

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

Методическая работа преподавателя по классу гитары  
Бабушкина Н. Е.

## **Гитара – основные вопросы обучения**

г.Троицк 2013 г.

## Содержание:

1. Введение. Из истории гитары
2. Гитара в России
3. Классическая гитара. Основные приёмы игры. Техника правой и левой руки
4. Метод временной опоры. Некоторые особенности постановки правой руки
5. Список используемой литературы
6. Нотное приложение

## 1. Введение. Из истории гитары

Первые сведения о гитаре относятся к глубокой древности. На египетских памятниках тысячелетней давности встречаются изображения музыкального инструмента – «наблы», внешним видом напоминающего гитару. Гитара была распространена и в Азии, что подтверждают изображения на архитектурных памятниках Ассирии, Вавилона и Финикии. В XIII веке арабы завозят её в Испанию, где она вскоре получила полное признание. В конце XV века состоятельные семьи Испании начинают соперничать между собой в покровительстве наукам и искусству. Гитара наравне с лютней и другими щипковыми инструментами становится излюбленным инструментом при дворах. В культурной жизни Испании, начиная с XVI века, большую роль сыграли многочисленные ассоциации, академии, кружки и собрания - «салоны», проходившие регулярно. С этого же времени увлечение щипковыми инструментами проникает в широкие народные массы, для них создается специальная музыкальная литература. Имена композиторов, представлявших её, составляют длинную вереницу: Милан, Корбетто, Фуенльяна, Марин-и-Гарсиа, Санз и многие другие. Пройдя большой путь развития, гитара приняла современный внешний вид. До XVIII века она была меньшего размера, и корпус её был довольно узким и вытянутым. Первоначально на инструмент устанавливались пять струн, настроенные по квартам, как на лютне. Позже гитара стала шестиструнной, со строем более удобным для игры в открытых позициях для более полного использования звучания открытых струн. Таким образом, к середине XIX века гитара обрела окончательную форму. На ней появилось шесть струн со строем: ми, си, соль, ре, ля, ми. Гитара завоевала большую популярность в Европе и была завезена в страны Северной и Южной Америки. В конце XVIII века в Испании появляются композиторы и виртуозы Ф.Сор и Д.Агуадо, одновременно с ними в Италии — М.Джулиани, Л.Лениани, Ф.Карулли, М.Каркасси и другие. Они создают обширный концертный репертуар для гитары, начиная от мелких пьес и кончая сонатами и концертами с оркестром, а также замечательные «Школы игры на шестиструнной гитаре», обширный учебно-конструктивный репертуар.

Во второй половине XIX века в истории гитары появилось новое яркое имя испанского композитора, солиста-виртуоза и педагога Франциско Тарреги. Он создает свой стиль письма. Можно смело сказать, что Таррега создал свою школу игры на гитаре. К числу его лучших учеников относятся Мигуэль Льобет, Эмилио Пухоль, Доминико Прат, Даниэль Фортеа, Илларион Лелюп и другие известные концертанты. К настоящему времени изданы «Школы» Э. Пухоля, Д. Фортеа, Д. Прата, И. Лелюпа, И. Аренса и П. Роча, основанные на методе обучения Тарреги.

Огромное значение для развития мирового гитарного искусства имела творческая деятельность величайшего испанского гитариста XX в. Андреса Сеговии. Исключительной важностью его роли в истории развития инструмента явились не только его исполнительское и педагогическое дарования, но и способности организатора и пропагандиста.

## 2. Гитара в России

Гитара оставила яркий след в музыкальном искусстве России. Приобретая в России со второй половины XVIII столетия самобытную семиструнную разновидность с настройкой по звукам удвоенного в октаву соль-мажорного трезвучия и отстоящей на кварту нижней струной, гитара оказалась оптимально соответствующей басо-аккордовому сопровождению городской песни и романса. Подлинный же расцвет

профессионального исполнительства на этом инструменте начинается благодаря творческой деятельности выдающегося педагога-гитариста Андрея Осиповича Сихры (1773-1850).

