

МАОУ ДОД «Троицкая детская школа искусств им. М. И. Глинки
г. Москва, г. о. Троицк

**МЕТОДИКА ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ ИГРОВОГО
АППАРАТА ГИТАРИСТА**

Методическая работа преподавателя Бабушкина Николая Евгеньевича

Москва 2017

Содержание

Введение.....	3
1. Посадка гитариста	4
2. Постановка правой руки... ..	7
3. Постановка левой руки... ..	10
4. Работа над гаммами... ..	13
5. Штрихи... ..	16
6. Подготовительные движения... ..	17
7. Арпеджио... ..	17
8. Метод временной опоры... ..	18
Заключение... ..	20
Список литературы... ..	21

Введение

В последнее время российские гитаристы стали чаще обращаться к научно-исследовательской деятельности, в которой предпринимаются попытки осмыслить, теоретически обосновать свой практический опыт. Гитарное исполнительское искусство и педагогика развиваются, но, несмотря на это, по-прежнему ощущается явный недостаток фундаментальных методических разработок и трудов. Парадоксальная ситуация сложилась в нашей системе обучения игре на гитаре – профессиональный исполнительский уровень растёт (что подтверждают регулярные победы наших гитаристов в международных, в том числе и самых престижных, конкурсах), а методика, особенно начальная, явно отстаёт. Также, как и двадцать – тридцать лет назад (!), в музыкальных школах очень мало преподавателей – гитаристов по образованию. И это при том, что по сей день гитара остаётся одним из самых популярных музыкальных инструментов. Ежегодно в школу приходит большое количество детей, желающих учиться играть на гитаре. В сложившейся ситуации класс гитары приходится вести преподавателям других специальностей, что не может не отражаться на качестве обучения. У таких специалистов, естественно, возникают трудности: неумение правильно оценить сложность того или иного изучаемого произведения, незнание специфических особенностей в постановке рук, в звукоизвлечении.

Как ни странно, распространено ошибочное мнение, что гитара является лёгким инструментом в освоении. На самом деле, настоящее изучение техники игры на гитаре представляется серьёзным препятствием для многих обучающихся, трудности нередко отталкивают их от занятий на инструменте.

Таким образом, сегодня вопрос о системности в обучении и воспитании исполнителей на классической гитаре стоит достаточно остро. Часто мы сталкиваемся с большими недоработками в подготовке гитаристов. За довольно трудной в техническом и музыкальном планах программой подчас кроется общая профессиональная несостоятельность учащегося: неумение

читать ноты с листа, самостоятельно разбирать новое произведение, слабое представление о ритмических структурах, ведении звука, аппликатурных моментах и других важных музыкальных и инструментально-игровых элементах. Систематизация учебного процесса, появление новых методических разработок позволят избежать пробелов в подготовке музыканта-исполнителя, вести последовательную и неуклонную работу по формированию музыкального вкуса учащегося, грамотно подходить к его техническому развитию.

Посадка гитариста

До того, как извлечь первый звук на гитаре, необходимо научиться сидеть с инструментом. Как показывает опыт, правильная, удобная посадка является важнейшим компонентом в процессе обучения игре на гитаре. Посадка классического гитариста очень специфична, к ней приходится привыкать, порой довольно долгое время. Посадка пианиста абсолютно естественна, проста и удобна, она не является предметом специального изучения. У гитаристов с этим сложнее. Как правильно держать инструмент? Какая поза позволит исполнителю легко и естественно извлекать звуки, без излишнего напряжения в руках и других частях тела? Главное, что должна обеспечить оптимальная посадка, это устойчивость инструмента. Руки максимально, по возможности, должны быть освобождены от «держания» инструмента.

Опишем, в общем, посадку классического гитариста:

1. Левая нога ставится на скамеечку.
2. Правая нога отводится в сторону.
3. Нижней выемкой обечайки гитара устанавливается на левую ногу и упирается во внутреннюю часть бедра правой ноги.
4. Предплечье правой руки свободно ложится на корпус гитары.

Вот и всё, казалось бы – всё ясно. Но сколько же ощущений и вопросов возникает тогда, когда мы берём инструмент, садимся и начинаем играть!

