

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ УКРАИНЫ
НАЦИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ УКРАИНЫ
им. П. И. ЧАЙКОВСКОГО**

Н. П. МИХАЙЛЕНКО

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ИГРЫ НА ШЕСТИСТРУННОЙ ГИТАРЕ

*Допущено Министерством культуры и искусств Украины в качестве пособия
по курсам "История исполнительства" и "Методика преподавания игры
на народных инструментах" для высших и средних музыкальных учебных заведений*

Утверждено к печати Постановлением Ученого совета Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского от 18 декабря 2002 г. № 3316

Рецензенты:

- Заслуженный артист Украины, кандидат искусствоведения,
профессор *Лыщенко Н. Т.*
Народный артист Украины, лауреат Международного конкурса,
профессор *Бесфамильнов В. В.*
Народный артист Украины, лауреат Международного конкурса,
профессор *Ильяшевич В. Н.*

М 69 Михайленко Н. П. Методика преподавания игры на шестиструнной гитаре. – К.: “Книга”, 2003. – 248 с.
ISBN 966-73-5726-0

Наряду с рассмотрением кардинальных вопросов гитарной педагогики и исполнительства освещается широкий круг специфических проблем; предлагаются пути их оптимального решения.

Предназначен для преподавателей всех уровней музыкального воспитания по классу гитары и смежным специальностям, студентов музыкальных учебных заведений, а также гитаристов, самостоятельно совершенствующих свое мастерство.

ББК 85.245РУС

- © Михайленко Н. П., 2003
© Национальная музыкальная академия Украины
им. П. И. Чайковского, 2003

ISBN 966-73-5726-0

РЕЦЕНЗИЯ
на учебное пособие Н. Михайленко

“Методика преподавания игры на шестиструнной гитаре”

За несколько столетий существования гитары, – в ее современном виде, было издано огромное количество литературы для этого инструмента, в том числе и такие крупные формы как “Концерты” для гитары в сопровождении симфонического оркестра. Классическая гитара как концертный инструмент за последнее столетие прочно утвердилась на концертной эстраде – выступления гитаристов с большим успехом проходят в самых престижных концертных залах мира, таких как “Карнеги-Холл” (Нью-Йорк), Концертный зал им. П. И. Чайковского (Москва), “Олимпия” (Париж). Многие выдающиеся современные композиторы посвятили гитаре свои опусы.

Утвердилась гитара также и в системе музыкального образования – детских музыкальных школах и студиях, училищах и ВУЗах, ежегодно проводятся большое количество международных и региональных конкурсов, фестивалей и семинаров. Тем не менее, – на фоне все возрастающих успехов этого инструмента на всех уровнях и во всех его “ипостасях” многие музыканты отмечают наметившееся явное отставание гитарной теории от практики.

За последние полтора столетия для этого инструмента во всех странах написано и издано большое количество различных Школ, Самоучителей и других учебных пособий, – все они в известной степени и на разных этапах освоения инструмента имеют ценность для учащихся и педагогов, но, как заметил знаменитый испанский гитарист и педагог Эмилио Пухоль: – “Все эти Школы страдают одним характерным недостатком – в них много и скрупулезно говорится о трудностях в освоении инструмента, но почти ничего – об их преодолении...” Кстати, говорил он это в “Предисловии” к своей трехтомной “Школе игры на шестиструнной гитаре”, – основательном и фундаментальном труде, но, к сожалению, так же страдавшим им же выше перечисленными недостатками, (В Москве “Школа” Э. Пухоля была переиздана в сокращенном, однотомном варианте под редакцией И. Поликарпова, М., “СК” – 1986 г.).

По вполне обоснованному убеждению автора этой книги давно назрела необходимость создания “Методики преподавания игры на гитаре”, освещающей как кардинальные вопросы гитарной педагогики и исполнительства, так и большой круг узко специфических проблем. В этой работе автор, опираясь на свой многолетний педагогический опыт работы в ВУЗе, а также в училище и школе, с одной стороны – упорядочивает и систематизирует ту немногочисленную прогрессивную ли-

тературу и информацию в этой области, с другой – расширяет круг актуальных методических вопросов и их наиболее рациональных решений в гитарной педагогике и исполнительстве.

Интересно, содержательно и критично (с позиций своевременной гитарной методики) освещены вопросы гитарной педагогики, пути ее становления и самобытность в разных странах, в прошлом и настоящем, намечающиеся тенденции в современном исполнительстве, к примеру – аппликатура “запоздывающей педали”, мелизматика, средства алеаторики, разделы “Обзор мировых гитарных школ”, “Эволюция постановки исполнительского аппарата”. Также профессионально разработаны общемузыкальные темы, такие как “Класс гитары и ДМШ и музыкальном училище”, “Подготовка педагога к уроку” и мн. др.

Следует отметить, что в специальной гитарной литературе предлагаемый учебник является исключением по масштабу и новизне информации. Как в Украине, так и в СНГ в подобной литературе огромная потребность, но ничего подобного в этом роде еще никогда не издавалось. Рецензируемый труд – полное и многостороннее произведение, которое будет большим подспорьем преподавателям в их педагогической практике, займет достойное место в ряду теоретических трудов по методике преподавания игры на музыкальных инструментах.

“Методика преподавания игры на шестиструнной гитаре” выполнена на высоком профессиональном уровне, сама тема актуальна и нова, импонирует концепция единства художественного и технического развития и, – безусловно, принесет большую пользу как гитаристам, так и музыкантам других инструментальных областей, преподавателям всех уровней музыкального воспитания.

Рекомендуется к публикации и как учебное пособие по курсу “История исполнительства на народных инструментах”; “Методика преподавания игры на народных инструментах” для музыкальных ВУЗов и училищ.

Рецензенты:

Заслуженный артист Украины,
кандидат искусствоведения, профессор
Лысенко Н. Т.

Народный артист Украины,
лауреат Международного конкурса, профессор
Бесфамильнов В. В.

Народный артист Украины, лауреат
Международного конкурса, профессор
Ильяшевич В. Н.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	9
Глава I. Структура отечественного музыкального образования и основные принципы музыкальной педагогики	13
§ 1. Связь профессионального обучения с воспитательной работой	14
§ 2. Развитие творческой инициативы и навыков самостоятельной работы	17
§ 3. Единство художественного и технического развития	20
§ 4. Индивидуальный подход к ученикам	24
§ 5. Авторитет педагога	29
Глава II. Эволюция гитары, постановки исполнительского аппарата и звукоизвлечения	33
Глава III. Выявление и развитие музыкальных способностей учащихся	52
§ 1. Музыкальный слух	53
§ 2. Чувство ритма	57
§ 3. Музыкальная память	59
§ 4. Эмоциональная восприимчивость музыки	61
Глава IV. Начальное обучение	63
§ 1. Общие принципы	63
§ 2. Основные этапы овладения постановкой	65
§ 3. Обучение нотной грамоте	66
§ 4. Переход к систематическому изучению педагогического репертуара	67
Глава V. Постановка исполнительского аппарата	72
§ 1. Общая постановка	72
§ 2. Постановка правой руки, звукоизвлечение и звукообразование	77
§ 3. Постановка левой руки	87
Глава VI. Техника правой руки	90
§ 1. Движение двух смежных, а также не смежных пальцев	93
§ 2. Движение трех смежных пальцев	95
§ 3. Движения четырех пальцев	96
§ 4. Автоматизация движений	97
Глава VII. Техника левой руки	100
§ 1. Общие положения	100
§ 2. Смена позиций и скачки	103
§ 3. Вибрация	109

Глава VIII. Методика проведения урока	112
§ 1. Задачи и содержание урока	112
§ 2. Планирование и структура урока	113
§ 3. Материал урока	115
§ 4. Методы ведения урока	117
§ 5. Подготовка педагога к уроку	120
§ 6. Организация домашней работы ученика	121
Глава IX. Класс гитары в детской музыкальной школе.....	126
§ 1. Основные положения	126
§ 2. Программные требования к художественно-исполнительскому развитию и репертуару	127
§ 3. Программные требования по технике	133
§ 4. Проверка успеваемости учеников	137
§ 5. Развитие навыков чтения с листа, аккомпанемента, ансамблевой игры и импровизации	138
§ 6. Учебно-методическая и инструктивная литература	143
Глава X. Класс гитары в музыкальном училище	145
§ 1. Работа педагога в училище	145
§ 2. Программные требования и работа над репертуаром	149
§ 3. Работа над этюдами	156
§ 4. Подготовка к выступлениям на экзаменах и концертной эстраде	162
Глава XI. Работа гитариста над музыкальным произведением	169
§ 1. Предварительное ознакомление с произведением	170
§ 2. Детальный разбор и изучение произведения	171
§ 3. Целостное оформление произведения	173
§ 4. Аппликатура	175
§ 5. Динамика и тембр	180
§ 6. Работа над метро-ритмом	182
§ 7. Работа над мелодией	190
§ 8. Работа над штрихами и мелизмами	196
Глава XII. Совершенствование исполнительской техники гитариста	205
§ 1. Двигательные качества исполнительского аппарата	209
§ 2. Свобода исполнительского аппарата	212
§ 3. Координация и синхронность движений	218
§ 4. Техническая тренировка	223
Заключение. Профессия – педагог	239

ОТ АВТОРА

Современное исполнительское искусство гитаристов основывается на развитии и совершенствовании системы музыкального образования, методики обучения, исполнительского мастерства, репертуара, а также на эволюции самого инструмента.

Гитарное искусство сегодня в нашей стране, так и за рубежом достигло небывало высокого уровня, пожалуй, ни один вид музыкально-исполнительского искусства темпами своего развития на нынешнем этапе не может сравниться с гитарным исполнительством. Утвердилась гитара и в широкой сети музыкального образования – классы гитары имеются почти во всех музыкальных школах и училищах, во многих музыкальных вузах.

Система музыкального образования, как правило, предусматривает, с одной стороны, массовость обучения в начальных музыкальных школах, с другой – выявление на этой основе наиболее одаренных учащихся, которые могут стать музыкантами-профессионалами, продолжить учебу в музыкальных училищах и консерваториях.

Вместе с тем в наши дни стало особенно заметным, что столь активная исполнительская и педагогическая практика не в достаточной степени подкреплена соответствующей теоретической и методической базой, – наметилось явное отставание теории от практики.

Музыканты-педагоги знают, в какой огромной зависимости находятся результаты их труда от того, насколько основательно и преподаватели, и учащиеся вооружены знаниями методики преподавания, теории и истории исполнительства. Особенно остро чувствуют это педагоги-гитаристы, так как почти не имеют в своем распоряжении методических и теоретических разработок по различным проблемам исполнительства и педагогики.

В существующих гитарных “Школах” и “Самоучителях” методическая часть либо вовсе отсутствует, либо, в лучшем случае, представлена весьма примитивно. Поэтому, по настоящее время педагоги-гитаристы руководствуются, в основном, своим собственным эмпирическим опытом, поскольку классы гитары в специальных учебных музыкальных заведениях открылись сравнительно недавно, и единой методики преподавания игры на гитаре пока еще не существует. Тем

не менее, бурное развитие гитарного искусства, обогащение его репертуара, уровня мастерства, средств выразительности ставит перед методической мыслью все новые задачи.

Но, несмотря на молодость, отечественное гитарное искусство прошло интересный и весьма плодотворный путь. Поэтому сегодня уже правомерно ставить вопрос не только об острой необходимости, но и вполне назревшей возможности научно-теоретического обоснования процессов и явлений, составляющих практическую сущность гитарного исполнительства.

Во многих популярных “Школах” и “Самоучителях” подробно описываются трудности в овладении инструментом (и предостережения относительно этих трудностей), но нигде почти нет главного — описания путей их преодоления. Для этого и создавалась эта книга, обобщающая многовековые прогрессивные методические достижения фортепьянной и струнно-смычковых школ, а также многолетний личный педагогический опыт работы во всех звеньях музыкального образования. В ней достаточно широко использованы практические и теоретические достижения лучших зарубежных и отечественных школ. В отличие от всех существующих методик в смежных исполнительских областях, в книге впервые затронуты и разработаны такие разделы, как развитие навыков ансамблевой игры и импровизации, координация и синхронность действий рук и др.

Наука о гитарной педагогике в ее мировом аспекте находится еще в зачаточном состоянии и ждет своего развития, поэтому актуальность данной работы состоит еще в том, что и в мировой “гитарной практике” пока еще не было серьезных работ, рассматривающих многие как “большие”, так и “частные” вопросы методики преподавания и исполнительства на этом инструменте.

Все это побудило автора к изложению метода игры на гитаре, начиная с азов, так как и раньше, и сейчас в самых элементарных вещах допускались и допускаются множество ошибок, которые в дальнейшем нередко становятся тормозом для полного освоения инструмента. Поэтому автор придает такое большое значение чисто технологическим проблемам, ибо только на базе настоящей школы может идти речь о выполнении высоких художественных задач.

Книга впервые охватывает, наряду с проблемами гитарного искусства, вопросы совершенствования методики преподавания игры на гитаре; основная проблематика ее связана с повышением эффективности педагогического процесса в детских музыкальных школах и училищах.

*Первые выпускники-гитаристы Киевской консерватории, единственной в то время в СССР, где преподавался класс гитары**



*Ян Генрихович
Пухтальский*



*Николай Антонович
Прокопенко*



*Константин Михайлович
Смага*

Автор настоящей книги далек от мысли рассматривать предлагаемую им методику как единственно верный, пригодный для всех и для каждого свод правил и рекомендаций. Автор — сторонник “открытой” школы, в которую не заказан вход всему новому, прогрессивному.

Каждый педагог как профессиональный музыкант, как личность не повторим. Индивидуальна и его методика. Но лишь в сочетании с достижениями музыкальной педагогики в целом, за которыми стоит кропотливый труд поколений музыкантов-педагогов, деятельность всякого творчески мыслящего педагога, его вклад в развитие музыкальной педагогики исполнительства приобретают свое подлинное значение.

Автор надеется, что изложенная им — хотя и очень кратко — система обучения и воспитания гитариста поможет начинающим педагогам увереннее овладевать наукой преподавания. Вместе с тем автор выражает уверенность, что поднятые им вопросы, поставленные проблемы будут побуждать коллег на поиски новых путей, средств и приемов в таком сложном искусстве, как гитарная педагогика и исполнительство. Это положение дела представляется вполне естественным: универсальных методик не существует, педагогика есть творчество, развитие и многообразие которого бесконечны.

* В связи с Постановлением ЦК ВКПБ от 1949 г. “Об опере В. Мурадсли “Великая дружба” где жестоко раскритикован “космополитизм в искусстве” гитара (так же как и аккордеон, и концертно) была признана “буржуазным” инструментом и “изгнана” из стен ВУЗа. Из-за этого, например, К. М. Смаге пришлось за один год сдавать программу двух выпускных курсов. Класс гитары был восстановлен в 1953 году, — после “известных” исторических событий.

Автору хотелось бы, чтобы каждый педагог-гитарист по прочтении этой книги ощутил потребность обдумать, зафиксировать свой педагогический опыт, что в процессе этого “индивидуального” анализа обязательно поможет улучшить методы дальнейших занятий с учениками.

Книга рассчитана на студентов консерваторий и учащихся музыкальных училищ. Тем не менее, материал ее может быть полезен педагогам музыкальных школ, кружков и студий при Дворцах культуры, самостоятельным коллективам.

Автор выражает благодарность рецензентам, – все их деловые замечания учтены и доработаны, Голышеву Л. И. – за фотоработы, и особую благодарность спонсору этой книги – Финансовому директору ЗАТ “ГАЗ-МДС” Бойко Л. Д.

Н. П. Михайленко – лауреат Республиканского конкурса исполнителей на народных инструментах, доцент Киевской Национальной Академии музыки им. П. И. Чайковского.

ГЛАВА I. СТРУКТУРА ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

Реформа общеобразовательной и профессиональной школы нацеливает органы народного образования, деятелей искусств, педагогов всех типов школы на перестройку содержания, форм и методов обучения и воспитания учащихся, на поиск рациональных путей оптимизации учебного процесса. Условия перестройки всех сфер жизни общества требуют дальнейшего развития и обогащения теории и практики эстетического воспитания детей и юношества. Бурный рост культурных запросов народа вызвал большую тягу к обучению музыке, что отразилось в не менее бурном росте сети музыкальных учебных заведений.

В процессе развития музыкального образования постепенно складывалась и его структура. Низшее звено составляют детские музыкальные школы (ДМШ). Их назначение – музыкальное воспитание широкого круга детей и подростков. Аналогичные задачи стоят также перед вечерними школами общего музыкального образования (ВШОМО), многочисленными музыкальными студиями при Дворцах культуры и других культурно-просветительных учреждениях. ДМШ, кроме того, должны выявлять наиболее способных учеников и готовить их для поступления в музыкальные училища. Среднее звено музыкального образования – музыкальные училища. Они имеют профессиональный профиль; их задача – готовить исполнителей средней квалификации, руководителей самостоятельных оркестров народных инструментов и педагогов сети начального музыкального образования. В связи с этим в программы училищ введены ряд специальных дисциплин, – имеются классы ансамбля, оркестра, дирижирование, изучается методика преподавания игры на инструменте, проводятся занятия по педагогической практике.

Наконец, следующее звено – консерватории, институты искусств, музыкально-педагогические институты, готовящие исполнителей высшей квалификации – солистов, ансамблистов, дирижеров оркестров народных инструментов, а также педагогов училищ и ДМШ.

Характерная черта отечественной музыкальной педагогики, которая традиционно признается наиболее прогрессивной и результативной в мире, содержится в ее творческом характере, несовместимом с проявлениями формализма и догматизма. Живое, творческое отношение к педагогическому процессу содержится в самой природе музыки

и выявляется из понимания ее как искусства, которое многогранно отражает объективную действительность. Музыкальное исполнительство всегда является синтезом раскрытия объективного содержания музыки и субъективного, творческого отношения к ней самого артиста-исполнителя. Поэтому процесс обучения музыканта не может быть стандартизированным, а должен опираться на применение индивидуальной методики, которая диктуется конкретными, неповторимыми особенностями художественной натуры ученика. Чем раньше педагог найдет методы раскрытия творческой индивидуальности своего воспитанника, тем эффективней будет протекать учебный процесс. Однако, это не означает, что он не подлежит систематизации.

В музыкальной педагогике наряду с применением индивидуальной методики обучения обязательно и первоочередно должны осуществляться общие принципы преподавания. Индивидуальный “почерк” работы педагога никогда не должен выходить за рамки реализации основных принципов музыкальной педагогики. Он должен являться лишь способом для достижения главной цели. А главная цель – это глубокое понимание и претворение в жизнь наиболее общих закономерностей, лежащих в сложном и многогранном процессе воспитания всесторонне развитого музыканта. Понимание этих закономерностей и путей их осуществления является основой педагогического мастерства. Без глубокого и всестороннего знания этих закономерностей – невозможны настоящие творческие достижения в педагогической работе. Поэтому рассмотрим основные принципы отечественной музыкальной, а в том числе и гитарной, педагогики, которыми должен руководствоваться учебный процесс.

§1. Связь профессионального обучения с воспитательной работой

Обучение музыке – это многосторонний процесс, в котором педагог должен формировать не только профессиональные навыки игры, а и воспитывать у ученика здоровый эстетический вкус, широкий художественный кругозор и моральные качества передового, прогрессивного человека. Поэтому, педагог осуществляет функции не только учителя, а и воспитателя, который продолжает и дополняет работу, которая проводится в семье и общеобразовательной школе.

При всем многообразии этой работы, она может быть сведена к нескольким основным направлениям: воспитание мировоззрения и моральных качеств, воли и характера, эстетических вкусов и любви к музыке, интереса к труду и умения работать, наконец, забота о здоровье и физическом развитии ученика.

Воспитательную работу нельзя рассматривать как некое дополнение к учебному процессу. Она должна составлять с ним органическое единство. Надо стремиться к тому, чтобы *обучение* стало *воспитывающим*. Это один из важнейших методических принципов.

Воспитательная работа должна быть не навязчивой, во многих случаях ее желательно сделать даже неприметной для ученика. Нет ничего хуже, когда она принимает форму глубокомысленных поучений. Замечания или беседы, имеющие воспитательное предназначение, надо облекать в доступную, по возможности яркую, образную и запоминающуюся форму.

Значительное место в жизни школы и училища должны занимать классные собрания. Они позволяют педагогу использовать весьма важные и эффективные формы коллективного воздействия на ученика. Тематика классных собраний во многих учебных заведениях отличается значительным разнообразием. Это беседы о композиторах, о музыке, об искусстве, интерпретации, о значительных событиях общественной и культурной жизни, доклады по теме же вопросам учащихся, исполнение различных произведений и их обсуждение, конкурсы на лучшее исполнение пьесы и др.

Хорошей формой воспитательной работы справедливо считаются посещения концертов, театров, музеев, экскурсии в памятные культурно-исторические места. Их следует проводить не только со всем классом но и с отдельными учащимися. Важно, чтобы молодой музыкант как можно больше получал ярких художественных впечатлений. Надо слушать хорошие произведения в лучших исполнениях. Благоприятность воздействия концертов больших артистов, искусство которых оставляет неизгладимый след в сердцах слушателей трудно переоценить.

Весьма важно воспитать нужное отношение к искусству и занятию им; уже это может благотворно сказаться на формировании мировоззрения ученика. Важно, чтобы он научился ценить искусство за то прекрасное, что оно дает людям, за те богатейшие возможности, какие оно открывает для участия в свершении величественных деяний нашей современности, за ту радость творческого труда, какую оно дарит тому, кто им серьезно занимается. Сделать так, чтобы ученик полюбил больше автора, чем себя, произведение, чем свою трактовку, исполнение, чем последующий за ним успех, – вот к чему должны быть направлены все усилия педагога.

Ставя перед собой задачу формирования художественного вкуса ученика, хороший педагог не только эмоционально реагирует на прекрасное в искусстве, но и стремится объяснить, почему это прекрасно.

Живая, непосредственная реакция педагога на красоты изучаемого произведения способны оказывать сильнейшее воздействие на пробуждение эстетического чувства ученика. Эстетические оценки в таких случаях подкрепляются рассмотрением выразительных средств, используемых автором.

Эстетическое воспитание протекает тем успешнее, чем разностороннее оно ведется. При любой возможности надо обращать внимание ученика на красоту образов музыки, литературы, картины или скульптуры. Пробуждать глубокий и стойкий интерес к музыке – одна из самых важных задач педагога. Уже одним этим можно резко повысить работоспособность ученика – добиться большей сосредоточенности, усиления слухового контроля. Известно, что некоторые педагоги очень успешно развивают любовь к музыке. Каким образом это делается? Обычно прежде всего тем, что сами они горячо ее любят, что соприкосновение с искусством заставляет их “загораться”. Это создает в классе подлинно художественную, творческую атмосферу и увлекает учеников.

В какой мере следует планировать воспитательную работу, можно ли и нужно к ней специально готовиться? Разумеется, заранее должны

быть намечены такие мероприятия, как собрания класса, конкурсы, посещение концертов, музеев; они требуют и соответствующей подготовки педагога. Но как быть с воспитательной работой, проводимой непосредственно в процессе обучения, а также с беседами, возникающими импровизационно, которые не могут быть предусмотрены заранее? Следует ли здесь всецело положиться на волю случая и пойти по линии “самотека”? Конечно нет! Необходимо ясно представлять себе основные линии воспитательной работы, которую надлежит проводить с каждым учеником, важно быть внутренне готовым к ней.



Энрико Гранадоc*

Тогда представившийся повод не застанет врасплох и позволит использовать его в нужных целях.

* Краткие творческие биографии персоналий найдете в монографии Н. Михайленко и Ф. Д. Тана “Справочник гитариста”, Киев, 1998 г.

§2. Развитие творческой инициативы и навыков самостоятельной работы

Развитие любви к музыке тесно связано с интересом к занятиям ею – и не только к урокам педагога, но и к домашней работе за инструментом. Необходимо с детства приучать ученика к тому, что искусство требует постоянного и упорного труда, что совершенство в исполнении рождается лишь в процессе большой длительной и целенаправленной работы.

Одной из прекрасных демократических традиций русской педагогики было признание трудовой деятельности источником радости для человека. Еще Ушинский в своей вдохновенной статье “Труд в его психическом и воспитательном значении”, опубликованной в 1860 г., учил видеть в труде счастье. “Самое воспитание, – писал великий педагог, – если оно желает счастья человеку, должно воспитывать его не для счастья, а приготавливать к труду жизни” (К. Д. Ушинский. Собрание сочинений, т. 2. М.–Л., 1948г., стр. 348).

Труд должен быть не только радостным, но и умным. Этим определением хочется подчеркнуть необходимость его продуктивности, целесообразности и организованности. Здесь необходимо выделить два момента:

1) способность трудиться *постоянно и систематически*. В этом умении проявляется интерес и любовь к музыке, ведя к достижению поставленной перед собой цели;

2) *эффективность* труда. Преподаватель обязан помочь ученику в том, чем тот самостоятельно еще овладеть не может. Кроме того, нужно научить делать дома непосредственно ту работу, которая ведет кратчайшим путем к художественной цели.

У педагога для этого есть много средств – развитие интереса к занятию музыкой вообще, умение убедительно показать, к каким художественным результатам приводит хорошо проделанная домашняя работа, поощрение за ее успешное выполнение и др. Очень важно



Августин Барриос Мангоре

живым примером показать ученику, что значит по-настоящему работать над преодолением какой-либо трудности, разъяснять предпосылки осуществления успешной трудовой деятельности.

Воспитание учеников, при всех индивидуальных исполнительских особенностях, невозможно без целенаправленной работы над приобретением навыков самостоятельной работы, развития творческой инициативы в занятиях. Проблема эта – психологическая и не может быть решена в рамках узко ремесленной постановки. На начальном этапе обучения педагог пробуждает инициативу учеников в процессе самого урока. Образование навыков самостоятельности берет начало с того, что сначала ученик учится осмысленно выполнять лишь указания и замечания педагога. Но это руководство должно осуществляться так, чтобы ученик работал не пассивно и механично, а как бы осуществлял собственные намерения и пожелания. “Учитель не должен слишком много подсказывать; ему следует, прежде всего, приобщить ученика к радостному процессу самостоятельных поисков и самостоятельных находок” – говорил известный фортепьянный педагог К. Мартинсен (К. Мартинсен. “Методика индивидуального преподавания игры на фортепьяно”, М., “Музыка”, 1977 г., стр. 34).