А. О. Сихра воспитал огромное количество учеников, стимулируя у них интерес к сочинению музыки для гитары, в частности вариаций на темы народно-песенных мелодий. Наиболее известные из его учеников - С. Н. Аксенов, В. И. Морков, В. С. Саренко, Ф. М. Циммерман и другие - оставили множество пьес и обработок русских песен. Большое значение в становлении профессионально-академического русского гитарного исполнительства имела деятельность Михаила Тимофеевича Высотского (1791-1837). Первым, кто познакомил его с гитарой, был С. Н. Аксенов, он же стал и его наставником. Примерно с 1813 года имя М.Т. Высотского стало широко популярным. Его игру отличал самобытный импровизационный стиль, смелый полет творческой фантазии в варьировании народно-песенных мелодий. М.Т. Высотский - представитель импровизационной слуховой манеры исполнения - в этом он близок к традиционному русскому фольклорному музицированию. Можно многое сказать и о других представителях русского гитарного исполнительства, внесших свой вклад в развитие национальной исполнительской школы, но это отдельный разговор. Подлинную русскую школу отличали такие черты: чёткость артикуляции, красивый музыкальный тон, ориентация на мелодические возможности инструмента и создание специфического репертуара, во многом уникального, прогрессивный метод использования специальных аппликатурных «заготовок», проб и каденций, раскрывающих возможности инструмента. Система игры на инструменте включала обыгрывание музыкальных функций, интонаций и их обращений, которые заучивались отдельно в каждой тональности и имели непредсказуемое движение голосов. Зачастую отдельные такие аппликатурные, мелодико-гармонические «заготовки» ревностно оберегались и передавались лишь лучшим ученикам. Импровизации специально не учились, она являлась следствием общей технической базы, и хороший гитарист умел соединить знакомые интонации песни с гармонической последовательностью. Набор различных каденций зачастую окружал музыкальную фразу и давал своеобразную окраску музыкальной ткани. Подобный изобретательный метод обучения, похоже, явился чисто русским открытием и нигде в зарубежных работах того времени не обнаружен. К сожалению, традиции русского гитарного исполнительства XVIII – XIX в.в. были несправедливо забыты, и только благодаря усилиям энтузиастов (в частности, С. Руднева) положение дел в этом направлении меняется в лучшую сторону.

Гитарное искусство развивалось и в советское время. Трудно переоценить роль выдающегося педагога, исполнителя и композитора А.М.Иванова-Крамского. Его школа игры, как и школа игры гитариста и педагога П.А.Агафошина является незаменимым учебным пособием для юных гитаристов. Эту деятельность блестяще продолжают их многочисленные ученики и последователи: Е.Ларичев, Н.Комолятов, А.Фраучи, В.Козлов, Н.Кошкин, А.Виницкий (классическая гитара в джазе), С.Руднев (классическая гитара в русском стиле) и многие другие.

### **3. Классическая гитара. Основные приёмы игры. Техника правой и левой руки.**

Классическая гитара имеет шесть струн, изготовленных из современных синтетических материалов, их называют пластиковые (нейлоновые) струны. Гриф с корпусом соединяется в районе 12 лада, всего на грифе 19 ладов.

*Строй гитары:*

первая струна 1 – ми первой октавы,

вторая струна 2 – си малой октавы,  
третья струна 3 – соль малой октавы,  
четвёртая струна 4 – ре малой октавы,  
пятая струна 5 – ля большой октавы,  
шестая струна 6 – ми большой октавы.

Это основной строй, иногда струны перестраиваются, чаще 6 – на «ре» большой октавы. Гитара инструмент *транспонирующий*, т.е. для удобства чтения с листа ноты записываются *на октаву выше*.