Вопросы возникают по одной причине и в одном случае, т. е. тогда, когда мы испытываем неудобство, в большей или меньшей степени.

Какой высоты должна быть скамеечка (подставка) для ноги? Под каким углом должен находиться гриф гитары? Как должен сидеть исполнитель – прямо или с наклоном в ту или иную сторону? Конечно, эти и другие вопросы решаются каждым исполнителем индивидуально, но попробуем выявить и определить общие положения и нормы, выработанные многими поколениями гитаристов, их исполнительским (и педагогическим) опытом.

В настоящее время многие гитаристы стали использовать суппорт. Это подставка, которая крепится к нижней части обечайки гитары. В этом случае левая нога просто стоит на полу, а гитара, вместе с суппортом, ставится на ногу. То есть используется подставка не под ногу, а под гитару (или на ногу). Внешне это выглядит более естественно и эстетично. Тем не менее, далеко не все гитаристы отдают предпочтение этому новшеству. Видимо оно не решает в полной мере проблему удобства для исполнителя. Мы будем рассматривать традиционную посадку гитариста, с подставкой под ногу.

При описании посадки классического гитариста мы видим три точки опоры для инструмента: верхняя часть бедра левой ноги, внутренняя часть бедра правой ноги, предплечье правой руки. Ещё одна, четвёртая, точка опоры – это грудь, которой мы касаемся корпуса гитары. Так же считает американский гитарист и педагог Ч. Дункан. Подробно пишет об этом Э. Пухоль: «При игре гитарист должен сидеть на устойчивом сиденье без пружин и поручней, высотой пропорционально его росту. Гитара кладётся выемкой обечайки на левое колено, грудь слегка касается нижней деки, корпус гитариста подаётся несколько вперёд, плечи сохраняют своё естественное положение. Левое бедро образует с корпусом небольшой острый угол, нога согнута и ступня опирается на скамеечку. Правая рука отодвигается от корпуса тела, чтобы позволить предплечью расположиться на большом закруглении обечайки».

О превосходстве такой посадки над другими говорит Ч. Дункан. Корпус исполнителя при такой посадке более симметричен. Также он имеет ввиду положение грифа, более удобное по его мнению. Гриф отклоняется немного влево от линии корпуса исполнителя, «что упрощает игру из-за приближения грифа к корпусу». Отклонение в другую сторону «хуже с точки зрения доступности грифа, как и в смысле пространственной связи с ним». В связи с этим интересна мысль А. Карлеваро, прямо противоположная. При отклонении грифа влево, правое плечо может вынуждено подаваться вперёд, что вызовет скованность и, как следствие, боль в спине или плече. По мнению А. Карлеваро, гитару надо приспособлять к телу, а не тело к гитаре.

Ещё о положении грифа. Под каким углом должен располагаться гриф по отношению к полу? Э. Пухоль указывает на то, что головка грифа должна находиться не выше уровня плеча. П. Агафшин – примерно на одной высоте сплечом. Е. Ларичев – на уровне плеча или чуть выше. А. Гитман – на уровне головы. Как видим, существуют разные точки зрения. У разных исполнителей разное положение грифа – от горизонтального до вертикального. Ч. Дункан предлагает компромиссное решение этой проблемы – угол 30-35 градусов от горизонта.

Высота скамеечки определяется индивидуально каждым исполнителем. Это зависит от высоты стула, роста и комплекции играющего.

Ч. Дункан отмечает, что наклон в сторону инструмента даёт некоторые преимущества: лучше виден гриф, левая рука перемещается более свободно, грудь дополнительно удерживает инструмент.

Итак, посадка должна обеспечить устойчивое, центральное по отношению к корпусу исполнителя положение инструмента. Тело при этом принимает свободную и активную позу.

На первых занятиях с юными гитаристами очень важно отнестись к этой проблеме внимательно и серьёзно.

Рекомендуемые упражнения

1. Ставим стул спинкой вперёд. Ученик садится, локтями свободно опирается на спинку стула.

2. Ученик сидит без инструмента, левая нога стоит на подставке, спина прямая. Наклоны вперёд, назад, влево, вправо. После каждого наклона возвращаемся в исходное положение.