Если этим пренебречь, то в начальном этапе обучения кроется большая опасность воспитать с ученика механичного исполнителя, “робота”. Она появляется тогда, когда педагог не учит, а лишь требует простого копирования приемов, показанных им самим, не старается, чтобы все показанное прошло через сознание и волю ученика. “Натаскивание”, к сожалению, еще имеет место в педагогической практике сегодняшнего дня. Особый вред этого “метода” состоит в том, что он иногда создает обманчивое впечатление одаренности ученика, в то время как на самом деле происходит подмена творческой индивидуальности ученика мыслями и чувствами педагога. А в решении художественно-исполнительских задач такой ученик остается, в большинстве случаев, полностью беспомощным.

Переход от полного контроля над работой до управляемой самостоятельности должен быть очень постепенным и осторожным. Главное состоит в том, что ученику следует поручать для самостоятельно-го изучения задания, доступные по уровню приобретенным им навыкам, и ни в коем случае не делать за него то, с чем он в состоянии справиться сам. Если на первых порах обучения ученику поручается самостоятельно решать в основном элементарные задачи (расставить аппликатуру, выбрать нужные позиции, выяснить штрихи по принципу, объясненному педагогом) то по мере роста, развития музыкально-

го мышления становится возможным давать ему более сложные в художественном отношении задачи.

Приходится наблюдать некоторых исполнителей-гитаристов с очень ограниченным репертуаром, которые “эксплуатируют” этот репертуар на протяжении многих лет по принципу “лучше меньше, да лучше”, добиваясь, иногда, заметных личных успехов. Но, еще С. В. Рахманинов в своих “Советах” говорил: “Уметь сыграть несколько пьес – не значит овладеть музыкальным профессионализмом. Это похоже на музыкальную табакерку, в запасе у которой только несколько мелодий”.

При составлении рабочего плана желательно практиковать и такой прием, как выбор одного-двух произведений по желанию ученика, если они соответствуют уровню его подготовки на данном этапе. Желание ученика выучить это произведение будет хорошим стимулом в работе.

С воспитанием творческого интереса к музыкально-исполнительской деятельности связано еще и умение педагога “разжечь огонек эмоциональности”. Музыкальный язык – это язык эмоций. В эмоциональном воспитании необходимо учитывать несколько моментов:

1) *ситуационные* эмоции которые учащийся может испытывать во время исполнения в классе или на сцене. Эти эмоции могут быть как положительными, так и отрицательными;

2) *художественные* эмоции – это те образы, характеры, которые он воспроизводит в своем исполнении;

3) *индивидуальный характер эмоций*. Исполнители не одинаково реагируют на ситуационные и художественные впечатления. Следовательно, эмоциональность по-разному сказывается на их технике. Эмоционально одаренному исполнителю часто труднее дается мышечный контроль. Под впечатлением ситуационного момента он может преувеличивать движения, физические усилия, перенапрягать слух. Встречается в противоположный тип одаренности – с преобладанием рассудочного подхода к исполнению. Такой ученик иногда успешно развивается в узко техническом плане и слабее проявляет свою экспрессивность;

4) *постепенность созревания чувств*. Эмоционально окрашенная интерпретация создается путем последовательного, все более углубленного, прочувствованного решения частных задач в процессе выучивания произведения. Поэтому, ошибку делают те педагоги, которые на каждом уроке требуют исполнения с “полной эмоциональной отдачей”. Они не учитывают, что эмоционально-образное содержание музыкального произведения складывается из частных переживаний, ко-

торые необходимо “освоить” и воплотить в реальном звучании, прежде чем перейти к целостному исполнению.

Очень полезно ученикам-гитаристам слушать друг друга в классе, потому как это дает возможность легче заметить лучшие и неудачные стороны исполнения. Анализируя причины неудач и ошибок, допущенных товарищем, можно быстрее найти и исправить собственные. К тому же, этот метод коллективного прослушивания стимулирует и здоровый соревновательный момент в обучении.

Воспитание ученика в этом направлении имеет и организационную сторону, в которой необходимо помочь педагога. Наставник должен дать советы и рекомендации по разработке рационального ежедневного режима труда и недельного графика занятий ученика. Без решения организационных вопросов не может осуществляться и передавая методика.

§3. Единство художественного и технического развития

Невозможно представить себе исполнительскую деятельность музыканта, в которой художественно-выразительная сторона игры была бы оторвана от ее профессионально-технического оформления. Отсюда вытекает и вывод, что гармоничность подготовки – необходимое условие зрелого музицирования – должна быть доминирующим признаком процесса обучения музыканта-исполнителя от начала до его завершения.

Все-таки на практике и сейчас иногда встречаются ошибочные направления в работе педагога, которые разрушают самые существенные основы творческого педагогического процесса. Это, с одной стороны, обучение, направленное лишь на абстрактное развитие технических навыков игры, при котором ученик не понимает, какой художественной цели служат эти навыки. “Ты играешь хорошо, но я – быстрее” – этот, до смешного, ложный принцип и критерий бытует в кругах гитаристов. С другой стороны, это развитие творческого воображения ученика, нагрузка его сложными художественными задачами без учета технической подготовки, без достаточного овладения им исполнительских приемов игры.

Иногда в сознании педагога и ученика не происходит своевременного слияния технических и художественных представлений как диалектического единства содержания и формы, идейно-эмоционального замысла и техники его воплощения в реальном звучании. Для зрелого музыканта основной формой работы над произведением является овладение исполнительским комплексом сразу, без разграничения на “чисто техническую” и “чисто художественную” работу. К сожалению,

иногда даже студенты музучилищ рассуждают примерно так: “Сначала я выучу текст, а потом займусь его художественной обработкой”. Такой метод ведет к поверхностной, несовершенной передаче замысла автора, часто – к “переучиванию” пьесы.

Все эти указанные “пути” педагогического руководства вытекают в первую очередь из неправильного подбора учебного репертуара – завышению по художественному или техническому уровню, что всегда обрекает работу на неудачу. Поэтому, большое значение для успешной работы с учениками имеет планирование занятий – составление индивидуальных рабочих планов, которые должны учитывать следующие моменты:

1. *Индивидуальные особенности ученика.* Индивидуальный план опирается на программные требования данного класса, на конкретный подбор произведений в зависимости от характера одаренности, склонностей и подготовки ученика. Запланированный репертуар должен соответствовать художественным и техническим возможностям учащегося и одновременно способствовать дальнейшему развитию его музыкально-исполнительских данных. Кроме того, план должен предвидеть и материал для закрепления исполнительских навыков, приобретенных учеником ранее;

2. *Последовательность и постепенность увеличения сложности.* Музыкально-техническое развитие ученика должно осуществляться естественно, легко и нормально. Поэтому новый репертуар должен быть хоть и сложнее предыдущего, но доступным, посильным для освоения. Недопустимо включать в индивидуальный план пьесы, которые намного превышают музыкально-исполнительские, художественные и технические возможности ученика и не соответствуют его возрасту. Но в отдельных случаях как исключение можно включить в репертуарный список некоторые произведения из программы следующего класса, когда это методически целесообразно и более стимулирует интерес учащегося к учебе и работе за инструментом;

3. *Пропорциональность художественного и инструктивно-технического материала.* В плане необходимо учитывать необходимость как художественной, так и технической стороны исполнительства. Инструктивно-технический материал, состоящий из гамм, упражнений и этюдов, планируется в меньшем объеме, обращая основное внимание на музыкально-художественное развитие – исполнение художественных произведений. Но на известных этапах обучения, в зависимости от конкретных задач, доля технического материала в плане может увеличиваться.

4. *Художественная насыщенность материала.* Качественный урок, настоящий творческий контракт педагога с учеником невозможен без интересного, увлекающего репертуара. Составляя индивидуальный план, нужно быть очень требовательным к художественной ценности пьес, так как содержательность и значимость репертуара существенно влияет на качество игры. В музыкальном воспитании большое значение имеют программные пьесы, которые своей конкретной образностью стимулируют процесс раскрытия музыкального содержания. Ученику желательно рассказать об идее, которой руководствовался композитор при написании этого произведения. Имея эти сведения ученик может глубже раскрыть содержание произведения. Очень благотворно воздействует на художественное развитие учащегося народная музыка, с которой его нужно знакомить постоянно, и на этой основе расширять эмоционально-выразительную сферу, личностное отношение и, в конечном счете – чувство патриотизма. Подбирая произведения современных композиторов, педагог должен руководствоваться их художественной содержательностью, психологической доступностью.

5. *Разнообразие репертуара.* Всестороннее музыкально-исполнительское развитие ученика – одно из наиболее важных задач музыкальной педагогики, поэтому в индивидуальном плане должны быть предусмотрены художественные произведения, различные по содержанию, форме, жанрам, стилю, фактуре и др. Новые произведения вызовут у ученика особый интерес, если они будут гармонично дополнять его предыдущий репертуарный “багаж”, но при этом необходимо также восполнять и его бывшие стилевые и жанровые пробелы. Очень важна разумная пропорциональность между пьесами крупной и малой формы, кантиленными и виртуозными. Помимо этого, необходимо, чтобы план включал произведения как можно большей “географии” композиторов.

6. *Желания и склонности ученика.* Рост исполнительского мастерства идет быстрее, если в обучении действуют фактор заинтересованности, поэтому желательно давать ученику нравящиеся ему произведения, над которыми он будет охотно работать. Однако вносить в план нужно лишь те пьесы, изучение которых в данный момент методически целесообразно и отвечает педагогическим задачам, способствует прогрессивному развитию. Такую литературу педагог также включает в индивидуальный план хотя она иногда и не отвечает склонности ученика. От подхода и умения педагога зависит, чтобы ученик не только понял необходимость изучения полезного для его развития произведения, но и полюбил это произведение.

Нужная направленность работы ученика состоит в непрерывном взаимопроникновении усваиваемых художественных заданий и в овладении техникой. В соотношении двух сторон развития ученика приоритет необходимо, естественно, отдавать художественному развитию. Ведь овладеть приемами исполнения можно лишь тогда, когда ясна цель. При этом единство художественного и технического развития (с доминирующей роль первого) должна быть руководящим положением педагогической работы на всех этапах формирования гитариста, а не только тогда, когда педагог имеет дело с очень способным учеником.

Фактором, который в значительной мере помогает единению художественного и технического развития гитариста, является музыкально-слуховое воображение. Поэтому в обучении, особенно начальном, следует придавать огромное значение слуховому развитию ученика. Скорость и основательность усвоения музыкального материала новых пьес, которые изучает ученик, зависит в первую очередь от активности и подвижности его слухового мышления. Главное в слуховых представлениях – это метро-ритмически организованная звуковысотная сфера. Постепенно действие внутреннего слуха расширяется на тембровую и динамическую стороны звучания, а также на гармонию, голосоведение, то есть, – на все элементы музыкальной ткани.

На всех этапах музыкального воспитания гитариста играет фактор свободы и естественности игровых движений. Ведь координация слуха и движения будет невозможной, если в игровом аппарате исполнителя будут присутствовать нецелесообразное, малейшее излишнее мышечное напряжение. Поэтому педагогическая работа с учеником должна быть направлена, помимо чисто музыкальных целей, на обязательное воспитание такой исполнительской техники, при которой обязательным условием будут минимальная затрата мышечной энергии, предельно возможная экономия сил в каждом игровом движении.

Увязывая принцип достижения мышечной свободы с предыдущим принципом воспитания внутреннего слуха, следует указать на то, что свобода постановки исполнительского аппарата вырабатывается только тогда, когда она направлена на достижение конкретной звуковой цели. Критерий целесообразности постановки состоит не в абстрактном раскрепощении, свободе мышц, а в высоком качестве звучания. Здесь необходимы твердые усвоенные условно-рефлекторные связи между точным представлением звука внутренним слухом и свободным исполнительским движением, с помощью которого достигается реализация желаемого звучания. Такие связи надежно устанавливаются в тех случаях, когда каждое исполнительское движение изучается отдельно под

сознательным контролем и потом путем многократного повторения автоматизируется. Таким образом простые движения соединяются в более сложные комплексы и постепенно преобразуются в исполнительские навыки.

§4. Индивидуальный подход к ученикам

Успех педагогической работы в очень большой мере зависит от умения педагога индивидуально подойти к своим воспитанникам, умения учитывать все факторы, которые либо тормозят, либо благотворно влияют на развитие ученика.

Проблема воспитания индивидуальности в процессе обучения требуют внимательного изучения психических особенностей ученика, его склонностей, круга интересов, вкусы, творческие и исполнительские возможности. Если педагог тщательно изучит особенности и склонности своего ученика и будет учить так, чтобы пробудить в нем заинтересованность в работе, то эффективность деятельности несрав-

нимо повысится. Поэтому педагог должен овладеть такой методикой обучения, которая бы гибко применялась к различным ученикам.

При внимательном изучении педагог вряд ли сможет найти двух учеников одинакового психического склада. Первое, что отличает учеников друг от друга – это их *интересы*, которые являются важнейшим стимулом в приобретении знаний, очень важно, чтобы основной интерес был стойким, так как без это-



М. Льбет на занятиях с М. Л. Анидо

го человек не достигнет значительного успеха. Все выдающиеся музыканты имели глубокий, стойкий и действенный интерес к музыке. Именно поэтому, не взирая на всякие трудности и неудачи, они добились прекрасных результатов.

Вторая отличительная черта – это *способности* ученика. Психология обозначает способности как “такие психологические особенности, которые являются условиями успешного выполнения какой-нибудь одной или нескольких деятельностей” (Б. Теплов. Психология. Учпедгиз, м., 1953, стр. 224).

Совокупность способностей, необходимых для исполнения той или иной деятельности есть *одаренность*. Высшей степенью развития одаренности психология называет *талантом*.

Нельзя смешивать одаренность музыканта-исполнителя с *мастерством* в этой области. Одаренность – это совокупность способностей, которые обеспечивают успешное развитие данного вида творчества, а мастерство – сумма необходимых музыканту-исполнителю знаний, умений и навыков, которые приобретаются им в процессе овладения данной профессией. Признавая разницу между мастерством и одаренностью, необходимо подчеркнуть их тесную связь. Так, например, от одаренности ученика-гитариста зависит скорость приобретения им мастерства и его совершенствования. В то же время степень мастерства существенно влияет на успешное развитие способностей и одаренности.

К основным способностям, которые выявляют степень одаренности ученика относятся: музыкальный слух, чувство ритма, музыкальная память, внимательность (умение сосредоточиться), эмоциональное воображение, эмоциональная память (т. е. способность вспоминать ранее пережитое), эстрадные данные и др.

Выбор тех или иных методов воздействия в обучении зависит от правильного понимания типа нервной системы ученика, то есть эмоциональной возбудимости. Эта индивидуальная способность называется *темпераментом*.

Не взирая на большое разнообразие темпераментов, еще в старину они делились на четыре вида: сангвинический, холерический, меланхолический и флегматический.

Проблема физиологических основ темпераментов раскрыта И. П. Павловым в его учении о типах высшей нервной деятельности. Проведенные им исследования доказали, что типы высшей нервной деятельности отличаются: а) силой возбуждения и торможения; б) степенью уравновешенности этих процессов; в) способностью к быстрой или медленной смене процессов возбуждения и торможения.

Опираясь на эти признаки можно дать краткие психологические характеристики типичных представителей каждого из четырех темпераментов применительно к ученикам-гитаристам. Но ярко выраженные черты какого либо одного темперамента встречаются крайне редко. А в темпераментах абсолютного большинства людей соединяются в комплексе отдельные черты всех четырех типов.

Неправильно считать один темперамент лучшим, другой худшим. Ошибаются и те педагоги, которые считают, что от флегматика и ме-



К. Ямашита и А. Сеговия

ланхолика нельзя требовать скорости действий, а от сангвиника и холерика — сдержанности. Большие способности и одаренность могут иметь ученики различного темперамента. Задача педагога — направить работу ученика так, чтобы он мог овладеть своим темпераментом, боролся с его негативными чертами и развивал позитивные.

Изучение учеников осуществляется путем наблюдения за их действиями как на уроке, так и во внеурочное время, в беседах с ними. При этом необходимо использовать и те сведения, которые могут дать об ученике педагоги других дисциплин, родители и товарищи. Большую роль здесь играет наблюдательность педагога.

Педагогу необходимо также вдумчиво изучать *характер* своего ученика и постоянно помнить, что в каждой индивидуальности есть всегда положительные и отрицательные черты, более или менее ценные элементы. Иногда педагоги концентрируют свое внимание преимущественно на недостатках ученика и, стремясь к гармоническому развитию его личности, прилагают свои усилия, главным образом, к “подтягиванию отстающих” элементов. При этом, однако, нередко мало внимания уделяется тому наиболее ценному, самобытному, что есть в индивидуальности ученика. В результате с течением времени часто происходит известное нивелирование личности ученика. Конечно, важно знать недостатки ученика и систематически работать над их устранением. Но достигать этого лучше всего на основе *развития его сильных сторон*.

В связи с различием индивидуальности учеников, приходится использовать самые различные пути воспитания. Вот некоторые из них.

Встречаются ученики крайне *неорганизованные*. Они небрежны в работе, неаккуратны в выполнении своих обязанностей. Неорганизованность нередко объясняется отсутствием стойкого интереса к делу и слабостью воли. Возникновение “соблазна” — лишний раз поиграть с товарищами, дочитать интересную книгу и др. — отодвигает на зад-

ний план главное. Утешая себя тем, что “авось, как-нибудь” ученик откладывает приготовление задания, в результате плохо его выполняет, а иногда из-за этого — и вовсе не приходит на урок.

Очевидно, при работе с таким учеником особенно важно обращать внимание на развитие у них интереса к музыке, изучаемому произведению. Целесообразно вначале исходить из того, к чему у него проявляется наибольший интерес. Наряду с этим в таких случаях необходимо, разумеется, всемерно укреплять волю, чувство ответственности, настойчивости в работе.

Некоторым ученикам особенно недостает *инициативы*. Они просят, чтобы им все показали, объяснили. Первое их желание, когда они приступают к изучению нового произведения, — слушать, “как надо его исполнять”. Таких учеников особенно важно поставить в условия, при которых они должны бы систематически и всемерно проявлять свою самостоятельность. Необходимо, кроме того, быть очень чутким ко всем проблескам их собственной инициативы.

Иногда успешному развитию вредит такая черта характера, как чрезмерная скромность, застенчивость, вызывающая эмоциональную скованность, боязнь “раскрыться” во время исполнения. Она бывает результатом или большой скромности, или большого самолюбия. Неуверенность в себе, если не преодолеть ее в молодости, будет мстить человеку на протяжении всей жизни и не даст ему возможности проявить в полной мере природные данные.

Имея дело с учениками этого рода, надо с особой заботой относиться к тому, чтобы занятия музыкой приносили им больше удовлетворения и поменьше разочарования, чтобы они ощущали собственный рост, чтобы успехи окрыляли их. Надо использовать малейшую удачу ученика в преодолении эмоциональной скованности для укрепления в нем чувства уверенности в собственных силах. Важно поощрять его к



А. Сеговии вручается мантия академика Академии изящных искусств Сан-Фернандо в Мадриде

Эффективность учебной и воспитательной работы в специальном классе целиком зависит от степени подготовленности самого педагога. Чтобы успешно осуществлять высокую миссию учителя, педагог-музыкант всегда должен быть для ученика непревзойденным образцом не только профессионала, но и человека. Авторитет педагога – это необычайно важный фактор, который необходимо умело и повседневно использовать. Решающее значение в создании и укреплении авторитета педагога имеют его профессионализм, его общественная репутация и активность, принципиальность, любовь к своему делу, к детям.

Педагогическо-воспитательная деятельность немыслима без постоянной работы педагога над собственной подготовкой. Современным требованиям прогрессивной педагогики соответствует лишь тот, кто ясно видит перспективы и цели воспитания, кто вооружается разносторонними знаниями и претворяет их в жизнь. Отсюда и необходимость учителя постоянно работать над собой, над обогащением своих знаний, умений и моральных качеств. Особенно важно повышать свой научно-теоретический уровень.

К характеристике современного прогрессивного педагога-гитариста очень точно подходят слова А. С. Макаренко: “То, что мы называем высокой квалификацией, уверенное и четкое знание, умение, мастерство, золотые руки, немногословие и полное отсутствие фразы, постоянная готовность к труду, – вот что наиболее захватывает детей” (А. С. Макаренко. Сочинения. т. 1. Академия педагогических наук РСФСР, М., 1950, стр. 189).

Неотъемлемым качеством педагога является сила воли, умение до конца осуществлять свои требования. Сила воли проявляется так же в выдержке и терпении. Необходимо взвешивать каждое слово, избегать “словоблудия”, всяческих внешних эффектов, грубых выражений, самовосхваления, владеть своим настроением, особенно в возбужденном состоянии.

Наилучшей агитацией за целесообразность тех требований, какие предъявляются к молодежи, будет образцовое во всем поведение их воспитателя. Если педагог хочет, чтобы ученик был дисциплинированным, он сам должен быть образцом организованности, точности и аккуратности. В своих отношениях с учениками педагог не должен быть сухим. Как и каждый человек, он переживает успехи и неудачи, может радоваться, грустить, сердиться и т. д., но всегда должен контролировать свое поведение.

смелым творческим поискам, соблюдая в то же время необходимую осторожность, чтобы по возможности предупредить срывы, которые пагубно влияют на натуры такого рода. Преодолению застенчивости способствует систематическое общение с коллективом – не только игра в концертах и ансамблях, но и выступления на собраниях, общественная работа.

Педагогу необходимо знать, к каким произведениям больше тяготеет ученик – к виртуозным или кантиленным, – и к каким видам техники более приспособлен его игровой аппарат. Отсюда, от особенностей ученика зависит и подбор репертуара, который должен быть очень разнообразным и гибким. Стандартное использование одного и того же репертуара для всех учеников недопустимо. Гитарная литература настолько обширна, что можно и нужно пользоваться несколькими вариантами репертуарных планов, приблизительно равных по художественным и техническим трудностям, но различных по специфическим художественным характеристикам.

На выбор тех или иных методов и приемов обучения влияют и возрастные особенности ученика. Чем младше ученик, тем обучение в большей мере включает в себя элементы дидактической игры. Педагог воздействует на эмоции ученика, применяя при пояснениях метод образных сравнений и аналогий. С учениками старшего возраста следует применять научно обоснованные аргументы, что имеет большое влияние на интеллектуальную сферу, которая интенсивно развивается именно в переходном возрасте.

Чем более одарен ученик, тем чаще приходится сталкиваться с яркими и зачастую неожиданными проявлениями его индивидуальности. Настоящие таланты встречаются не так уж часто, поэтому надо особенно внимательно относиться к их воспитанию. Важно создавать им условия для быстрого продвижения вперед, не задерживать их программными требованиями, рассчитанными на учащихся менее одаренных. Талантливым ученикам должна быть предоставлена возможность много и систематически заниматься на инструменте, поэтому необходимо тщательно продумать пути для разгрузки их от всего лишнего, мешающего сосредоточиться на самом главном. Надо помнить, что именно в юные годы формируются основы настоящего исполнительского мастерства гитариста, что упущенное в этот период потом уже нельзя наверстать.

Итак, задание настоящего педагога в конечном результате состоит в том, чтобы воспитать не учеников-близнецов, а разных по творческой индивидуальности, не похожих один на другого музыкантов.

Педагоги-классики говорят, что иногда создание авторитета зависит от первой встречи, от первого впечатления ученика во время знакомства с педагогом. Поэтому необходимо тщательно готовиться особенно к первому уроку не только в плане методики, но и в плане внешнего вида; ведь на первом уроке внимание и интерес ученика особенно обострены, он более насторожен.

Центральное место в создании авторитета занимает квалификация педагога как музыканта-исполнителя. “Правильно говорится, что учитель учит до тех пор, пока сам учится, а кто бросил учение, тот не сможет учить других, ибо без чувств и стремлений к дальнейшему образованию в человеке умирает учитель” – говорит известный фортепьянный педагог Б. Рейнгольд (“Выдающиеся педагоги-пианисты о фортепьянном искусстве”. М., “Музыка”, 1866, стр. 148). Ученики с большим уважением и симпатией относятся к педагогу с высокими исполнительскими качествами. Они чувствуют и знают, что могут многому научиться у него, что их педагог может не только говорить об игре на гитаре, но и сам может сыграть то, чему учит учеников. Кроме того, исполнение самим педагогом-гитаристом сложных произведений, недоступных пока некоторым ученикам из-за отсутствия надлежащей подготовки, станут стимулом для их дальнейшего музыкального роста.

Обязанность педагога – создавать на уроках творческую, деловую атмосферу. Ни в коем случае нельзя вносить в занятия фальшивый пафос, или вести их в шуточно-приподнятом тоне, “закидывать” ученика частыми замечаниями, которые он не успевает осознать, – тем более выполнить.

Очень хорошо, когда педагог свои словесные пояснения подтверждает иллюстрацией на инструменте. “Чисто словесное преподавание равносильно преподаванию немого”, – говорил выдающийся русский скрипач и педагог Л. Ауэр. Но нельзя впадать в другую крайность – пользоваться лишь показом на инструменте, или лишь словесными объяснениями. Обе формы должны дополнять и подкреплять одна другую.

На уроке педагог-гитарист помогает ученику овладеть как той или иной деталью пьесы, так и всей пьесой, выполнить полностью его рабочий план. Но ни в коем случае педагог не должен освобождать ученика от работы, ориентировать его на то, что рабочий план может быть невыполненным, даже мотивируя объективными причинами (болезнь, переигранные руки, на которые охотно ссылаются нерадивые ученики).

Особенно негативно влияет на авторитет педагога его необъективное отношение к работе своих воспитанников, когда более одаренные ученики превращаются в “любимчиков”. Некоторые педагоги легко “прощают” ученикам, которых они считают наиболее талантливыми, плохое поведение, пропуски занятий, опоздания на уроки и т. д. Забывают при этом, что чем более одаренный ученик, тем больше внимания следует уделять его воспитанию, чтобы он не впал в “звездную болезнь”. Умело показывая положительные качества ученика, его успехи в музыкальном обучении, педагог должен привести его уровень притязаний в соответствие с его возможностями. В истории исполнительства было немало случаев, когда высокоодаренные дети, вследствие неверного педагогического подхода к ним, зазнавания и чрезмерного увлечения со стороны педагога, родителей, останавливались в своем развитии.

Занятия с менее одаренными учениками некоторые педагоги проводят формально, без творческого подъема, с нетерпением ожидая прихода талантливого. Вполне понятно, что работать с талантливым учеником приятнее, чем с посредственным, только педагог не должен от-



Доминго Прад и Титульный лист “Энциклопедии гитариста”

давать предпочтение одному над другим. Равнодушие педагога ученик ощущает быстро, а это пагубно влияет на авторитет педагога и на успехи ученика, который может потерять уважение к педагогу и желание работать над своей специальностью.