*Диапазон гитары*: три октавы плюс квинта от «ми» большой до «си» второй октавы (записывается от ми малой до си третьей октавы).

При игре гитарист должен сидеть на устойчивом сидении без поручней и пружин, высотой пропорционально его росту. Гитара кладётся выемкой корпуса на левое колено, грудь слегка касается нижней деки, корпус гитариста подаётся несколько вперёд, плечи сохраняют своё естественное положение. Под левую ногу ставится подставка размером 12-17 см. Правая нога должна быть отставлена от левой только на расстояние, необходимое для нижней части инструмента, что придаёт ему устойчивое положение. Вообще инструмент при игре должен держаться в основном за счёт ног, руки принимают в этом действии самое минимальное участие. Потребность видеть струны и лады толкает начинающего на некоторые ошибки, которые следует избегать. Голова и корпус должны как можно меньше наклоняться вперёд. Надо стараться удерживать инструмент в правильном положении, не давая ему скользить к коленям. Головка грифа должна быть приблизительно на уровне плеч (не ниже). Необходимо также следить за тем, чтобы локоть правой руки не выходил за край корпуса гитары, а запястье не приближалось слишком к верхней деке. Кисть должна занимать положение приблизительно перпендикулярное по отношению к линии струн.

**Правая рука** ниже локтевого сгиба должна быть положена на край обечайки (место соединения обечайки с верхней декой) с таким расчётом, чтобы сустав, соединяющий кисть с рукой (запястье) находился напротив самой нижней части выемки корпуса гитары. Затем если мы опустим кисть, то она несколько отклонится вправо. Приблизим запястье к розетке и слегка покачаем кистью влево и вправо; при этом запястье должно находиться на расстоянии примерно 4-6 см от поверхности верхней деки. Всем пальцам кроме большого придаётся округлая форма. Затем поставим кончики пальцев на струны: безымянный на 1 струну, средний на 2 струну, указательный на 3 струну и большой тоже на 3 струну. При этом составная часть большого пальца должна коснуться указательного. Кисть при игре должна быть полностью расслабленной и либо просто висеть, либо опираться кончиками пальцев на струны. Напряжение руки уменьшает эластичность мышц и гибкость суставов, что препятствует свободе движений и устойчивости кисти и отрицательно сказывается на чувствительности, независимости действий и силе пальцев. Струны защищаются обычно в отрезке между четвёртой и пятой частью их длины, считая от подставки (т.е. примерно у края розетки со стороны подставки). В этой точке достигается самое сильное и яркое звучание инструмента. В верхней части (у грифа) сила звука тише, тембр – мягкий. Внотах обычно обозначается *sul tasto* – играть у грифа. В нижней части (у подставки) инструмент звучит довольно сильно, сухо и резко (обозначается *sul pont.* – играть у подставки). *Пальцы правой руки* обозначаются латинскими строчными (маленькими) буквами: большой – *p*, указательный – *i*, средний – *m*, безымянный – *a*, мизинец – *e*. В защищивании струн участвуют только четыре пальца: *p*, *i*, *m*, *a*. Мизинец (*e*) обычно следует за безымянным пальцем, причём крайне необходимо избегать его напряжения, которое «зажимает руку» и может нарушать правильную постановку руки. Мизинец используется редко, например, в приёме *rasreado* или в

качестве опоры при исполнении пиццикато. Самое большое внимание должно быть сосредоточено на достижении независимости действий пальцев без участия остальной части кисти и самой руки. Существуют *два основных приёма* игры правой рукой: *апояндо* (игра с опорой) и *тирандо* (игра без опоры).

*Апояндо.* При этом приёме пальцы правой руки более распрямлены, а кисть занимает строго перпендикулярное положение к струнам. Защищивание струны можно разделить на четыре фазы:

1. Палец прикасается к струне.
2. В результате сгибания последней фаланги и нажатия на струну кончиком пальца струна отклоняется от своего обычного положения.
3. Струна соскальзывает с пальца, остаётся свободной и начинает колебаться.
4. Соседняя струна останавливает движение пальца, представляя, таким образом, руке точку опоры.