3. Из того же положения делаем повороты влево, вправо. Ноги твёрдо стоят, левая на подставке, правая на полу.

4. Такие же наклоны и повороты делаем с инструментом.

Эти упражнения надо проделывать регулярно, до тех пор, пока ученик не будет свободно и естественно сидеть с инструментом.

Формирование игрового аппарата гитариста, посадка и постановка рук напрямую связаны со звукоизвлечением. Научиться правильно извлекать звук, добиться чистоты, красоты, полётности и, в то же время, достаточной силы в звучании инструмента – это самое главное (и самое сложное) для гитариста.

В извлечении звука, прежде всего, важна роль правой руки.

Постановка правой руки

Вот основные положения постановки правой руки, которую описывает А. Гитман: руку надо чувствовать всю от плеча, держа её как бы навесу, хотя предплечье и касается корпуса инструмента; кисть держится на одной линии с предплечьем; запястье слегка выпуклое. «Заметьте, что *кисть не висит свободно, а именно держится в нужном положении*».

А вот другое описание: «Кисть устанавливается *свободно* (выделено мной – Н. Б.) над струнами, по возможности отвесно...».

Обратим внимание (!) на два этих описания постановки правой руки. У А. Гитмана: «...*кисть не висит свободно, а именно держится...*», у Г. А. Ларичевой: «кисть устанавливается *свободно...*». В этом и заключается коренное различие подходов к постановке правой руки. Вся современная гитарная школа придерживается правил постановки, описанных А. Гитманом.

Извлечение звука. Самое первое упражнение

Перед тем, как мы начнём извлекать звук, поставим пальцы *pima* на 6 3 2 1 струны. Всеми пальцами легко нажимаем на струны (именно нажимаем, а не тянем струны вверх) немного вниз и в сторону соседней струны. Затем делаем тоже самое каждым пальцем отдельно. Постоянно проделываем это на каждом занятии.

Упражнение №1 (приём Тирандо)

Из этого положения (*pima* стоят на 6 3 2 1) извлекаем звук, отдельно каждым пальцем.

Большой палец (*p*) – с лёгким нажимом в направлении деки, оттягиваем 6 струну в сторону 5 ; отпускаем («спускаем тетиву лука»); не задевая соседнюю струну большой палец свободно падает на указательный (*i*); *p* возвращаем в исходное положение. Это движение отрабатывается в свободном темпе.

Указательный палец (*i*) – легко нажимаем на 3 струну; оттягиваем её в сторону 4 ; отпускаем, не задевая при этом соседнюю струну; возвращаем *i* на 3 . Отрабатываем в свободном темпе.

Средний (*m*) и безымянный (*a*) – играем так же, как пальцем *i*, только на 2 и 1 струнах.

Помним – во время игры одним пальцем, остальные стоят на струнах.

Далее мы начинаем играть с учеником простейшие упражнения на открытых струнах правой рукой: большим пальцем (*p*), арпеджио (*p i m a*), чередование пальцев *i–m*, *m–i* (в дальнейшем и другие комбинации пальцев).

1. При игре большим пальцем (*p*), например на 6 5 4 (открытых) струнах, пальцы *i m a* стоят, соответственно, на 3 2 1 струнах и в игре не участвуют. Пальцы *i m a* , в данном случае, являются опорой для кисти.

2. При исполнении арпеджио *p i m a* (арпеджио №1), сразу устанавливаем все пальцы на «свои» струны – *p* на 6 , *i* на 3 , *m* на 2 , *a* на 1 , затем пальцы поочередно, начиная с пальца *p* , извлекают звук.

Здесь тоже пальцы, не участвующие в игре (при извлечении одного из звуков) являются опорой для кисти.

3. Когда мы играем на 1, на 2, на 3 струнах, чередуя пальцы $i - m$ (или $m - i$), большой палец (р) стоит на 6 струне, являясь опорой для кисти.

Великолепные упражнения на чередование пальцев правой руки предлагает выдающийся гитарист современности Д. Азабагич. Их можно найти в интернете на видеозаписи, в исполнении самого автора (4). Эти упражнения являются универсальными – здесь и постановка руки, и звукоизвлечение, и развитие техники.

