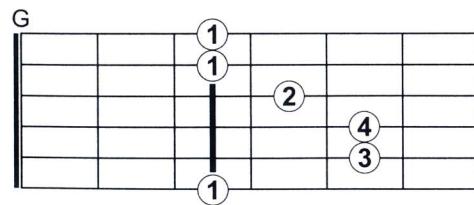
Przykładem na powyższe jest chwyt F, którego układ oparty o „barre” można przesuwać do wyższych pozycji tworząc w ten sposób nowe postaci akordów durowych, bez użycia pustych strun, znanych nam wcześniej z I pozycji:



I pozycja



II pozycja



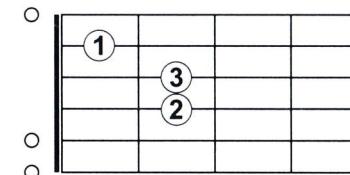
III pozycja

* czytamy „Fis-dur”

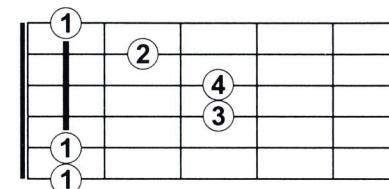


Podobnie możemy przesuwać inne układy akordowe, np. molowe, które swój „kształt” przejęły od akordu Am w I pozycji z pustymi strunami:

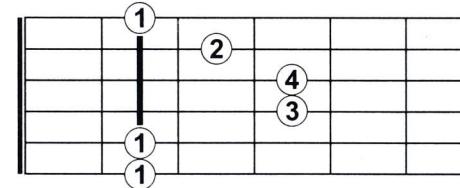
Am



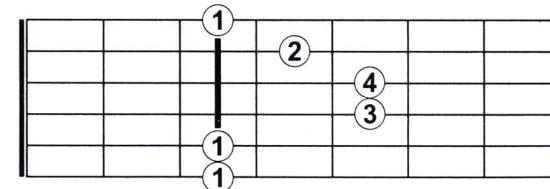
Bm



Hm



Cm



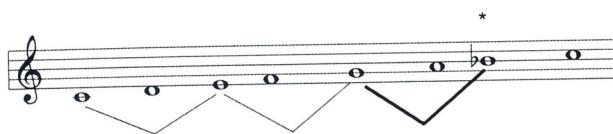
Swobodne operowanie chwytami „barre” ułatwi z pewnością opracowanie akompaniamentów do znanych i lubianych melodii.



Akordy septymowe

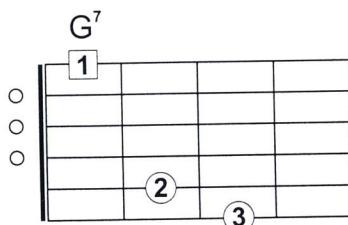
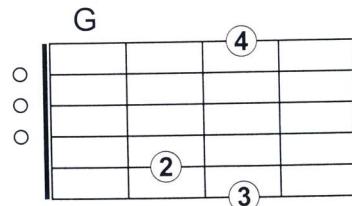
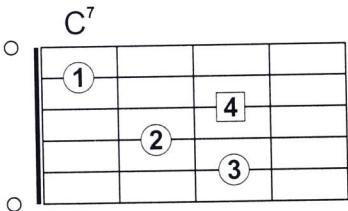
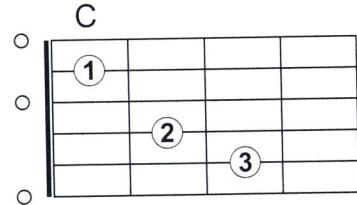
Akordy septymowe tworzymy dodając do akordu podstawowego jeszcze jedną tercję, a uzyskany w ten sposób czwarty składnik akordu tworzy wobec pierwszego dźwięku akordu interwał septymy.

Na przykładzie akordu C wygląda to następująco:

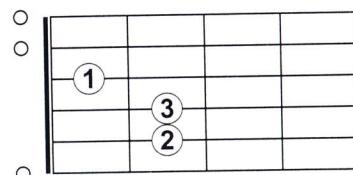
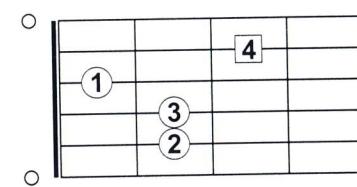


* znak chromatyczny - bemol obniża brzmienie dźwięku o pół tonu

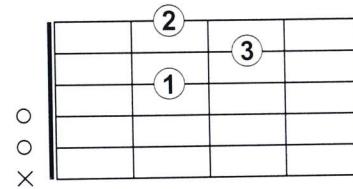
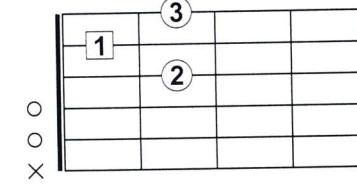
Oto kilka przykładów budowania akordów septymowych (symbol cyfrowy palca lewej ręki znajdujący się w kwadracie oznacza dodany składnik septymy):