Педагог должен знать, что менее способному ученику нужно объяснять старательно и доходчиво. Работа с учеником средних способностей нередко более совершенствует педагогическое мастерство, чем работа с одаренным.

Настоящий педагог всегда критично относится к себе, не успокаивается сегодняшними достижениями и старается поднять свое педагогическое мастерство и кругозор на более высокий уровень. Только при таких условиях можно успешно совместить учебную работу с воспитательной, помня о благородной конечной цели своей деятельности — воспитать всесторонне развитых молодых исполнителей, достойных наследников лучших традиций передового искусства.

Глава II. Эволюция гитары, постановки исполнительского аппарата и звукоизвлечения

(На основе анализа прогрессивных Школ
и методических пособий XVI–XX веков)

Гитара представляет собой выработанный тысячелетиями тип струнного щипкового инструмента, является потомком отдаленнейшей эпохи целой семьи лютневидных инструментов. Свое название гитара позаимствовала от названия древнегреческого щипкового инструмента “кифара”. По преданию, она была изобретена учеником Терпанда Ципионом во времена Александра (VII в. до н. э.) и что греки дали ей такое название по горе Кифарон, где она впервые появилась. В последующие века кифара широко распространилась в Древней Греции, Ближнем Востоке и Риме. По мере распространения кифары ее название трансформировалось на протяжении веков и у разных народов: у ассирийцев — также “кифара”, у арабов — “цитара”. Проследим трансформацию этого слова:

Древнегреческий	— <i>сифара</i> — “кифара”
Греческий	— <i>сифарос</i>
Латинский	— <i>cithara</i> или <i>cithar</i> — “цитер”
Итальянский	— <i>chitarra</i> — “гитарра”
Английский	— <i>guitar</i> — “гитар”
Немецкий	— <i>gitarre</i> — “гитаре”
Испанский	— <i>guitarra</i> — “гитара”

В Средние века во Франции она звалась “гитере”, “гитерне”; в Италии — “китарра”; в Англии и Дании — “житар”; в Швеции — “гитарр”; в Польше и России — “гитара”.

Из всего приведенного выше мы видим, что греческое название “кифара” пользовалось широким применением для наименования разного рода струнных инструментов, имевших кузов (резонансовую коробку), гриф и плоскую нижнюю деку, и что название это не коснулось только *лютни*, получившей название от арабского “Эль-ауда” (*El úd* т. е. деревянный, сделанный из дерева).

Более точные описания гитары и исторические сведения о ней встречаются с того времени, когда гитара появилась в музыкальных словарях, в специальных о ней сочинениях и на картинах, изображающих быт того или другого народа, т. е. приблизительно в конце XVI и начале XVII века.

Известный испанский историк музыки Филиппе Педрель в своем исследовании “История испанской музыки” (Барселона, 1901 г.) гово-

рит следующее: “Гитара застыла со своими четырьмя струнами пока знаменитый поэт и учитель капеллы Висенте Эспинель, приблизительно в 1570 г. не прибавил пятую струну и закрепил для нее следующий строй: ля, ре, соль, си, ми. Это усовершенствование положило конец многочисленным строям гитары, увеличило ее звуковые средства, подняло на более высокую музыкальную ступень. Благодаря этой реформе гитара получила эпитет “испанская”.

С этого момента начинается первый период расцвета гитары, ее исследования; в это же время цоявляются первые табулатурные сборники, Трактаты и Школы игры на ней.

В 1596 г. в Барселоне появился первый трактат – “Испанская гитара”, Хуана Карлоса Амата (1572–1642), положивший начало исследованиям и Школам для гитары. Позднее она переиздавалась под названием “Краткий учебник по каталонской песне” в Барселоне (1656 г.), в Валенсии (1701 г.), в Лабарде (1758 г.). С момента появления этой Школы начинается методическое изучение испанской гитары.



Из коллекции музея Лувра.
Гитара неизвестного мастера, 1620

В “Предисловии” Амаг говорит: “...Я попытался изложить на каталонском языке способ настраивать гитару, играть “расгеадо” (т. е. – пальцами, но не плектром) на пятиструнной гитаре, ... способ писать для нее композиции”. Далее идут сведения по элементарной теории музыки. Амаг образно говорит о роли правой руки: “Играющий на гитаре считает правую руку учителем хора, а пальцы левой руки голосами, которыми управляет учитель”. В целом весь Трактат посвящен аккордам для аккомпанемента и нахождению их на грифе. Значение этого Трактата для гитары весьма велико для понимания не только развития инструментальной музыки,

но и процесса становления нового гармонического мышления, поиска и совершенствования приемов игры.

Из всех трактатов XVII века наиболее значительным была “Инструкция по игре на испанской гитаре” Гаспара Санца (1640–1710), изданная впервые в Сарагосе в 1674 году. Она содержала много арий и танцев в испанском, итальянском, французском и английском стиле и пособие для аккомпанемента на гитаре, арфе и органе. Табулатурная книга Г. Санца содержала музыкально-теоретические правила, отно-

сившиеся к сочинению музыки, гармонии, транспозиции и т. д. Были в ней и практические советы играющим на гитаре – Санц уже тогда рекомендовал применение “барре” и вибрацию.

В XVII–XVIII веках традиционная техника игры на гитаре значительно модифицируется. Произошла четкая дифференциация способов игры: “расгеадо” стал чисто народным способом и заключался в ударе музинца, безымянного, среднего и указательного пальцев по всем струнам и скольжении указательного по ним в обратном движении, и “пунтеадо” – классический метод, состоящий в защипывании струн подушечками пальцев правой руки.

4

bas

haut

2

Фортепианный вариант табулатуры 2

Фортепианный вариант табулатуры 2

В XVIII веке новые средства музыкальной выразительности уже требовали и у совершенствования инструмента. Оно коснулось количества струн, увеличения объема корпуса гитары, мензуры, установления устойчивого строя. Прибавление шестой струны и замена двойных струн одинарными ликвидировало в значительной мере недостатки, присущие пятиструнной гитаре. Большую роль в этом сыграл испанский гитарист Мануэл Гарсиа (1775–1832), – он один из первых пропагандировал в опубликованных своих сочинениях одинарные струны, классический способ игры, дал миру знаменитых учеников-педагогов Ф. Моретти и Д. Агуадо.

Первое упоминание о шестиструнной гитаре с одинарными струнами встречается в трактате Ф. Моретти “Правила игры на шестиструнной гитаре”, изданном в Мадриде в 1799 году. Автор в нем писал: “Хотя я и пользовался гитарой с семью одинарными струнами (Си, Ми, Ля, ре, соль, си, ми), однако мне казалось более удобным приспособить эти правила для шестиструнной гитары, т. к. в Испании главным образом играют на этой гитаре”. В 1807 г. эта Школа появилась во втором, переработанном и дополненном автором издании (Мадрид). Гитара в это время имела уже 17 ладов, и автор делит гриф на три позиции. “Правая рука



Титульная страница “Grande Sonate”
В. Матиечки

должна находиться у голосового отверстия, т. к. в этом месте получается приятный тон” – советует он. В трактате даны 126 различных упражнений для правой руки, гаммы и разные виды арпеджио, которым Моретти уделял уже тогда большое внимание и обусловил их значение.

По Школе Моретти совершенствовал свое мастерство выдающийся гитарист и композитор Фердинанд Сор (1778–1839), деятельность которого имела огромное значение на весь последующий путь развития гитарного искусства. В 1822 г. в Бонне вышло первое издание Школы Ф. Сора (переиздание в Лондоне в 1827 г.). Тратат Сора для своего

времени был лучшим методическим сочинением по гитаре, получившим признание во Франции, Англии и России. Это, по сути дела, первая гитарная Школа, в которой подробно и обстоятельно освещены многие технико-исследовательские вопросы. На это сразу обращает внимание ее *Содержание*: Введение, Инструмент, Положение инструмента, Правая рука, Левая рука, Способ ударять струну, Качество тона., Аппликатура на длине струны, Применение пальцев правой руки и др.

Во Введении Сор говорит: “Составляя Школу для гитары я имел в виду говорить только о той методе, которую внушили мне мои размышления и личный опыт, чтобы усовершенствовать свою игру... Все предлагаемые мною правила подвергались предварительно самому

тщательному и всестороннему анализу...”. Автор очень детально старается обосновать самую незначительную деталь собственной техники. Сор выступает за природную естественность посадки, свободное состояние корпуса, плеч, рук. Для этого он рекомендует для большей прочности положения инструмента нижнюю часть корпуса гитары ставить на правое колено, а верхнюю часть положить, примерно против 12-го лада, на небольшой стол.

Огромная заслуга Сора состоит в том, что он первый выработал наиболее рациональную постановку левой руки, являющейся эталоном и по сей день. Он сам говорил: “Эта рука составляла меня гораздо больше задумываться чем правая”. В чем заключается его новаторство?

1. Вынос большого пальца правой руки за гриф, превратив его в опорный рычаг для всех остальных – играющих на грифе, – “Большой палец левой руки всегда следует класть снизу на половине грифа (напротив первого и второго пальца)...”.

2. Сор более чем за 150 лет вперед предугадал пути развития техники левой руки, отказавшись от применения большого пальца левой руки и обосновав технику “барре”. Однако, лишь одни его ученики и последователи приняли этот способ игры. Лишь в Испании “барре” переходило от одного поколения к другому и послужило основой метода Тарреги, который получил всеобщее распространение в XX веке во всем мире.

3. Доказал о необходимости перпендикулярного положения пальцев при нажатии струн, – “Вследствие того, что концы пальцев касаются струны не в перпендикулярном к ним направлении, требуется гораздо больше усилий для их прижатия, и от того, почти неизбежно, затрагивают соседние струны...”.

Сор рассматривает вопросы нюансировки и темб्रोобразования. Большое значение он придает подвижности правой руки вдоль стру-



Посадка гитариста из школы Ф. Сора



Ф. Сор
в его "русский период"



Ф. Сор
в парижских публикациях

ны в зависимости от силы и тембра извлекаемого звука, — это впервые исчерпывающе описано Сором и до сего времени остается одним из основных правил техники гитариста.

Заметно меньше внимания он придает постановке и технике правой руки. Основную нагрузку у него несут три пальца — большой, указательный и средний, а безымянный вводится только в аккордах. Ф. Сор говорил: "Я выработал следующее правило, чтобы в правой руке употреблять обыкновенно три пальца, которые могут дать линию, *перпендикулярную струнам*".

В целом, положение правой руки по Сору во многом было ошибочным, — образуя одну прямую линию с предплечьем кисть не может уже быть свободна, т. к. ее приходится поддерживать в таком положении "искусственно". Недооценка безымянного пальца приводила к неравномерному развитию всей кисти.

Сор большой противник ногтевого способа звукоизвлечения, — "Вообще же, если не избегают ногтей, игра делается очень неприятной: страдает качество звука и выразительность игры, "пиано" теряет певучесть, а "форте" выходит недостаточно сильным".

В III–VI частях Школы следуют упражнения, разделенные в порядке возрастания сложности на 31 урок. В большинстве это небольшие этюды, перемежающиеся с гаммами. Этюды очень мелодичны. Сам автор

говорит: "Большинство пишущих музыкальные Школы начинают прямо с того, что служит мне материалом для III части ... Часто все правила игры на гитаре (у этих авторов — курс. М. Н.), изложены на половине печатной страницы". Все же, не взирая на имеющиеся недостатки, Школа Ф. Сора имела прогрессивный теоретический и научный характер, большинство ее положений жизнеспособно и в наше время.

Школа Дионисио Агуадо (1784–1849) — капитальный труд по игре на гитаре объемом более 200 страниц, и до появления Школы Э. Пухоля он являлся самой большой и подробной методической работой. В 1819 году в Мадриде было издано "Собрание этюдов" Д. Агуадо, содержащее все необходимые для игры на гитаре правила и новейшие инструментальные достижения. В 1825 году там же была издана его Школа под названием "Новый метод", переиздана в Париже в 1827 г. и в 1843 г. в Мадриде Агуадо осуществил третье издание своей Школы, снабдив ее новыми многочисленными объяснениями и этюдами. В этой школе дан глубокий анализ новой инструментальной техники и новому в ту эпоху исполнительскому направлению.

Очень системно и логично расположен материал, сведения по элементарной теории музыки расположены по всей Школе и обуславливаются практической необходимостью, вытекающей из самой исполнительской практики, а не носящей характер голого теоретизирования.

Помимо принципиальных методических установок, представляющих значительный интерес, в Школе помещено большое количество ценных и художественно содержательных этюдов на различные виды техники. Выставлена рациональная аппликатура, но основное внимание Агуадо уделяет аппикатуре левой руки, — обозначения пальцев правой — встречаются очень редко.

Так же как и Ф. Сор Агуадо вел поиски рациональной постановки и посадки. Если Сор рекомендовал для удобства игры использовать небольшой стол, то Агуадо советует изобретенную им "треногу" (см. фото), что помимо удобства способствовало большей изоляции инструмента от корпуса играющего и тем самым — увеличивало звучность гитары. Но ни то ни другое "изобретение" в исполнительской практике распространения не получило в силу искусственности этих новшеств.

Большая заслуга Агуадо состоит в том, что он первый начал пропагандировать ногтевой способ звукоизвлечения и обратил очень се-



Д. Агуадо

решное внимание на технику правой руки. В мадридском издании Школы (1843 г.) он говорил: “Я всегда пользовался ногтями всех моих пальцев, в том числе и большого... Я предпочитаю играть ногтями, потому что при правильном пользовании ими тон получается чистым, благозвучным и мелодичным. Однако следует понять, что по струнам ударяют не только ногтями; сначала ударяют по струне кончиком пальца, мягкой его частью, обращенной к большому, причем пальцы слегка распрямлены и скользят по струне до касания ногтем”.

Обратил внимание и на экономию движений, – “Необходимо сокращать движения пальцев обеих рук, задаваясь целью, чтобы сила

удара и нажима сосредотачивалась на кончиках пальцев, чтобы движения пальцев правой руки не передавались всей руке... Как следствие предыдущих правил, движения пальцев правой руки необходимо свести к их двум последним фалангам, а силу сосредоточить у их кончиков”. Здесь и далее верно найдено и описано ощущение “тяжести” в кончиках пальцев.

Он настоятельно советует способ удара большим пальцем правой руки одною последней фалангой, – этот способ унаследовал и пропагандировал в дальнейшем и Э. Пухоль. Агуадо рекомендовал эпизодически использовать и мизинец правой руки. Еще в 1820 г. им для этого был специально напи-

сан Этюд, – “Можно пользоваться пятью пальцами правой руки, каждым для отдельной струны”.

Окончательно узаконено положение левой руки, особенно ее большого пальца, – “Положение большого пальца должно быть несколько ниже продольной линии, которая проходит вдоль грифа”.

В школе основательно разработана техника натуральных флажолетов, в репертуарном приложении помещено отличное “Анданте”, исполняющееся полностью флажолетами. Впервые описаны и искусственные флажолеты, хотя историки гитары считают их первооткрывателем испанского гитариста Франциско Фосса после опубликованной им в 1829 году небольшой пьесы с искусственными флажолетами.

Агуадо один из первых обратил особое внимание на средства музыкальной выразительности. Им посвящен целый раздел “Об экспрессии”, где подробно описана и расшифрована агогика и динамика.

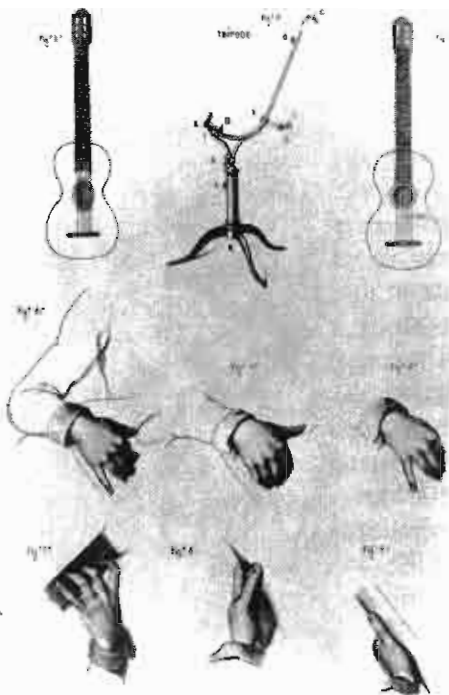
В своих подробных описаниях и рекомендациях Агуадо стремится к тому, чтобы ученик понял проигранное, чтобы упражнения и уроки были восприняты не только слухом, но и разумом. Школа Агуадо до настоящего времени имеет большое значение. Ей обязаны своим развитием и достижениями многие поколения гитаристов не только прошлого, но и настоящего времени. Она также явилась базой, на которой развивалась школа Франциско Тарреги.

Тоже с полным основанием можно сказать и о Школе Матео Каркасси (1792–1853). Первое, полное издание Школы было в 1836 г. (Шотт, Майнц, Германия), в СССР издана под редакцией А. Иванова-Крамского в 1972 году.

В Школе уже в то время описана правильная посадка, Каркасси еще тогда рекомендовал использовать подставку под левую ногу, – вопреки некоторым историкам, утверждающим в этом приоритет Ф. Тарреги (а некоторые – и Сеговии).

Школа очень объемна, построена, в основном, целиком на инструктивном материале. Не взирая на чрезмерную краткость пояснений, они методически очень емки и компенсируются замечательным учебным материалом. Музыкальные примеры (Прелюдии, Вальсы и т. д.) расположены очень последовательно в порядке возрастания сложности, написаны с большим мастерством композитора и педагога и представляют большую ценность как учебный материал.

В практической части Школы имеется ряд моментов, которые в современной гитарной технике устарели и вышли из употребления. Например: Каркасси советует опирать мизинец правой руки на деку для устойчивости руки. Это давно опровергнуто практикой, т. к. все остальные пальцы при такой постановке делаются скованными и малоподвижными. Он рекомендует в некоторых случаях использовать большой палец левой руки. Непрактичность и вред этого приема была доказана еще Ф. Сором и Д. Агуадо. В советском издании все эти “рекомендации” сняты.



Постановочные атрибуты
из Школы Д. Агуадо

сан Этюд, – “Можно пользоваться пятью пальцами правой руки, каждым для отдельной струны”.

Окончательно узаконено положение левой руки, особенно ее большого пальца, – “Положение большого пальца должно быть несколько ниже продольной линии, которая проходит вдоль грифа”.

Невозможно пройти мимо такой крупнейшей фигуры в истории гитары как Франциско Таррега. Он не написал Школы, но количество крупных гитаристов, оформившихся под его педагогическим руководством, позволяет говорить о нем, как о выдающемся педагоге, родоначальнике современной испанской школы игры на гитаре. Многие из его учеников – Д. Сагreras, А. Синопoли, Х. Аренаc, И. Лелюп, П. Роч делали более или менее удачные попытки передать методические положения Таррега. Остановимся на Школе Паскуаля Роча, (1860–1921), т. к. она хоть и с большими отклонениями от оригинала, но была издана в СССР (под редакцией А. Иванова-Крамского). Впервые Школа была издана в Нью-Йорке в 1921 году.



Портрет Ф. Таррега

Школа проникнута искренним желанием популяризировать метод Таррега, изобилует объяснениями, содержит много сочинений Таррега, состоит из трех частей.

В Школе тщательнейшим образом описана современная и рациональная посадка и постановка исполнительского аппарата. Опора правой руки, – предплечье, возле локтя. Большое внимание уделено постановке и технике правой руки, совершенно точно обусловлено значение большого пальца: “Если в начале занятий не обратить должного внимания на способ применения большого пальца, то он будет мешать свободному движению остальных пальцев”.

Как и Пухоль, Роч рекомендует на начальной стадии звукоизвлечение “ударом”, правильно требуя при этом работы только последней и

предпоследней фаланги. Большая заслуга Роча в том, что он, как и Таррега, обращает серьезное внимание на аппликатуру и упорядоченность движений пальцев левой руки, – предварительное приготовление пальцев, постоянная скользящая “опора” пальца: – “Держите пальцы левой руки опущенными на струну до тех пор, пока не перемените струн; помните об этом правиле, играя все гаммы и аналогичные пассажи”. Очень подробно выставлена аппликатура – почти ни одна нота не осталась не обозначенной. Впервые Рочем описан способ Таррега исполнения сложных флажолетов.

Для игры по методу Таррега характерны многочисленные глисандо и мелизмы. Роч исчерпывающе объясняет их примерами. Затем он приводит новые, особенные, возможные только на гитаре эффекты подражания различным инструментам; серьезно описан прием “вибрато”.

К недостатку Школы можно отнести непринципиальность Роча к вопросу ногтевого или безногтевого способа звукоизвлечения – он не придавал этому никакого значения.

Очень самобытно и весьма обособленно развивалось гитарное исполнительство и педагогика в России. В первые десятилетия XIX века на Западе утверждается шестиструнная гитара, в то время как в России начинают соперничать шестиструнная и семиструнная. Если в начале семиструнный строй еще не был достаточно устойчив, то с введением строя Соль-мажор “семиструнка” завоевывает главенствующее положение. Она приобретает название “русской” гитары и с ее утверждением гитарное искусство в России начинает развиваться иными, нежели на западе путями, придя и к разным результатам.

Основоположником, “патриархом” русской гитары считается Андрей Осипович Сихра (1772–1850). Ему даже приписывали само изобретение семиструнной гитары, что при историческом анализе ни кем не подтверждается. Известный русский гитарист и педагог В. А. Русанов (1866–1918) утверждал, что несмотря на наличие предшественников, Сихра “с гениальной прозорливостью ухватился за этот строй и основал образцовый метод игры на этом инструменте” (В. А. Русанов. “Гитара и гитаристы”, вып. 2, м., 1901 г., стр. 27).

Педагогика – основное направление музыкальной деятельности А. Сихры, в которой он добился больших успехов. Отдавая почти все свое свободное время ученикам, Сихра прививал им любовь к инструменту, воспитывал художественный вкус, сообщал музыкально-теоретические знания, развивал технические навыки. У своих учеников Сихра пользовался огромным авторитетом как человек и музыкант.



Ф. Таррега

Знание Сихрой гитары и его музыкально-педагогическую работу ценили крупнейшие музыканты-современники – Фельд, Варламов, Глинка, Даргомыжский.

В результате 50-летнего педагогического опыта Сихра, по настоянию своего ученика (и за его средства) В. И. Маркова (1801–1863) опубликовал свою “Теоретическую и практическую школу для семиструнной гитары” (1840 г. Санкт-Петербург). Школа Сихры состоит из 3-х частей. Первая – “О правилах музыки вообще” – мало чем отличается от распространенных в середине XIX века в России и ныне заслуженно забытых методических руководств. Наиболее ценной представляется

средняя часть, где говорится о гаммах и аккордах, с указанием логичной для семиструнной гитары аппликатуры. Но как ни странно, и досадно, – музыкальная грамотность А. Сихры не выдерживает критики. Поражает и настораживает так же и упорное неприятие давно установившихся в Европе рациональных правил обозначения аппликатуры.

Его “аппликатура” очень неуклюжа и громоздка – все, даже лады обозначены одними римскими цифрами.

Наконец, в III части помещены предлагаемые для изу-

чения пьесы учеников Сихры – Аксенова, Саренко, Моркова и самого Сихры, с явной претензией на “концерстность”, между тем как материал предыдущих двух частей никак не подготавливает к нужному исполнительскому уровню.

Отсюда и главный недостаток Школы Сихры – отсутствие последовательности в приобретении навыков игры на инструменте. Это как бы предоставляется на усмотрение ученика (точнее – его педагога), без помощи которого и при отсутствии в Школе материала первоначального обучения, начинающему она почти бесполезна. Мало внимания уделено в Школе развитию чисто технических навыков. Включенные туда Этюды не меняют существа дела. Приложенный к Школе



Н. П. Макаров

художественный материал органически с ней не связан; с не меньшим успехом он мог быть включен в любой сборник концертных пьес.

Тем не менее – Школа А. Сихры является самым серьезным методическим трудом для семиструнной гитары вплоть до нашего времени. В конце XX века в России большое распространение получили всевозможные “Самоучители”, выпускавшиеся большими тиражами и носившими явно спекулятивный характер. Они пропагандировали суррогат нотного обучения – игру по цифровой системе. Приложением к таким “Самоучителям” служили “доморощенные” переделки наиболее популярных, но в достаточной степени – пошлых мотивов танцевального и эстрадного репертуара. К числу таких “руководств” можно отнести гитарные Школы-Самоучители И. Н. Пушкина-Чекрыгина, цифровые самоучители И. Шашина, В. Любавина, С. Андреева, С. Сырцова, В. Смолякова и др.

И что особенно интересно, – если на Западе уже в XIX веке скрупулезно занимались методическими проблемами, то в России не считали это нужным. Тот же самый “корифей” семиструнки – М. Высотский выпустил в 1836–1837 г. “Теоретическую и практическую Школу игры на гитаре”, состоявшей всего из 24 страниц. Первый русский историк гитары М. Стахович характеризовал ее как “спешный, бегло набросанный труд”.

“Знаменитый корифей” – А. П. Соловьев (1856–1911) в своей Школе-Самоучителе, переизданной в наше время (Муз. сектор, 1925 г.) пишет в разделе “О держании пальцев и гитары” – “На гитаре можно играть при различных, более или менее удобных, положениях, например: стоя, сидя, лежа; или, чувствуя себя несколько утомленным, развалившись в кресле”.

Из всего этого видно, как, на фоне все возрастающего профессионализма в гитарной



М. Т. Высотский



“Теоретик” семиструнной гитары
В. П. Русанов

педагогике зарубежных шестиструнников все более деградировала и скатывалась к “воинствующему дилетантизму” методическая “мысль” русских семиструнников. Все это, несомненно, привело исполнительство на семиструнной гитаре к закономерному кризису, который продолжается и по сей день. Но есть и другие причины этого кризиса. На наш взгляд они заключаются в следующем:

I. Усиленная, искусственная изоляция русского гитарного исполнительства от непосредственного общения с развивающейся гитарной музыкой Запада;

а) чрезмерная *пропаганда* игры на семиструнной гитаре;

б) умышленное неприятие и принижение достижений гитаристов-шестиструнников (как зарубежных, так и русских) в области художественно-музыкальной так и методической литературы;

в) и как последняя крайность – самая настоящая, незамаскированная *травля* всего “шестиструнного” в русском гитарном исполнительстве.