Эти упражнения являются основными, освоив которые ученик может развиваться дальше, т.е. играть простые мелодии, песенки как на басовых (пальцем р), так и на других струнах. А также арпеджированные аккорды.

Далее можно и нужно проработать с учеником другие варианты арпеджио на открытых струнах. Например, $p i m a m i$, $p a m i$, $p a m i m a$; $p i m i a i m i$ и др.

Арпеджио №2 ($p i m a m i$) – перед тем как сыграть это арпеджио, одновременно ставим пальцы $p i m a$ на 6 3 2 1 струны, затем последовательно извлекаем звук.

Арпеджио №3 ($p a m i$) и №4 ($p a m i m a$) – перед игрой одновременно ставим пальцы p, a на 6 и 1 струны.

Арпеджио №5 ($p i m i a i m i$) – сразу ставим пальцы p, i, m на «свои» струны, т.е на 6 3 и 2.

Надо отметить, что все эти арпеджио мы играем на 6 3 2 и 1 струнах (извлекая звук в разной последовательности) и каждый палец «закрепляется» за «своей» струной ($p - 6$; $i - 3$; $m - 2$; $a - 1$).

Важную роль играет большой палец (р). Во-первых, это бас, а бас всегда должен быть звучным, основательным. Во-вторых, большой палец важен и как опора для кисти.

Хорошо, если мы играем бас приемом апояндо. Тогда большой палец является естественной опорой для кисти. Но всегда ли мы можем играть апояндо в басу? Нет. Не всегда. Если бас, к примеру, играется на 4 струне, то апояндо уже не удобно, или даже невозможно (при игре арпеджио). Также, каждый преподаватель сталкивается с такой ученической проблемой, как «заваливание» кисти вниз при исполнении апояндо большим пальцем. Избежать этого «заваливания» зачастую бывает нелегко.

Итак, мы не всегда можем играть апояндо. Если же мы играем в басу тирандо, то, например в арпеджио №2 (p i m a m i) кисть теряет опору на 5 и 6 звуках (2 и 3 струны). Подобное происходит и в других арпеджио. В этом случае можно использовать «искусственную» опору большим пальцем (в отличие от естественной при апояндо).

Т.е. большой палец после извлечения звука (тирандо) устанавливается на соседнюю (в данном случае 5) струну. Сразу или чуть позже – это зависит от конкретного арпеджио. Например в этом арпеджио (№2) удобно ставить опору (p) после того, как сыграл палец i, а в арпеджио №3 (p a m i) – сразу после извлечения звука большим пальцем.

Этот навык («искусственная» опора большим пальцем) пригодится в дальнейшем и для демпферной техники, т. е. для глушения открытых струн (паузы, переход на другую струну и т.п.).

Постановка левой руки

Постановка левой руки описана во многих учебных пособиях, поэтому не будем подробно её здесь рассматривать. Но, хотелось бы ещё раз сказать об упражнениях Д. Азабагича – теперь уже для постановки левой руки. Может быть, это самое лучшее, совершенное из того, что предлагалось для решения этой проблемы ранее.

Многие педагоги едины в том, что подключать левую руку лучше в пятой позиции, играя простые мелодии.

Во время освоения первых упражнений правой рукой можно «поиграть» и левой:

- покататься по грифу всей рукой, легко положив пальцы на струны (большой палец находится за грифом);

- поставив второй палец на третью струну, кататься от второго лада до десятого и обратно;

- прижав первым пальцем (а затем и другими) первый лад, легко передвигаться по грифу до пятого (седьмого) лада. Локоть при этом висит свободно, не отводится в сторону, не прижимается к телу.

Эти лёгкие, «ни к чему не обязывающие» движения позволят ученику раскрепоститься, подготовиться к тому моменту, когда он начнёт играть и левой рукой.

При исполнении простых мелодий в пятой позиции, в правой руке, по началу, играем большим пальцем, позже можно чередовать указательный и средний.

