

муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
Волгограда «Детская музыкальная школа № 2»

ДОКЛАД

на тему: «Современная методика развития технических навыков игры на
классической гитаре»

Подготовил: преподаватель отдела
народных инструментов
Феоктистов Сергей Станиславович

Волгоград
2019

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	СТР. 3
Глава 1. История развития гитары в России	СТР. 4
□ Школы и самоучители игры на шестиструнной гитаре	СТР. 5
Глава 2. Основные принципы современной школы игры на классической гитаре	СТР. 7
2.1. Теория релаксации, функциональное напряжение кисти	СТР. 12
□ Релаксация.....	СТР. 12
□ Бессознательное напряжение	СТР. 13
□ Функциональное напряжение	СТР. 13
□ Посадка с инструментом	СТР. 14
Глава 3. Постановка рук	СТР. 16
3.1 .Постановка правой руки	СТР. 16
□ Звук и способы звукоизвлечения	СТР. 19
□ Апояндо.....	СТР. 19
□ Тирандо.....	СТР. 20
□ Соединение тирандо и апояндо.....	СТР. 21
□ Освобождение правой руки.....	СТР. 21
3.1 .Постановка левой руки	СТР. 22
□ Роль предплечья левой руки	СТР.24
□ Освобождение левой руки	СТР.26
Глава 4. Контактный способ игры	СТР. 27
□ Игра с опережением	СТР. 27
□ Демпфирование	СТР. 28
□ Тоновые оттенки звука.....	СТР. 29
Заключение	СТР. 31
Список литературы	СТР.33

ВВЕДЕНИЕ

Всего 20-30 лет назад студенты, изучающие классическую гитару, составляли среди прочих музыкантов незначительное меньшинство. Сегодня во всем мире они исчисляются тысячами. Гитара - самый массовый музыкальный инструмент. Людей, играющих на гитаре, пусть хотя бы на уровне нескольких аккордов, - гораздо больше, чем играющих на любом другом инструменте. И наверно, ещё больше тех, кто хотел бы научиться играть на ней.

Причины этого возрождения интереса к классической гитаре весьма различны. Среди них если не главная, то несомненная - это огромное влияние А.Сеговии и его учеников.

Так же постоянное возрастание признания гитары среди серьезных музыкальных сообществ. Немалое влияние оказало появление недорогих, но приличных по качеству инструментов.

Глава 1. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ГИТАРЫ В РОССИИ

В России гитара развивалась в двух направлениях: как семиструнная, так и шестиструнная. В отличие от семиструнной гитары, шестиструнная гитара развивалась в России XVIII-XIX веков почти исключительно как профессионально-академический инструмент и была мало ориентирована на передачу русской городской песни и бытового романса. Первыми её распространителями в отечественной культуре были иностранцы, итальянские композиторы при дворе Екатерины II - Джузеппе Сарти и Карло Каннобио. В начале XIX века появляются школы и пособия для шестиструнной гитары, например, И. Гельза, И.А. Березовского - здесь большей частью обнаруживается опора на испанскую и итальянскую классику - гитарные произведения М. Джулиани, М. Каркасси, Л. Леньяни, Ф. Карулли, Ф. Сора. Немалую роль в распространении в России шестиструнной гитары играли гастрологи выдающихся зарубежных гитаристов. В 1822 году в Петербурге проходили выступления итальянца М.Джулиани, в 1823г. в Москве - испанца Ф.Сора и т.д. Наиболее крупными, русскими исполнителями, пропагандистами шестиструнной гитары были Николай Петрович Макаров (1810 - 1890 г.г.) и Марк Данилович Соколовский (1818 - 1883 г.г.). Н.П. Макаров снискал известность уже в конце 1830 - 40 годов во многих странах мира как великолепный гитарист-виртуоз, но главной его заслугой явилась организация в 1856 году в Брюсселе Первого международного конкурса «На лучшие сочинения для гитары и наилучшие сделанные гитары». В 1874 году выходят его «Несколько правил высшей гитарной игры» - советы по усовершенствованию гитарной техники (исполнение трелей, флажолетов, хроматических гамм и т.д.).

Ещё более значительный вклад в искусство гитары внёс М.Д. Соколовский. Гастрологи этого музыканта, начавшиеся с 1841 года по городам России, затем в различных европейских странах и ставшие триумфальными, принесли ему славу одного из крупнейших исполнителей-гитаристов (аккомпанировал - Н.Г. Рубинштейн). Определённую просветительскую направленность в первые годы XX века приобрели также различные кружки гитаристов. Получает широкую известность деятельность видных гитаристов-исполнителей и педагогов В.А. Русанова (1866-1918 г.г.), В.П. Лебедева (1867-1907 г.г.), А.П. Соловьёва (1856-1911 г.г.), В.Г. Успенского (1879-1934 г.г.), В.М. Юрьева (1881- 1962г.г.).

Роль В. А. Русанова, который являлся также композитором, и пропагандистом семиструнной гитары, представляется особенно значительной. Именно он организовал издание всероссийского журнала «Гитарист», существовавшего в течение 1904-1906 годов, создал ряд

очерков — «Гитара и гитаристы», «Гитара в России», «Катехизис гитары». И др. Большую роль в развитии гитары в России начала XX столетия сыграл А.П. Соловьёв, высокообразованный музыкант, исполнитель, педагог.

Созданная и опубликованная им в 1896 году «Школа для семиструнной гитары» стала важным вкладом в развитие методики обучения игре на инструменте. Благодаря усилиям упомянутых деятелей гитарного искусства в начале XX века выходит ряд журналов, адресованных любителям инструмента - «Музыка гитариста», «Гитарист», «Аккорд». В этих изданиях публикуется немало сведений не только по истории гитары, но и по музыкальной грамоте, гитаристы получают возможность приобщиться к несложным произведениям музыкальной классики. Таким образом, гитара в начале XX века приобретает важнейшие качества народного инструмента по своему социальному статусу.

Со второй половины 1950-х годов существенно активизируется концертная деятельность гитаристов, такими как: А.М. Иванов-Крамской, Борис Павлович Хлоповский (1938-1988 г.г.), видный исполнитель на семиструнной гитаре и педагог Лев Александрович Менро (1923-1994 г.г.), Лев Филиппович Андропов (1926-1980 г.г.), киевлянин Ян Генрихович Пухальский (1923-1979 г.г.), интерпретации которых принадлежат к наиболее значительным достижениям. Немаловажным стимулом в дальнейшей академизации исполнительства стало открытие классов гитары в музыкальных училищах при Московской консерватории имени Гнесиных, а несколько позднее и в ряде вузов - Уральской консерватории, Московском институте культуры. Возобновлено обучение на гитаре в Киевской консерватории (оно было создано здесь М.М.Гелисом ещё в довоенные годы). Наибольшее же значение в развитии гитарного исполнительства имело открытие в 1980 году класса гитары в Институте имени Гнесиных, ставшего общепризнанным центром подготовки первоклассных гитаристов. Приглашение к преподавательской работе выдающихся гитаристов наших дней Александра Камилловича Фраучи (р. 1954г.) и Николая Андреевича Комолятова (р. 1942 г.) позволило намного поднять художественный уровень гитарного искусства, гораздо активнее, чем ранее, утвердить авторитет отечественной гитарной школы во всём мире. Эти исполнители, наряду с рядом иных видных гитаристов наших дней - композитором и исполнителем Никитой Арнольдовичем Кошкиным (р.1956), Виктором Викторовичем Козловым (р. 1958), также автором множества интересных и своеобразных гитарных сочинений Анастасией Владимировной Бор диной (р. 1962), Владимиром Борисовичем Хлоповским (р. 1962), равно как и с видными украинскими гитаристами Валерием Яковлевичем Петренко (р. 1939), Николаем Петровичем Михайленко (р. 1952), Владимиром Игоревичем Доценко (р. 1962) и многими другими - стали новой важной страницей в развитии современной гитарной культуры.

Но достаточно позднее признание гитары в качестве профессионального инструмента и её включение в специальные дисциплины в профессиональных учебных заведениях привело к тому, что в настоящее время остро ощущается недостаток исторической и методической литературы, освещающей различные вопросы художественного и технического развития гитаристов.

□ ШКОЛЫ И САМОУЧИТЕЛИ ИГРЫ НА ШЕСТИСТРУННОЙ ГИТАРЕ

Было издано и переиздано большое число Школ и Самоучителей. Наибольшей популярностью пользуются Школы игры на шестиструнной гитаре П.Агафошина, Э.Пухоля, М.Каркасси, А.Иванова-Крамского, А.Кравцова и Школа Чарльза Дункана, а также Самоучители Е.Ларичева, П.Вещицкого. Большинство этих Школ содержат многочисленные и полезные методические указания, сохранившие своё значение до настоящего времени. Но в них нет полного и комплексного изложения методик преподавания, системы обучения и воспитания исполнителя - гитариста. Ведь, как известно, школа - это показ конкретного метода обучения, опыт. А большинство авторов Школ прошлых лет ограничивались изложением основ посадки и постановки рук и пальцев, некоторыми чисто художественными указаниями и описанием отдельных приёмов игры. При этом методы развития техники игры на гитаре разработаны бессистемно и освещены явно недостаточно. Поэтому из большинства Школ прошлых лет педагоги черпают, в основном, музыкальный материал, а не методическую мысль. И уже давно для преподавателей гитары актуальной является проблема наиболее совершенного и качественного обучения игре на гитаре. Поиск наилучшей школы игры, всесторонне охватывающей все виды техники и технологии наиболее эффективной методики обучения игре, является одним из самых важных для педагогов-гитаристов.