II. Низкий общемузыкальный уровень подготовки гитаристов-семиструнников, отсюда:

а) отсутствие высокохудожественной литературы для этого инструмента, за исключением обработок народных тем. Советский музыковед Б. Вольман так охарактеризовал их творческое наследие: “Они сочиняли пьесы, этюды, делали переложения, но все это не выходило за пределы, в лучшем случае, – просвещенного дилетантизма”;

б) безынициативность в привлечении профессиональных композиторов к созданию репертуара для семиструнной гитары;

в) пассивность в вопросе профессионального образования гитаристов-семиструнников, чего никак не скажешь о шестиструнниках. Всем известен исторический факт, что шестиструнный гитарист-концертант М. Соколовский предполагал стать профессором Московской консерватории, открывшись в 1866 году. К предложению Соколовского ввести преподавание гитары в Московской консерватории ее директор Н. Рубинштейн, участник многих концертов Соколовского и живой свидетель его успехов, – отнесся отрицательно.

III. Отсутствие в кругу “семиструнников” гитаристов-концертантов, ведущих интенсивную концертную деятельность, – в основном, все сводилось к музицированию в “тесном домашнем” кругу;

IV. Отсутствие “доброкачественной” методической литературы, о чем много говорилось выше.

В результате – исполнительство на семиструнной гитаре, не взирая на открытие различных гитарных клубов, обществ, выпуск ежес-

месячных журналов, таких, как “Гитарист”, “Музыка гитариста”, “Аккорд” – замкнулось в ограниченном кругу и стало значительно отставать от общего хода развития музыкальной культуры, свидетелями чего мы являемся и в настоящее время – серьезных исполнителей и педагогов-семиструнников нет.

После революции 1917 г. в нашей стране издалось значительное количество школ и Самоучителей для 6 и 7 струнной гитары советских и зарубежных авторов, – А. П. Соловьева, В. Иванова, В. Иванова – А. Юрьева, П. Агафошина, А. Иванова-Крамского, В. Вещицкого, В. Вавилова, Е. Ларичева, А. Николаева. Не взирая на их методический прогресс, большинство из них унаследовало ошибки и недостатки старых Школ и Самоучителей. Но на этом фоне особо выделяется Школа игры на шестиструнной гитаре П. Агафошина.

Школа Агафошина вышла в свет в 1934 году и явилась первым в нашей стране пособием для игры на шестиструнной гитаре. В 1938 году она была переиздана, но как и в первом издании – минимальным тиражом, – всего – 1000 экземпляров. И лишь в 1983 г. изд. “Музыка” она была переиздана настоящим “гитарным” тиражом.



П. С. Агафосин

По поводу “Школы” сам автор в своих “Воспоминаниях” писал следующее: “Считаю нужным и необходимым сделать несколько замечаний о своей Школе. После выхода ее из печати я заметил ее недостатки, особенно они сказались во время применения ее на практике. Но не нужно забывать того, что Школа составлялась в условиях спешности, что в работе над ее составлением я не пользовался полной независимостью; она совершалась под углом “музгизовский” установок, часто менявшихся, и что при отсутствии у нас педагогической и художественной литературы, – Школу пришлось сделать на половину хрестоматией”. Составлялась Школа с учетом четырехгодичной, выработанной Наркомпросом, Программой обучения.

К числу особенностей Школы относится то, что учащийся в курсе своего обучения должен приобретать необходимые навыки и познания не на сухом учебно-тренировочном материале типа упражнения и этюдов, а на умело подобранном высокохудожественном материале, воспитывающем вкус и приносящем вместе с практическими навыками также и эстетическое удовлетворение:

1. Материал расположен очень логично и последовательно.

2. Автор вполне справился с проблемой увязки теоретической части с практической, соединяя инструктивный материал с художественным, а также навыками ансамблевой игры.

3. Не многочисленные, но емкие и концентрированные упражнения вполне обоснованно и правильно направляют весь ход всей дальнейшей постановочной и технической работы учащегося.

4. Убедительно обоснованы преимущества ногтевого способа звукоизвлечения.

5. Несмотря на хрестоматийный характер Школы, она очень конкретна, практична, предельно насыщена инструктивным и художественным материалом. Большое количество переложений и обработок народной музыки выполнено профессионально.

6. К большинству этюдов и пьес даны конкретные методические рекомендации и требования.

7. Впервые даны все мажорные и минорные гаммы в аппликатуре А. Сеговии, которая является наиболее рациональной в современной педагогической практике.

Школа не лишена, однако, и некоторых недостатков:

1. Недостаточно полно освещены некоторые приемы игры, такие как исполнение пяти- и шестизвучных аккордов, способы исполнения некоторых мелизмов, флажолетов, вибрации.

2. Очень часто в Школе встречаются *отрывки* из классических и гитарных произведений и этюдов. На наш взгляд, лучше, все же включить небольшую, но равноценную по методическим задачам пьесу целиком, чем фрагменты.

Не взирая на это, Школа П. Агафошина – солидный методический труд, и пока лучшее методическое руководство отечественных авторов для гитары.

Из всех зарубежных Школ, вышедших в последние десятилетия наиболее интересной и долгожданной и прогрессивной является работа Эмилио Пухолья “Школа игры на шестиструнной гитаре. На принципах техники Ф. Тарреги”. Бесспорно, Э. Пухолью, более чем кому либо из учеников Тарреги удалось передать сущность метода своего учителя, обогатив его собственным педагогическим опытом. “Школа” Пухолья была задумана автором как большой, пятитомный труд, но завершены и изданы при жизни были только первые четыре части. Первые две части были изданы в 1932 году, III часть в 1952 в Аргентине, чуть позднее вышли и VI часть. Это самая обширная и объемная Школа во всей истории гитары. В дальнейшем Школа неоднократно переиздавалась в различных странах. В СССР она была издана издатель-

ством “Советский композитор” в 1977 г., под редакцией И. Поликарпова. В основе советского издания лежат II и III части.

“Школа игры на шестиструнной гитаре” Э. Пухолья, без сомнения, относится к лучшим и наиболее полным среди известных нам пособий подобного рода. Отличительной чертой Школы является щедрое, скрупулезное и детальное изложение всех “секретов” современной гитарной техники. “Обилие подробностей в Школе, возможно, покажется излишним для тех, кто в этом не нуждается. Другие же, не имеющие рядом наставника, найдут это полезным для себя” – говорит автор в Предисловии к III части.

Последовательность расположения материала, подробнейшая информация о методах работы над ним способствует планомерной технической подготовке гитариста. Тщательно разработаны наиболее существенные вопросы гитарной техники, – положение инструмента, постановка рук, способы звукоизвлечения, игровые приемы и т. д. Пухоль с первых же занятий рекомендует щипок с опорой на соседнюю струну (“удар”). В этом одно из отличий новой испанской школы от старой итальянской. Безукоризненно освещены вопросы техники левой руки, особенно легато, вибрато и хроматических последований. Используется весь диапазон гитары. Все упражнения и этюды снабжены конкретными аннотациями, методическими указаниями. Каждый из приведенных в Школе этюдов содержит определенный элемент техники игры на гитаре.

Особенностью Школы является и то, что она целиком построена на оригинальном материале – все упражнения и этюды сочинены автором специально для соответствующих разделов. Эффективность Школы Пухолья подтверждается и практикой ее использования в ряде консерваторий и других учебных заведений стран Европы и Америки.

Будучи страстным пропагандистом шестиструнной гитары, Пухоль вместе с тем горячо призывает гитаристов “не замыкаться” в своем искусстве. В Школе четко проводится мысль о том, что нельзя быть хорошим гитаристом, не имея разносторонних знаний в области музыкальной и общей культуры.

При всей бесспорной ценности Школы Э. Пухолья, она имеет ряд существенных недостатков, которые неоднократно подвергались заслуженной критике многими музыкантами. Сам Пухоль отзывался о некоторых оригинальных Школах своих предшественников так: “Эти Школы (за исключением М. Каркасси) сухи и педантичны..., пространны и утомительны, т. к. ученику нужно потратить годы на изучение всех гамм аккордов этюдов...”. К сожалению, все сказанное маэстро

выше в той же мере относится и к его собственной Школе. Она построена целиком на инструктивном материале – упражнения и этюды, за исключением трех пьес и двух дуэтов (имеется в виду советское издание). Этюды не отличаются своей музыкальностью, слишком сухи и рациональны.

Более того, автор рекомендует: “После того, как будут тщательно изучены (проработаны) этюды этого курса, – учащийся сможет подготовить репертуар из классических и современных произведений, в которых встречаются изученные элементы техники”. Тем самым, Пухоль еще и на более длительный период отрывает ученика от непосредственного общения с художественным материалом, полное отсутствие которого и является одним из существеннейших недостатков Школы. Это парадоксально противоречит с предыдущими утверждениями автора о связи с большой музыкальной культурой.

Чрезмерно “культивируется” на начальной стадии обучения опорный щипок (“удар”) указательного, среднего и безымянного пальцев и, наоборот, – обыкновенный щипок последней фалангой большого пальца. С позиций современной прогрессивной гитарной педагогики более естественным является параллельное развитие навыков и щипка и удара, тогда, как большой палец играет преимущественно “ударом” (и уж никак не только последней фалангой).

И самый главный, принципиально важный, недостаток Школы Пухоля – это дезориентирующая установка автора на “преимущества” безногтевого способа звукоизвлечения. Этому также посвящена небольшая книга Э. Пухоля “Дилемма тембра на гитаре”. В своей артистической и педагогической деятельности автор Школы использовал главным образом безногтевой способ, считая, что этим достигается наиболее красивое и выразительное звучание инструмента. И это он пытается утверждать в наше время, когда весь “гитарный мир” давно убежден в преимуществе ногтевого способа, что еще задолго до него доказали корифеи гитары Агуадо, Карулли, Джулиани и др. Пухоль в “Дилемме тембра на гитаре” пытаясь доказать свою правоту идет на обыкновенное извращение исторических фактов, говоря о том, что Таррега в последние годы жизни перешел также на безногтевой способ (“срезал ногти”). Немецкий историк гитары и музыковед Фриц Бук, руководитель “Мюнхенского союза гитаристов” и его печатного органа “Друг гитары” в своей книге “Гитара и ее мастера” (Берлин, 1926 г.), учившийся некоторое время у Ф. Таррега писал: “Таррега, подвергая различные способы удара исследованию, остановился *одно время* на игре мякотью пальцев (без ногтей). В этой же книге, чуть

далее писал о Пухоле: “При всех достоинствах его способа игры, по мнению его коллег, тон (звук) его не концертный”.

В многочисленных исторических исследованиях о Тарреге говорится о большой его экспериментаторской работе над звуком, но ни один исследователь-ученик, современник Таррега не взял на себя смелость утверждать “несуразность” о “безногтевом” методе маэстро. Здесь явно Пухоль пытался выдать желаемое за действительное, и явно спекулировал авторитетным именем.

В Школе автор невольно сам же развенчивает свою установку (стр. 16): “Поскольку струна мгновенно повинуетя ногтю, пальцы правой руки получают желаемый результат с минимальным усилием. Это приводит и к уменьшению усилий левой руки. В этой связи облегчается ускорение темпа, смена позиций, исполнение аккордов, барре. Легче также достигнуть чистоты и точности звуков, ловкости движений обеих рук”.

И тут же, – “Мякоть пальца, более мягкое и широкое тело, чем ноготь, требует больших усилий при защипывании струны; этому соответствует и увеличение напряженности левой руки. Следовательно, барре, гаммы, легато, растяжения пальцев и некоторые виртуозные пассажи будут выполняться с большими затруднениями”.

Не правда ли, – парадоксальные и взаимоисключающие рассуждения? Конечно, логически рассуждая, любой гитарист выберет ногтевой способ, видя из суждений автора полную несостоятельность безногтевого. Подтверждает это и небольшая книга Владимира Бобри “Техника Сеговии” (Нью-Йорк, 1972 г.).

Приходится сожалеть, что “некоторые” педагоги, явно спекулируя авторитетом Э. Пухоля до сих пор “проповедуют” безногтевой способ звукоизвлечения, как и семиструнники в недалеком прошлом.

ГЛАВА III. ВЫЯВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ

Важнейшей предпосылкой процесса обучения игре на гитаре является выявление (проверка) музыкальных способностей будущего ученика. Обучение гитарной игре требует целого комплекса различных способностей. Важна, естественно, известная *предрасположенность к занятию искусством вообще* – склонность мыслить художественными образами, наличием творческой фантазии в этой области. И, прежде чем приступить к планомерному воспитанию будущего музыканта, педагог должен иметь ясное представление об уровне его музыкального слуха, чувства ритма, музыкальной памяти и эмоциональной восприимчивости к музыке и в возможной мере оценить перспективы развития его музыкально-исполнительских навыков.

Большая часть педагогических ошибок коренится именно в том, что способности ученика выявлены не точно, а отсюда и работают с ним неправильно. Особенно важно определить музыкальные способности ребенка в начальной стадии обучения. Переоценка музыкальных способностей может стать причиной планирования чересчур сложного, непосильного репертуара, работа над которым приводит к “зажатию” исполнительского аппарата ребенка и тормозит его нормальное музыкальное развитие. Вредна и недооценка: чересчур большая осторожность при подборе и недостаточная требовательность к качеству исполняемого репертуара тормозит рост ученика, снижают его заинтересованность в учебе. Объективность определения уровня музыкальных способностей и перспектив их развития имеют большое значение на всех этапах обучения. Поскольку все элементы музыкальной одаренности постоянно развиваются и совершенствуются, педагогу необходимо так же постоянно уточнять и переоценивать свои представления о них.

На приемных испытаниях (а также – на первом уроке) педагоги школ выявляют комплекс музыкальных способностей. Задача проверки музыкальных данных будущего ученика состоит в том, что бы выявить в нем наличие основных способностей, которые составляют ядро музыкальности. Проверку рекомендуется проводить дифференцировано, направляя ее на выявление: 1) музыкального слуха; 2) чувства ритма; 3) музыкальной памяти; 4) эмоциональной восприимчивости музыки.

Успешность выявления музыкальных данных ребенка во время приемных испытаний в значительной мере зависит от того, насколько

чутко подошел к нему педагог, насколько он сумел побороть встречающуюся у детей застенчивость. Для того, чтобы поступающий чувствовал себя непринужденно, желательно сделать возможно менее официальную обстановку всех испытаний. Они должны проходить в атмосфере деловой, но не наводящей на детей страх. Пусть ребенок чувствует, что он пришел в школу, чтобы заниматься интересным делом, что к нему относятся приветливо, благожелательно, радуются вместе с ним его удачам, хотят ему помочь. Это первое соприкосновение должно оставаться в памяти ребенка как один из светлых дней жизни.

§1. Музыкальный слух

Как правило, подавляющее большинство поступающих в школы – это неиграющие дети. Природные ростки музыкальных способностей наиболее легко и глубоко можно выявить тогда, когда ребенок практически пользуется природным музыкально-исполнительским аппаратом – *голосом*, т. е. исполнением *песенок*. Пение обнаруживает слух и ритмическое чувство, а главное – это уже исполнительский процесс, в котором проявляются все способности поющего в действии. Правильное и выразительное пение песен уже служит достаточным свидетельством того, что у ребенка есть музыкальные данные.

Для уточнения представления о слухе и ритме, особенно если пение небезукоризненно (например: нечистая интонация вследствие волнения или просто возрастного несовершенства голосового аппарата), можно предложить дополнительные задания на воспроизведение небольших мелодических отрывков, интервалов, разложенных аккордов, очень желательно, чтобы ученик транспонировал песенку или мелодический отрывок в другие тональности (по заданным тонам), что позволяет педагогу выявить скорость и точность приспособления музыкального слуха и голосового аппарата к новой высоте звуков. Следует иметь в виду, что дети точнее воспроизводят голосом мелодию, пропетую женским голосом, так как по тембру он ближе к детским голосам.

Ориентировочно можно наметить такую последовательность заданий:

- 1) короткие одно-двухоктавные диатонические полевки и мелодии в мажоре и миноре (см. Пример 1), которые начинаются звуками тонического трезвучия в небольшом диапазоне (возможно со словами);
- 2) диатонические мелодии такого же типа продолжительностью до четырех тактов (см. Пример 2);
- 3) мелодии с различными (широкими, увеличенными и уменьшенными) интервалами (см. Пример 3).



Белорусская народная песня “Савка и Гришка”

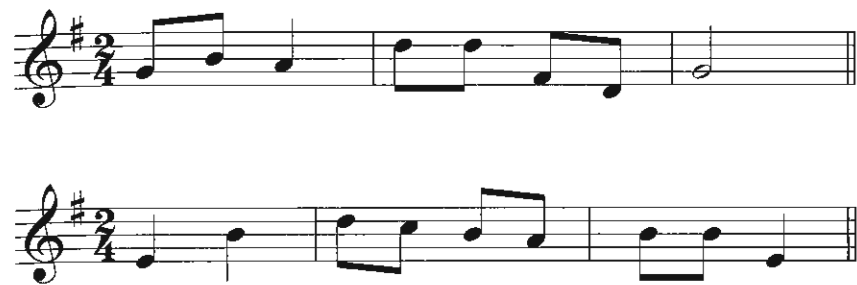
Оживленно



Важно также ознакомиться с уровнем развития ладового чувства ученика. Для этого предлагают ему закончить мелодию, которая прерывается на неустойчивом звуке (см. Пример 4).

Для выявления *внутреннего слуха* рекомендуется выполнить такое задание: – часть знакомой песни (или мелодии) пропеть вслух, а часть – “про себя”, прохлопывая или простукивая ритмическую структуру мелодии.

Проверив мелодический слух ученика, следует также выявить способность ученика различать количество и высоту звуков в гармонических сочетаниях, – т. е. гармонический слух, который имеет большое значение для гитариста. Ведь гитара по своей природе – инструмент, способный к воспроизведению мелодии с насыщенным гармо-



ническим сопровождением, а также часто используется как аккомпанирующий инструмент.

Из вышесказанного вытекает, что музыкальный слух – понятие сложное, включающее в себя целый ряд компонентов. Существует, как известно, *абсолютный* и *относительный* слух. Абсолютный слух выражается в способности называть точную высоту звуков одного или различных тембров. Наличие абсолютного слуха нередко (но отнюдь не обязательно), указывает на общую музыкальную одаренность. Обладать абсолютным слухом для гитариста полезно, но не обязательно. Зато ему совершенно необходимо иметь хороший *относительный* слух, дающий возможность различать соотношения звуков по высоте, взятых одновременно или последовательно в одной или различных тембровых окрасках.

Кроме этого слух дифференцируется на *звукоточный, ладовый* (мелодический и гармонический), *тембровый и динамический*, и, каждый из этих компонентов имеет большое значение для обучения гитарной игре.

Подобно другим способностям, музыкальный слух развивается в процессе деятельности, которая требует его участия. Необходимо добиваться, прежде всего, чтобы вся работа за инструментом протекла при неустанном слуховом контроле.

Особенности конструкции гитары, в отличие от клавишных и струнно-смычковых инструментов – прямой и непосредственный контакт исполнителя с источником звука – струнами. Отсюда – прямая взаимосвязь игровых движений и слухового восприятия. Слух при этом выступает как активный анализатор качества звука и корректор игровых движений.

Для развития слуха важно приучить слушать музыкальную ткань *дифференцировано* – улавливать отдельные голоса, мелодические и гармонические обороты, тембровые соотношения и др. Развитию мелодического слуха весьма способствует систематическая работа над мелодиями различных типов и различной протяженности, – начиная с коротких попевок до мелодических контуров целого произведения.

Гитара – инструмент очень богатый темброво-колористическими возможностями, поэтому для развития *тембрового* слуха важно, чтобы педагог больше применял красочные сравнения и приучал ученика за гитарой слушать пьесу “как бы” в оркестровом звучании. Желательно, чтобы как можно раньше и чаще применялись прямые *имитации* различных инструментов (например: арфа, труба, виолончель и др.), которые легки и нетрудоемки в гитарном исполнении. Из педагогической практики известно, что это “как бы” постепенно преобразует исполнение учащихся и делает его неизмеримо более ярким. Очень полезно также слушать оркестр и самим ученикам играть в ансамбле или оркестре.

Важно приучать ученика во время работы над произведением *представлять нужное звучание*. Полезно спрашивать ученика, какой характер звука, по его мнению, соответствует той или иной фразе. Постепенно, по мере развития внутреннего слуха ответы и рассуждения его должны становиться более конкретными и содержательными.

Внутренний слух развивается естественным путем в процессе правильно протекающей работы над произведениями и этюдами, их исполнениями и слушания музыки. Его совершенствованию благоприятствует транспозиция по памяти знакомых мелодий, подборание и

игра по слуху, а также сочинение музыки и импровизация. Полезно также приучать ученика к “внутреннему проигрыванию” перед исполнением начальных тактов пьесы, записать на ноты небольшие, знакомые и игравшиеся учеником пьесы без помощи гитары. Здесь, при ведущей роли внутреннего слуха, принимает участие зрительная и мышечная память. Разумеется, большинство этих приемов работы можно использовать только с подвинутым учеником, но некоторые из них должны быть введены уже в младших классах школы.

Таким образом, говоря о развитии слуховых навыков гитариста, мы имеем в виду: а) воспитание такого слухового комплекса, в который входит, с одной стороны, – многоплоскостное внимание, охватывающее все перечисленные выше детали, – с другой стороны – представление звучания целостного произведения; б) воспитание слуха исполнителя, как такого комплекса, в котором слуховое внимание скоординировано со свободой мышечно-двигательного процесса (аппарата); в) воспитание слухомоторного комплекса, как психофизиологического процесса, который имеет тесную ассоциативную связь с миром, лежащим за пределами музыкального искусства. Опираясь на эту связь, педагог формирует в своем ученике такие качества личности, как воображение, фантазия, широта кругозора.

§2. Чувство ритма

В ряду средств музыкальной выразительности ритм является одним из основополагающих в силу того, что музыка – звуковой процесс, разворачивающийся во времени. Основы живого творческого восприятия музыкального ритма должны закладываться с первых шагов занятий ребенка музыкой.

При приеме в музыкальную школу, проверяя данные ребенка, чаще всего, ему предлагают простучать какие-либо ритмические формулы, – в этом случае преимущество могут получить не действительно одаренные дети, а зачастую лучше “натасканные”. Поэтому, традиционную практику “выстукивания” абстрактного ритмического рисунка следует отбросить, так как она не выявляет внутреннего чувства музыкального ритма, которое необходимо при исполнении каждой мелодии. Целесообразнее проверять это чувство в связи с пением. Проверять чувство ритма можно во время выполнения заданий по проверке музыкального слуха. Следуя за исполнением ребенком мелодии, составляют общее мнение и о его чувстве ритма и соответственно этому подбирают специальные ритмические упражнения.

Сначала можно попросить будущего ученика, после пропевания песни, прохлопать ее ритмическую структуру. После этого дают не

знакомый ученику музыкальный отрывок с характерной ритмической структурой и предлагают “простучать” ее ритмический рисунок. Можно также предложить ученику пропеть мелодию, а потом изобразить ее ритмическую схему без пения.

Музыкальное ритмическое чувство у детей проявляется в наличии двигательных реакций, в ощущении акцентов, в способности воспроизводить временной ход музыкального движения. Единство музыки и движения ребенок воспринимает как нечто естественное. На уроках ритмики в подготовительных классах дети учатся двигаться под музыку, ощущать длительность звуков, определять сильные и слабые доли. В занятиях по специальности эту работу необходимо продолжить и углубить.

Не секрет, что многие педагоги в практике уклоняются в сторону метра, стараются всеми силами добиться от ребенка не ритмичного, а именно метричного воспроизведения музыкального движения. Этот уклон в сторону метра приводит к тому, что некоторые педагоги видят универсальное средство ритмического воспитания в “измерении длительностей” при помощи счета. Однако, помимо того, что счет зачастую у детей бывает неровным, особенно если встречаются трудности в игре на инструменте, такой подход лишает ребенка ощущать живой ритм музыки.

Механичность исполнения часто обуславливается также равномерным и однообразным выделением сильных долей такта. Подобное “тактирование” не имеет ничего общего с подлинно художественным выявлением метра.

“Всякая способность развивается только в процессе такой деятельности, которая без нее не может осуществляться. Научив ребенка со слабым чувством ритма “арифметическому счету”, мы тем самым предлагаем ему способ играть, обходясь без чувства ритма. Это дает педагогу временное облегчение, так как позволяет сравнительно быстро и легко достичь элементарной арифметической упорядоченности игры. Но этим самым буквально отрезается возможность достичь подлинной цели – живого ритма исполнения. Единственный способ пробудить чувство ритма у слабого ученика – ставить его перед такой задачей, где нет иного пути к решению. Для ученика, не испорченного “счетной арифметикой”, таким являются, в сущности, все музыкальные задачи” (Теплов Б. Психология музыкальных способностей. М.–Л., 1947, стр. 297).

Позиция ряда педагогов, считающих, что на раннем этапе нужно прививать обучающимся элементарные и примитивные навыки и уме-

ния, а потом уже развивать творческое восприятие ритма, вряд ли приведет к положительным результатам. В работе с учеником нужно проявлять ритмическую гибкость. Необходимо, чтобы ученик с детства приучался хорошо ощущать размер пьесы, выразительное значение сильных долей, являющихся во многих произведениях кульминационными звуками мотивов и других более крупных построений. Не менее важно, однако, с самого начала приучать ученика исполнять не “по тактам”, а “по фразам”, т. е. исходя из более крупных музыкально осмысленных членений формы. Только при этом ритмическое развитие ученика пойдет по правильному пути и будет протекать более успешно.

Целый ряд практических вопросов, возникающих в связи с прочтением ритмической записи и ее художественным воспроизведением, будет рассматриваться позднее – в главе о работе над музыкальным произведением.

§3. Музыкальная память

Музыкальная память – понятие синтетическое, включающее слуховую, логическую, зрительную, двигательную и другие виды памяти. Как и все способности она поддается значительному развитию. Ученик с хорошей памятью всегда обладает значительными преимуществами. Он значительно скорее разучивает произведения и накапливает музыкальные впечатления, что дает ему возможность быстро двигаться вперед. Он чувствует себя увереннее на эстраде, благодаря чему может больше отдаться музыке во время исполнения и лучше выявить свой замысел. Поэтому педагог должен изучать свойства памяти ученика, создать благоприятные условия для ее развития.

Способность быстро запоминать прослушанную музыку и самостоятельно ее воспроизвести выявляется во время проверки слуховых данных и чувства ритма. Когда ученик повторяет голосом отрывки мелодии, следует обратить внимание не только на ее интонирование и ритмическую точность, а и на точность запоминания. Чем более длинную мелодию он повторит, тем лучше у него музыкальная память. Но для музыкального исполнительства имеет значение не только способность быстро запоминать музыку, а и умение длительное время удерживать ее в памяти. Чтобы выявить объем и стойкость музыкальной памяти, желательно спросить у ребенка, какие песни он знает и проверить эти знания.