«Во саду ли, в огороде»

Эту известную мелодию мы разучиваем в пятой позиции. Первый палец левой руки (1) всё время находится на пятом ладу и переставляется на 2 струну только тогда, когда надо извлечь звук «ми». Первый палец является опорным, держит позицию. Нисходящая мелодия удобна для решения такой важной задачи, как постановка левой руки. Первый звук «до» (XIII лад) мы прижимаем четвёртым пальцем (4), первый палец (1) так же легко прижимает свой (V) лад – это то положение руки, к которому надо привыкнуть сразу – т. е. все пальцы левой руки (и четвёртый) во время игры, во время перемещения вдоль грифа находятся над ладами. Очень часто начинающие гитаристы отводят мизинец (4) и всю кисть в сторону, что затрудняет в дальнейшем развитие исполнительской техники.

При переходе на 2 струну (на звук «соль», VIII лад) первый палец (1) остаётся на пятом ладу 1 струны.

Выученную мелодию транспонируем и играем в разных позициях, используя типовую аппликатуру (постепенно доходя до первой позиции).

«Во поле берёза стояла»

Разучиваем в пятой позиции (тональность E-moll), играем так же, как «Во саду ли, в огороде».

«Лесенка (нисходящая). Упражнение для левой руки

Упражнение играется в пятой позиции. Первый палец левой руки (1) всегда стоит на V ладу и переставляется на следующую струну тогда, когда надо извлечь звук на этой струне. Играется нисходящий хроматический пассаж из 4-х звуков (VIII, VII, VI, V лады) на всех струнах (от 1 до 6 и назад, до 1). В правой руке – апояндо (i - m). Далее – постепенно увеличиваем объём, т. е. играем в разных позициях (от пятой до первой, от седьмой до первой).

«Лесенка (восходящая). Упражнение для левой руки

Играем те же хроматические пассажи, только восходящие, от V лада до VIII. При переходе на следующую струну (на 2 после 1, на 3 после 2 и т.д.) четвёртый палец (4) остаётся на VIII ладу (подобно первому пальцу (1) в нисходящей «лесенке»). Это не позволит отводить мизинец (4) в сторону от грифа. В правой руке – апояндо (i - m). Далее – играем в разных позициях. Постепенно переходя от «узкой» позиции (пятой или седьмой) к «широкой» (первой), мы вынуждены шире расставлять пальцы, привыкая к растяжке.

Оба этих упражнения («лесенки») разучиваются в медленном темпе. В процессе работы темп постепенно увеличивается. Хорошо использовать в занятиях метроном Мельцеля, для контроля над темпом.

Подобные упражнения даёт Д. Азабагич, демонстрируя и комментируя их на видео.

Джулиан Брим: «...Ежедневно в течении всей жизни я играю упражнения для начинающих. *Короткие хроматические пассажи* (выделено мной – Н. Б.), арпеджио и т. д. Каждое утро я возвращаюсь к первому уроку, слежу за пальцами и их постановкой. Я проигрываю установленный пятидесятиминутный комплекс самых скучных отвлечённых экзерсисов. Сделав это, я чувствую, что мои пальцы готовы играть музыку. И я не могу начать, не пройдя этих упражнений...».

Работа над гаммами

Игра гамм является важной частью в занятиях гитариста. Формирование игрового аппарата, развитие исполнительской техники трудно себе представить без работы над гаммами. Очень хорошо об этом сказал Ч. Дункан: «Почему мы должны упражняться в гаммах?... Для того, чтобы добиться беглости и высокой координации. Чтобы заменить освоенные и надоевшие пьесы новыми на более высоком уровне, для чего потребуются дальнейшее усовершенствование техники, что в свою очередь вернёт нас к гаммам. Этот круг скорее единственный, чем порочный.

Истина состоит в том, что мы играем, упражняемся потому, что мы этого хотим и получаем при этом удовлетворение. Смысл, очевидно, состоит в том, что помимо родного языка, на котором говорим, мы осваиваем язык музыки, играя на инструменте, больше для радости, чем для корысти. Блестящее выступление перед большой аудиторией приносит большое удовлетворение, особенно когда ждёшь внушительный гонорар, но большую радость может принести, открытие, что вы стали играть трёхоктавную гамму Соль-мажор быстрее, чем вчера. Занятия на классической гитаре полно приятных неожиданностей и открытий своих возможностей».