Не секрет, что при обучении учеников педагог часто использует исключительно свой личный опыт, вспоминая свои собственные впечатления от первых уроков со своим преподавателем, - та же последовательность действий, те же упражнения, тот же репертуар. При этом зачастую не учитывается, что такая подражательная методика может быть абсолютно не пригодна для данного ученика, не говоря уже о том, что время не стоит на месте, и гитарная педагогика, находясь в активном развитии, могла уйти далеко вперёд.

Так, в настоящее время во всём мире уделяется серьёзное внимание техническим проблемам и методам их решения на всех этапах обучения. Так как для полноценной передачи эмоционального содержания музыки любой музыкант - исполнитель должен владеть техникой, обладать

некоторой совокупностью уже сформированных технических навыков игры на своём инструменте.

Глава 2. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЫ ИГРЫ НА КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЕ

Основные принципы так называемой ”новой школы игры на классической гитаре”, были сформированы примерно в начале 80-х годов двадцатого века. Именно тогда появились гитаристы - исполнители, педагоги и композиторы, которые направили развитие гитарной музыки по другому пути. Появление новой школы игры на классической гитаре дало серьезный толчок в развитии гитарной музыки, прежде всего в развитии техники. Исполнители - гитаристы стали более техничными, более виртуозными, арсенал технических приемов существенно обогатился, что дало возможность композиторам, пишущим музыку для классической гитары, сочинять произведения более насыщенные по фактуре, более виртуозные, искать новые формы. Историю развития школы игры на классической гитаре можно разделить на два периода: 1) с конца 19-го века до начала 80-х годов 20 века; 2) начало 80-х годов 20 века и по наши дни. Сравнивая исполнителей этих двух периодов, можно привести интересный пример: музыкальные произведения, которые исполнители старой школы играли на концертах, и они считались верхом исполнительского мастерства, сегодня с легкостью играют студенты первых - вторых курсов музыкальных колледжей и училищ, т.е. представители современной школы игры на классической гитаре.

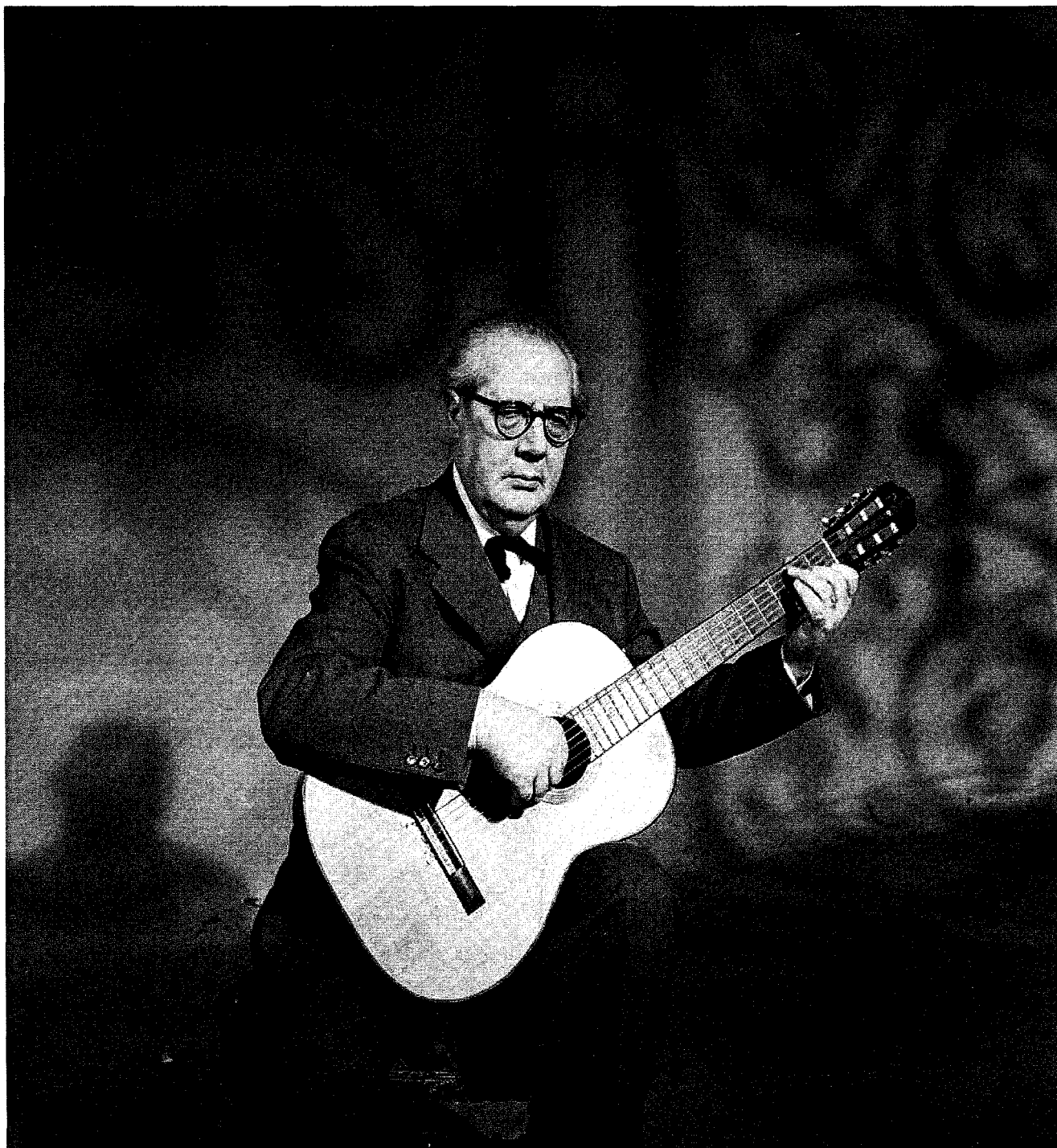
В чем основные отличия этих двух школ? Все основные нововведения коснулись в основном техники правой руки. Техника левой руки так же претерпела некоторые изменения, но незначительные. А вот для правой были придуманы серьезные усовершенствования. Постановка правой руки была изменена. Каким образом? Для наглядности продемонстрирую несколько фотографий:



FRANCISCO TÁRREGA

2

На данной фотографии Франсиско Таррега — основатель школы игры на классической гитаре, яркий представитель старого направления. Здесь хорошо видна характерная постановка старой школы: изгиб в запястье, довольно высокое положение запястья над декой, пальцы по отношению к линии струн стоят перпендикулярно. При ногтевом способе звукоизвлечения, палец попадает на струну сначала подушечкой, а затем ногтем, после чего появляется звук. Данная постановка давала исполнителю очень громкий, яркий звук, иногда даже немного резкий.

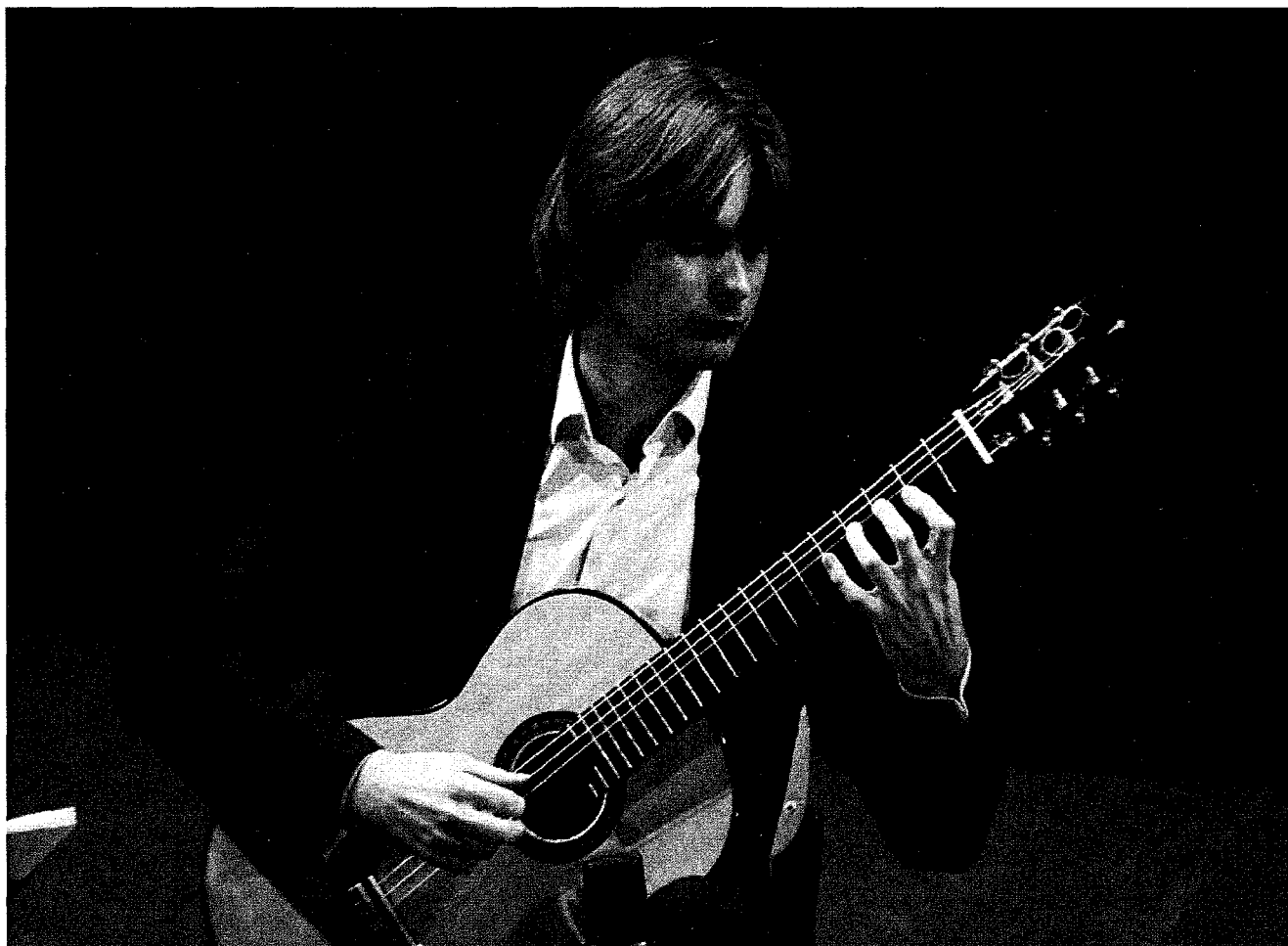


Это Андрес Сеговия Торрес - гитарист, который в 20 - м веке закрепил за гитарой статус серьезного академического инструмента и вывел её на большую академическую сцену. Он так же является ярким представителем старой школы игры на классической гитаре. На этой фотографии мы так же видим характерные моменты в постановке правой руки: изгиб в запястье, высокое положение запястья по отношению к деке, линия пальцев перпендикулярна линии струн.