Следовательно, если защищивать первую 1 струну, палец остановится на второй 2 струне, если защищивается вторая 2, то на третьей 3 и т.д., за исключением шестой 6 струны, после защищивания которой пальцам *i*, *m*, *a*, ввиду отсутствия следующей струны, не предоставляется опоры. После защищивания шестой 6 струны палец сам возвращается в первоначальное положение, амортизируя усилие, которое было направлено на преодоление сопротивления струны. Это сопротивление ни в коем случае должно пересиливать нажатие последней фаланги и заставлять палец прогибаться в противоположном направлении. Действие большого пальца основано главным образом на сгибании второй фаланги. Благодаря этому большой палец является самым подвижным и действует независимо от остальной части кисти. Щипок производится с помощью усилия последней фаланги большого пальца. А поскольку его движение по-своему направлению противоположно движению других пальцев, он после щипка как бы образует крест с указательным пальцем. При быстрых пассажах большой палец только начинает это движение и не доходит до указательного пальца. Гитара допускает применение различной аппликатуры правой руки при условии соблюдения логического порядка. Один и тот же пассаж может быть исполнен разными пальцами без нарушения аппликатурных правил. Однако одно какое-то решение будет более верным, чем другие, и именно оно должно быть принято, так как в данном случае только оно будет способствовать легкости и совершенству исполнения. Основной принцип заключается в том, что один и тот же палец никогда не должен брать два следующих один за другим звука, ибо это выглядело бы точно так же, как если бы мы делали два последовательных шага одной и той же ногой. Конечно, речь идёт об общем правиле исполнения учебного материала и пьес, особенно в начальной стадии обучения, когда отрабатывается правильная координация движений пальцев, развивается их сила и гибкость. В дальнейшем может возникнуть необходимость использования одного и того же пальца для извлечения двух или нескольких последовательных звуков.

Исполнение приёма *тирандо* отличается от игры приёмом апояндо изменением направления защищивания струны. При щипке апояндо защищивание (оттягивание) струны происходит по направлению к верхней деке, а при тирандо больше от верхней деки. Существуют *две разновидности тирандо*. *Лёгкое* тирандо – направление защищивания строго от верхней деки, звукоизвлечение происходит за счёт движения пальцев в фалангах. *Глубокое* или *плотное* тирандо – направление защищивания к верхней деке (как при апояндо) но вектор защищивания направлен не к соседней струне, а от верхней деки. При такой технике щипок осу-

ществляется больше кистью и предплечьем, чем пальцевыми фалангами. Применение лёгкого тирандо на большой громкости приводит к искажению звука, поэтому оно используется для тихой и средней громкости звуков (для второстепенных голосов, для исполнения не громких пассажей или арпеджио и т.п.). Существуют *два способа звукоизвлечения*:

1. Способ извлечения звука подушечками пальцев правой руки (*без-ногтевой* способ).

2. *Ногтевой* способ, когда звук извлекается при помощи ногтей на пальцах правой руки.

Первый способ (безногтевой) значительно легче и удобнее, особенно для начальной стадии обучения, но он даёт при игре на классической гитаре с пластиковыми струнами гораздо менее яркий и громкий звук. Поэтому им исполнители – концертанты на классической гитаре почти не пользуются. Следует заметить, что ногтевой способ наиболее эффективен только при игре на пластиковых (нейлоновых) струнах.

Если ученик проявляет склонность к классической музыке или к игре в стиле классическая гитара в джазе, то необходимо как можно скорее начинать формировать у него ногтевую технику звукоизвлечения. Кроме основных приёмов игры *апояндо* и *тирандо* существуют ещё различные *характерные приёмы* игры правой рукой. Рассмотрим некоторые из них.