А вот что говорит об этом В. Кузнецов: «Думается, что «Гаммы» Сеговии предназначены, в первую очередь, для развития и укрепления навыка организованной, уверенной игры, *координации* действий пальцев обеих рук. С помощью гамм также отрабатывается один из сложнейших компонентов техники игры на гитаре – переходы со струны на струну». И далее там же: «С сожалением приходится констатировать, что *нередко работа над гаммами начинается только в колледже* (выделено мной – Н. Б.). Как бы то ни было, игра гамм... преследует цели практического овладения полным диапазоном гитары, навыком игры в тональностях с разным количеством диэзов и бемолей. Знание аппликатуры и свободная ориентация на грифе – необходимая база для развития исполнительской техники. К тому же игра гамм... способствует закреплению правильных

мышечных ощущений, развитию первичной беглости и согласованности действий обеих рук».

Основным материалом для современных гитаристов являются гаммы с аппликатурой А. Сеговии. Но для младших учащихся музыкальной школы мы используем и другие, более простые гаммы – До-мажор, Соль-мажор, Фа-мажор, Ми-мажор. Все эти гаммы играют в первой позиции, с использованием открытых струн. Однооктавная мажорная гамма на одной струне. Перед тем как начать играть гаммы Сеговии мы, также, прорабатываем позиционные (играются в одной позиции) мажорные двухоктавные гаммы на закрытых струнах.

До-мажор, Соль-мажор, Фа-мажор, Ми-мажор

Разучивая и играя эти гаммы ученик осваивает первую позицию. Во время игры ученик называет звуки вслух, запоминая их, привыкая, при этом, ориентироваться на грифе.

Однооктавная мажорная гамма на одной струне

Разучиваем гамму до-мажор на 2 струне. Она играется в трёх позициях – в первой, пятой и десятой. Играя эту гамму ученик осваивает переходы из одной позиции в другую. Выученная гамма в дальнейшем играется на каждой струне.

Позиционные мажорные двухоктавные гаммы на закрытых струнах

Это превосходный (и разнообразный) материал для развития и совершенствования исполнительской техники. Выучивается гамма Соль-мажор во второй позиции. Выученная гамма в типовой аппликатуре исполняется в разных позициях – от первой до двенадцатой. Этот метод (игра одной гаммы в разных позициях) использует в своей работе и Р. Эверс, гитарист, профессор Высшей школы музыки в г. Мюнстере (Германия).

В нашем классе эта гамма является также исходным материалом для развития начальных навыков импровизации.

Любая гамма играется разными длительностями – четвертями, восьмыми (дуолями), восьмыми (триолями), шестнадцатыми (квартолями) и

«пунктиром» (восьмая с точкой и шестнадцатая, шестнадцатая и восьмая с точкой). Наиболее «продвинутые» (или профессионально ориентированные) учащиеся могут играть квинтолями, секстолями и септолями.

После того, как гамма выучена и уверенно играется четвертями, мы начинаем играть квартолями на одном звуке. Т. е. если это гамма До-мажор, то играем четыре ноты «до», четыре ноты «ре» и так далее, всю гамму. Потом триолями и дуолями, также на одном звуке. В правой руке – i-m (начинаем играть приёмом тирандо, позже переходим на апояндо). Темп медленный, доступный для ученика. Таким образом закрепляется навык чередования пальцев правой руки, акцентируется сильная доля. Умение играть гаммы разными длительностями (на одном звуке) позволит, в дальнейшем, развить такое необходимое для исполнителя качество, как выносливость. Об этом же пишет в статье «Совершенствование исполнительской техники гитариста» Н. Михайленко: «Освоение учеником гамм или гаммообразных движений желательно начинать, играя их репетициями. Основные ритмические фигуры – триоль и квартоль. Главную нагрузку здесь несёт правая рука. Защищивание струны указательным и средним пальцами по три или четыре щипка на ноту, с лёгким акцентированием каждой первой в группе, создаёт ритмичный пульс правой руки, который дисциплинирует общее движение, воспитывает ритмическое чувство. При этом вырабатываются и другие элементы исполнительской техники:

- точная постановка и снятие со струн пальцев левой руки, чему способствуют ритмические акценты в правой;

- экономия движений, ибо в таких условиях начинающему ученику легче следить за высотой поднятия пальцев левой руки над струнами;

- самостоятельность и динамическая ровность щипка и удара, так как при триольных репетициях акценты постоянно попадают на разные пальцы правой руки.