Развитию памяти, проблеме запоминания необходимо систематически обращаться на уроках в процессе работы над пьесой и при детальном анализе выступлений ученика. Ведь, зачастую, большую часть

“срывов” в исполнении, остановок, ученик объясняет сам себе чрезмерным волнением. Но помимо эстрадного волнения здесь большую роль играет фактор памяти, — недостаточная выучка произведения на память. Такое объяснение ученику обычно действует оздоравливающе, особенно когда подкрепляется следующим опытом: педагог просит исполнить сочинение с разных мест, пропеть его мелодические контуры. Если оно было заучено на основе преимущественно двигательной памяти, эта задача не сможет быть разрешена и ученик убедится, что он произведение наизусть не знает, или знает плохо.

Психологически очень важно фиксировать внимание не на возможность забыть, а на проблеме наиболее *рационального запоминания*. Надо воспитывать уверенность в том, что после того, как произведение тщательно выучено, когда оно не только “в пальцах”, а и “на слуху”, и “в голове”, опасность забыть не угрожает. Чем глубже ученик вникает в самое существо музыкального образа, в логику мелодического, ладогармонического развития, вплоть до всех мельчайших деталей текста — тем лучше он запоминает произведение.

Качество запоминания произведения в большой мере зависит от интенсивности его эмоционального переживания, степени увлечения его красотой, а потому очень важна максимальная активизация процесса работы над сочинением.

Музыканту, поскольку он воплощает свои замыслы в звуках, важно добиться большой активности *слуха*, создающей необходимые условия для запоминания на основе *слуховой памяти*.

Повседневная жизненная практика учит, что все особенно интересное человека укладывается в памяти быстро и легко, и, наоборот, — все, к чему он равнодушен, что вызывает скуку, запоминается с трудом и быстро забывается. Таким образом, заинтересовывая ученика изучаемым произведением, мы создаем благоприятные условия для его запоминания.

Существует два общепринятых способа запоминания — произвольный (рациональный) и произвольный (нерациональный). Многие опыты психологов, производившиеся с самыми различными испытуемыми, свидетельствуют о том, что *направленность* на запоминание, *воля* выучить наизусть способствуют успеху дела.

Непроизвольное запоминание базируется на самом процессе работы над произведением, где активность процесса работы компенсирует отсутствие специальной направленности на запоминание. Способности к произвольному запоминанию обычно сильнее выявляются в детстве, но затем постепенно ослабевают.

Произвольное, как и произвольное запоминание должно осуществляться на основе деятельности различных видов памяти. При выяснении того, как оно происходит, важно обратить внимание на многие факторы — в первую очередь необходимую активность слуха, интеллекта и моторики (а иногда и зрения — у кого хорошая зрительная память). Надо добиваться, чтобы ученик, вслушиваясь и вдумываясь в произведение, старался словно создать соответствующие отпечатки услышанного, продуманного и сыгранного.

При игре на память необходимо, чтобы ученик *точно* воспроизводил текст и все имеющиеся в нотах указания исполнительского характера. Необходимо бороться с “приблизительным” выучиванием произведения, когда упускаются многие детали. Поэтому, пока ученик не разберется как следует в произведении, не научится грамотно исполнять его по нотам, не следует требовать игры на память.

§4. Эмоциональная восприимчивость музыки

Без способности глубоко воспринимать идейно-эмоциональное содержание музыки и активно его воссоздавать, невозможна профессиональная деятельность музыканта-исполнителя. Один из главных признаков музыкальности — эмоциональная восприимчивость музыки. Ярко выраженное тяготение к музыке, сосредоточенное внимание, с которой она воспринимается, глубокая и сильная реакция на музыкальные впечатления свидетельствуют о музыкальной одаренности ребенка и являются залогом успешного обучения. В основном, развитие эмоциональной восприимчивости музыки соответствует уровню развития музыкального слуха, но без настоящей любви к музыкальному искусству нужных результатов в обучении не будет даже при наилучших слуховых данных.

При первом знакомстве с ребенком необходимо, помимо проверки индивидуальных способностей — чистого интонирования в пении, чувства ритма, музыкальной памяти, пронаблюдать все те штрихи в поведении, которые свидетельствуют о его отношении к музыке. Наблюдая поведение ребенка на вступительных испытаниях необходимо ориентировочно ценить перспективы профессиональной деятельности будущего музыканта-исполнителя.

Тем не менее, проверка музыкальных данных на вступительных испытаниях не может считаться точной и окончательной. Иногда, в силу различных причин, она бывает довольно приблизительной, что приводит к грубой недооценке способностей. Порой педагоги преждевременно, без проведения соответствующей работы объявляют ученика “немузыкальным” и не занимаются с ним полноценно. Но, опыт



Антигона Гони

хороших педагогов свидетельствует о том, что тщательная и умелая работа с учениками, казавшимися сначала немusыкальными, нередко дает плодотворные результаты.

Изучение индивидуальности ученика будет неполным, если педагог не ознакомится с условиями его домашнего окружения. Для этого необходимо поговорить не только с учеником, но и его родителями. Особенно важно выявить музыкальные интересы семьи. Если в быту музыка занимает значительное место, это способствует развитию музыкальных способностей ребенка и позитивно отразится на успехах его учебы в музыкальной школе.

Конечно, все выше перечисленные компоненты музыкальных способностей очень сложно выявить во время вступительных испытаний даже при самых благоприятных условиях – полное выявление музыкальности ребенка связано с длительным и пристальным изучением его способностей в процессе обучения.

Вступительные оценки должны проверяться и уточняться на протяжении первого года пребывания ребенка в музыкальной школе. Только после годичного испытания можно сделать более-менее правильный вывод о целесообразности его обучения музыке. В связи с этим большую роль комплектации контингента учеников музыкальных школ играют подготовительные (“нулевые”) классы или дошкольные группы, которые последовательно осуществляют функцию отбора музыкально одаренных детей.

ГЛАВА IV. НАЧАЛЬНОЕ ОБУЧЕНИЕ

§1. Общие принципы

Художественное воспитание ребенка справедливо считается ответственным и сложным делом, требующим специальных данных и соответствующих знаний. Ведь именно первые впечатления от соприкосновения с искусством оказывают часто если не решающее, то, во всяком случае, очень сильное влияние на последующее музыкальное развитие ученика. Умелое и последовательное руководство первыми шагами музыкального образования дает хорошие результаты и при минимальных музыкальных способностях, а неумело и неправильно привитые начальные навыки могут заметно тормозить художественное и техническое развитие даже одаренных детей. Последующее исправление вредных привычек, плохих навыков, усвоенных в начале обучения, будет связано с большими трудностями, т. к. всегда легче научить, чем переучить.

В отличие от логического, анализирующего и обобщающего взрослого мышления, – детское – образное, а значит наглядное (зрительное, слуховое, пространственное), чрезвычайно эмоционально насыщенное и пронизательное. Вспомним, с какой легкостью у четырехшестилетних детей реальные явления вплетаются со сказочными сюжетами, и различные домыслы – в изобретательную выдумку в игре. К психологическому содержанию начального музыкального обучения близко определение, данное выдающимся психологом Д. Узнадзе: “Обучение – это особая форма деятельности – не игра и не труд, но и *то и другое*” (Д. Узнадзе. Психологи исследования. М., 1966 г.).

Трудности привыкания к обучению в музыкальной школе зависят от целого ряда причин. Прежде всего, от состояния здоровья и типа темперамента, от опыта общения в коллективе и сложившегося уровня притязаний; от способностей и умения сосредоточиться, усидчивости и работоспособности, от умения адаптироваться к новым условиям; от эмоционального склада, чуткости и способности сопереживать музыкальному образу, личной или чужой неудаче, – или успеху. Поначалу ученик и обучение на музыкальном инструменте воспринимает как игру. Внимание и похвала родителей и педагогов на некоторое время удерживают его интерес к обучению. Но очень скоро оказывается, что заниматься нужно регулярно, и вовсе не так, как с игрушками – когда захочется. Возникает эмоциональный дискомфорт. Постепенно накапливаются переживания в связи с изменением уровня притязаний – сложившейся у ребенка самооценкой и ожиданием внимания к себе,

которое он привык получать раньше. И здесь перед педагогом возникают проблемы внимательного изучения и очень тактичного “проникновения” в эмоциональную сферу ученика. Поддерживать постоянный и неослабевающий интерес к музыке, к преодолению трудностей – задача необыкновенно трудная, многоплановая и может быть решена только при максимальной самоотдаче педагога. Причем, чем младше ученик, тем она ответственнее и труднее осуществима.

Педагог должен не только прививать профессиональные навыки, но и пробуждать у ученика любовь к музыке, развивать способности эмоционально воспринимать и понимать музыкальный язык. Образное восприятие, активная работа воображения – отличительная особенность детского мышления. Эта изумительная способность развития человеческого мышления и может стать одним из тех резервов музыкальной педагогики, которые сейчас так настойчиво ищет педагогическая мысль. Подтверждением этому служит работа, к сожалению, очень немногочисленных Школ искусств, где обучение игре на музыкальных инструментах обязательно совмещается с изобразительными искусствами, хореографией и комплексом музыкально-теоретических дисциплин.

Наша методика, развивая лучшие традиции передовых мастеров прошлого, призывает педагогов обращать с самого начала внимание на художественную сторону воспитания. Согласно принципам прогрессивной методики, слуховое восприятие должно осуществляться на материале *художественном, доступном и интересном* для ребенка. Начало занятий по изучению гитарной игры, как и начало обучения на любом другом музыкальном инструменте, должно заложить прочный фундамент прежде всего музыкальному развитию.

Основным содержанием первых уроков должно быть не только воспитание постановочных навыков игры на гитаре, а пение песен. Лучше всего с этой целью использовать народные, детские и массовые песни современных композиторов. В процессе этой работы педагог глубже узнает музыкальные способности ученика, стимулирует дальнейшее их развитие. Исполнение песен на первых уроках является, по сути дела, продолжением начальной проверки ученика, но здесь пассивное наблюдение постепенно переходит в активное обучение.

С первых же уроков необходимо начать знакомить ученика с инструментом. Надо вкратце и доходчиво осветить ее историю, рассказать в общих чертах об устройстве гитары, объяснить правила ухода за инструментом. Очень важно на начальном этапе проверить гитару ученика, ее размеры, качество, подобрать инструмент соответствующий

антропологическим данным ребенка – его росту, длине рук, пальцев и др. Необходимо обратить внимание на то, что гитара нередко требует (помимо настройки) известной “наладки”, и даже – мелкого ремонта, т. к. качество выпускаемых нашей промышленностью гитар оставляет желать много лучшего.

Необходимо, чтобы ладовые порошки обязательно были одинаковой высоты. расстояние между струнами должно быть так же одинаковым. Крайние струны во время нажатия не должны соскальзывать с грифа, “дребезжать”. Расстояние между струнами и грифом должно быть минимальным, – высокое положение струн затрудняет движение пальцев левой руки и негативно влияет на чистоту интонирования.

§2. Основные этапы овладения постановкой

Музыкально-исполнительские успехи ученика в значительной степени зависят от того, как быстро он овладеет рациональной постановкой и освободится от лишнего мышечного напряжения. Неправильное положение рук и “зажатие” во время игры иногда могут стать непреодолимой преградой в исполнительском развитии гитариста. Особенности постановочных навыков, привитых в раннем детстве, в основном характеризуют манеру игры и взрослого музыканта. Постановочные дефекты, приобретенные в начале обучения, часто, не взирая на все усилия опытного педагога, уже невозможно полностью исправить.

Начальное овладение постановкой левой и правой рук целесообразно разделить на такие три этапа: 1) посадка и держание гитары не играя; 2) выполнение простейших игровых движений правой и левой руками отдельно. На уроке усваиваются правильное положение правой руки, играют простейшие упражнения на открытых струнах. Как правило, левую руку округло держат в I позиции, – можно потренироваться в прижатии трех первых струн на трех первых ладах; 3) соединение работы правой и левой рук. На этом этапе продолжается работа над звукоизвлечением, но уже с участием пальцев левой руки. Внимание педагога должно быть обращено на точность координации движений обеих рук ученика. Именно тут начинается изучение разных разделов музыкально-педагогического материала: сначала – элементарные упражнения и легкие пьесы, а далее – гаммы, этюды, более сложные пьесы.

В процессе овладения постановкой от ученика необходимо требовать *точной фиксации* положения рук и точного исполнения движений. Чтобы постановка сформировалась как можно быстрее, каждое нужное движение должно повторяться много раз. Более подробная

разработка постановочных моментов дана в разделе “Постановка исполнительского аппарата”.

§3. Обучение нотной грамоте

В начале обучения игра с нот занимает сравнительно мало места в учебном процессе и вводится постепенно и осторожно. Некоторые педагоги даже считают, что первые несколько месяцев (особенно в подготовительном классе) нужно играть без нот. Это положение они аргументируют тем, что слишком ранний переход к игре с нот может повредить нормальному формированию постановки, т. к. внимание ученика будет “распыляться”, раздваиваться и утратит необходимую степень сосредоточенности. Безнотное обучение на первых шагах музыкально-исполнительского развития детей и постепенное введение игры с нот на основе выучивания музыкальных пьес по слуху помогают быстрому развитию координации действий правой и левой рук. Такая методика благотворно влияет и на развитие музыкального слуха, заставляет ученика уже с первых уроков активизировать свою способность запоминать музыку. Но и тогда, когда он уже систематически будет играть по нотам, нужно требовать, чтобы весь материал, над которым работают в классе обязательно исполнялся на память.

Когда ученик овладел заданными элементами навыков звукоизвлечения, можно начать знакомить его с нотной записью. Последовательность подачи музыкально-теоретических знаний приблизительно такая: 1) разъяснение нотоносца и ключа; 2) ознакомление с названиями нот, в начале – на основных линиях, а, затем – на нижних добавочных; 3) разъяснение понятия о размере – двухдольном, трехдольном, четырехдольном (на знакомом музыкальном материале); 4) объяснение записи длительностей звуков и пауз (сначала половинные и четвертные, позднее – целые и восьмые, паузы); 5) объяснение знаков альтерации (сначала – диез, потом – бемоль).

Постепенно, по мере практической надобности, эти знания расширяются и детализируются. Одновременно с изучением нотной грамоты ученик узнает обозначения аппликатуры, струн, позиций, динамических оттенков. Все эти знания он усваивает в процессе тренировки в чтении нот.

Усвоение нотной грамоты следует теснейшим образом связать с живой музыкальной практикой. Нота должна быть для ученика не абстрактным обозначением струны или пальца, который прижимает струну, а записью конкретного музыкального звука. На первом месте в процессе игры по нотам всегда должны быть слуховые представления и слуховой контроль. К чтению и разбору нот с инструментом в руках

приступают тогда, когда закрепляются ассоциативные связи между зрением и слухом. Полезно приучить ученика сначала сольфеджировать мелодию, а потом исполнять ее на гитаре.

§4. Переход к систематическому изучению недагогического репертуара

После “вводного” этапа обучения, который должен занимать по возможности небольшое время – одну-две недели, переходят к систематической работе над более сложными упражнениями, короткими этюдами и пьесами – одноголосными песнями (см. Пример 5).

Уже на этом этапе необходимо обращать внимание ученика на качество воспроизводимого им звука. Нужно стараться чтобы звук был, по возможности, – сочным, ярким, долго длящимся. Надо избегать как слабого, “бесцветного” звука, так и резкого, – форсированного. Необходимо, чтобы струну защищивали только пальцы без всяких вспомогательных движений кисти и правой руки. Важно, чтобы палец защищивал струну (или струны) без предварительного “нащупывания” и без всяких иных помех, вызывающих вредную фиксацию. Поэтому, даже пренебрегая силой звука, необходимо научить ученика первоначально “защищивать” струну, но не “давить” на нее до “упора на следующую”.

В доступной для детей форме необходимо добиваться выявления основного настроения песен и пьес, которые исполняются (веселая, шуточная или грустная, протяжная). Хорошо, когда педагог найдет понятные образные сравнения, конкретные жизненные аналогии.

Педагог должен стремиться к тому, чтобы образное решение пьесы было найдено учеником по возможности самостоятельно. Дети очень индивидуально воспринимают музыку; иногда образ, рожденный в воображении ребенка, бывает неожиданным и интересным. Пьеса, в таком случае легко и быстро выучивается, намного быстрее преодолеваются технические трудности, и вся работа доставляет много удовольствия и ребенку и педагогу. С помощью образного мышления абстрактные обозначения нюансов и штрихов приобретают для ученика живое значение.

На самом первом этапе развития дети охотнее играют песенки со словами, нежели без слов; их музыкальное мышление полностью подчинено словесному образу. Затем совершается постепенный переход от этих песен с данным образным значением к обобщенным музыкальным образам, где само название (танец, песня, марш и т. д.) дает подсказку образного мышления ученика.

“Как пошли наши подружки”

Moderato

“Ходит зайка по саду”

Andantino

“Ой дзвони дзвонять”

украинская народная песня

Allegretto

“Дударик”

украинская народная песня

Moderato

При разучивании песен, используемых вначале обучения, ребенку необходимо дать представление о расчлененности мелодической линии на фразы. Понятие фразы уместно связать с дыханием и на первых уроках пояснить, что фраза – ряд звуков, исполняемых на одном дыхании. Здесь так же вполне уместна расстановка фразировочных лиг.

Вспомогательным примером, помогающим объяснить членение мелодии служит аналогия с ударениями в словесной речи. Проводя аналогию с ударениями в словах, можно объяснить роль сильных долей в такте и требовать правильного, осмысленного исполнения их.

После одногласного изложения песен ученик переходит к песням и пьескам, в которых мелодия сопровождается несложным аккомпанементом в виде гармонически-функционального баса (на открытых струнах). (См. Пример 6.)

На первых порах детям приходится испытывать трудности при освоении мелодии даже с простейшим аккомпанементом (басом). К примеру, – очень часто возникает дисбаланс в громкости звучания ме-

“Во саду ли в огороде”

“Вечір на дворі”

М. Каркаси “Андантино”

лодии и баса. Для преодоления этих недостатков полезно проработать “основной” вид движения пальцев правой руки, довести его до возможного автоматизма и на этой основе выровнять звучание.

Постепенно ученик переходит к пьесам с более сложной мелодией, и ритмом, развитым сопровождением (см. Пример 7).

Одновременно изучаются этюды и ведется работа над гаммами и упражнениями. Для совершенствования пальцевых движений необ-

Пример 7

“Во поле березка стояла”



В. Шаинский “Песенка о кузнечике”



ходимо, чтобы во время исполнения упражнений для левой руки правая выполняла как можно простейшие задания и наоборот, – во время основной “работы” в правой руке, – левая была малоподвижна, готовила лишь нужные аккорды.

Работу над гаммами начинают с двухоктавных гамм в I позиции. Гаммы обязательно нужно играть доступными ученику штриховыми (щипок, удар) и метро-ритмическими (дуоль-триоль) вариантами. Навыки известной технической подвижности правой и левой рук, добытые соответствующими упражнениями и гаммами, закрепляются путем систематического изучения этюдов.

В первом учебном году основу художественного репертуара, как уже отмечалось, составляют народные, детские и массовые песни, и также оригинальные гитарные пьесы малой формы, созданные композиторами-методистами с учетом специфики начального обучения. Этот репертуар широко представлен в советских пособиях для игры на гитаре, хрестоматиях и отдельных педагогических изданиях.

Всестороннему музыкальному развитию ученика в значительной мере способствует систематическое проигрывание педагогом различных пьес, главным образом тех, которые будут изучаться в будущем. Это, помимо стимулирования интереса ученика дает возможность во время урока обеспечить необходимый отдых вниманию и рукам ребенка.

§1. Общая постановка

Рациональные постановочные навыки являются одним из важнейших условий успешного развития исполнительского мастерства гитариста. Постановка исполнительского аппарата является формой рациональнейшего приспособления двигательных функций организма к условиям игры на гитаре. Анатомическая и физиологическая стороны общей постановки находятся между собой в тесном единстве и соответствии, взаимно обуславливая одна другую.

Выдающийся фортепьянный педагог Л. Николаев по этому поводу говорил: “Индивидуальной постановки руки не существует. Законы постановки общие для всех, с известной модификацией, зависящей от строения рук...” (Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепьянном искусстве”, М., “Музыка”, 1966 г., стр. 130). Законы постановки рук основаны на законах физиологии, частью на законах механики, и большей частью, — на здравом смысле и целесообразности. Все эти категории обязательны для всех, поскольку анатомическое устройство рук у людей принципиально одинаково. Но при одинаковом анатомическом строении, в размерах рук, пропорциях их отдельных частей, в силе, подвижности встречается бесконечное количество вариантов.

Отсюда, *требования* педагога к постановочному формированию учащегося никогда не должны быть одинаковыми для всех, т. к. постановка — это не догма, а процесс, который у разных людей, в зависимости от разных типовых особенностей строения верхних конечностей, от разных физических возможностей и др. особенностей, имеют различную, хотя в целом, и весьма похожую форму.

Постановка каждого ученика на разных этапах обучения не является неизменной. В процессе постепенного приспособления организма учащегося к техническим требованиям гитарной игры, которые в ходе обучения непрерывно усложняются, форма этого приспособления приобретает с каждым годом новые оттенки, изменяется, совершенствуется. Наблюдая развитие ученика, педагог должен вносить в свои постановочные требования к нему известные поправки, дополнения, а иногда даже изменять их.

Тем не менее, постановка с самого начала должна быть перспективной. В элементарных движениях правой и левой рук нужно привить основные “ростки” будущего исполнительского мастерства и в соответствии с этим заложить правильные основы, способные непрерывно развиваться и совершенствоваться.

Одним из главных принципов рациональной постановки является ее естественность, когда предполагается овладение всем техническим “арсеналом” гитарной игры при максимальной экономии энергии и не допускает большого мышечного напряжения, причем, — посадка гитариста имеет здесь весьма важное значение.

Посадка и положение инструмента должны быть такими, чтобы при минимальном мышечном напряжении рук достигалась предельная свобода игровых движений. При игре сидеть нужно удобно, на половине стула, высота которого должна соответствовать требованиям роста ученика.

Гитарист садится свободно на переднюю половину стула, высота которого соответствует его расстоянию от голени до стопы. Левая нога для большей устойчивости и удобства игры ставится на подставку, высота которой “варьируется” в зависимости от антропометрических данных учащегося от 15 до 25 сантиметров.

Известный американский гитарист и педагог Ли Роян по поводу рациональной и эстетической посадки очень образно говорит: “Гитарист должен иметь “королевскую”, но не высокомерную осанку в своей позе, чтобы соответствовать своей важной роли исполнителя серьезной музыки. Когда большинство прекрасных музыкантов играет, их позы сбалансированы, “динамически расслаблены”. Они избегают крайностей всех видов. Они выглядят естественно и комфортабельно с инструментом. Они создают впечатление твердости без жесткости (устойчивости без неподвижности), гибкости без вялости. В таком положении музыкант как здоровое дерево”.

Важность посадки с прямыми позвоночником и грудью “вперед” должна быть подчеркнута по многим причинам. Одна из основных та, что когда исполнитель сидит прямо, его грудная клетка расширена — поэтому ему намного легче правильно дышать, — его дыхание свободное, руки и сознание более раскованные, отсюда, — все музыкальные проблемы решаются более легко. И наоборот, — если гитарист чрезмерно сутулится за инструментом, с головой, опущенной вниз и носом, следующим каждому движению левой руки, он “зажимает” свое дыхание и это спонтанно и естественно создает напряжение и дополнительные технические трудности.



А. Сеговия в Карнеги-Холл

Следующий аргумент в пользу прямой посадки тот, что если позвоночник слишком развернут или наклонен, нервные окончания от него во все части тела оказываются почти ущемленными. Это, обычно, вызывает слабость мышц, не говоря уже о неприятных ощущениях (или даже боли) в спине. В результате физический дискомфорт ведет к ошибкам в исполнении. Перекосы позвоночника также могут препятствовать свободному потоку крови и нервной энергии между телом и мозгом, что препятствует ясности мышления и самоконтроля.

После этого можно взять гитару, положить ее выемкой обечайки (“талией”) на бедро левой ноги. Инструмент должен располагаться почти вертикально по отношению к полу, поэтому корпус играющего должен слегка наклониться вперед, чтобы нижняя дека верхней своей частью прикасалась к груди. Корпус гитары опустить, чтобы головка грифа была не ниже уровня левого плеча.

При всем учете (выше описанном) данных ученика, большое значение имеет, также, — *качество* инструмента, который он принес на первый урок, на котором изъявил желание учиться, и, — которое оставляет желать много лучшего. Не секрет, что “найти” гитару-“терцовку” (по аналогии со скрипкой-“восьмушкой”, “четвертушкой” и т. д.) — почти невозможно — единственная фабрика, выпускающая их — Ленинградская — и та из года в год сокращает выпуск маленьких детских гитар, а перешла на “сувенирные”. А ведь от величины корпуса, удобства грифа, качества струн, от первых шагов знакомства с инструментом, связанных с первым, — пусть и “микроуспехом” — зависит и заинтересованность и увлеченность ученика музыкой и освоением инструмента. И наоборот, — первые же неудачи, связанные с “некачественным” инструментом гасят весь интерес к нему.

Во всех случаях педагог, в течение первых же уроков обязан ознакомиться с инструментом ученика, дать соответствующие указания и пожелания родителям, а иногда — просто произвести *мелкий* ремонт, натянуть нейлоновые струны и т. п.

Но вернемся к “посадке, — правая нога, согнутая в колене, отставлена от левой на расстояние, необходимое для нижней части корпуса гитары и тем самым, — для ее поддержания.

Девочки могут отвести правую ногу назад, опираясь на носок. Необходимо следить, чтобы учащийся не сутулился, не наклонял низко голову, *не поднимал правое плечо*, т. к. все это вызывает ненужное напряжение корпуса и игрового аппарата.

Верхняя часть предплечья правой руки (у локтя) располагается на большом закруглении обечайки, примерно, — напротив струнодерж-

теля (подставки). Плечи сохраняют свое естественное положение, т. е. находятся на одном уровне. Эта посадка обеспечивает наиболее устойчивое положение гитары. Инструмент имеет четыре точки опоры: 1) бедро левой ноги; 2) грудь; 3) предплечье правой руки; 4) поддержка правой ноги.

К сожалению, до сих пор некоторые педагоги-гитаристы рекомендуют ученикам положить правую руку на ребро корпуса гитары не предплечьем, а плечом (т. е. — точка опоры выше локтя). Мотивируется это тем, что, якобы это, способствует полному освобождению мышц и не “пережимаются” сухожилия предплечья. Это в корне неправильно, в чем можно убедиться из простого эксперимента (личного) или приведенных рис. 1, 2.