**Пиццикато.** Этот прием изменяет тембр звучания струн. Звуки становятся отрывистыми и приглушенными, он очень своеобразен и эффектен. Способ исполнения заключается в том, что правая рука почти у самой подставки кладется на струны, слегка приглушая их, а большой палец извлекает звуки.

**Расгеадо (*rasqueado*)** — это удар пальцами правой руки по одной, нескольким или всем струнам. Прием исполняется двумя способами: При сильном акцентировании — удар четырех пальцев по всем струнам, то есть от 6 струны к 1 струне. Такой прием иначе называется *frise*. При слабом акцентировании — удар указательного пальца правой руки по всем струнам от 6 к 1. Этот прием иначе называется *index*.

**Пульгар (*pulgar*, или *pouce*)** — удар мякотью большого пальца правой руки по всем струнам от 6 к 1.

Выполнение штриха: большой палец правой руки быстрым и мягким движением в направлении от 6 к 1 ударяет поочередно по всем струнам. В нотах чаще всего обозначается направленной вверх стрелкой с указанием пальца.

**Тамбур (*tambora*).** Прием изображает звучание тамбурина. Он заключается в том, что большой палец правой руки ударяет по всем струнам сверху у подставки. Чтобы добиться яркого звучания, надо делать удар, всей тяжестью кисти правой руки, касаясь большим пальцем струн, и быстро снимать руку, давая струнам свободно звучать.

**Левая рука** соприкасается с инструментом только пальцами. Ладонь обращена в сторону играющего и имеет форму свода. Для прижатия струн на ладах используются четыре пальца левой руки – указательный, обозначается в нотах цифрой 1, средний обозначается цифрой 2, безымянный – 3, мизинец – 4. Большой палец находится приблизительно на средней линии задней части грифа и создаёт опору для пальцев, прижимающих струны. Будучи распрямым, он располагается приблизительно против среднего пальца и ногти параллельно по отношению к металлическому порожку лада. Точное расположение большого пальца в каждом отдельном случае зависит от расстояния между ладами, на которых размещаются пальцы (от растяжки пальцев). Одним из главных условий игры на гитаре является рациональное применение *аппликатуры* левой и правой руки. Ведь правильность, зачастую, равнозначна лёгкости.

От правильной расстановки пальцев зависит не только разрешение многих технических трудностей исполнения, но и улучшение звука, фразировки, а также раскрытие содержания каждого произведения. Почти для всех инструментов существуют теоретические предпосылки, логически устанавливающие, почему при исполнении определенного интервала следует применять те или иные пальцы. Важным элементом в технике левой руки является *игра в позиции*. *Позицией* называется расположение пальцев левой руки на грифе гитары, дающее возможность извлечь несколько звуков разной высоты разными пальцами без перемещения левой руки. Позиция обычно определяется ладом грифа, на котором находится указательный палец левой руки. Позиции обозначаются римскими цифрами (I, II, III), помещаемые над нотным знаменем. Граница данной позиции может быть обозначена пунктирной линией.

Кисть левой руки может перемещаться по всему грифу, причем движения пальцев осуществляются следующими четырьмя способами:

- 1) замещением одного пальца другим на той же струне и на том же ладу;
- 2) скачком одного или нескольких пальцев на соответствующие лады;
- 3) скольжением одного или нескольких пальцев на последующие лады;
- 4) опережением пальцев на соседних либо отдаленных ладах.
- 5) используя открытые струны

**Баррэ** – это приём прижатия струн, заключающийся в том, что указательный палец левой руки прижимает на одном ладу одновременно несколько струн или все струны. При этом указательный палец как бы выполняет роль передвижного порожка. Для выполнения баррэ указательный палец должен быть не согнутым как обычно, а вытянутым. Баррэ исполняется *тремя способами*:

1. Три фаланги указательного пальца прижимают пять или шесть струн.
2. Две фаланги этого пальца охватывают три или четыре струны.
3. Две или три соседние струны прижимаются только последней фалангой

В первом случае мы имеем *полное баррэ*, во втором – *полубаррэ* и в третьем – *малое баррэ*. Часто полубаррэ называют также малым баррэ. Чаще всего в нотах баррэ обозначается скобкой [ и римской цифрой с номером позиции, граница использования баррэ указывается пунктирной линией. Исполнение различных *штрихов* на гитаре обладает характерными особенностями, поэтому на них следует обратить особое внимание.