Игра гамм репетициями полезна и в дальнейшем».

Аналогично играем гаммы на разных звуках, теми же длительностями (только от крупных к более мелким).

В работе с гаммами можно (и нужно) использовать метроном для контроля над увеличением темпа. Но при этом не надо забывать о главном: «С самого начала освоения гамм перед учащимися необходимо ставить пусть ограниченные, но совершенно определённые задачи *качества* их исполнения, в особенности, если речь идёт о профессиональном обучении. Такие первоначальные требования относятся к чёткости и ровности звучания гаммы».

Штрихи

На гитаре, в силу её специфических особенностей (быстро гаснущий звук после его извлечения, основной способ звукоизвлечения), очень непросто добиться, особенно начинающим гитаристам, плавного, связного звучания (легато). Напомним основной способ звукоизвлечения на гитаре – перед тем как извлечь звук, палец уже стоит на струне («взял» струну). У опытного, «играющего» гитариста такая подготовка пальцев к звукоизвлечению происходит мгновенно, «подготовительная и завершающая фазы становятся настолько близкими, что их невозможно отличить как отдельные импульсы. При высококлассной игре подготовительный контакт обязателен, но моментальный и точечный». У начинающих гитаристов слышны паузы между звуками именно потому, что подготовка пальцев к звукоизвлечению происходит не мгновенно, и ещё пока не «моментально и точечно».

В работе над гаммами рекомендуем сначала играть стаккато, чтобы потом получилось легато (в данном случае имеется в виду связное звучание, а не гитарный приём легато).

Стаккато на гитаре исполняется двумя способами.

Первый – после извлечения звука палец правой руки ставится на струну, заглушая её; второй – после извлечения звука палец левой руки приподнимается над грифом, но не снимается со струны.

После того, как ученик освоил и уверенно исполняет гамму штрихом стаккато, ему предлагается сделать обратное, т. е. связать все звуки между собой, исполнить гамму, плавно переходя от звука к звуку. Как правило, после стаккато ученик уже слышит легато, ему становится понятной задача, поставленная перед ним.

Подготовительные движения

Ранее ни в одной отечественной гитарной школе не рассматривались подготовительные движения, т. е. действия, предшествующие непосредственному извлечению звука. Однако, возьмём на себя смелость утверждать, что подготовка пальцев (их предварительная установка на струны перед извлечением звука), является «краеугольным камнем» всей гитарной техники.

Этот вопрос рассматривает в своей работе известный американский гитарист и педагог Ч. Дункан. Свою школу он называет «обобщением опыта ведущих исполнителей школы Сеговии». Эта работа стала итогом тяжёлых размышлений автора о своей игре, её главная концепция родилась под влиянием лучших гитаристов-исполнителей.

Арпеджио

Можно сказать, что вся гитарная музыка, в основном, построена на арпеджио. Очень характерным инструментом в этом отношении является, например, арфа. Гитара во многом похожа на арфу именно этим – арпеджио.

Способы звукоизвлечения и исполнения различных видов арпеджио подробно изложены в учебном пособии А. Гитмана «Начальное обучение на шестиструнной гитаре».

Мы имеем богатый инструктивный материал для освоения и совершенствования техники исполнения арпеджио. После проработки различных видов арпеджио на открытых струнах, в дальнейшем надо постоянно совершенствовать этот вид гитарной техники. Прекрасным материалом для этого являются «Сто двадцать упражнений» М. Джулиани, ор. 1. Один из известных педагогов даже сказал, что все остальные сочинения

этого итальянца ничего не стоят по сравнению с этими упражнениями. Подобные упражнения есть у М. Каркасси в его «Школе». Интересный материал предлагает С. Руднев.

Метод временной опоры

В данной работе хотелось бы, также, рассмотреть метод временной опоры, изложенный в работе известного гитариста Сергея Руднева «Русский стиль игры на классической гитаре», и как его можно применить с самых первых занятий с начинающими гитаристами.