Если, поместив *предплечье* на корпус гитары, мы свободно пустим кисть, — она повиснет над струнами между розеткой и подставкой. Положение кисти совершенно расслабленное и самое естественное, что наиболее способствует непосредственным игровым движениям (рис. 3, 4, 5). Остальная часть руки, т. е. плечо и плечевой пояс также свободны.

Поместив *плечо* на корпус гитары, полностью расслабив кисть и, естественно, — предплечье, — свободно опускаем их и получаем неверное выше изображенное положение правой руки. Кисть оказывается уже за подставкой, ниже и на большом удалении от струн. Чтобы привести правую руку в рабочее положение необходимо поднять вверх (к себе) предплечье и постоянно поддерживать их, что требует известных мышечно-силовых затрат.

Все это приводит к ненужному напряжению (иногда очень сильному) мышц плечевого пояса и, естественно, плеча, которым приходится во время игры постоянно поддерживать (удерживать) собственный вес кисти и предплечья.

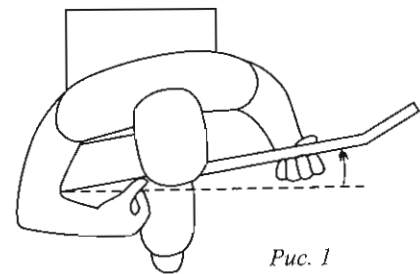


Рис. 1

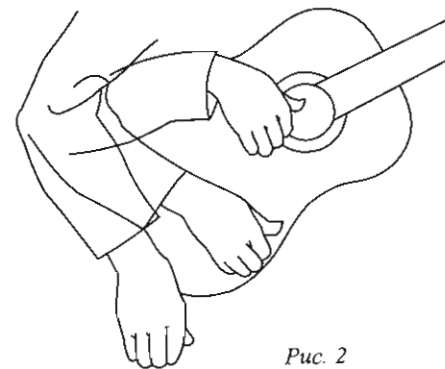


Рис. 2

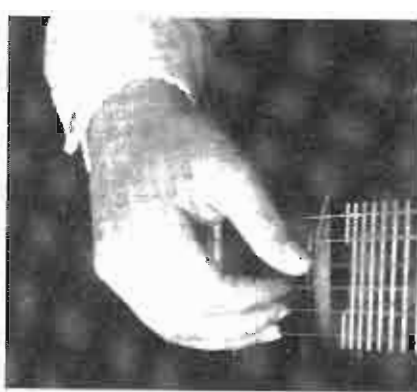


Рис. 3

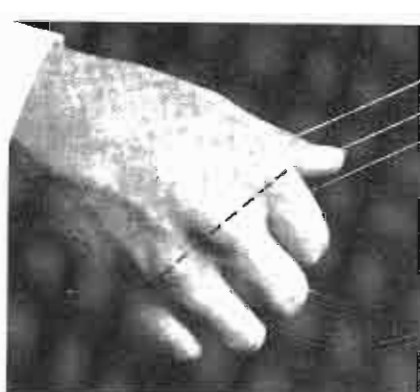


Рис. 4

На необходимость предплечевой опоры правой руки указывали, но не объясняли истинных причин, многие известные гитаристы педагоги. В частности, Э. Пухоль в своей “Школе...” по этому вопросу сделал лишь маленькое замечание: “Необходимо также следить за тем, чтобы локоть правой руки не выходил за край корпуса” (справа).



Рис. 5

выше. Они неудобны и не дают хорошего результата в игре. Вот наиболее характерные:

1. Изгиб запястья слишком высок, далек от правильного и большой палец слишком удален влево.
2. Слишком большой подъем (“дуга”) запястья, что держит его слишком высоко над струнами.
3. Разделение пальцев друг от друга, особенно кончиков.
4. Чрезмерная закругленность пальцев.
5. Чрезмерное распрямление пальцев.
6. Чрезмерное давление предплечья на корпус гитары.

Общие проблемы правой руки.

Большинство из них вытекают или являются результатом ненужных напряжений, или “крайностей” в постановке, в положении запястья и пальцев, затрудняющих использование раскрепощенной динамической модели, описанной

Эти крайности как всегда вызывают мышечное напряжение, или “зажим”, потерю контроля над действиями всей руки и пальцев и плохое качество звука.

§2. Постановка правой руки, звукоизвлечение и звукообразование

Правая рука имеет огромное значение в исполнительской технике гитариста. Цель постановки правой руки – достижение чистого, сильного и разнообразного в колористическом отношении звучания инструмента при минимальной затрате сил. Всемирно известный гитарист-педагог Э. Пухоль говорил: “От положения правой руки зависит не только качество, сила, разнообразие звуков, но и подвижность пальцев; ее действия определяют ритм, экспрессию, нюансы и всю гамму звучаний, необходимых для художественного исполнения” (Э. Пухоль. Школа игры на шестиструнной гитаре”. М., “Советский Композитор”, 1977 г., стр. 17). Работа над постановкой правой руки неотъемлема от музыкального развития ученика. Освоение каждого элемента постановки должно сопровождаться неослабным слуховым контролем.

Кисть правой руки свободно пускается над струнами (при выше описанной опоре). Плоскость кисти и линия первых суставов указательного, среднего, безымянного пальцев и мизинца – параллельна плоскости струн (рис. 6).

Правая рука. Расположите кулак над струнами и расположите пальцы настолько, чтобы они распределились на трех верхних струнах, будто хотите взять трезвучие. Приподнимите кисть над кончиками так, чтобы пальцы были округлены только слегка. Добейтесь, чтобы запястье, предплечье образовали прямую линию. Затем приподнимите запястье до необходимого изгиба, как показано на рис. 7, 8.

Пальцы в расслабленном состоянии, сложенные вместе, – параллельны ладам; направление щипков пальцев – перпендикулярное по отношению к струне. Запястье чуть приподнять, – оно должно находиться на расстоянии 4–5 сантиметров от плоскости верхней деки. Необходимо следить, чтобы указательный, средний и безымянный пальцы не “проваливались” глубоко под струны, – точка касания со



Рис. 6

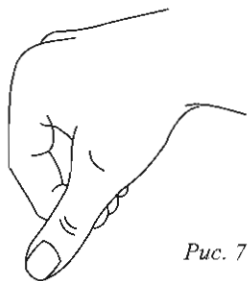


Рис. 7

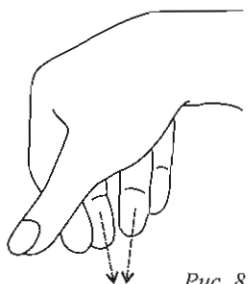


Рис. 8

струной на кончике “подушечки”, ближе к ногтю. Пальцы располагаются на струнах округленно, без напряжения и довольно плотно друг к другу (рис. 9).

Сожмите пальцы, начиная с мизинца, который своим кончиком расположится напротив безымянного. Умеренное сжатие, “компактность” положения пальцев предохраняет их от “растопыривания” или наклона. Но при этом безымянный палец окажется наиболее распрявленным из-за самого большого, по сравнению с другими, удаления от струн.

Большой палец правой руки поднимается, отводится вперед и располагается на басовых струнах. Точки касания струн большого и указательного пальцев должны быть удалены друг от друга на расстояние не менее 3–4 сантиметра. При этом большой палец должен иметь возможность свободно подняться выше шестой

струны на 2–3 сантиметра, не нарушая, при этом, исходное положение указательного, среднего и безымянного пальцев.

Для большинства гитаристов запястье не должно быть слишком высоко или слишком низко, — оно должно быть изогнуто лишь слегка, иначе оно будет препятствовать эффективной работе большого пальца. Если запястье слишком высоко, то и большой и остальные пальцы

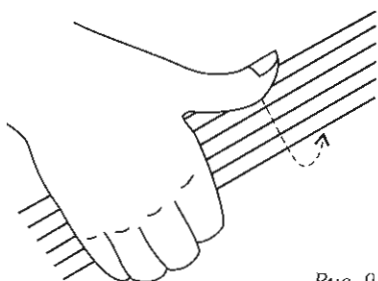


Рис. 9

не будут работать свободно, так как сухожилия в запястье будут слишком натянуты. И наоборот, — низкое запястье приводит к тому, что большой палец будет слишком далеко от остальных, что затрудняет его действия. Также и ноготь большого пальца становится совершенно ненужным, “невысокобходимым”. Наиболее рациональная высота у разных исполнителей разная и обычно варьируется

от 8 до 12 сантиметров, измеряемых перпендикулярно от деки до верха запястья. Иногда, конечно, высота кисти может незначительно меняться в зависимости от необходимых приемов для реализации музыкальных задач.

Пятый палец (мизинец) не принимает участия в игре на гитаре (за исключением редких, специфических моментов, о чем будет рассказано дальше), но это не означает, что его положение не влияет на четкую работу и легкость других пальцев. Он должен свободно двигаться, как бы дублируя работу безымянного. Поэтому, нужно следить, чтобы мизинец не был сильно отведен в сторону от безымянного, а также “подворачивался” под кисть. Это всегда приводит к закреплению кисти и предплечья правой руки.

Для проверки правильности постановки правой руки можно применить следующий способ: указательный, средний и безымянный пальцы располагаются на третьей струне, а большой палец ставится на первую. В результате мы получаем своеобразный “эталон” постановки (рис. 10).

Вышеуказанная постановка руки представляется наиболее естественной. Кисть правой руки полностью расслаблена, либо просто висит над струнами, либо слегка опирается кончиками пальцев на струну. Рука от плечевого пояса до кисти также свободна.

“Музыка как общественное явление существует только в процессе ее исполнения. Только реальное звучание может передать выразительные свойства, художественное содержание музыкального произведения”, — такое значение звукотворческой стороне исполнения придавал известный украинский скрипичный педагог, профессор, В. Стеценко (В. Стеценко. Методика навчання гри на скрипці. К., “Музична Україна”, 1979).

Доступность музыки в значительной мере зависит от владения музыкантом культурой звука. Все стороны исполнительского мастерства тесно связаны с характером звукоизвлечения. Звук является основным средством выразительности в музыке.

Недостаточное внимание к звуку тормозит как художественное, так и техническое развитие исполнителя. И наобо-



Роланд Диенс

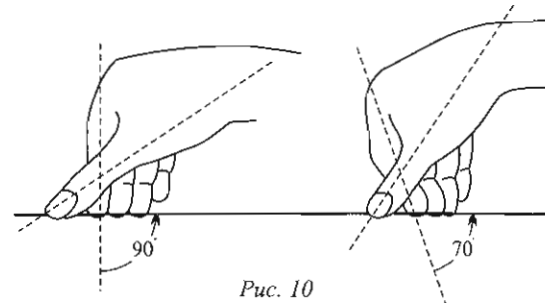


Рис. 10



А. Сеговия за привычным занятием

рот, – всесторонний творческий рост исполнителя ускоряется, если он отлично владеет культурой звука.

Нельзя забывать, что улучшению звука способствует улучшение слуха, поэтому с первых уроков знакомства с инструментом педагог должен учить ученика вслушиваться в звук, который исполняется на гитаре или голосом, различать его длительность, высоту, силу и тембр.

Большое значение имеет знание физических условий звукоиз-

влечения. Знание объективных физических закономерностей звукоизвлечения может принести большую пользу каждому исполнителю в осуществлении его художественных намерений. При всем своем разнообразии исполнительское воплощение художественного замысла композитора в каждом отдельном случае должно подчиняться законам извлечения звука, который зависит от особенностей данного инструмента. Не зная этих законов, не умея осмысленно и рационально использовать их, невозможно достичь настоящего профессионального мастерства.

Музыкальные звуки характеризуются высотой, силой, тембром и длительностью. Они являются основными компонентами закономерно организованной музыкальной системы, отличаются смысловой выразительностью.

Источником звука на гитаре является натянутая струна.

Высота звука определяется частотой колебаний натянутой струны. Гитара является темперированным инструментом. Темперация осуществляется наличием грифа с точно размеченными и набитыми ладовыми порожками. В зависимости от места прижатия струны к грифу (т. е. определенного лада) изменяется ее рабочая длина, которая и определяет частоту колебания, т. е. – высоту звука.

Сила звука – это интенсивность колебания струны. Она зависит от амплитуды колебания, т. е. величины отклонения от точки покоя. Чрезмерная амплитуда колебания вызывает детонацию струны, или как мы в практике называем – форсирование звука, “дребезжание” ударяющей струны о ладовые порожки.

Каждый гитарист должен знать динамические возможности своего инструмента. Гитара – сравнительно слабый в звуковом отношении инструмент, идеальный концертный инструмент в максимуме звучания лишь относительно близок к фортепьянному “*f*” (но не “*ff*”), поэтому работа над расширением динамической шкалы именно в сторону максимальной силы звука – немаловажная задача ученика и педагога на всех этапах обучения. Это также обязывает педагога с “первых шагов” развивать у учащегося умение отличить мельчайшие нюансы звучания, как можно раньше начать осваивать динамические возможности гитары. Все это помогает развитию у ученика внимания, фантазии, музыкального слуха.

Сила звука неотъемлема от современной градации этого понятия (например, – *плотность* звука, которая зависит от его максимальной обертоновой насыщенности и активности).

Тембр – представляет собой отражение в сознании человека состава звука. Каждый музыкальный звук состоит не только из основного тона (т. е. непосредственной высоты), а также из дополнительных призвуков, или гармонических обертонов. В зависимости от количества и силы тех или иных обертонов звук приобретает ту или иную окраску.

Обертоны, частоты которых находятся в кратных соотношениях к частоте основного тона, называются гармоническими и образуют так называемый натуральный звукоряд (см. Пример 8).

Пример 8



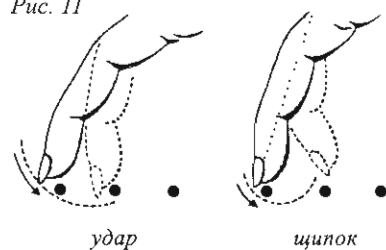
В порядке размещения его интервалов образуются натуральные флажолеты на струнных инструментах.

Продолжительность звучания зависит от времени свободного колебания струны.

В звукообразовании на гитаре большую роль выполняют основные приемы звукоизвлечения – “щипок” и “удар” (рис. 11). От применения того или иного приема один и тот же звук приобретает различную динамическую и тембровую окраску.

Щипок (Тирандо) – это соскальзывание пальца правой руки со струны *снизу вверх* без опоры на соседней. Этим приемом можно до-

Рис. 11



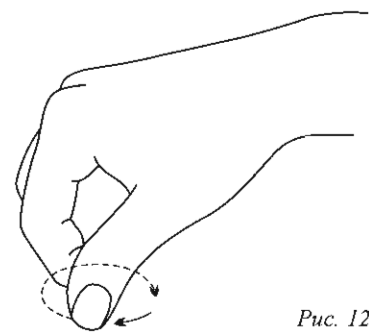
биться различных динамических и тембровых градаций, но звучание, в целом, несколько “открытое”. Исполняются щипком как одиночные звуки, так и аккорды, арпеджио.

Удар (Апойяндо) – это соскальзывание пальца со струны *снизу вверх* с остановкой (опорой) на соседней струне, после чего палец возвращается

в исходное положение. Этот прием позволяет добиться наиболее яркого, полного, предельно громкого звучания, большого тембрового разнообразия. Этот прием иногда еще называется “скользящий удар”.

Перечислим ряд его особенностей: 1) его природа заставляет руку занять правильное положение; 2) удар обладает хорошей динамикой и продолжительностью звучания; 3) при ударе одновременно двумя-тремя пальцами звучание нот ровное; 4) кисть руки приобретает естественную опору, т. е. устойчивость, что очень важно при игре; 5) удар используется и как естественный глушитель звука (опора на ранее звучащую струну). (Рис. 12.)

Рис. 12



В звукообразовании решающее значение имеет целый ряд факторов: 1) сила щипка или удара; 2) скорость (резкость) щипка или удара; 3) способ щипка или удара – ногтевой или безногтевой; 4) точка щипка или удара; 5) направление (относительно грифа) щипка или удара.

Периодичность колебания струны, а значит и хорошее качество звука на гитаре зависит от всех перечисленных выше факторов, которые обуславливают друг друга. Например, первые три фактора непосредственно влияют на силу звука.

От силы щипка (или удара) зависит величина амплитуды колебания струны, но сила щипка струны не может быть использована в одинаковой мере на разных участках струны. Она должна соответствовать силе *натяжения* струны, которая по мере приближения к центру уменьшается, а по мере приближения к крайней точке – увеличивается. Поэтому *сила* щипка на участок струны, весьма отдаленный от подставки, не может быть большой, иначе струне на “мягком” своем участке, сообщается чрезмерная амплитуда колеба-

ния, что приводит к форсированию, звук “обрастает” различными ненужными призвуками.

Увеличивать силу можно лишь на участках, расположенных относительно близко от подставки. Поэтому сила щипка обратно пропорциональна удалению его от подставки. Этим и объясняется распространенное в исполнительской практике требование играть “f” ближе к подставке, а “p” – ближе к грифу.

Скорость щипка в практике обратно пропорциональна его силе. Если приложение силы производится при защипывании “со струны” (с места), то скорость (импульсивность) щипка характеризуется при защипывании “с размаха”, а здесь уже акустический (звуковой) результат достигается не мышечно-силовой работой, а скоростью и инерцией свободного падения веса пальца на струну. Чем больше скорость и точность попадания на струну, тем выше громкостное качество звука. Кроме того скорость щипка одной (или нескольких) струны всемерно улучшает компактность и продолжительность звучания, способствует раскрепощению мышц, т. е. момент напряжения у них при импульсивном щипке *минимален*, так как, – чем короче активная фаза движения, тем длиннее фаза отдыха.

Ногтевой способ – основной в звукоизвлечении на классической гитаре. Он обеспечивает достижение большой силы, насыщенности, тембрового разнообразия и колоритности звука при небольшой мышечной нагрузке.

Точка щипка струны, длина и форма ногтей, различные модификации ногтевого способа звукоизвлечения являются основным темброобразующим фактором. Секрет красивого и сильного звука в умелом применении ногтевого щипка и удара.

Строение рук, пальцев, подушечек пальцев у учащихся самое различное, индивидуальное, и от умения найти в каждом конкретном случае определенную форму и длину ногтей зависит очень многое в звукоизвлечении. При этом надо учитывать толщину ногтевой фаланги, выпуклость подушечки, ширину и форму ногтя, зазор между ногтем и подушечкой пальца, крепость роговицы ногтя.

Следует различать два вида ногтевой фаланги. Первое: когда ноготь плотно прилегает к мякоти окончания пальца, без зазора, а сама мякоть имеет небольшой скос к возвышающемуся над ней ногтю (рис. 13) и второй, – когда ноготь значительно отстает от тела, а окончание пальца имеет о круглую форму (рис. 14). В данном случае между подушечкой и ногтем образуется значительная впадина.



Рис. 13

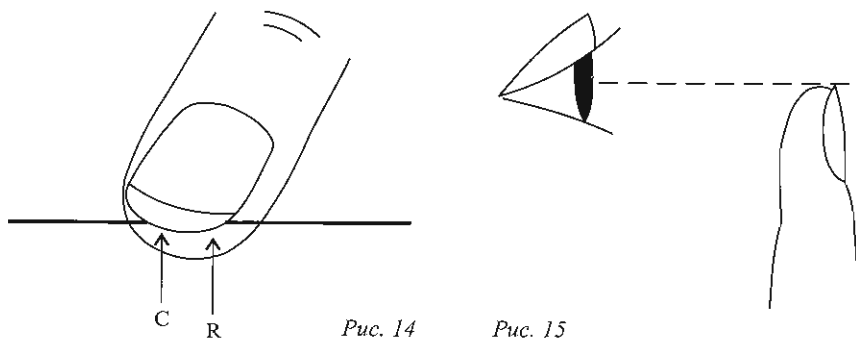
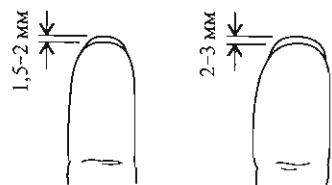


Рис. 14

Рис. 15

Лучший звук будет в первом случае, т. к. скольжение с подушечки на ноготь совершается естественно. Хуже может быть качество звука у исполнителей, имеющих большой зазор между подушечкой и ногтем, т. к. при комбинированном способе щипка их тембр будет иметь различные призвуки, образующиеся за счет двух вершин, участвующих в звукоизвлечении.

Рис. 16



Длина ногтей индивидуальна и зависит, в частности, от их плотности. Необходимо помнить также, что толщина, плотность ногтей сами по себе также влияют на тембр звука. Но при всем этом наиболее оптимальной является длина ногтей: на указательном, и среднем пальцах – 1,5–2 мм; на безымянном – 2–3 мм; на большом – 3–4 мм (рис. 15, 16).

При заточке необходимо придавать ногтям *естественный контур* кончиков пальцев (рис. 17).

Рис. 17

Кромки ногтей необходимо полировать на мраморном бруске, куске кожи, глянцевой бумаге или др. материалах.

Подобная заточка позволяет исполнителю достигать самых различных красок звука:

1. Внимательно рассмотрев строение подушечек пальцев и ногтей, можно заметить, что наибольшее расстояние между краем ногтя и подушечкой – в центральной точке. Удар или щипок струны центральной частью ногтя дает громкий, резкий, “металлический” звук. Этот технический прием применяется для достижения яркого, “фанфарного” звучания.

2. Образование звука начинается с левой стороны подушечки пальца и заканчивается ногтем с почти незаметным переходом от подушечки к ногтю. В исполнительской практике это основной способ звуковедения как кантилены так и виртуозных пассажей. Тембр звука более мягкий и округлый по сравнению с чисто ногтевым.

3. Расстояние между краем ногтя и подушечкой минимальное в крайних точках, поэтому положение пальцев (в основном – указательного и среднего) под углом к струне дает им возможность соприкасаться со струной подушечкой пальца (почти без ногтя). При игре большим пальцем кисть несколько опускается и поворачивается влево. Этим достигается предельно мягкий, певучий (особенно на малых звучностях) “воздушный” тембр звука.

4. Если гитара в динамическом отношении не достигает мощи фортепьяно, то она владеет неисчерпаемым разнообразием тембров. Каждая струна гитары может давать при звукоизвлечении одной и той же ноты много разных тембральных оттенков (извлечение звуков в одной и той же октаве на разных струнах, в разных позициях и др.). Количество тембральных вариантов увеличивается в арифметической прогрессии если использовать все выше описанные способы в разных точках струны. Извлечение звуков на разных отрезках струны существенно влияет на их силу и тембр. Основными отрезками струны, или *позиции правой руки* являются следующие: а) у подставки; б) у розетки; в) на розетке; г) на грифе. Кроме них мы часто сознательно или бессознательно пользуемся и промежуточными отрезками. Вся самая разнообразная тембровая палитра меняется при чередовании этих позиций от предельно жестких и сильных звучаний к самым мягким и певучим. Например, – играя ногтевым способом у подставки, что влечет за собой возникновение сначала высоких обертонов, а потом основного тона, можно получить чистый тембр клавесина, а, играя на “р” подушечками пальцев на грифе – тембр, близкий арфе. Тем не менее, основными “рабочими” и чаще всего используемыми позициями являются “у розетки” и “на розетке”.

Немаловажным фактором является и *направление* щипка или удара. Строго перпендикулярное по отношению к струне направление обеспечивает максимальную экономию движений и достижение самых насыщенных звучаний. Очень важно учитывать при этом площадь соприкосновения ногтя (или подушечки с ногтем) со струной. При перпендикулярном импульсивном щипке кончиком ногтя мы извлекаем очень яркий и звонкий по тембру звук. Если немного изменить угол щипка *по направлению к подставке*, звук будет менее сильным, но более округлым и с небольшими ногтевыми призвуками.

Необходимо помнить также о направлении щипков пальцев правой руки *по отношению к плоскости струн*. Здесь может практиковаться два приема звукоизвлечения:

1) при щипке без опоры на соседнюю струну пальцы зашпикивают струну и по инерции уходят немного под кисть. Палец после щипка как бы “промахивается” мимо соседней струны, но проходит очень близко к ней. *Отклонение* направления щипка от плоскости струн в сторону кисти должно быть минимальным, – т. е. примерно под углом 10° . Если этот угол увеличивать, то это непременно вызовет необходимость большего округления и напряжения последних фаланг пальцев. В результате мы будем как бы “подрывать” струну, что сразу же негативно влияет на качество звука. Все выше сказанное в прямой мере относится и к большому пальцу;

2) при игре “ударом”, т. е. с опорой на соседнюю струну отклонение направления удара также под углом не более 10° но уже в сторону верхней деки. При этом вызываются *колебания струны в своей плоскости*, – *параллельно грифу*. Если увеличить угол удара по отношению к верхней деке (что часто приходится наблюдать у многих любителей и начинающих), приходится расслаблять почти все фаланги, зашпикивать струну как бы прямым пальцем. При этом сильно изменяется амплитуда колебания струны, – она уже колеблется не в своей плоскости, а как бы перпендикулярно грифу. При таком звукоизвлечении, особенно больших звучностей, сразу появляется треск, лязг струн о ладовые порожки грифа. (Этот способ сейчас широко употребляется электрогитаристами, так называемый “слейб”). О положительном качестве звука здесь говорить уже не приходится.

Очень точно и аргументированно развивал это положение и известный английский гитарист и теоретик гитары Терри Ашер (1909–1969 гг.). Он писал: “Тембр гитары можно также разнообразить изменением угла наклона пальцев правой руки относительно струн (влево или вправо); измерением угла приложения ногтей к струнам; перемещением точек касания струн ногтями ближе к подставке или дальше от нее.

Для того, чтобы извлечь звук мягкой тоновой окраски для подчеркивания выразительности пассажа, исполняемого легато (плавно, связно), пальцы правой руки располагаются наклонно к деке, а не под прямым углом к ней (рис. 18). Благодаря этому каждый ноготь ударяет по струне не самым кончиком, а своей боковой стороной, где он обладает большей жесткостью, чем в кончике: извлеченный звук окажется менее щелкающим, значительно мягче.

При исполнении стаккато беглых, ярких пассажей ярким тоном пальцы возвращаются в прямое положение, т. е. ставятся под прямым углом к струнам (рис. 19).

Все эти эффекты можно усилить, сделать более выразительными разворотом ногтей по отношению к струнам, т. е. правая рука ставится так, что ноготь располагается под углом примерно в 10 градусов (рис. 20) 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 нормальное положение и ноготь располагается параллельно струне (рис. 21), то звук обретает резкую тоновую окраску, становится громче, а скорость исполнения возрастает.