**Стаккато** – звуки исполняются отрывисто, как бы создавая паузу после каждой ноты, над которой поставлен знак. Стаккато исполняется и правой и левой рукой. Чтобы исполнить стаккато *правой* рукой, надо извлечь звук пальцем правой руки и немедленно приложить этот палец к той струне, из которой был извлечён звук, не давая струне отзвучать. Чем быстрее приложить палец правой руки к струне, тем отрывистее будет стаккато. При исполнении стаккато *левой* рукой, надо после получения звука быстро оторвать палец левой руки от грифа, тем самым, заглушив звук.

**Легато**. Как известно слово *легато* означает связное исполнение звуков. На гитаре легато выполняется главным образом пальцами левой руки. Ноты, которые необходимо исполнить связно, соединяются дугообразной чертой — *лигой*. Если способом легато надо исполнить две ноты, то лига соединяет первую ноту со второй; если же несколько нот, то лига соединяет первую и последнюю ноту. В этом случае правой рукой извлекается только первый звук каждой группы залигованных нот.

В технике игры на гитаре легато является одним из основных штрихов, благодаря которому облегчается движение пальцев левой руки, а фразировка



приобретает выразительность. Легато может быть *восходящим*, *нисходящим* и *смешанным*.

*Восходящее* легато выполняется следующим образом: после того, как левая рука будет поставлена на необходимый лад, палец правой руки зажимает струну и извлекает первый звук; затем палец левой руки с силой опускается на соответствующий лад, извлекая таким образом второй звук.

*Нисходящее* легато требует, чтобы пальцы левой руки были заранее расположены на нужных ладах. После извлечения высокого звука правой рукой палец левой руки, прижимающий струну, вместо того чтобы, как обычно, сойти со струны, должен с силой оттянуть ее к себе, заставляя звучать следующий звук. При выполнении *смешанного* легато используются оба приема.

**Глиссандо** — это прием игры, при котором палец левой руки, не отрываясь от струны, скользит с одного лада на другой. Такой прием в гитарной технике часто употребляется для более эмоционального звучания.

Обозначается глиссандо черточкой, которая соединяет две ноты. При переходе с одного звука на другой пальцы левой руки не меняются, за исключением редких случаев.

Чтобы пользоваться приемом глиссандо, надо знать *три правила*:

1. Когда палец левой руки скользит с одного лада на другой, палец правой руки ударяет первую струну для извлечения первой ноты и второй. Примечание. Это правило применимо к игре в медленных темпах или при звучании длинных нот.

2. Если две ноты соединены лигой и между ними стоит знак глиссандо, то первый звук извлекается пальцем правой руки, а второй получается от скольжения пальца левой руки. Такое глиссандо применяется в подвижных темпах.

3. Если форшлаг соединен с основной нотой знаком глиссандо, то скольжение пальца левой руки должно совпадать с ударом пальца правой руки. Причём, при коротком форшлаге глиссандо выполняется быстро, давление на струну усиливается по мере приближения пальца к основному звуку, а при длинном без постепенного усиления нажима на струну. Прием глиссандо могут исполняться двойные ноты, тройные и даже аккорды, состоящие из 4-х звуков.

**Вибрация.** Если прижать струну пальцем левой руки на любом ладу и покачивать кисть руки из стороны в сторону, то звук будет колебаться; такое колебание называется вибрацией. Вибрация, так же как и глиссандо, есть один из способов добиться более яркого звучания. Достигается вибрация длительной тренировкой и после того, как ученик овладел в некоторой степени инструментом.