Теперь рассмотрим, какие изменения в постановку правой руки привнесло появление новой школы игры на классической гитаре:



Артём Владимирович Дервояд— российский исполнитель на классической гитаре, лауреат множества международных и всероссийских конкурсов. С 2011 г. преподаёт в Российской Академии Музыки им. Гнесиных. Ведёт активную концертную деятельность, выступая в лучших концертных залах мира.



Это Антон Баранов - один из лучших классических гитаристов России. В 2013 г. году он стал победителем конкурса Гитарной Ассоциации Америки (GFA), в мире классической гитары этот конкурс считается самым престижным.

Какие изменения в постановке правой руки мы видим? Изгиб в запястье был устранён, положение кисти по отношению к деке стало несколько ниже. При такой постановке ногтевой способ звукоизвлечения происходит следующим образом: палец попадает на струну одновременно и подушечкой, и ногтем. Это даёт исполнителю более плотный, насыщенный обертонами и низкими частотами звук. У гитаристов даже существует такое понятие - низкочастотный тон. Это тот звук, к которому нужно стремиться. Звук должен быть округлым, т.е. у него как бы есть «ядро» и оно «окружено» обертонами.

Изменение постановки правой руки повлияло на культуру звука гитаристов. Понятие о том, каким должен быть гитарный звук изменилось.

Почему гитаристы стали более техничными? Тут есть два основных момента. Первый объединяет в себе несколько тем, основные из которых:

функциональное напряжение кисти, бессознательное и сознательное напряжение, теория релаксации, посадка, постановка рук, система рычагов кисти и др. Второй момент, это то, что появился контактный способ игры, или игра с подготовкой. Рассмотрим эти темы более детально.

2.1. ТЕОРИЯ РЕЛАКСАЦИИ, ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ НАПРЯЖЕНИЕ КИСТИ

□ РЕЛАКСАЦИЯ

Одно из самых распространенных заблуждений касается релаксации. Мы стараемся расслабить мышцы наших кистей, рук, пальцев. И вот здесь мы и совершаем ошибку. В повседневной жизни состояние, когда суставы бездействуют и мышцы лишены напряжения, можно наблюдать лишь при потере сознания. Когда же мы играем на любом инструменте, происходит постоянное сокращение мышц для передачи энергии струнам. Более того, это сопровождается затратами умственной энергии. Мышечной и нервной энергии тратится все больше и больше по мере усиления, ускорения или усложнения исполняемой музыки. Вот высказывание крупного фортепианного педагога Арнольда Шульца, которое вносит ясность в эту запутанную проблему:

"Как слово "релаксация" приобрело столь невиданно широкое распространение в современной педагогике? Думаю, что лучшее объяснение этого явления кроется в неправильном понимании смысла высококоординированного движения... А это такое движение, при котором выполняются определенные механические требования с наименьшими затратами физической энергии. Такая экономия энергии является результатом хорошей координации, а не наоборот. Школа фортепианной техники, основанная на релаксации, ошибочна потому, что подменяет причину следствием и объясняет хорошую координацию экономией энергии. Это типичная ошибка".

Справедливость этого высказывания сохраняется не только для фортепиано, но и для гитары. Подобную же точку зрения, но в более краткой форме, выражает в своем блестящем трактате игры на виолончели Герхард Манел:

"Раскованность это скорее не причина, а следствие правильной формы движения".

Так же говорит про это и современный американский методист Ли Райан: «Распространенная идея, что игра должна быть полностью расслабленной, совершенно не состоятельна. И посадка, и игра требуют определенного напряжения. Слишком большое расслабление может привести к неверной посадке и неточным движениям». Нужно четко разделять эти два понятия: «свободу» следует понимать как готовность к действию, а расслабленность как «мертвый покой» (ноль напряжения).

Часто педагоги упускают этот момент, что приводит к вялой, безвольной, бесхарактерной игре ученика.

Пальцы, работающие на первый взгляд в расслабленной манере, как видим действуют по правилам координации. Оказалось, что на самом деле происходит постоянная затрата энергии и сокращение мышц. Поскольку эти усилия незначительны, так как требуется небольшая механическая работа для исполнения музыки, - они кажутся лишними напряжения. Но все-таки это усилия, и потому могут восприниматься как продукт функционального напряжения, а не релаксации, которая, скорее всего, сопутствующий продукт.

Итак, правильно понятая релаксация - очень важный, но бессознательный, побочный продукт упорядоченных, продуманных занятий.

□ **БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ НАПРЯЖЕНИЕ**

Бессознательные формы напряжения в основном совершаются без волевых усилий, а поэтому с большим трудом поддаются контролю в виде простых команд расслабиться. Бессознательное напряжение происходит либо из-за страха во время выступления, т. е. по причинам чисто психическим, либо из-за излишней мышечной деятельности, т. е. по причине - физиологической. Бессознательное напряжение последнего типа проявляется в простых, зримых формах. Например, в неуклюжести позы или движений. Сюда относится подъем плеча, обычно правого, сгибание или вытягивание мизинца, крыловидное отведение левого плеча. В правой руке - это плоская ладонь, "косые" пальцы, или обе проблемы вместе. Подпрыгивание правой кисти. В левой - излишнее давление большого пальца, лишняя закругленность запястья, порывистые, судорожные движения. Так же сюда входят экстравагантные движения, такие как гримасы, стиснутые зубы, наклон корпуса, отстукивание ногой ритма. От них можно избавиться путем концентрации внимания и выработки новых навыков и привычек взамен старых.

Наиболее вредный вид напряжения, по происхождению полностью психологический, - это сценический страх провала. Независимо от того, что аудитория может состоять из одного учителя или целой толпы, волнение отражается не только на сознании страха. Давление в груди, прерывистое дыхание, нарушение циркуляции крови и отсюда похолодание пальцев и дрожь в кистях - это внешние проявления страха. Это тоже вид напряжения, но несознательного. Неконтролируемый ужас охватывает исполнителя, если страх провала сочетается с предчувствием его неминуемости. Эти чувства наслаиваются на неуверенность при подготовке, и очень крепко сохраняются в подсознании. Один из способов избежать этого - добиться уверенности при подготовке. Есть глубокая истина в музыкальной педагогике - постоянный контроль над чувствами и ощущениями. Так

определенные формы координации вырабатываются сначала путем взаимодействия сознания, физических ощущений и музыкально-звуковых представлений.

□ **ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ НАПРЯЖЕНИЕ**

Секрет хорошей координации действий состоит в том, что для игры вообще требуются значительные осознанные усилия обеих кистей. Усовершенствование техники игры - это во многих случаях процесс изучения и овладения усилиями их направлением и фокусировкой, ограничение до минимума затрат энергии, необходимой для выполнения чисто музыкальных задач.

Источником функционального напряжения может являться посадка. Существующие варианты стандартной позиции плюс более-менее значительные отклонения от нее со стороны артистов, чье мастерство не вызывает сомнений, позволяют предположить, что ценность любого положения гитары определяется тем, насколько полно удастся передать и сфокусировать энергию и внимание исполнителя во время игры. Можно сказать, что, "хорошая" посадка - более активная, чем пассивная. Поэтому лучше говорить не о расслаблении или покое, а о том, чтобы более точно уравновесить усилия. Любая посадка должна создавать исполнителю ощущение достаточной стабильности инструмента.

□ **ПОСАДКА С ИНСТРУМЕНТОМ**

Основная "классическая" посадка, предусматривает пять точек опоры: грудь, верхняя часть левого бедра, внутренняя сторона правого бедра, правое предплечье и левая рука. 1. Вырезом обечайки она ложиться на левое бедро, ближе к колену, которое приподнято вследствие того, что левая нога находится на подставке. 2. Правая нога, как ей и положено, смещается вправо настолько, чтобы нижняя часть корпуса гитары нашла удобное положение. Если мысленно провести линию вдоль грифа, и через всю верхнюю деку (как бы продолжая линию струн) мы найдем вторую точку соприкосновения с инструментом. Эта точка опоры очень важна для устойчивого положения инструмента, поэтому правую ногу не следует слишком уводить в сторону. 3. Третья точка находится на уровне грудной клетки, чуть выше "солнечного сплетения". В этом месте происходит соприкосновение с верхней частью корпуса гитары в достаточной близости к подбородку. Близость инструмента к подбородку фиксируется за счет подставки, которую не стоит делать слишком низко, но и не слишком высоко, так как это может привести к воспалению седалищного нерва. 4. Опора в том месте, где правая рука соединяется с верхней частью обечайки. Правая рука должна лечь на корпус довольно естественно, не изменяя ровного положения плеча

и своим весом, и небольшим усилием как бы вдавливать корпус гитары во вторую точку опоры, то есть в то место, где инструмент соединяется с правой ногой.