Игра “с правой или левой стороны ногтя” дает усиление амплитуды колебаний струны, что дает большую полноту и полетность звуку. Ноготь скользит по струне, и момент контакта со струной более продолжителен; следовательно, звук получается более полным и сильным.

Окончательно правильным решением может быть игра, по крайней мере, несколькими способами звукоизвлечения с целью выбрать из них то, что действительно, более эффективно для каждой индивидуальности”.

Красота звука – его выразительность, певучесть, динамическое и тембровое разнообразие достигается в результате знания и умелого использования всех факторов звукообразования и звукоизвлечения.

§3. Постановка левой руки

Правильная посадка и устойчивая постановка правой руки исполнителя на классической гитаре устраняют необходимость поддержания грифа левой рукой. Это представля-

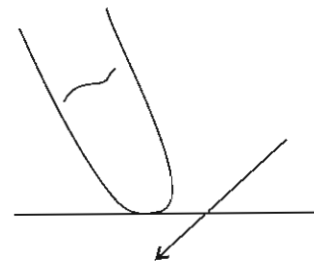


Рис. 18. Наклонное положение пальца

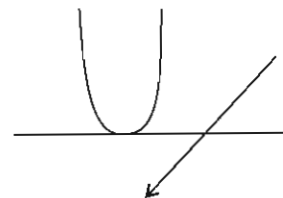


Рис. 19. Прямое положение пальца

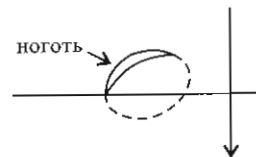


Рис. 20. Положение ногтя вкось

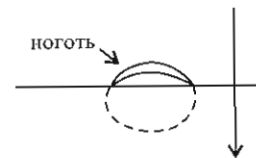


Рис. 21. Параллельное положение ногтя



А. М. Иванов-Кримской

ет ей полную свободу для выполнения ее основной функции – прижатия струн к грифу (рис. 22).

Большой палец левой руки располагается на средней линии “шейки” (тыльной части) грифа, но ни в коем случае не “выглядывает” из него. Большой палец поддерживает кисть, служит опорой ей, способствует ее устойчивому положению, а также уравнивает силу нажима на струны других пальцев (рис. 23).



К. М. Смага

Запястье округлено. Не смотря на разную длину пальцев, плоскость кисти левой руки должна оставаться параллельно грифу. Свобода действий пальцев обеспечивается небольшим удалением кисти от грифа. Сохраняя одинаковое расстояние от струн пальцы действуют с легкостью и каждый из них способен охватить при необходимости максимальную часть грифа. Пальцы, прижимающие

струну, округлены, – недопустимы выпрямления суставов, “провалы” фаланг.

Пальцы подобно “молоточкам” опускаются на струну перпендикулярно к грифу (рис. 24). Струны прижимаются к грифу в точке, максимально приближенной к правым ладовым порожкам, – это способствует большей чистоте, продолжительности звука и предотвращает возможность дребезжания струн.

Нельзя излишне напрягать кисть, необходимо избегать “пережима” струн. Сила нажатия на струну должна быть рациональной, т. е. соответствовать необходимости достижения нужной громкости, чистоты и длительности звучания.

Для достижения большей длительности и слитности звуков необходимо, чтобы пальцы при передвижении кисти как можно меньше поднимались над струнами, что дает возможность нажимать на струны короткими движениями, экономить время и силы.

Зафиксировать постановку левой руки можно следующим образом: указательный, средний, безымянный пальцы и мизинец располагаются соответственно на 1, 2, 3, и 4-м ладах по шестой струне (или даже на пятой струне). Точки касания со струнами – у ладовых порожков. При этом большой палец сам по себе уйдет под гриф, остальные пальцы, возможно, кроме мизинца, округляются. В результате получится “эталонная” постановка левой руки.



Рис. 22

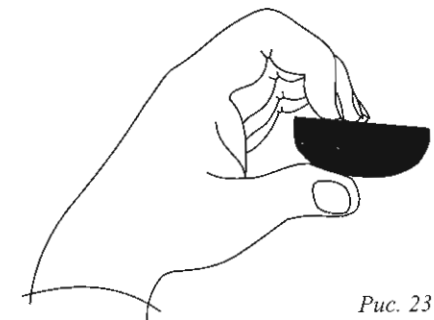


Рис. 23



Рис. 24

Всем исполнительским специальностям присущ прогрессивный метод комплексного развития учащихся, предусматривающий гармоническое развитие технической оснащенности и художественного мышления. Однако следует помнить, что на определенных этапах развития исполнителя возникает практическая необходимость совершенствования и улучшения каких либо элементов собственно технического арсенала.

Правильное владение техникой правой руки – одно из важнейших условий роста исполнительского мастерства и музыкального развития учащегося, поэтому на развитие техники правой руки следует обратить особое внимание в течение всего периода обучения.

Постановка, звукоизвлечение и техника правой руки гитариста – теснейшим образом переплетающиеся между собой вопросы. Это кардинальные вопросы в гитарном исполнительстве. Все многообразие сложных двигательных навыков, участвующих в звукообразовании в технических приемах игры, может быть классифицировано по определенным признакам и сведено в систему. Важнейшим в этой задаче нам представляется выявить оптимально целесообразные мышечные движения и их влияние на развитие исполнительской техники. С другой стороны, наряду с выявлением сугубо “моторных” ресурсов исполнителя, которые сами по себе играют важную роль, более значительным в этом процессе является возможность выявления, познания и сознательной организации условно-рефлекторных связей, без которых никакое исполнительство немыслимо.

Изучая вопросы постановки, звукоизвлечения, воспитания исполнительских навыков, убеждаемся, что именно на раннем периоде обучения закладываются навыки координации, сосредоточенности внимания, целесообразности игровых движений и т. д. Знакомя ученика с элементарными движениями, педагог тем самым подготавливает почву для достижения согласованности рук в работе, мышления, мышечного и слухового контроля.

Стремясь к выработке заданного качества звука, исполнитель прибегает к использованию той или иной формы руки и ее частей; с другой стороны, избранная форма и положение руки над струнами должны обеспечить не только определенное качество звучания, но и весь комплекс необходимых движений исполнительского аппарата – исполнительскую технику.

Пальцы правой руки зацепывают струны в соответствии с темпом, ритмом, нюансами, воспроизводят различные комбинации аккор-

дов, гамм, арпеджио, тремоло, а также специфические гитарные звуковые эффекты.

Каждый палец, кроме большого, имеет три фаланги, большой палец имеет их две. Вся первоначальная техническая оснащенность гитариста может быть условно выражена рядом определенных рациональных движений пальцев, знание которых и владение ими являются необходимейшим условием прогрессивного развития.

Под основными движениями пальцев следует подразумевать такие рациональные движения, без усвоения которых не представляется возможным вообще обучение на гитаре. К ним следует отнести:

- 1) движения пальцев, непосредственно контактирующих со струной в процессе звукоизвлечения;
- 2) движения приготавливательные.

Все остальные движения в их многообразии, связаны в своей основе с рациональностью этих двух и должны рассматриваться как дальнейшее их развитие и адаптация.

Первостепенные движения пальцев правой руки условно можно разделить на четыре группы:

- 1) группа движений одиночных пальцев;
- 2) движения двух смежных, а также не смежных пальцев;
- 3) движения трех смежных, а также не смежных пальцев;
- 4) движения четырех смежных, а также не смежных пальцев.

Во всех этих группах движений участвуют и *приготавливательные*:

- 1) палец прикасается к струне – приготавливательное движение (со струны соседнего пальца);
- 2) в результате сгибания последней фаланги и нажатия на струну она отклоняется от своего первоначального положения;
- 3) струна соскальзывает с пальца, остается свободной и начинает колебаться;

4) а) соседняя струна останавливает дальнейшее движение пальца (при ударе) после чего он возвращается в исходное положение; б) палец сразу же возвращается в исходное положение (при щипке).

Возвращение в исходное положение является одновременно и моментом *мышечного расслабления пальца*. Движение пальца должно быть независимым. Под независимым движением надо понимать такое движение, когда вслед за работающим пальцем не идет подгибание остальных пальцев под кисть. Для начала следует производить это движение не захватывая струну глубоко, а отрабатывать его легким касанием струны.

Музыкальное исполнительство как процесс (особенно на струнных инструментах) невозможно без четкой организации движений



нительской практики. Эта мысль очень точно подмечена и сформулирована Г. Г. Нейгаузом "...с одной стороны, проблем столько же, сколько и музыки, с другой – в самых разнообразных проблемах вы можете уловить общее, можете сводить бесконечное богатство форм фортепьянного изложения к все более простым элементам, пока в силу обобщения не дойдете до "основного ядра", до "центра" всего явления в целом" (Г. Нейгауз. "Об искусстве фортепьянной игры". М., 1961. стр. 137).

В основе выполнения любых движений лежит определенная система чередующихся процессов возбуждения и торможения в коре больших полушарий головного мозга, названная И. П. Павловым "динамическим стереотипом". Павлов назвал такой стереотип динамическим из-за его способности изменяться под влиянием различных раздражителей. В основе исполнительских навыков гитариста также лежат *двигательные динамические стереотипы*.

В процессе целенаправленной работы происходит *стабилизация* двигательного динамического стереотипа. С. Клещов так охарактеризовал это: "Под влиянием упражнения район возбуждения суживается, окружающее торможение концентрируется в пространстве, локализуется вблизи очага возбуждения, охватывая его узким кольцом, причем кольцо под влиянием дальнейшего упражнения делается все уже и уже... В силу этого наряду с данным двигательным актом становит-

ся возможным иная деятельность больших полушарий... Сознание уже не приковано к данному движению, и мы говорим, что данный акт совершается автоматически. Эта автоматизация движений имеет большое значение для фортепьянной (*инструментальной – выделено авт.*) педагогики, не только обуславливая свободу движений обеих рук, и в пределах одной руки обуславливая независимые движения отдельных пальцев" (Клещов С. "К вопросу о механизмах пианистических движений" М., "Советская музыка" № 4, 1935 г., стр. 76).

Интересно, что еще И. Сеченов, рассматривая физиологические механизмы двигательной деятельности, также приводил в качестве примера автоматизации движений именно музыканта-исполнителя. "Пока небойкий музыкант – писал И. Сеченов, – разучивает пьесу, движения руки кажутся ему подчиненными воле – он чувствует, что они требуют усилий. Но раз пьеса твердо заучена и исполняется тем же музыкантом, переход от одного движения к другому идет свободно, без усилий и так быстро, что о вмешательстве воли в каждое движение не может быть и речи" (Сеченов И. Избранные философские и психологические произведения. Т. 1 и 2, М., Госполитиздат. 1947 г., стр. 515).

Автоматизация двигательных навыков освобождает внимание гитариста от наблюдения за деталями движений, экономит нервную энергию, способствует исполнительской свободе и освобождению в движениях. Навыки и движения становятся такими же автоматизированными, как и словесная речь. При выработанном навыке осознается лишь общий характер и результат движения, детали его протекают автоматически. Причем случайные, необычные раздражители, как правило, уже не нарушают автоматически текущих движений. Благодаря этому гитарист во время исполнения может переключать внимание на художественные задачи и в то же время точно и ловко исполнять технически трудные места без срывов. Сознание при этом сохраняет общую ведущую роль, что и дает возможность в известной мере управлять автоматизированными движениями.

Способность к изменению и переключению игровых движений необходимо развивать. Музыканту-исполнителю следует вырабатывать гибкие, пластичные двигательные стереотипы, способные перестраиваться "на ходу", в зависимости от возникающих ситуаций. Благодаря этому гитарист получает возможность вносить в готовый навык те или иные коррективы художественного или технического порядка. Воспитанию такой способности помогает тренировка технических навыков в разных условиях, внесение при технической работе элементов фразировки, перемены темпа, разнообразия звука и т. д.

§1. Общие положения

Работа левой руки является очень ответственной в гитарной игре. Если правая рука воспроизводит (извлекает) звук, то левая дает материал для озвучивания. Кроме того, она участвует в тембровой окраске звука с помощью вибрации. Развивая ее технику необходимо помнить о гармоническом развитии всех ее функций.

Чтобы ясно представить сущность движения той или иной части пальцев, кисти, предплечья, следует помнить об ее анатомическом строении. Руки различны: большие, маленькие, пальца длинные, средние, короткие и т. д. Но при любом строении рук, функции пальцев гитариста остаются одинаковыми. Например, большой палец левой руки противопоставляет свое давление снизу вверх нажатую пальцев на струны; при смене позиций скользит вдоль шейки грифа, облегчая перемещение руки; иногда выносится с наружной стороны на гриф для прижатия низких басовых нот (см. Пример 16).

Пример 16

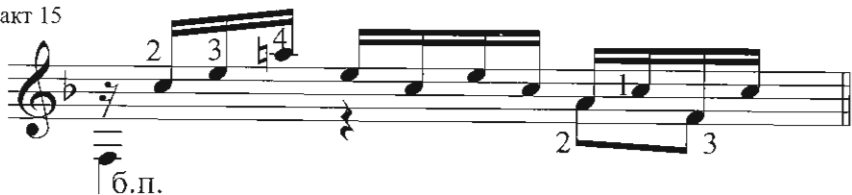
А. Барриос "Шоро"

такт 27



И. С. Бах "Прелюдия"

такт 15



Указательный палец – как бы определяющий и связующий для всех остальных пальцев. Он более развит и подвижен, чем другие, хотя по силе своей немного уступает среднему (второму). Указательный палец (или первый) выполняет различные движения и функции – прижатие струны к грифу, смена позиций, баррэ и др.

Средний и безымянный (третий), в основном выполняют те же функции, что и первый, за исключением баррэ. Четвертый – мизинец, самый короткий и слабый, поэтому следует стремиться укреплять его с первых же шагов обучения.

Пальпы различны по длине и при постановке для выравнивания их длины требуют и неравной округлости в суставах, различных сводов в их форме. Функции пальцев левой руки находятся в определенной взаимосвязи между собой, с действиями кисти, предплечья и всей руки. Особое значение имеет зависимость разгибания третьего пальца от разгибания второго и четвертого, поскольку мышцы этого пальца соединены поперечно сухожилиями соседних пальцев. Движения третьего пальца всегда идут за движениями второго и четвертого, а движение третьего влечет движение соседних пальцев.

Движение любого пальца можно разделить на три фазы: 1) падение на струну; 2) прижатие струны к грифу; 3) снятие пальца со струны. (Первая и вторая фазы очень близки). Можно разделить также на четыре основных типа: 1) падающее движение; 2) горизонтальное движение; 3) поперечное движение; 4) баррэ.

Падающее движение является основной формой действий пальцев левой руки. В нем необходимо использовать всю силу веса и массы самого пальца и силу мышечного сокращения. Это означает, что палец опускается на гриф не пассивно, а активно, энергично и уверенно. Тем не менее активное падение не должно сопровождаться щелчком по грифу, а быть пластичным.

Воспитание навыка правильно опускать палец на гриф требует соответствующего внимания и к навыку снимать палец с грифа. В какой мере необходимо активное опускание пальца, в такой же мере необходимо и его активное поднятие. Если активное опускание обеспечивает четкость звучания высшего в отношении к предыдущему звуку, то активное поднятие необходимо для ясности звучания нижнего звука. Таким образом, правильное снятие пальцев с грифа играет большую роль при нисходящем движении мелодии или пассаже.

Горизонтальное движение – это передвижение пальцев по струне вдоль грифа. Это движение имеет очень большое значение в таких приемах игры, как растяжка и хроматические передвижения пальца в одной позиции, смена позиций.

Поперечное движение – это перенос пальца с одной струны на другую, которое достигается с помощью сгибания-разгибания и падающего движения пальца, а также при помощи кистевых движений. Элементы поперечного движения присутствуют почти в каждом при-

еме игры, связанном со сменой позиций, поэтому специальное изучение этого движения должно занять значительное место в последовательном развитии исполнительской техники гитариста.

Ограниченность технического развития зачастую бывает следствием сильного напряжения, крепкого нажима пальцев на струну и сжимания шейки грифа гитары. Для прижатия струны к грифу не требуется большой физической силы, ибо для ясного ее звучания необходимо только плотное ее касание о ладовый порожок, но никоим образом ни “зажим”. Сила нажима на струну зависит и от места прижатия. Объясняется это неровностью расстояния струны от грифа – чем ближе к розетке, тем выше струна от грифа и для ее прижатия, благодаря увеличивающемуся сопротивлению, требуется и большая сила. Способ проверки избежания лишнего напряжения пальцев левой руки – держать большой палец *прочь от грифа*. Большинство учащихся удивляются, что они могут играть несложные фрагменты таким способом. Они не могут представить, что значительное количество силы может происходить просто от направленного вниз давления правильно согнутых пальцев.

Огромное значение в гитарной технике имеет прием “баррэ” (франц. “barre” – перекладина), заключающийся в одновременном прижатии нескольких (или всех) струн на одном и том же ладу указательным пальцем левой руки, который как бы играет роль передвижного порожка. Для выполнения этого технического приема указательный палец должен быть не согнутым, а выпрямленным параллельно ладовому порожку и прижать струны мышцами фаланг. Баррэ бывает двух видов: если прижимаются три-четыре струны, – это *малое баррэ*, а если все – *большое*.

Большое баррэ легко исполняется на каждом ладу с I по X-й. На последующих ладах выполнение его затруднено или невозможно. А малое баррэ исполняется и в более высоких позициях. К исполнению этого приема надо подходить весьма осторожно, так как он технически довольно труден; поэтому ученик должен первое время заниматься этим приемом умеренно, не утомляя левую руку, но развивая мышцы фаланг указательного и большого пальцев на определенных упражнениях. Начинать надо, естественно, с малого баррэ.

Прямой указательный палец, слегка развернутый влево вдоль своей оси, должен прижимать струны ближе к ладовому порожку. Кисть левой руки отклоняется к грифу и выгибается так, чтобы указательный палец удобно и плотно прижимал струны к ладам. Извлекаемые звуки должны быть чистыми и выдержанными на протяжении указан-

ной длительности. Когда указательный палец находится в положении баррэ, остальные три должны быть совершенно свободными, готовы прижать другие струны на ближайших ладах.

К наиболее характерным проблемам техники левой руки относятся:

- 1) изгиб запястья больше, чем необходимо;
- 2) нарушение естественного изгиба пальцев, прогибание указательного и среднего пальца, особенно, – мизинца;
- 3) игра пальцев “плошмя”, вместо кончиков;
- 4) наклон пальцев влево;
- 5) чрезмерное сжатие большим пальцем грифа;
- 6) слишком низкое положение пальцев относительно грифа;
- 7) чрезмерное удаление линии пальцев от параллельной линии струн.

Перечисленные проблемы – результат чрезмерных напряжений, утомления и плохого контроля за движениями пальцев. Как и с правой рукой, всегда возможны “отклонения” от “базовой” модели, что должно восприниматься совершенно нормально. Как мы упоминали, некоторый изгиб запястья необходим, особенно для аккордов с баррэ и для растяжек, но этот изгиб должен держаться минимальным. После таких отклонений исполнитель должен всегда возвратиться назад к прямозапястной позиции так быстро, как только это возможно, чтобы держать руку спокойной и расслабленной.

§2. Смена позиций и скачки

Виднейший педагог русской скрипичной школы Л. Ауэр рассматривал технику левой руки скрипача, прежде всего как свободную смену позиций. Это в равной степени относится и к гитаристам. Учащийся-гитарист может иметь хорошие руки, беглость пальцев, но при плохом владении сменой позиций его техника всегда будет ущербной.

Позицией называется положение кисти и пальцев левой руки на грифе, которое позволяет, не перемещая руки, исполнять на всех шести струнах нужную последовательность звуков. Позиционная игра значительно облегчает технику владения инструментом, дает возможность левой руке оставаясь в одной плоскости (позиции) избегать тем самым лишних скачков и других движений.

Для обозначения номера позиции решающее значение имеет положение на грифе *первого пальца*. Объем позиции на гитаре не постоянен, – зависит от нормального размещения первого и четвертого пальцев на одной струне. В низких, I–III позициях ее объем составляет интервал малой терции; в III–V позициях – большой терции; начиная

с VII и более высоких позициях ее объем увеличивается до чистой квинты.

Игра на гитаре в одной позиции, как правило, не вызывает больших затруднений для левой руки. Трудности возникают, главным образом, тогда, когда левая рука передвигается вдоль грифа, то есть в момент смены позиций, поэтому специального внимания заслуживает сам момент смены позиций.

В целостном движении левой руки активность ее частей неодинакова. В нижней части (I–IV позиции) ведущим элементом при смене позиций является сгибание и разгибание предплечья, кисть менее активна. В верхней части грифа (в высоких позициях) ведущей частью руки является кисть; предплечье также принимает участие, но его роль уже вспомогательная.

Большое значение при смене позиций имеет *большой* палец. При движении вверх или вниз он должен быть максимально свободным, но не терять контакта с грифом. Смена позиций должна протекать настолько свободно и эластично, чтобы инструмент не получил толчка, или нечто похожего на него.

В гитарной технике существует несколько типов смены позиций (см. Примеры 17, 18). Наиболее распространенным типом смены позиций на гитаре является *скольжение* (глиссандо) одного или нескольких (“общих”) пальцев по струне (струнам). Скорость скольжения по

Пример 17

В. Гомес "Романс" 4-й такт

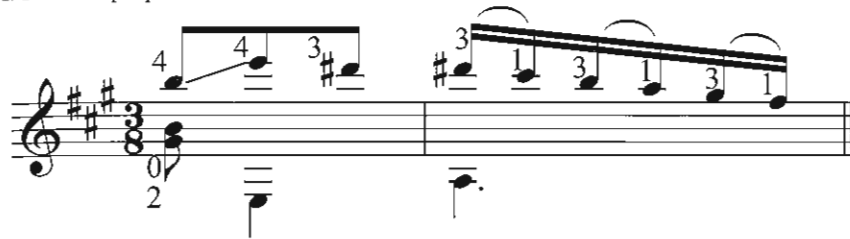


М. Любет "Каталонская песня"



Пример 18

Н. Кост “Баркарола” такт 26



струне неравномерна: палец сначала движется относительно спокойно, потом быстрее. Постепенное ускорение, которое является обязательным условием всякого пластичного целенаправленного движения, вносит четкость в момент окончания глиссандо и делает более ясным начало нового звука. Со скоростью движения тесно связана и сила нажима на струну: по мере возрастания скорости она должна уменьшаться.

Во фрагменте из Баркаролы Н. Коста (см. Пример 18) сначала необходимо проработать шестнадцатые *без лиг*, добиться точных и легких “бросков” третьим пальцем левой руки на нужные лады, а потом добавить лиги. Во всех предыдущих примерах смена позиций осуществляется на “последующем” пальце.

Физически удобнее всего менять позиции после первого, второго пальцев, менее удобно – после третьего и четвертого, более слабых пальцев. Вместе с тем, если нужно, например, осуществлять несколько смен позиций подряд, то здесь уж только сильными пальцами не обойтись.

Переход в новую позицию в пассажной технике использует часто и глissандо и подмену, “подкладку” пальцев. Тем не менее при любых сменах позиций первый палец почти всегда является “опорным” не теряет контакта со струной (см. Пример 19).

Очень важна при этом так называемая “*ритмичная аппликатура*”. Суть ее состоит в том, что смена позиций совпадает с сильными

Пример 19

Ф. Таррера "Арабское каприччо"



или относительно сильными долями такта, а также на начало единицы ритма (см. Примеры 20, 21).

Здесь смена позиций совпадает с единицами ритма и подчеркивает его естественную триольную пульсацию.

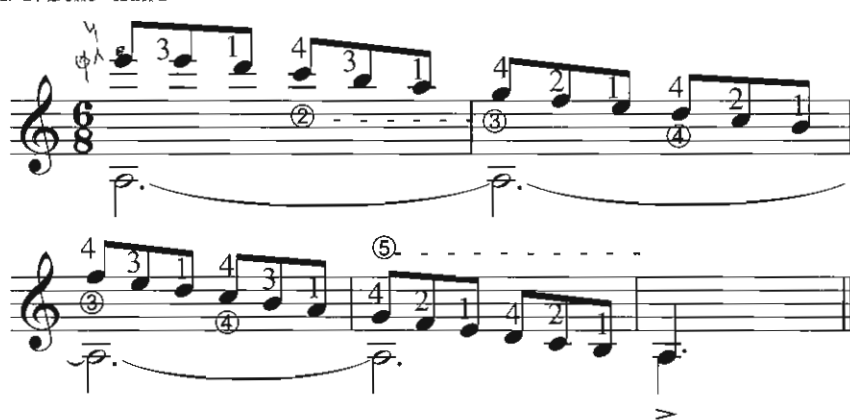
Смена позиции производится путем подкладки пальцев. Условием переноса руки в другую позицию должно быть ощущение полной свободы и расслабленности пальца, которые последним нажимал струну, в соединении с активностью пальца, который первым входит в новое положение.

Очень удобным моментом для смены позиции, тем более перехода в далекие позиции, является использование звучания *открытой струны*. В этом случае открытая струна является “связкой”: во время звучания ее осуществляется перенос левой руки в другую позицию (см. Пример 22).

Удобна смена позиций при использовании пауз, люфтпауз и цезур (см. Пример 23).

Каждая пауза, даже не обозначенная в нотах (острый штрих, пунктирный ритм), может быть использована для переноса руки в другую

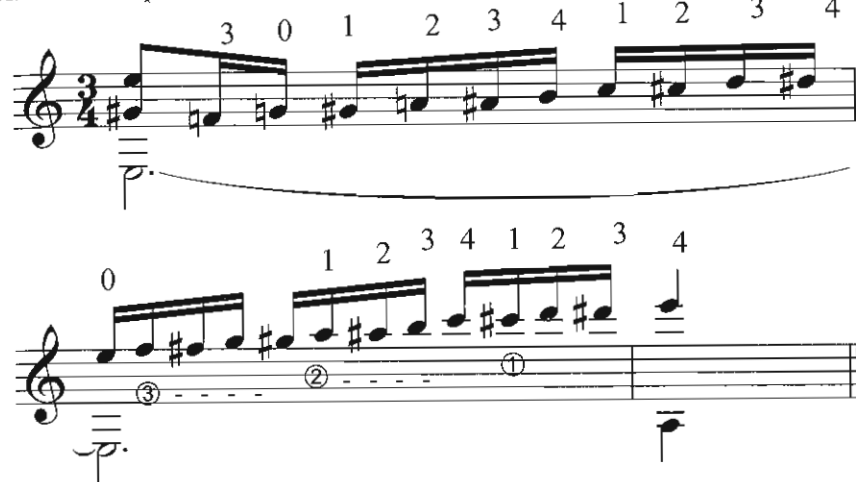
Л. С. Вейс “Жига” Пример 20



А. Иванов-Крамской “Тарантелла” Пример 21



Х. Малате “Серенада” Пример 22



М. Л. Анидо “Аргентинская мелодия” Пример 23



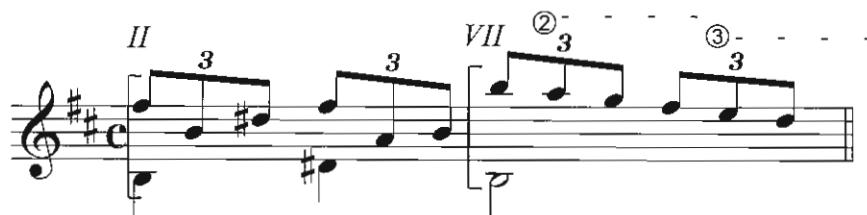
В. Косенко “Старинный танец” Пример 24



позицию. Целесообразно использовать для смен позиций цезуры между музыкальными фразами (см. Пример 24).