Как известно, основными приемами звукоизвлечения на гитаре являются тирандо и апояндо.

Прием апояндо – это и есть игра с опорой, т.е. при исполнении апояндо любым пальцем правой руки, палец, после извлечения звука, останавливается на соседней струне, тем самым опираясь о струну. Поэтому метод временной опоры применим тогда, когда мы играем тирандо.

Каждый преподаватель знает, с какими проблемами приходится сталкиваться при постановке правой руки. Вот некоторые из них, основные: заваливание кисти в сторону подставки, иногда в сторону грифа, прогиб в запястье, подпрыгивание кисти.

Если преподавателю и ученику не удастся решить подобную проблему (при ее возникновении), то ожидать каких-то значимых или просто хороших результатов вряд ли возможно.

В значительной мере избежать этих трудностей можно, используя метод временной опоры. Так что же такое метод временной опоры?

«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...

Метод временной опоры содержит богатый материал для поисков. Он может быть с успехом применен во многих комбинированных видах

арпеджио, придавая 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 остается исходным материалом для поиска.

Каждый может попробовать и открыть в этом методе множество комбинаций. Личная практика показывает, что после хорошей проработки 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».

Рассмотрим, как применить метод временной опоры в произведении классического репертуара.

Возьмем пьесу для начинающих – «Андантино» М. Каркасси.

Пьеса проста по форме и очень удобна для начального освоения, т. к. в каждой фразе для опоры кисти используется только один из пальцев правой руки. Это упрощает задачу, позволяя целую фразу играть «одинаково», не меняя опоры, и эта относительная однообразность дает возможность закреплять какой-то один, определенный навык. В то же время, на протяжении всей пьесы, опорой «побудет» каждый палец правой руки.

Заключение

Формированию игрового аппарата будет способствовать системная и комплексная работа, позволяющая решать задачи по повышению и развитию технического мастерства учеников. Оно, в свою очередь, необходимо для достижения исполнительской свободы. Исполнительская свобода даёт музыканту возможность в большей степени реализовать своё творческое начало.

Список литературы

1. Агафшин, П. С. Школа игры на шестиструнной гитаре [Текст] / Под ред. Е.Ларичева. – М.: Музыка, 1985. – 207 с.
2. Азабагич, Д. Left hand alignment excergises – <https://plus.google.com/113898877581648546163>
3. Гитман, А. Начальное обучение на шестиструнной гитаре. [Текст] – М.: Престо, 1999. – 104 с.
4. Гитман, А. Ф. Донотный период начального обучения гитариста. [Текст] – М.: Престо, 2003. – 104 с.
5. Дункан, Ч. Искусство игры на классической гитаре. [Текст] /Пер. П.Ивачева. – Хабаровск, 1988. – 132 с.
6. Карлеваро, А. A Guitar Lesson with Abel Carlevaro – <https://www.youtube.com/watch?v=-XbUkcjuMds>
7. Кривоносов, Л. М. Мастер-класс – <http://www.youtube.com/watch?v=xmyOeNcQ0kc#at=53>
8. Кузнецов, В. Мастера о гитарном искусстве / Избранное / Как научить играть на гитаре, сост. Кузнецов В. А. [Текст] – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. – 108 с.
9. Кузнецов, В. Подготовка и проведение технического зачёта в музыкальном колледже / Как научить играть на гитаре, сост. Кузнецов В. А. [Текст] – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. – 108 с.
10. Ларичева, Г. А. Специальный класс шестиструнной гитары / Программа для детских и вечерних музыкальных школ [Текст] – Москва – 1982. – 48 с.
11. Ларичев, Е. Самоучитель игры на шестиструнной гитаре [Текст] – Москва «Музыка», 1988. – 94 с.
12. Михайленко, Н. Совершенствование исполнительской техники гитариста / Как научить играть на гитаре, сост. Кузнецов В. А. [Текст] – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. – 108 с.
13. Пухоль, Э. Школа игры на шестиструнной гитаре [Текст] / Пер. и ред. И.Поликарпова. – М.: Сов. композитор, 1987. – 189 с.

14. Руднев, С. Русский стиль игры на классической гитаре. [Текст] – Изд. дом «Ясная Поляна», 2002. – 208 с.