5. Последняя точка соединения - это контакт с левой рукой, которая будет располагаться на грифе. Очень важно, чтобы рука при этом была не напряжена, как бы висела на грифе. Необходимо следить за тем, чтобы плечо не напрягалось и не меняло своего естественного положения, а локоть не уходил в сторону, и не прислонялся к корпусу гитариста. Итак, при правильной посадке гитариста с инструментом, гитара становится очень устойчивой, как бы сливается с телом исполнителя, что является залогом уверенной, стабильной игры в дальнейшем. Так же учащийся меньше подвержен усталости. При такой посадке головка грифа располагается не ниже левого уха исполнителя, а пальцы левой руки, находящиеся в первой позиции, будут находиться на уровне глаз, что позволяет лучше просматривать весь гриф. Задача педагога на данном этапе обучения состоит в том, чтобы добиться непринужденной посадки учащегося. Пояснив ученику условия правильной посадки с инструментом, нужно предупредить его о недопустимости согнутого положения спины во время игры, подчеркнуть огромную роль внимания во время занятий, а также умения своевременно обнаружить и устранить чрезмерное напряжение мышц.

Хотя в других посадках осуществляется всего лишь три точки касания, (у фламенкистов) многие исполнители предпочитают "классическую". Причина в том, что такая посадка отличается большей симметричностью корпуса, чем другие. У хорошего исполнителя центральное положение инструмента по отношению к торсу влечет за собой почти одинаковое расположение правой и левой кисти, локтей, колен, одинаковые углы, образованные локтями и коленями. Другое преимущество общепринятой классической посадки состоит в удобстве пользования грифом. Это позволяет гитаристам применить еще два других усовершенствования. Первое - это небольшое отклонение грифа влево от линии корпуса, что упрощает игру из-за приближения грифа к корпусу. Второе - более тупой угол между грифом и полом. Чем острее угол, тем больше смена позиции будет ощущаться как подъем в гору. Чем тупее угол, тем симметричнее становятся смены позиции вверх и вниз. Наиболее удачным считается угол $30-35^\circ$ от горизонта. На втором месте стоит высота скамеечки, подставки. Высота подставки зависит, во-первых, от высоты стула: чем ниже стул, тем ниже скамеечка для ноги и наоборот; во-вторых, от высоты торса исполнителя по отношению к длине ноги: чем выше торс, тем выше скамеечка и наоборот. Высота подставки должна быть установлена на уровне примерно 12-14 см. в районе пятки и 15-17 см. в районе носка. Крайне нежелательно использовать для ребенка большой стул и подставку, фиксированную на максимальной высоте, т.к. в этом случае правая нога по

отношению к левой находится в чрезмерном удалении (слишком опущена вниз). Вследствие чего не может являться точкой опоры для инструмента, в результате ребенок слишком наклоняется вперед, интуитивно желая удержать ускользающий инструмент, что в корне изменяет основную, правильную посадку.

Как правило, в практике игры на гитаре в качестве фиксатора инструмента используются - кусок поролона, замши, резиновые коврики или прорезиненная ткань которые размещаются на левом бедре, а часто и на левом и на правом бедре исполнителя. Фиксация инструмента при игре на гитаре является залогом успешного выступления, стабильного исполнения и дальнейшего развития техники. Такая посадка представляет собой гармонический синтез, при котором все силы уравновешены. Для такой позиции характерны сила, баланс, гибкость. Она не должна быть скованной. Но при выразительной игре, если есть необходимость, можно наклониться вперед, откинуться назад, подчеркнуть акцент кивком головы, изобразить нарастание звука движением корпуса и т.д.

Глава 3. ПОСТАНОВКА РУК.

3.1. ПОСТАНОВКА ПРАВОЙ РУКИ

Совершенно естественно, что постановка обеих рук будет напрямую связана с посадкой. Учитывая расположение гитары по отношению к телу играющего, правая рука займет положение, которое в гитарной терминологии получило название “рычаг”. Позиция правой руки при извлечении звука определяется акустическими, механическими и психологическими соображениями. Поэтому у исполнителей высокого класса позиция в основном схожа. Отклонения определяются, главным образом, разницей в длине и гибкости большого пальца, но и в этом случае позиция в основном не отступает от нормы, определяемой функцией руки.

Вокруг вопроса о постановке правой руки велось и ведется до сих пор множество споров. О том, какой должен быть рычаг, короткий (когда предплечье и кисть расположены на одной линии) или длинный (когда кисть опущена и находится под углом по отношению к предплечью), под каким углом должны находиться пальцы по отношению к струнам - прямым или нет, как играть - с опорой или без. Если заглянуть в историю исполнительства на гитаре, а также на современную ситуацию в “гитарном мире” можно еще раз убедиться, что многие, порой забытые истины и традиции вновь возвращаются и становятся актуальными и естественными на новом уровне развития искусства. Еще со времен испанских, португальских, итальянских и французских авторов 17-18 вв., вплоть до Ф.Сора, Д.Агуадо и Н.Коста, упоминания о способе звукоизвлечения апояндо (ароуандо - опираясь, прислоняясь, исп.) нет ни в одном из известных трактатов. Различия между известными школами (кроме известного в те времена спора, как о способе игры на гитаре - в пользу

ногтей против подушечек пальцев) заключалось в одном: опираться о верхнюю деку мизинцем (Ф.Карулли, Ф.Моретти и др.) или нет (Д. Агуадо, Ф.Сор и др.). И многие факты говорят о том, что гитаристы играли “коротким рычагом”, т. к. по-другому невозможно держать кисть, касаясь мизинцем верхней деки. Удар с опорой логически требует перпендикулярного положения пальцев правой руки (длинный рычаг) для воспроизведения максимального звучания с наибольшей естественностью. Однако все мастера прошлого советовали применить наклонное положение пальцев правой руки по отношению к струнам (короткий рычаг). Ещё раньше на лютне, непосредственной предшественнице гитары часто опора на деку осуществлялась мизинцем и безымянным пальцами, а пассажи исполнялись большим и указательным пальцами, что делало невозможным применения “длинного рычага”.

Первым гитаристом, который добился успеха, применив “длинный рычаг”, по-видимому, был Ф.Таррега. Он использовал способ апояндо почти для всех звуков, кроме аккордов или быстрого арпеджио, где применение этого удара препятствует продлеванию звуков, исполняемых на соседней, более низкой струне. В этом и было важнейшее отличие от принципов техники правой руки, который утвердили такие выдающиеся авторитеты, как Д. Агуадо и Ф. Сор. Переход на “длинный рычаг” Ф. Таррега скорее всего произошел в связи с тем, что он был основоположником не только апояндо, но и приема тремоло, что, безусловно, сыграло важную роль, т.к. произвело огромное впечатление на поклонников гитары тех лет. Франсиско Таррега создал свою школу и в числе его лучших учеников были: Мигуэль Льобет, Эмилио Пухоль, Доменико Прат, Даниэль Фортес и др., которые в свою очередь популяризировали его постановку в качестве концертантов и педагогов. Наиболее известный и важный для истории гитарного исполнительства пример - Андрес Сеговия, который был учеником М.Льобета. А. Сеговия дважды посещал Россию и встречался с Н.П. Агафошиным, известным российским педагогом и исполнителем, а затем и его учеником А.М. Ивановым-Крамским и многими другими. Российским гитаристам ничего не оставалось делать, как перенять все, что они увидели у великого Маэстро. В продаже с тех пор доминируют “Школы игры” Э. Пухоля, П.С. Агафошина, А.М. Иванова-Крамского, “Искусство игры на шестиструнной гитаре” Н.Г. Кирьянова.

Но вот несколько десятилетий назад многие концертирующие гитаристы стали задумываться о правильности подобного метода. Речь идет о приеме тирандо (*tirando* - дёргая, доставая, исп.). При такой постановке (“длинный рычаг”) мы получаем резкий, некачественный звук. Учитывая то обстоятельство, что тирандо применяется на инструменте намного чаще, чем апояндо, стала приходиться мысль об изменении постановки. Примечательно, что у А. Сеговии на поздних фотографиях и видеозаписях

можно отметить также положение правой кисти и пальцев по отношению к струнам не перпендикулярное, а под тупым углом. Так постепенно происходит возврат к “короткому рычагу” только на новом качественном уровне, т.к. при возвращении к нам этого способа игры, в постановке уже нет опоры на мизинец.

При этом, тирандо и апояндо существуют вместе, помогая нам полнее раскрывать художественные образы, решать сложные технические задачи в тех или иных произведениях. И лучшие современные исполнители (Аниелло Дезидерио, Лео Брауэр, Джон Рассел, Александр Фраучи и многие другие) научились очень тонко сочетать эти приемы и активно пропагандируют эту современную методику.

Таким образом современная постановка базируется на принципах, отчасти изложенных в школах Ф. Сора и Д. Агуадо, а также применявшихся ранее при игре на струнных щипковых инструментах (виуэла, лютня). Главное отличие такой постановки от той, что была выработана Ф. Таррегой, — в ”непереломленном” запястье, при котором кисть представляет собой как бы продолжение предплечья, что ведет, в свою очередь, к диагональному, а не перпендикулярному направлению оттягивания струны. При ”коротком рычаге” пальцы **p,i,m,a** выстраиваются в одну линию у края резонаторного отверстия со стороны подставки, что приводит к ровной тембральной окраске и приносит большое удобство для использования пальца p при исполнении одноголосных пассажей. Так же такая постановка даёт возможность применения четырёхпальцевой системы.