**Флажолеты.** Если коснуться подушечкой пальца левой руки какой-либо струны над определенным ладом и после удара пальцем правой руки отнять, то струна издаст новый по высоте и окраске звук, который называется флажолетом. Флажолеты бывают *натуральные* и *искусственные*. *Натуральные* флажолеты извлекаются на открытых струнах и обозначаются кружочком над нотой— ° или сокращенным названием: *harm* или *arm*.

*Искусственные* флажолеты берутся при закрытых струнах, то есть когда струна прижата на каком-нибудь ладу. Искусственные флажолеты звучат на октаву выше. Чтобы легко было ориентироваться, надо переставить пальцы на расстояние двенадцатого лада от закрытой струны. Правая рука при искусственных флажолетах исполняет двойную роль: указательный палец мякотью подушечки касается струны над местом звучания флажолета (то есть над двена-

дцатым ладом от прижатой струны), а безымянный ударяет по струне. Звук извлекается одновременно с касанием струны.

Искусственные флажолеты обозначаются над каждой нотой, причем знак этот пишется на октаву выше. В русских изданиях искусственные флажолеты обозначаются словами — «Искусственные флажолеты» или «мелодия искусственными флажолетами».

#### **4. Метод временной опоры. Некоторые особенности постановки правой руки**

В данной работе хотелось бы, также, рассмотреть, как можно применить метод временной опоры, изложенный в замечательной работе известного гитариста Сергея Руднева «Русский стиль игры на классической гитаре», 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» (С. Руднев. «Русский стиль игры на классической гитаре»).

#### **Первые упражнения**

С первого урока 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 (р), 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 r i m a (*арпеджио №1*), сразу утанавливаем все пальцы на «свои» струны - р на 6, i на 3, m на 2, а на 1, затем пальцы поочередно, начиная с пальца р, 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.

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.

### **Арпеджио**

В учебном пособии С. Руднева «Русский стиль игры на классической гитаре» предлагаются хорошие упражнения на отработку различных вариантов арпеджио, где используется метод временной опоры. (см. нотное приложение).

Перед тем, как работать с этим упражнением, можно и нужно проработать с учеником другие варианты арпеджио на открытых струнах. Например, r i m a m i, p a m i, p a m i m a; r i m i a i m i и др.

*Арпеджио N2* (r i m a m i) - перед тем как сыграть это арпеджио, одновременно ставим пальцы r i m a на 6 3 2 1 струны, затем последовательно извлекаем звук.

*Арпеджио N3* (p a m i) и *N4* (p a m i m a) – перед игрой одновременно ставим пальцы р, а на 6 и 1 струны.

*Арпеджио N5* (r i m i a i m i) – сразу ставим пальцы р, 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 (р – 6; i – 3; m – 2; а – 1).

### **Большой палец (р)**

Важную роль играет большой палец. 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 N2* (r 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 (N2)* удобно ставить опору (р) после того, как сыграл палец i, а в *арпеджио N3* (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.).

В заключение 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.

Первая фраза ( до знака ? ) исполняется с опорой на первой струне, т. е. палец «а» стоит на первой струне, заглушая ее (обозначим в нотах - (a 1) ), а свободные пальцы ( p, m; i ) участвуют в извлечении звука.

При исполнении первых двух аккордов второй фразы для опоры кисти используется палец «m», стоящий на второй струне (обозначим в нотах - (m 2) ). Доигрывается фраза опять с опорой на первой струне (( a 1) ).

Первое предложение второй части состоит из двух фраз. Первая фраза исполняется с опорой на четвертой струне, т.е. большой палец правой руки стоит на четвертой струне ((P 4) ), а пальцы «a,m», «i» извлекают звук.