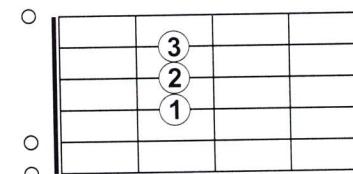
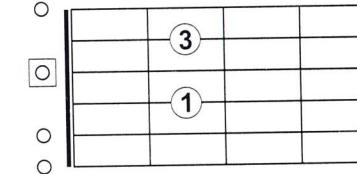
E

E⁷

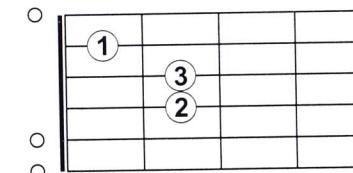
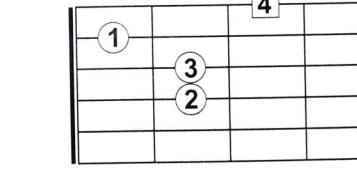
D

D⁷

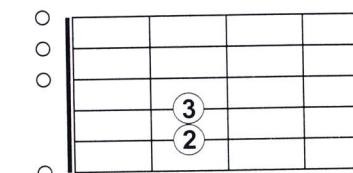
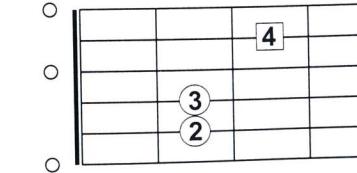
A

A⁷

Am

Am⁷

Em

Em⁷



„Zielony mosteczek”

G D G C
D Am D G D⁷ G

„Szła dziewczynka” – walczysty

G C G
D
G
C G
D G D
G Am
D G
E⁷ Am D D⁷ G



„Czerwone jabłuszko” – kujawiak

Em Am H⁷ Em Am
H⁷ Em H⁷ Em
H⁷ Em G
D H⁷ Em H⁷ Em
G D H⁷ Em
H⁷ Em

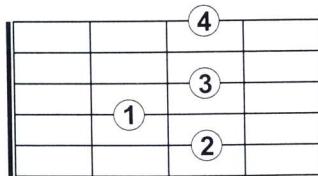


Akordy septymowe w bluesie – pochód basowy, melodyczno-rytmiczny na podkładzie akordów septymowych:

The musical score consists of five lines of music. The first line shows a continuous eighth-note pattern with an E⁷ chord above it. The second line shows a similar pattern with A⁷ and A⁷ chords above it. The third line shows a pattern with E⁷ and H⁷ chords above it. The fourth line shows a pattern with A⁷, E⁷, and H⁷ chords above it. The fifth line shows a single note E.

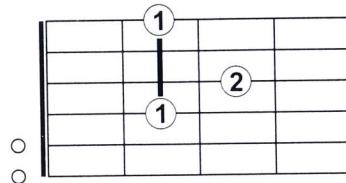
Układ akordów septymowych na gryfie gitary w wyższych pozycjach:

E⁷



VII

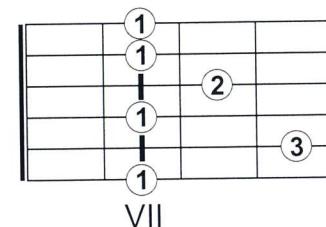
A⁷



V



H⁷



VII

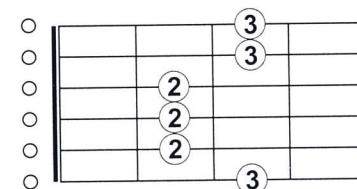
Skala 5-stopniowa, tzw. pentatonika minorowa, stosowana w improwizacjach bluesowych, dźwięki podstawowe:

Musical scale diagram on a staff. Notes are represented by open circles. The scale consists of the following notes: G, A, B, D, E.

Pentatonika rozwinięta przez całą I pozycję gitary

Fretboard diagram showing the extended pentatonic scale across the entire 1st position of the guitar neck. Frets are numbered 0 to 3. The scale consists of the following notes: 0, 3, 0, 2, 0, 2, 0, 3, 0, 3.

Układ palców lewej ręki przy realizacji skali pentatonicznej w I pozycji gitary



Literatura uzupełniająca

- Józwiak H. *Wpływ działalności Fr. Tarregi i A. Segovii na rozwój gitarzystyki*. Katowice 1975
- Nagrodzki A. *Gitara rockowa - z tradycji w wiek XXI*. Poznań 1996
- Powroźnik J. *Gitara od A do Z*. Kraków 1966
- Powroźnik J. *Szkoła gry na gitarze i gitarze hawajskiej*. Kraków 1996
- Sosiński K. *Studium gry akordowej na gitarze*. Kraków 1971
- Sosiński K. *Materiały do nauki gry na gitarze*. Kraków 1982