Преимущество такой постановки положительно влияет не только на активизацию процесса игры, но и на общий кровоток руки. Общая конструкция руки должна образовывать единое целое, чтобы иметь возможность развивать достаточную силу и ловкость.

Наиболее важные, ключевые правила данной постановки таковы:

1. Руку надо чувствовать всю от плеча, держа ее как бы навесу, хотя предплечье и лежит на корпусе гитары; нельзя опираться на корпус гитары всем весом руки.
2. Кисть, являясь как бы продолжением предплечья, не висит свободно, а держится в нужном положении; для ее удержания требуется необходимое и достаточное напряжение.
3. Запястье должно быть слегка выпуклым, оно может находиться чуть выше пястных суставов относительно деки гитары, но ни в коем случае не ниже. Пясть обычно располагается параллельно деке.

Во многом правильную постановку правой руки определяет положение безымянного пальца. От него зависит и мелодия, и прием тремоло, и хорошее расгеадо. Как наиболее слабый и различный по длине у разных людей, он нуждается в особом внимании. Самый простой способ для проверки его положения - это извлечь громкий и при этом качественный

звук приёмом тирандо. Кисть сама примет нужное положение.

Вообще идеальная постановка правой руки, конечно, очень индивидуальна и зависит от анатомических особенностей каждого отдельного музыканта. Но стандартные принципы поиска постановки все-таки есть. Если мы играем тирандо, то палец "m" служит опорно-поворотной точкой, на которой кисть может наклоняться вправо и влево по направлению к деке. Если ваш палец "a" короче пальца "i", то нужно наклонить правую сторону кисти к деке, а если "i" короче чем "a", наклоняем кисть влево, ну а если эти пальцы одинаковой длины то кисть должна быть параллельна деке.

Высота запястья определяется длиной большого пальца относительно других пальцев. Наклон кисти должен быть достигнут путем поворота предплечья от локтя, а не за счет изменения формы запястья, что затрудняет проходимость импульсов от предплечья к пальцам.

Соблюдение данных правил постановки обеспечивает достаточную неподвижность кисти, способствует четкой работе пальцев, облегчает контроль над их местонахождением, освобождает пальцевые мышцы от лишнего напряжения и создает условия для правильного звукоизвлечения. От правильной постановки и технического развития пальцев правой руки зависит и исполнительская свобода игрового аппарата в целом, и качественное звукоизвлечение и координация обеих рук, и исполнение сложных полифонических фактур и многое другое. Следовательно, необходимо уделить особое внимание упражнениям для правой руки и доведения их до автоматизма.

□ ЗВУК И СПОСОБЫ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ

Каждая гитара отличается от другой своим неповторимым тембром, каждый исполнитель обладает своими индивидуальными особенностями звукоизвлечения, связанными, прежде всего, с физическим строением рук, формой ногтей и т. д. Однако общие тенденции формирования полноценного звука, как правило, одинаковы. В основе их лежит эстетика звука академической, классической музыки, основные признаки которой - однородность тембра, строгость, плотность и "округлость" звучания, отсутствие посторонних призвуков.

Приём "апояндо", при котором отыгравший палец правой руки опирается на соседнюю струну, чаще используется у фламенкистов и в испанской школе является определяющим. В итальянской школе "апояндо" изначально не применялось, так как в её основе лежит арпеджио, исполняемое только приемом "тирандо", когда палец правой руки, не задевая соседнюю струну проходит выше ее внутрь ладони.

□ АПОЯНДО

Правильный удар по струнам производится по направлению к верхней деке, когда палец, ударяющий по струне, отклоняет ее под углом

приблизительно 45 градусов по направлению к деке. Это в полной мере достигается при игре "апояндо". Нота извлекается движением пальца поперёк струны либо по прямой линии от предплечья, либо с небольшим наклоном кисти влево, в итоге происходит скольжение левой частью ногтя. Пока указательный палец опирается на вторую струну, средний занимает подготовительную позицию. При скольжении среднего пальца указательный возвращается в исходную позицию. Это и есть основной вид опорного приёма с чередованием пальцев. Ощущение смены и постоянного контакта схоже с тем, как человек шагает. Если оба пальца находятся на струне, значит, ни один не готов продолжить игру, а значит мы не "шагаем", мы остановились. Если же оба пальца в воздухе и лишены опоры, - мы уже "прыгаем".

Но, этот приём используется только при исполнении отдельных нот, т.к. при этом палец неминуемо заглушает соседнюю струну. Таким образом, "апояндо" применяется только при игре пассажей отдельными нотами, когда нужно особо подчеркнуть силу и объем звука, или выделить мелодию в потоке арпеджио. Кисть нужно стараться удерживать в положении "короткого рычага", т.к. при этом пальцы *i*, *m*, *a* по отношению к струнам выстраиваются под углом приблизительно 45 градусов, что придает звуку красивый, наполненный тон. Если художественный образ требует более резкого, звонкого звучания, можно менять положение кисти на 90 градусов по отношению к струнам (длинный рычаг). Но это важно использовать как приём там, где это необходимо, но не постоянно. Разворот кисти в сторону "длинного рычага" также используется при исполнении пассажей по 4,5,6 струнам, чтобы избежать призвуков, так называемых "свистов", которые появляются от соприкосновения "канители" струн и ногтей. Исполнение приема апояндо пальцем *p* производится посредством удара струны левым углом большого пальца с последующей опорой на соседнюю; используется также в тех случаях, когда надо сделать акцент или выделить мелодию, проходящую в басу.

□ ТИРАНДО

Тирандо - это удар (щипок) по направлению к деке, не прикасаясь при этом к соседней струне. Если пальцы правой руки сгибаются в среднем суставе при одновременном легком сгибании в первом, ближайшем к кисти суставе, то кончики пальцев описывают заметную правильную дугу, что позволяет им ударять по струнам в той части дуги, где она опускается к деке, а не отходит от нее. При этом наша дуга настолько изогнута, что движущийся по ней палец при восходящем движении не коснется соседней струны. Следует отметить, что постановка руки при исполнении "апояндо" и "тирандо" не должна изменяться существенно.

Точно таким же способом (тирандо) можно извлекать и аккорды, хотя технически это сложнее. Если аккорду не нужно звучать громче

одноголосного пассажа, предшествовавшего ему или следующего за ним, общий объем его звуков, извлекаемых одновременно не должен быть громче звучания отдельных нот, исполняемых ударом сверху во всём произведении. Однако иногда необходимы подчеркнутые аккорды и лишь немногие гитаристы умеют исполнять их, не прибегая к удару большим пальцем. Здесь потребуется прилежание и терпение. Требуется расположить пальцы правой руки над соответствующими струнами - движением всей кисти и отдельных пальцев, сгибаемых в суставах, опустить пальцы на струны, надавить на струны вниз, пройти ногтями по струнам и мгновенно поднять все пальцы, чтобы не позволить им зацепиться за соседние струны. Кончики пальцев при этом опишут небольшую дугу. Струны будут задействованы при движении пальцев в нисходящей части дуги, а резкий подъем пальцев по дуге вверх позволяет им отойти от струн, не заглушая их.

Итак, чтобы добиться качественного тона при исполнении единичных звуков, интервалов, арпеджио, следует направлять удар сверху вниз в сторону деки, затем при небольшом сгибании делать дугу и резко поднимать пальцы. При правильном исполнении этого приема колебание струны получается ровным, практически параллельным плоскости грифа и деки, что позволяет избегать призвуков при соприкосновении неправильно колеблющейся струны с порожками и придает звуку благородный тембр, долгое и ровное звучание. Для пальца **p** прием тирандо применяется в большинстве случаев.

Удар большим пальцем происходит сверху параллельно деке к пальцу **i**, и может заканчивать движение (но не обязательно), опираясь на указательный палец в месте соединения крайней (ногтевой) и средней фаланг. Прием выполняется прямым, не сгибающимся пальцем (опять же «короткий рычаг»). Если встречаются аккорды пяти-шестизвучные, бывает палец **p** ударяет по 2 и 3 струнам одновременно. Удар выполняется по прямой, резко (для эффекта одновременного исполнения интервала или аккорда) с опорой на указательный палец. Простейшие упражнения можно найти в «школе» Э. Пухоля (на апояндо), М. Каркасси (тирандо), а также в учебниках А.М.Иванова-Крамского, П.С. Агафошина, Н.Г. Кирьянова. Во время работы над постановкой правой руки, а также приемами звукоизвлечения (тирандо, апояндо) левая рука учащегося свободна, расслаблена и не принимает участия в процессе, желательнее даже не поддерживать гитару за гриф. Преподаватель внимательно продолжает следить за посадкой ученика, особенно за плечами; при этом правое плечо должно быть ровным, расслабленным, не подниматься.

Можно ещё отметить что, отрабатывая первые приемы звукоизвлечения, не стоит стараться извлекать громкие звуки, особенно тирандо, т.к. это может вызвать захват струны пальцем и ''шлепанье'' ею о гриф. Лучше начинать с

тихого или не очень громкого звука, который является основой правильного звукоизвлечения, чтобы избежать напряжения и зажима в руке. Через некоторое время, когда рука окрепнет и привыкнет к постановке, а пальцы научатся правильно извлекать звук, можно начинать использовать наиболее полно всю динамическую шкалу. Надо так же не забывать о том, что динамика на гитаре строится в сторону *piano*. И лишь овладение этим оттенком даёт затем гитаристу возможность добиться полноценного освоения всего динамического диапазона инструмента и максимально расширить его рамки.