Вторая фраза исполняется с опорой на третьей струне ( ( i 3) ), палец «i» стоит на третьей струне, пальцы «a,m», «p» извлекают звук. Это, пожалуй, самая «неудобная» опора. Поначалу игра двойных нот (a,m) и потом звука «ре» (p) вызывает некоторые затруднения. Это место легче играть так: перед извлечением звуков «до» и «фа диэз» в мелодии, нужно одновременно поставить на струны пальцы «i,m,a», «i» - на третью струну, «m» - на вторую, «a» - на первую. Затем играют двойные мелодические ноты (a,m) и т. д. Последний аккорд, завершающий вторую фразу и все предложение, исполняется с опорой на четвертой струне, т. е. палец «p» стоит на струне, «a,m,i» извлекают звук.

(P 4)

## **5. Список используемой литературы:**

1. Вещицкий П. Самоучитель игры на шестиструнной гитаре – М. Музыка 1989
2. Иванов-Крамской А. М. Школа игры на шестиструнной гитаре – М.; Сов. Композитор, 1975
3. Каркасси М. Школа игры на шестиструнной гитаре / Ред. А. Иванова-Крамского–М.; «Кифара», 1999
4. Пухоль Э. Школа игры на шестиструнной гитаре / Пер. и редакция Н. Поликарпова – М.; Сов. Композитор, 1987
5. Руднев С. Русский стиль игры на классической гитаре - Изд. дом «Ясная Поляна», 2002
6. Гитман А. Начальное обучение на шестиструнной гитаре - ИЧП Эстетический центр «Престо», 1995

## 6. Потное приложение

С. Руднев

### 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 значком \*. При этом свободные пальцы участвуют в игре.



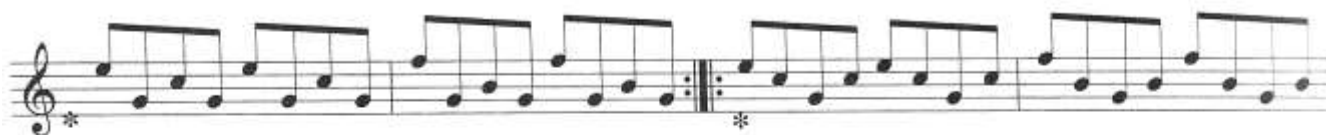
Средний палец стоит на 2-й струне, но также не играет.



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. It consists of four staves. The first staff starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The second staff has a key signature of one sharp (F#) and a bass clef. The third staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a treble clef. The fourth staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a bass clef. The music features eighth-note patterns with triplets and a repeat sign with first and second endings.

2)

Musical score for exercise 2, measures 1-13. The score is written in 2/4 time. It consists of four staves. The first staff starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The second staff has a key signature of one sharp (F#) and a bass clef. The third staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a treble clef. The fourth staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a bass clef. The music features eighth-note patterns with triplets and a repeat sign with first and second endings.



3)

Musical score for exercise 3, measures 1-13. The piece is in 2/4 time and consists of four staves. The first staff (measures 1-4) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff (measures 5-8) has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The third staff (measures 9-12) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff (measures 13) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The first ending (1.) leads back to the beginning of the piece, and the second ending (2.) leads to a final cadence. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 above notes in measures 9 and 10.

4)

Musical score for exercise 4, measures 1-13. The piece is in 2/4 time and consists of four staves. The first staff (measures 1-4) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff (measures 5-8) has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The third staff (measures 9-12) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff (measures 13) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The first ending (1.) leads back to the beginning of the piece, and the second ending (2.) leads to a final cadence. Fingerings are indicated by the number 6 above notes in measures 1 and 2.

5)

The image shows a musical score for exercise 5, consisting of eight staves of music. The music is written in a treble clef with a 2/4 time signature. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, and 15 indicated at the beginning of each staff. The music features a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The final staff (measure 15) includes a double bar line and two endings: a first ending (1.) and a second ending (2.).