□ СОЕДИНЕНИЕ ТИРАНДО И АПОЯНДО

Нужно отметить еще один важный момент - это соединение двух способов звукоизвлечения, когда, например, палец **p** играет апояндо (подчеркивает мелодию), а остальные пальцы **i,m,a** играют либо аккордовую фактуру, либо арпеджио на тирандо. Может встречаться в движении арпеджио, где требуется подчеркнуть мелодию в верхнем голосе, тогда палец "**a**" играет апояндо, а остальные тирандо. Очень редко встречается двойное апояндо (пальцем **p** и каким-то из **i,m,a**). Такой прием обычно бывает единичным в произведениях современных композиторов или встречается в школе фламенко. Это не очень удобное движение и используется именно как прием, чтобы подчеркнуть, акцентировать определенные ноты. Встречаются также произведения, в которых могут использоваться оба приема; вначале апояндо играет палец **p**, остальные - тирандо затем мелодия переходит постепенно в верхний голос или появляется важный подголосок и удар с опорой уже производит палец "**a**".

□ ОСВОБОЖДЕНИЕ ПРАВОЙ РУКИ

Правая рука имеет возможность во время игры охватить большой динамический диапазон от *pp* до *ff*. Мы не должны иметь физических затруднений если находимся в зоне от *pp* до *mf*, но, начиная с *f* до *ff* очень часто исполнитель чувствует напряжение мышц, а порой и зажим, т.к. без некоторого физического напряжения сыграть быстрый пассаж или фразу на фортиссимо невозможно. В обоих случаях возрастание напряжения диктуется необходимостью усиления динамики.

Беспокойство должны вызывать лишь случаи, когда освободиться от излишнего напряжения невозможно. Тогда возникает торможение, препятствующее свободному движению пальцев. Физически нужно двигаться за музыкой, *crescendo* увеличивается постепенно мышечная нагрузка. *Diminuendo* - постепенно уменьшается (постоянно контролируя комфортность руки). Акцент - за ним следует немедленное расслабление рук. Для ученика эти замечания рекомендуется проставлять в нотном тексте, и при разучивании произведения запоминать и использовать эти моменты в работе. Постепенно, грамотное исполнение нотного текста

входит в привычку и происходит совершенно естественно.

Итак, ещё раз, основополагающие моменты постановки - это “короткий рычаг”, кисть на сколько возможно расслаблена, слегка округлая (как будто держит яблоко). Абсолютное удобство пальца **а**, именно он располагается точно над 1 струной. Угол большого пальца должен контактировать с 6 струной. Пальцы **і, m, а** должны как бы стоять перпендикулярно на струнах соответственно на 3, 2, 1. Последние фаланги должны быть немного согнуты. Вид пальцев сбоку должен представлять полукруг (опять же, как будто в руке шар). Все пальцы **р, і, m, а** как бы располагаются на одной линии, если смотреть сверху. Основное положение - на краю резонаторного отверстия. Так выглядит основная постановка правой руки, в большинстве случаев.

3.2. ПОСТАНОВКА ЛЕВОЙ РУКИ

Первоначальные усилия по формированию позиции левой руки должны быть направлены на установление кисти по прямой линии по отношению к запястью и предплечью.

Любое значительное отклонение от этого правила ослабляет прижатие. Чтобы убедиться в этом, можно проделав следующий опыт: надо сжать пальцы и кисть в кулак. А теперь, продолжая сжимать и разжимать пальцы, отогнуть кулак в сторону, назад, вперёд. Мы почувствуем разницу в увеличении или ослаблении усилий. При игре на гитаре значительная слабость позиции левой руки возникает во многом по этой причине. То есть потому, что прямая, соединяющая кисть и предплечье, нарушена. В результате значительного изгиба в запястье сила захвата уменьшается. Кроме того, возникают затруднения в перемещении пальцев поперёк грифа.

Отметим, что незначительный изгиб в кисти бывает иногда необходим для выполнения определённых музыкальных требований. Поэтому кисть должна быть достаточно гибкой. Иногда бывает также необходим наклон кисти в сторону, например, для того, чтобы обеспечить растяжку мизинца на первой струне. Но эти незначительные отклонения кисти от прямой линии нужно рассматривать как целенаправленные, временные отклонения от основной, прямолинейной позиции. Соблюдение принципа этой позиции и необходимость минимальных отклонений вытекает из закона рычага: лучшее направление усилия - перпендикулярно сопротивлению.

Локоть не отводится в сторону и не прижимается к телу, а находится параллельно корпусу исполнителя. Очень важно, что большой палец ни в коем случае не сгибается и располагается на средней линии задней части грифа против среднего пальца, за исключением баррэ, когда он естественно располагается напротив указательного. Пальцы прижимают струны под прямым углом подушечками. Ногти левой руки должны быть очень коротки, они не должны касаться грифа, когда пальцы прижаты к струне. Иначе, это может стать причиной изменения наклона и, как следствие,

грязной игры или глушения нижележащих струн. Кисть и пальцы свободны и округлы, широкая часть кисти должна оставаться почти параллельно грифу и не соприкасаться с ним внутренней стороной основания указательного пальца.

Важно располагать пальцы позиционно, каждый над своим ладом. Пальцы ставятся на струны не плашмя, а на кончики ногтевой фаланги, так, чтобы эта фаланга была перпендикулярна плоскости грифа. Пальцы должны обязательно вставать у самого порожка, это позволит избежать призвуков и дребезжания. За этим нужно обязательно следить. Следует избегать излишнего усердия в нажатии струны, так как это приводит к зажатию мышц и болезненным ощущениям в пальцах. Подвижности в этом случае добиться невозможно.

Рафаэлла Смите (знаменитая бельгийская гитаристка. Ее искусство высоко оценил сам Андрес Сеговия, когда председательствовал в жюри международного конкурса в Испании, где юная Рафаэлла Смите взяла первую премию), предлагает упражнение, способствующее приобретению ощущения нормального, не чрезмерного давления на струну. На 4 или 5 струну ставится, к примеру, на второй или третий лад, второй палец, т.к. он более сильный и послушный. Палец только касается струны, и при извлечении звука пальцами правой руки мы получаем приглушенный звук. Это первый этап. Второй - палец чуть-чуть прижимает струну, и мы должны получить тон с призвуком (дребезжанием). Это промежуточное состояние звука между пиццикато и чистым тоном. Его очень непросто добиться сразу, поэтому требуется усидчивость. И третий этап - это когда делается такое же мизерное давление, как в предыдущем случае (но не более), и мы получаем звук, к которому шли, а также расслабленную кисть и палец. Затем весь процесс повторяется в обратном порядке. Звук извлекается ровными длительностями, не торопясь. Следует сконцентрировать все внимание на левой руке и держать ее все это время в расслабленном состоянии. Это упражнение нужно повторять со всеми пальцами левой руки.

Еще два важных момента: при исполнении гамм и простейших упражнений пальцы должны подниматься над струной на минимальное расстояние, а те, которые не задействованы в данный момент в движении, расслаблены, остаются на струне, но не прижимают её, а лишь касаются и готовятся к исполнению своих звуков. Продвижение в область самых высоких позиций представляет собой особую трудность, так как игра над верхней декой выходит за пределы доступной части грифа. Хорошо, когда пальцы длинные, но общее положение кисти лучше, когда большой палец остаётся у основания пятки грифа или выносится на нижний край грифа, кисть поднимается, пальцы, находящиеся на струнах, остаются закругленными. Запястье округлено, но более важная роль отведена плечу и предплечью. Чтобы предплечье поддерживало кисть без напряжения, левое

плечо должно быть слегка опущено для удобства наклона корпуса вперёд. При обратном движении большой палец занимает свое обычное положение. При работе с начинающими, особенно с детьми, важно обращать внимание на аппликатуру левой руки и, если возможно, избегать баррэ и растяжек, т.к. эти приемы довольно сложны физически, и к ним надо обращаться осторожно, не спеша, подготавливая и укрепляя аппарат постепенно.

В исполнении баррэ, как малого, так и большого, избегать излишних усилий, первое время заниматься этим приемом умеренно, не переутомляя левую руку и мышцы большого пальца и кисти. Ни в коем случае не сгибать (даже немного) палец **p** в суставах, держать его прямо. При исполнении малого баррэ можно прогибать немного указательный палец внутрь к ногтевой фаланге, и ставить баррэ точно у порожка, параллельно ему по всей длине. Кисть левой руки выносится немного вперед, чтобы указательный палец удобно и плотно прижимал струны к ладам и не сгибался. В этом приеме важнее не усилие, а удобство и правильность положения указательного пальца. Поэтому нужно искать именно в этом направлении, а не через применение силы. Также очень важным является вопрос о смене позиций. Переходя из одной позиции в другую, ученик должен приложить все усилия к тому, чтобы эта перемена или скорее перенесение руки из одного положения в другое, начиная с первой позиции, совершалось беззвучно. Это важное условие. Перенос следует осуществлять без слышимого глиссандо, если конечно это не является художественным замыслом автора. Когда мы движемся по первым трем струнам, то палец может, а порой и должен продолжать касаться, контактировать со струной и как бы передвигаться по ней, не прижимая ее, являясь как бы связующим. Но если смена позиций происходит по струнам 6,5,4 лучше сделать переход через верх, т.е. не касаясь струны, чтобы избежать призвука от "канители".

□ РОЛЬ ПРЕДПЛЕЧЬЯ ЛЕВОЙ РУКИ

Движения левой руки осуществляются либо в одной позиции, либо включают смену позиции. Движения в одной позиции включают перемещения пальцев поперёк грифа, растяжку пальца на один лад или перемещения, при которых большой палец, несмотря на свободный люфт, всё же остаётся в определённой точке опоры на шейке. Движение при смене позиции приводит к перемещению большого пальца на расстояние от одного до двенадцати ладов. Во время смены позиции эта временная потеря контакта и необходимость быстрого перехода от одного лада к другому создаёт определённую неуверенность. Может помочь продуманная аппликатура, в особенности использование ведущего пальца. Этот палец соединяет одну позицию с другой путём скольжения и служит точкой отсчёта, как для сознания, так и самого движения. Перемещая кисть, важно помнить: при смене позиций рука движется всей своей массой. Это

движение происходит с ускорением в начале и замедлением в конце. Поскольку при этом вовлекается довольно значительная масса руки, необходимо учитывать движение по инерции. Если движения при смене позиций верны, исполнитель бессознательно учитывает инерцию руки. Важно понять, какой вид движения приводит к наиболее эффективному способу смены позиций. Все смены позиций включают одно из двух или оба типа движения верхней части руки:

приближение - удаление плеча, и вращательное движение предплечья.

Хотя каждая из этих форм может служить основой для смены позиций, движения, полностью основанные только на одной из них, неудобны и неуклюжи. При смене позиции, основанной на движении плеча от корпуса тела и обратно, происходит движение всей руки, в результате чего кисть не может двигаться быстрее плеча. Поэтому происходит резкое ускорение всей массы руки в начале смены позиции и такой же обрыв, как только кисть достигает нужной позиции. Чем больше разница игровых позиций, тем больше нужно резких усилий. Вот почему смена позиции только в этой форме выглядит резкой и неуклюжей.

Другая форма смены позиции выполняется вращением предплечья, и выглядит легче. Это верно, но только частично. Небольшое вращательное движение согнутой руки вызывает широкий размах всей кисти, подобно маятнику. Ускорение руки и предплечья происходит постепенно, без напряжения мышц. Если ускорение происходит без усилий, то замедление более резко, чем при смене с участием всей руки. Это происходит потому, что скользящее движение вызывает больший момент ускорения, чем без противодействия. Наиболее эффективна смена позиции при сочетании обеих форм движения плеча, различном при движении вверх и вниз. Секрет легкой смены позиций, как в восходящем, так и нисходящем направлении, кроется в том, что локоть опережает кисть. В нисходящей смене позиций чётко различаются два компонента: 1. Подготовка. Плечо отодвигается от корпуса. 2. Выполнение. Из новой позиции плечо, переносит кисть на нужный лад. Практически оба движения сливаются в одно - волнообразное, перемещающее кисть без резких движений. Если смена позиции широкая, как вверх, так и вниз, локоть опережает движение кисти. Однако если смена узкая, всего лишь на лад, роль предплечья может быть незначительной. Подобная смена обычно не представляет затруднений. Она выглядит как естественное перемещение кисти и запястья.

В идеальной смене позиций пальцы должны сохранять прямолинейное изогнутое положение во время движения. Нисходящая хроматическая гамма на одной струне - хороший пример экономии движения пальцев, использования ведущего пальца и движений предплечья. Округлые формы движения рук оказываются более эффективными, чем угловатые. Плавная техника - результат мысленной подготовки каждого движения, когда пальцы находятся в готовности, а сами движения отличаются

экономичностью, закруглённостью, грацией.

Основной вид физиологической подготовки новой формации - использование опорного пальца в последовательностях с общими нотами. При этом необходимо помнить о подготовительном движении локтя. Поможет и сознательное усилие заранее направить свободные пальцы в следующую формацию, прежде чем она произойдет. Ясное представление о предстоящей формации пальцев позволяет до начала движения подготовить соответствующие мышцы и добиться точности попадания пальцев на нужные лады.

□ ОСВОБОЖДЕНИЕ ЛЕВОЙ РУКИ

Для освобождения левой руки, так же, как и для правой, надо использовать каждую паузу, также после исполнения аккордов на баррэ вполне можно дать руке расслабиться на длинных звуках; при исполнении одноголосной мелодии использовать открытые струны (естественно не во вред общему звучанию и замыслу). Помнить о том, что если есть возможность не играть баррэ, то следует найти другую аппликатуру и лучше избежать этого приёма.

Необходимо избавиться от встречного давления большого пальца левой руки, когда основные четыре прижимают струны. Как это сделать? Нужно прижать любую струну, например, средним пальцем на втором ладу. Предплечье давит на себя, большой палец расслаблен, кисть немного напряжена. Как только подтянем гриф к себе, гитара тут же начнёт смещаться. Этому движению нужно противодействовать правой рукой, прижимая предплечьем гитару в районе локтя к себе. То есть обеими руками делать небольшое встречное усилие, как бы на излом грифа. Если в это время ослабить одну из рук, то инструмент начнет качаться по направлению от вас или к вам. Это так называемые "качели", где центральной точкой будет выемка гитары, лежащей на колене. Эти напряжения и расслабления совсем минимальны, но обязательны, так как например, хорошее, плотное форте может получиться только при предварительном давлении пальцев на струны, а это требует применения "качелей". Таким образом обе руки должны постоянно работать.

Следить, чтобы напряжение правой руки при исполнении *ff* минимально оказывало влияние на левую руку, что сделать не так просто при темпераментном исполнении, но стоит помнить, что динамика не зависит от усилий левой руки и лучше сохранять силы.

Глава 4. КОНТАКТНЫЙ СПОСОБ ИГРЫ

□ ИГРА С ОПЕРЕЖЕНИЕМ

Общеизвестно, что звучание на инструменте должно быть мысленно подготовлено, учащийся должен представить себе качество звучания и расположение этого звука на грифе или струне. «Опережение» бывает трёх видов: глазами, правой и левой руками. Опережение глазами используется, например, при быстрой смене позиций на грифе. Суть его заключается в том, что эту смену позиций нужно вначале увидеть глазами, т.е. если нам предстоит скачок из III в VII позицию, то пока рука находится на третьем ладу, глаза нужно перевести на седьмой лад и только после этого переносить руку. Для отработки этого приёма рекомендуется в медленном темпе зафиксировать руку в исходной позиции. Затем, после перевода взгляда на следующую, конечную точку, быстро перенести кисть и остановить над требуемой позицией. И опять, в медленном темпе, опустить пальцы на гриф, исполнив требуемый аккорд.

Ценность подготовительных элементов правой руки становится явной в координации обеих рук. Эта координация требуется для точности игры в быстрых темпах. По мере повышения темпа или возникновения более мелких длительностей контроль сознания уступает место приобретенным рефлексам. Мы должны уяснить во всех подробностях и деталях, с наглядной ясностью, как на замедленных кинокадрах, природу и скорость этих движений. Верно понятые, они должны преобразоваться в приобретенные рефлексы в результате повторений с постепенно нарастающей скоростью. По факту **КООРДИНАЦИЯ - это опережение ДВИГАТЕЛЬНОГО ИМПУЛЬСА ЛЕВОЙ РУКИ ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫМ ИМПУЛЬСОМ ПРАВОЙ**. Общее правило - "правая рука опережает левую" - означает ощущение координированных движений. Схема синхронизации импульсов такая:

ИМПУЛЬС 1: Правая рука готовится (ставится на струну). Левая находит ноту. **ИМПУЛЬС 2:** Правая извлекает звук.

Опережение в правой руке требует тщательной проработки в очень медленном темпе. Оно применяется в основном в исполнении арпеджио. Здесь надо помнить одно правило: мы не извлекаем звук, пока не поставим на струну следующий палец. Так при исполнении простейшего арпеджио аппликатурой **p,i,m,a** мы вначале должны поставить на струну палец **i**, и только потом извлечь звук пальцем **p**, далее ставим палец **m**, и извлекаем

звук пальцем **i** и т.д. Пальцы должны опираться на струны крепко, как бы наступая на струну с небольшим давлением.

Опережение в правой руке обеспечивает постоянный контакт со струнами, вырабатывает цепкость, практически исключает промахи и ошибки в правой руке, при этом следует отметить главное, - чтобы пальцы "переступали" по струнам, а не "прыгали". Для этого вначале ставим следующий палец, затем извлекаем звук предыдущим, когда это опережение хорошо отработано и получается без каких-либо проблем, то пальцы легко, без усилий, уже автоматически будут работать четко и правильно. Но периодически необходимо все же возвращаться в медленные темпы, поддерживать выработанные навыки.

□ ДЕМПФИРОВАНИЕ (Глушение ненужных звуков)

Важная тема, которая вообще не рассматривается в известных школах и пособиях, которыми мы часто пользуемся. В основном, демпфером у нас является палец "**p**" правой руки. Ещё не редко бывают случаи, где приходится убирать уже ненужные звуки при помощи пальцев левой руки. Это, как правило, происходит в тех моментах, где палец "**p**" занят и не в состоянии выполнить этот прием. Встречаются также способы исполнения этого приема при помощи пальцев - **i, m, a**. Остановимся подробнее на роли большого пальца правой руки в качестве демпфера. Как правило, демпфирование происходит за счет того, что палец просто опускается на звучащую струну, таким образом заглушая её, т.к. её колебание прекращено. Все выглядит очень просто, но этот важный момент часто упускается из виду многими преподавателями, в результате чего, в исполнении того или иного произведения учащимися, появляется много ненужных, иногда фальшивых, наслоений звуков. В основном, это касается исполнения открытых басов, когда в произведении изменяется гармония и, естественно, меняется бас (открытая струна), а басовый тон (тоже открытая струна) предыдущей гармонии продолжает звучать, хотя он уже не является аккордовым звуком звучащей гармонии. В результате мы слышим фальшь и не красиво гудящие кварты и септимы в басу. Чтобы избежать этих неприятностей, следует с первых же простейших пьес приучать ученика демпфировать отзвучавшую ноту. Демпфер обозначается, как и у пианистов, значком * и ставится после той ноты, которая следует после отзвучавшей. Например, если в произведении в басах нужно сыграть сначала пятую струну (ля), а потом четвёртую (ре), то после извлечения звука ре на 4 струне, палец "**p**" тотчас же должен встать на 5 струну и таким образом заглушить ее. Такой же принцип применяется и с другими струнами. Если ученику сразу объяснить эту технику, обучить его приему демпфирования и отмечать эти моменты в нотах, то он быстро запомнит и в дальнейшем сам, осознанно будет использовать эту технологию. В результате исполнение поднимется на качественно новый уровень.

Так же демпфирование пальцем "р" применяется и в более сложных моментах, когда, исполняя определенные звуки, как правило на 4, 3, реже на 2 струнах, мы слышим, что открытые басы 6 или 5 входят в резонанс и начинают звучать сами по себе. Звучание их, конечно, не бывает громким, но все же вносит так называемую "грязь" и некоторый дискомфорт, который как исполнитель, так и слушатель все-таки испытывают. Поэтому, при разучивании произведений, исполнитель должен быть очень внимателен и щепетил к собственному звучанию и в подобных ситуациях обязательно использовать технику демпфирования. В более подвижных темпах переставлять палец "р" со струны на струну бывает крайне тяжело, поэтому можно использовать для глушения более низкой струны боковой край ногтевой фаланги большого пальца, а более высокую струну демпфировать за счет исполнения апояндо пальцем "р". Если же темп очень высок, то лучше поискать другие аппликатурные варианты, чтобы избежать открытых струн, и тогда роль демпфера на себя могут взять пальцы левой руки. А для левой руки, чаще всего, это решаемая проблема. Так же нужно помнить: демпфировать струну чаще всего, нужно стараться только после того, как извлекли звук на следующей, для плавной смены басов и во избежание разрывов, пауз между ними.

□ ТОНОВЫЕ ОТТЕНКИ ЗВУКА

Для того чтобы извлечь плотный и сильный звук, нужно стремиться играть правой рукой в стандартной постановке, т.е. когда пальцы производят удар по струнам у края резонаторного отверстия со стороны подставки (примерно 10 см от подставки). Затем можно подумать о способах, как можно разнообразить "стандартный" тон звука.

Первый способ - это изменять положение точек, в которых пальцы касаются струн, например, извлекать звук, располагая руку ближе к подставке (*sul ponticello*) и получая более резкий, звонкий и более грубый звук или играть над грифом (*sul tasto*), получая звук значительно мягче и нежнее. Тон гитары изменяется ещё и от угла наклона пальцев правой руки относительно струн влево или вправо, а также от изменения угла приложения ногтей к струнам и в случае перемещения точек касания струн ногтями ближе к подставке или дальше от нее. Для того, чтобы извлекаемый звук был мягкой тоновой окраски, для подчеркивания выразительности пассажа, исполняемого легато, пальцы правой руки располагаются наклонно к деке, а не под прямым углом к ней. Благодаря этому каждый ноготь ударяет по струне не самым кончиком, а своей боковой стороной, где он обладает большей жесткостью, чем в кончике. И извлеченный звук окажется менее щелкающим и значительно мягче. При исполнении ярким звуком на стаккато беглых пассажей, пальцы переводятся в прямое положение, т.е. становятся под прямым углом к струнам.

Все эти эффекты можно усилить, сделать более выразительными, разворотом ногтей по отношению к струнам, т.е. правая рука становится так, что ноготь располагается под углом примерно в 20 градусов к струне - звук становится гуще, богаче. Однако при этом уменьшается скорость игры, сам тон становится как бы матовым. Поэтому этот прием применяется при исполнении медленных пассажей с элегантным, томным звучанием. Когда рука возвращается в прямое положение, и ноготь располагается почти параллельно струне, звук обретает резкую тоновую окраску, становится громче, а скорость исполнения увеличивается.

Игра "с правой или левой стороны ногтя", дает увеличение амплитуды колебаний струны, что дает большую полноту и лёгкость звучанию. Ноготь скользит по струне, и момент контакта со струной более продолжителен, поэтому, звук получается более плотным и сильным.

Помня о том, что основной способ звукоизвлечения - это "подушечка + ноготь" одновременно, в некоторых моментах, можно использовать только ноготь "в чистом виде" для получения пустого, сухого, гнусавого звука. Естественно, такое звучание используется только как окраска. У Л.Брауэра этот приём чаще обозначается как *metalico* в тех случаях, когда он исполняется у подставки. Так же на окраску и продолжительность звучания непременно оказывает влияние вибрация. Это колебание пальца левой руки на прижатой им струне. Этот приём придаёт большую выразительность музыкальной фразе или отдельной ноте. Конечно, нужно обладать чувством меры и вкусом, чтобы не злоупотреблять этим приемом и использовать его именно в те моменты, где это необходимо. Ведь вибрация - это только эффект, украшение и по своему характеру должна всегда соответствовать содержанию музыкальной мысли и видоизменяться вместе с переменами в ее оттенках. Вибрато должно быть естественным, свободным и, как правило, непрерывным. Ногтевые фаланги пальцев, прижимая струну к грифу, должны быть свободны в своих суставах, чтобы они могли легко вибрировать под влиянием движений предплечья и кисти. Вся рука в целом также должна быть свободной, ее положение на гитаре нужно хорошо приспособить к движению вибрато каждым пальцем и в любом месте грифа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В современной музыкальной педагогике всё большее распространение получает психотехническая школа, в основе которой лежит слуховой метод, где механические упражнения уступают место сознательной работе над двигательной техникой. Главное внимание здесь уделяется раскрытию творческих способностей учащихся, формированию техники на основе ярких и содержательных художественно-образных представлений. Слуховой метод имеет большие преимущества в сравнении с двигательным: он требует чёткого осознания цели движения, ясного пред слышания каждого звука. Тем не менее слуховой и двигательный методы выступают как две стороны одного процесса, направленного на согласованное развитие исполнительской техники гитариста. Оба метода имеют право на существование, но только при учёте индивидуальных и моторных данных учащихся. В зависимости от этих данных и должна выстраиваться общая тактика преподавания: в одних случаях - с выделением музыкально-художественных задач и сравнительно "спокойным" отношением к технической стороне; в других - с очень интенсивным вниманием к технике, но в полной её связи с постановкой художественно-смысловых задач. Важным и эффективным средством для технического развития исполнителя современная прогрессивная педагогика рассматривает работу над всеми видами инструктивного материала: гаммами, упражнениями, этюдами. При регулярной технической работе, занимающей примерно треть рабочего времени, все компоненты двигательного аппарата (скорость, быстрота движений, ловкость, сила и выносливость) поддерживаются на постоянно высоком уровне, процесс обучения становится более рациональным, сокращается во времени процесс изучения музыкальных пьес путём ежедневного разучивания, настойчивого повторения одних и тех же музыкальных формул. У молодого исполнителя формируется так называемый подвижный навык. Т.е. когда учащийся хорошо выучил одно произведение, у него сформировался простой навык. Длительная работа над другими произведениями ведёт к образованию новых простых навыков. При игре большого количества гамм, упражнений, при добросовестном изучении большого числа этюдов постепенно нарабатывается подвижный навык, позволяющий без большой предварительной подготовки решать сложные технические задачи.

Итак, нет сомнения, что в любом искусстве высшие достижения строятся на прочном фундаменте сознательного овладения мастерством. Основой музыкального исполнительства является контроль над инструментом. Этот путь ведёт к той технике, которую требует современный высокий уровень развития гитарного искусства.

А. А. Александров пишет: «Вполне естественно и закономерно, что музыкант, не знающий своих собственных рук, не может дать правильных знаний в этом вопросе своим ученикам. Никакое знание и умение не может быть полноценным,

если оно усваивается без азбучных истин. Ведь любая профессия, любая наука начинается с усвоения элементарных знаний. И каким бы скучным ни казалось усвоение этих азбучных истин, - без них всё-таки невозможно стать грамотным специалистом ни в какой области».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Александров А.А. Психологические факторы, определяющие состояние игрового аппарата / А.А. Александров // Классическая гитара в России и СССР. - Екатеринбург: Русская энциклопедия, 1992. - С. 79-102.

Белов В. Г. «Работа над исполнительскими умениями и навыками учащихся детской школы искусств по классу шестиструнной гитары» Методическая разработка. г. Высоковск, Клинского р-на, МО 2011 г.

Дункан Ч. Искусство игры на классической гитаре / пер. с англ. П. Ивачева. - 1982. - 113с. [Электронный ресурс]. URL: <http://teslov-music.ru/books-htm/books-dunkan-htm/books-dunkan.html> (дата обращения: 01.04.2013).

Лопатина И.Г. «К вопросу о формировании техники гитариста» Методическая разработка, г. Нальчик 2015г. [Электронный ресурс]. URL: <http://avisitu.com/music/gutary.html>

Матохин С. Н. "Некоторые актуальные проблемы методики обучения на шестиструнной гитаре" Методические рекомендации, г.Саратов 2015г. [Электронный ресурс]. http://teslov-music.ru/books_html/books_list.htm

Огай В. С. "Постановка исполнительского аппарата классического гитариста" реферат. г. Владивосток 2013г. [Электронный ресурс]. <https://infourok.ru/postanovka-ispolnitelskogo-apparata-klassicheskogo-gitarista-2151506.html>

Руднев С. "Сократить время, или как повысить эффективность игры на гитаре"/ Сергей Руднев.- М.: Альпина Паблишер, 2015.- 112с.

Руднев С.И. "Русский стиль игры на классической гитаре"- Тула: Издат. дом "Ясная Поляна", 2002.