В исполнительской практике гитаристов техника смены позиций органически связана с техникой “баррэ”, которое само по себе является точным “адресом” определенной позиции (см. Примеры 25, 26).

А. Сихра "Вариации на тему русской народной песни "Ах, не лист осенний"



Пример 26

И. С. Бах "Гавот"



Здесь также очень важны моменты выхода и вхождения в "баррэ", поэтому, постоянная готовность большого и указательного пальцев левой руки к "баррэ" является своеобразным залогом успешной смены позиций.

Техника смены позиций тесно связана с техникой скачков, являющихся одной из наиболее серьезных технических трудностей на всех инструментах. Различаются три вида скачков: 1) скачок пальцев; 2) скачок кистью; 3) скачок предплечьем.

Скачок пальцами употребляется в технике одинарных нот. Исполняется он путем перенесения пальца с одного лада на другой. При этом кисть и предплечье в движении не участвуют.

Скачок кисти выполняется путем перенесения ее при неподвижном предплечье на расстояние, доступное для поворота кисти.

При скачке предплечьем последнее выполняет главную несущую функцию при сохранении предыдущего положения кисти. В момент скачка кисть подводится к нужной позиции. Это не должно отражаться на длительности последней ноты или нарушать плавность движения и штриховую линию (см. Пример 27).

Независимо от применяемых при работе над скачками комбинаций необходимо следить за тем, чтобы рука не теряла связи с грифом, а большой палец не удалялся от других и находился примерно между первым и вторым.

А. Иванов-Крамской "Тарантелла"



Исполнительская практика выдвигает большое разнообразие приемов смены позиций, но указанные выше являются наиболее типичными и целесообразными. Окончательный выбор того или иного приема зависит от характера мелодической структуры, фразировки, ритма, темпа и динамики.

§3. Вибрация

Продолжительность звука на гитаре относительно коротка, звук быстро затухает, поэтому умение возможно дольше его сохранить является ценнейшим качеством исполнителя. Певучесть звука, этот составной признак качественного гитарного исполнения является следствием не только правой руки, но и вибрации, выполняющейся левой рукой. Благодаря ей гитарный звук приобретает различные тембровые оттенки, внутреннюю теплоту, становится певучим. Умелое, художественно оправданное применение вибрации на гитаре всегда "благодарно" отзывается в слушательской аудитории.

Еще в эпоху Возрождения вибрацию впервые употребляли *лютисты*. Позднее она перешла и к смычковым инструментам – семейству виол, а далее – к скрипке, альту и виолончели. Но в гитарную технику этот прием вошел вполне естественно и почти раньше всех (См. раздел "Эволюция постановки и звукоизвлечения").

Вибрация на гитаре осуществляется вследствие колебания пальца, прижимающего струну (Рис. 25). Но, зачастую, колеблется не только палец, но и другие части левой руки. В исполнительской практике гитаристов применяются три двигательных формы вибрации:

1) основной вид – *кистевая* вибрация, при которой главное движение руки происходит в кистевом сочленении с помощью параллельных (относительно грифа) сгибательно-разгибательных движений кисти;

2) *локтевая* форма вибрации применяется при исполнении аккордов, малых баррэх, – источником активных колебаний является сгибание-разгибание предплечья в локтевом суставе;

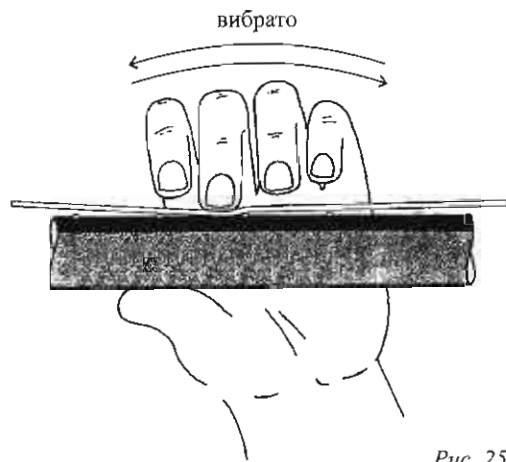


Рис. 25

глубокое вибрато

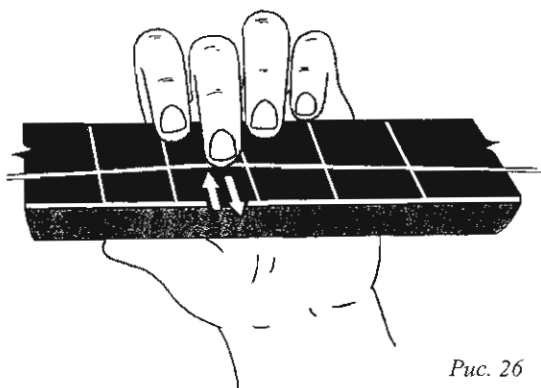


Рис. 26

3) и наконец, – пальцевая вибрация, так называемая “глубокая” вибрация, заимствованная современными композиторами из технического арсенала электрогитаристов. Заключается она в “поперечном” (по отношению к струне) “вибрировании” последней фалангой пальца левой руки струны параллельно ладовому порожку (Рис. 26). Струна здесь получает наибольшее *натяжение* от основного тона в следствие чрезмерно большой, искусственной “перетяжки” струны, которая постоянно “повышает и возвращает” к своему основному, настроенному тону.

При всех формах вибрации, она вызывает периодическое *повыше-*

ние и понижение звука. Вибрирование звука производит такое впечатление, что увеличивается его сила, но в действительности увеличивается лишь его плотность, окраска, эмоциональная насыщенность. Кроме этого, воспринимая вибрирующий звук в помещении, мы одновременно слышим звук и основного источника звукоизвлечения, и звук, отраженный стенами и потолком комнаты или зала (явление *реверберации*).

Вибрация как исполнительский прием имеет нужную *амплитуду* (размах) и *темп* (частоту). Оба эти фактора зависят один от другого, взаимообуславливают друг друга. Амплитуда и частота зависят не только от желаемого эффекта, но и тесно связаны с высотой звуков и позиций. Чем выше звук и позиция, тем менее широка должна быть ампли-

туда вибрации, и наоборот – чем ниже звук, тем спокойнее амплитуда. Кроме того, скорость и амплитуда вибрации зависят и от силы звука: при громком звуке – более частая и мелкая; при тихом – спокойная.

Тем не менее все формы вибрации зависят в первую очередь, от стиля произведения, динамики, регистра и темпа. Вибрация может быть взволнованной, быстрой и спокойной, плавной и постепенно ускоряющейся или замедляющейся; может быть активной или минимальной или вовсе отсутствовать. Поэтому педагог должен как можно раньше приобщить ученика к вибрации – начальный период обучения таит в себе большие возможности ее эмоционального творческого освоения: если педагог создает в работе условия, стимулирующие самостоятельное осознание учеником выразительных возможностей данного приёма, то, изучаемый впервые, он становится художественным открытием для ребенка. У ученика необходимо воспитать *внутреннюю потребность* в вибрации, в “пении”, ибо формирование исполнительского мастерства гитариста немыслимо без целостного владения этим приемом звуковедения.

§1. Задачи и содержание урока

Реализация всего многогранного плана, задач воспитания и обучения ученика протекает в основном во время занятий в классе – на уроке. Во время урока педагог дает ученику знания, а также воспитывает будущего музыканта. Каждый урок должен быть тесно связанным с предыдущим и последующим, направлен на планомерное музыкально-исполнительское и идейно-художественное развитие ученика. Регулярность проведения уроков приучает ученика постоянно работать над собой и систематически выполнять домашние задания. Общее назначение урока состоит в том, чтобы проверить, как работает ученик, подытожить его достижения, выявить и исправить его ошибки и дать соответствующие указания и материал для дальнейшей работы.

От искусства педагога зависит создание рабочего настроения, сочетание всех интересных элементов в одном уроке. Длительная работа над одним из каких-то элементов приводит к ослаблению внима-



На уроке А. Сеговии

ния, а вслед за этим снижается результативность. Слово “устал” не должно фигурировать на занятиях. Мерилом усталости должна быть не физическая усталость, а потеря внимания. Как только заметите, что внимание снизилось, значит пора переводить занятия и внимание на другой объект.

Главное содержание урока – работа педагога с учеником над музыкальным произведением. В процессе этой работы у ученика формируются общие основы исполнительского мастерства. Помимо прохождения репертуара, от урока к уроку необходимо систематически заниматься работой над соответствующим инструктивным материа-



Мигуэль Ллобет

лом, на котором специально шлифуется исполнительская техника. Заметная часть времени урока должна отводиться развитию навыков чтения с листа, ознакомлению с пьесами. От навыков, привитых ученику на уроке, зависит и продуктивность его самостоятельной работы, поэтому урок нужно строить так, чтобы домашняя работа стала продолжением классной.

§2. Планирование и структура урока

Четкое планирование делает урок целенаправленным, освобождает педагога от разбросанности и главное, – дает возможность рационально использовать каждую минуту рабочего времени.

Планирование очередного урока должно полностью базироваться на подведенных итогах предыдущего; только учитывая его плюсы и минусы, педагог может планировать последующий. При этом он отмечает себе, на какие стороны развития ученика необходимо обратить особое внимание, какой дополнительный художественный и технический материал необходимо ввести. Помимо записей в дневнике ученика педагогу полезно вести собственные методические записи.

Урок начинается с проверки сделанного дома. Как правило, надо прослушать до конца пьесу или этюд, не прерывая его игры. Целостное прослушивание заданного материала дает возможность составить

более ясное представление о проделанной домашней работе за время после предыдущего урока. Во-вторых, психологически настраиваясь на то, что необходимо играть без остановок, ученик привыкает концентрировать свои силы и внимание на этой задаче и тем самым воспитывать в себе важные исполнительские эстрадные качества. В-третьих, прослушать подготовленное задание без замечаний необходимо для того, чтобы заметить и запомнить особенности игры ученика, указать на ее главные достоинства и недостатки, а также как правильно построить домашнюю работу. Не прослушав всего заданного материала можно допустить методическую ошибку – начать исправлять второстепенные дефекты, в то время как принципиальные недостатки остаются без внимания. Разумеется, что прослушивание всего материала имеет смысл тогда, когда урок выучен старательно и ученик не допускает грубых ошибок в нотном тексте. Также, в зависимости от того, в какой стадии находится разбор или разучивание пьесы, можно ограничиться прослушиванием части ее или сложных для исполнения эпизодов.

Оценочная характеристика должна быть лаконичной, но всесторонней, включая в себе как негативные, так и позитивные стороны игры.

На основании выводов, сделанных во время проверки задания, педагог приступает к главной, наиболее емкой по времени части урока – работе над музыкальным произведением и над связанными с ним техническими навыками. Во время повторного проигрывания пьес педагог тщательно исправляет допущенные учеником ошибки и малейшие недостатки его игры. Необходимо всегда суметь раскрыть ученику новые стороны и задачи в работе над художественным образом, пока-



Хоакин Родриго

заять перспективы работы над выявлением содержания музыкального произведения, над овладением техническими средствами, которые раскрывают это содержание. При этом не следует загружать внимание

ученика множеством замечаний. Необходимо, прежде всего, обращать внимание ученика на самое главное – на общий характер исполнения, на важнейшие детали, на грубые ошибки. Лишь постепенно, на следующих занятиях педагог переходит к менее существенным частностям и второстепенным деталям. Именно здесь, во второй части урока осуществляется процесс обучения, процесс познания учеником нового, еще неизвестного ему вчера. Поэтому педагог должен проводить ее с полной мобилизацией своих творческих сил и максимальной методической и художественной активностью.

Важное значение имеет и третья, короткая часть урока, во время которой происходит знакомство с новым материалом, дается задание на следующий урок. Разбор пьесы или этюда начинают с просмотра нот и выяснения наиболее характерных особенностей данной музыки. Только после этого можно позволить ученику играть ее на инструменте. В этой же части урока педагог суммирует все сделанное, конкретно формулирует новое задание. Педагог должен быть уверенным, что ученик ясно представляет себе не только объем материала, но и характер работы над ним. Для этого полезно в конце урока задать ученику соответствующие вопросы. Этой цели служат и записи в дневнике. Учитывая большое воспитательное значение оценки педагог должен быть уверен, что ученик понимает, почему он получил тот или иной балл.

§3. Материал урока

“Не тратьте свое время на музыку, которая банальна или неблагоприятна! Жизнь слишком коротка, чтобы проводить ее, блуждая по бессодержательным Сахарам музыкального мусора” – советовал С. В. Рахманинов.

Основным материалом урока является: 1) художественный материал; 2) этюды; 3) упражнения и гаммы. Работа над репертуаром, над раскрытием идейного и образного содержания музыкального произведения, над совершенствованием его исполнительского воплощения должна всегда занимать центральное, наиболее емкое место в классных занятиях. Необходимо помнить, что работа над пьесой – это, прежде всего воспитание мышления и исполнительских навыков у учеников, что ее нельзя сводить к простому “натаскиванию”. Очень важно привить ученику умение предварительно обдумать, мысленно охватить всю пьесу. Перед тем как сыграть пьесу, он должен пропеть внутренним слухом несколько первых тактов, взять мысленно нужный темп, мобилизовать свое внимание и волю для решения творческой задачи. “Студенту не следует думать, что цель достигнута, если сыграны все ноты. В действительности это только начало, – предостерегал С. В. Ра-

хманинов. Необходимо сделать произведение частью самого себя. Каждая нота должна пробуждать в исполнителе своего рода музыкальное осознание истинной художественной миссии”.

Однако изучение художественного репертуара еще не обеспечивает полного овладения техникой исполнения. Отдельной работы требуют, прежде всего, типовые технические формулы, которые содержат в себе наиболее характерные элементы фактуры гитарных пьес, а также – гаммы, различные арпеджио, штрихи, упражнения на смену позиций и мн. др.

Работа над этюдами направлена на изучение и закрепление исполнительских приемов, различных видов техники. В отличие от упражнений, они в большинстве своем, содержат художественные элементы. Во время изучения этюдов вырабатывается и конкретизируется мышечное ощущение технического приема, которое, благодаря известной эмоциональной окраске, надолго запоминается и закрепляется в исполнительском аппарате.

Помимо основного учебного материала на уроке необходимо уделять внимание и таким видам работы, как читка с листа, игра по слуху, аккомпанемент, элементы импровизации.

Естественно, возникает вопрос о последовательности работы над учебным материалом. С чего целесообразнее начать урок – с упражнений, этюдов, гамм или художественного репертуара?

Одной из наиболее характерных ошибок молодых педагогов является неумение рационально спланировать время и отсюда – однообразная схематичность урока. Как обычно, они начинают каждый урок с “разыгрывания” на инструктивном материале, “засыпают” ученика замечаниями. Ученик, еще до урока, уже представляет – с чего он начнется и какой пьесой закончится (если, естественно, на нее останется время). Подобная “трафаретность” ведения урока притупляет внимание ученика, и самое главное – резко снижает творческий настрой, неповторимую атмосферу урока.

Поэтому, наиболее разумно варьировать порядок работы над учебным материалом, что позволяет приучить ученика быстро применяться к обстоятельствам. Обычно полезно вначале поработать над тем, что особенно важно на данном этапе или над самой сложной частью домашнего задания, поскольку она требует наибольшей затраты времени и энергии ученика. Чтению нот и игре гамм можно уделить время в середине урока, чтобы освежить внимание ученика.

Педагогу необходимо искать и применять различные варианты проведения урока и приучать к этой “вариантности” ученика и в до-

машней работе. Это позволяет ученику наиболее продуктивно использовать время работы с инструментом дома.

§4. Методы ведения урока

При всем многообразии методов ведения урока, основные из них – метод словесного объяснения и показ на инструменте.

Опытные педагоги всегда добиваются, чтобы ход урока был для ученика прообразом самостоятельной работы. В связи с этим они и в процессе классных занятий стараются систематически воспитывать умение мыслить и пробуждать инициативу учащегося – два качества, лежащих в основе воспитания трудовых навыков. Ставя конкретное музыкально-исполнительское задание, педагог должен, прежде всего, позаботиться о том, чтобы ученик понял цель задания и ясно представил пути достижения этой цели.

Пояснение педагога ценны, если имеют конкретный характер и вместе с тем, – имеют элементы обобщения. Говоря о музыке, педагог должен говорить как можно образнее, поэтичнее и увлекательнее. Словесные пояснения и образные сравнения должны быть близки и понятны ученику. Важно, поэтому, делая их, учитывать возраст учащихся, их знания, интересы.

Словесные пояснения можно разделить на три вида: 1) предварительные указания; 2) текущие замечания; 3) поправочные остановки.

Предварительные указания даются в форме инструктажа относительно исполнения всего произведения или наиболее сложных эпизодов его. Сначала необходимо объяснить главное и принципиальное, потом, по мере освоения наиболее важного, постепенно раскрывать задание шире и детальнее.

Текущие замечания должны быть очень короткими и своевременными (“упреждающими”), чтобы ученик, не останавливая игры, успевал их понять и выполнить. Текущие замечания во время игры можно делать и в форме жестов, – дирижерским жестом указывать ученику ускорение, замедление, нюансировку, акцентуацию и мн. др. Многие педагоги используют метод *пропевания*, причем – выразительного.

Применяя прием поправочной остановки, в случае, когда ученик допускает крупную ошибку, нужно помнить, что ошибки бывают случайные и “застарелые”. Исправлять ошибку в этом случае нужно путем повторения данного места, добиваясь каждый раз улучшения исполнения. С успехом применяется для этого также показ на инструменте.

При работе с учеником важно касаться вопросов стиля композиции. Подвинутых учащихся следует знакомить с материалами, рас-

крывающими художественные воззрения автора, эпоху, в которую было создано сочинение и т. п. Проблема стиля имеет потому такое значение, что она дает ученику ключ для решения многих вопросов интерпретации. Раскрывая во время работы над каким-либо произведением наиболее существенные черты творчества композитора, педагог помогает ученику впоследствии решать аналогичные задачи в других произведениях того же автора.

Все пояснения, которые касаются содержания музыки, специфики гитарного исполнения и методов домашней работы, должны быть дополнены и подкреплены соответствующей демонстрацией на инструменте. Проигрывать ученику сочинение важно потому, что содержание любого, даже самого простого, произведения нельзя во всей полноте передать словами или каким-либо другим способом. Яркое, мастерское исполнение педагогом произведения оказывает наилучшее воздействие на ученика. Высококачественный показ педагога должен предназначаться не для копирования, а для развития музыкальной фантазии и творческой инициативы ученика.

В противном случае, из-за недостаточного исполнительского умения педагога выявляется целый ряд недочетов преподавания, недопустимых в педагогической практике. “Неиграющий” педагог не только не сможет показать ученику, как нужно играть, но и будет уходить от разнообразного репертуара, поскольку сам его плохо знает. Вследствие этого количество пьес сужается, и развитие ребенка тормозится. Такой педагог не замечает и трудностей, которые возникают в процессе работы над произведением, не может помочь ученику, когда тот забывает текст, штрих или аппликатуру.

Особенно важно проигрывание педагогом произведения в младших классах ДМШ. Это часто приносит большую пользу, т. к. ребенку иногда трудно разобраться в некоторых сочинениях, а изучение их без предварительного ознакомления протекает медленно и вяло. Наряду с исполнением произведения целиком, педагог часто играет его фрагментарно, – в отрывках. Это особенно полезно в процессе работы с учениками средних и старших классов.

Нередко случается, что игра ученика со временем не улучшается, хотя педагог на предыдущем уроке все объяснил и показал, а ученик старательно занимался. Это бывает тогда, когда на уроке требования педагога не закрепляются практически. Чтобы усвоить объясненный и показанный прием и правильно работать над ним дома, ученик должен не только понять слова и исполнение педагога, но и выполнить его главные указания тут же, на уроке. Поэтому значительную часть

урока целесообразно посвящать разъяснению наиболее рациональных способов самостоятельной работы и анализу основных трудностей.

Необходимо также убедить ученика в целесообразности, необходимости позаниматься на инструменте в тот же день после урока, что позволяет сразу же “закрепить” новое задание. Ведь, в любом случае, если ученик возьмет в руки инструмент на второй-третий день после урока – некоторые из требований и объяснений педагога уже забудутся.

Иногда нужно некоторые уроки целиком посвящать одному какому-нибудь виду работы – подаче новых знаний, вопросам трактовки, работе над техническим материалом, штрихам и т. д. Однако такие уроки можно проводить лишь изредка, как эпизодичные, вызванные индивидуальным развитием ученика.

В старших классах ДМШ и в училище не обязательно (часто – и не возможно) работать на уроке над всем материалом, который подготовил учащийся. Педагог останавливается лишь на отдельных частях произведения, которые не удастся гитаристу и требует наибольших затрат энергии и времени для овладения ими. Такой метод – расчленения произведения и отработка на уроке важнейших его частей приносит несомненную пользу на среднем этапе работы над произведением.

И на уроке, и дома ученик должен работать над вспомогательными упражнениями и этюдами, которые помогают освоить технический прием, встречающийся в художественном произведении. Все эти методы ведения урока воспитывают у ученика умение выявлять главные и второстепенные задачи в исполнении произведения, приучают анализировать трудности и причины неудач в игре, развивают собственный слуховой контроль.

Успех и продуктивность работы ученика в большой мере зависит от требовательности педагога во время урока. Требования к ученику должны быть всегда последовательными и конструктивными. Вместе с констатацией неудач и причин, их породивших, педагог должен отметить удаchi и “находки” ученика. “Педагог должен “давать” столько, сколько человек способен воспринять. Поэтому урок не может быть насыщен содержанием более чем это приемлемо для внимания и успешных самостоятельных занятий в про-



Казухито Ямашита

межутке времени между уроками” – говорил об этом Л. Николаев (“Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепьянном искусстве”. М., “Музыка”, 1966 г. стр. 126).

Кроме того, многое зависит от творческого состояния педагога, которое характеризуется высшей степенью увлеченности процессом занятий и максимальной концентрацией на нем внимания. Активность педагога, его эмоциональный подъем поневоле “зажигает” ученика и этим создает настоящую творческую атмосферу урока.

§5. Подготовка педагога к уроку

Для успешного проведения урока необходима тщательная подготовка, которая состоит: 1) в планировании методики будущего занятия; 2) в изучении репертуара ученика, умения его хорошо играть. Педагог должен хорошо понимать цель каждого урока, его связь с предыдущим и будущим уроками. Подготовка к уроку зависит, прежде всего, от индивидуального семестрового плана. В соответствии с ним педагог намечает, над чем и как работать на уроке. Обдумывание плана будущего урока желательно делать сразу же после анализа предыдущего. В некоторых случаях полезно наметить конкретный план урока, пути исправления каких-либо заранее известных недостатков исполнения, способы работы над ними и другими трудными местами в произведении.

Конечно, конкретная обстановка урока часто вносит изменения в намеченный план и педагогу приходится на ходу вносить коррективы в свои предыдущие намерения. Эта “импровизационность” не является чем-то совершенно противоположным плану, а лишь умением педагога гибко его осуществлять, применяясь к конкретным условиям работы.

В репертуаре гитаристов значительное место занимают переложения фортепьянных, скрипичных и других инструментальных пьес. Поэтому, при малейшем сомнении в качестве переложения, педагогу необходимо внимательно сверить его с оригиналом. Но чтобы разобраться в этом, педагог сам должен иметь высокую музыкальную культуру, уметь делать переложения. Часто в “не авторитетных” переложениях и редакциях встречаются ошибки, пропуски голосов, или наоборот, – фактура неоправданно перегружена. В некоторых случаях педагогу приходится из-за этого делать свое переложение или редакцию.

Вторая сторона подготовки к уроку также имеет важное значение. Педагог должен знать произведение из учебного плана ученика не только в общих чертах, а и во всех подробностях. Особенно хорошо ему необходимо знать и уметь исполнять тяжелые места пьесы и знать спо-

собы работы над ними. Необходимо детально ознакомиться с различными редакциями данного произведения, с различными трактовками, штриховыми и аппликатурными вариантами, которые можно использовать во время работы.

§6. Организация домашней работы ученика

Профессиональное обучение музыканта осуществляется главным образом в рамках двух форм учебно-тренировочной работы: классных уроков под руководством педагога и самостоятельных домашних занятий. Успех в обучении в решающей степени зависит от того, как тесно взаимодействуют обе формы работы, насколько активно они поддерживают и стимулируют друг друга. Урок способен стать эффективным средством обучения только с интенсивной домашней работой ученика. С другой стороны, успех домашней работы определяется содержанием урока, умением педагога правильно подготовить учащегося к самостоятельной деятельности.

Работа с педагогом в классе составляет сравнительно небольшую часть общего времени занятий на инструменте (два часа в неделю). Основная его часть приходится на самостоятельные занятия. Классная работа носит временный характер (закончив учебное заведение молодой музыкант прощается с классом), домашняя же работа остается с музыкантом на всю его исполнительскую жизнь. Задача классной работы заключается в том, чтобы подготовить ученика к самостоятельному творческому труду. Следовательно, организация, направление и контролирование домашних занятий ученика является важнейшей задачей педагога-музыканта.

Решая эту задачу, педагог должен, прежде всего, позаботиться о том, чтобы воспитать своего ученика в духе трудолюбия, приучить его к ежедневному напряженному труду. Ученику важно понять, что систематический труд есть обязательное и главное условие овладения исполнительским мастерством. Как ни странно, но эта очевидная истина осознается далеко не всеми молодыми музыкантами. Одни видят секрет успехов только в музыкальной одаренности. Другие занимаются лишь по настроению и большую часть времени проводят в бездельствии, ожидая прихода “вдохновения”. Третьи погружаются в поиски исполнительских “секретов”: по их мнению, человеку, овладевшему этими секретами, систематически трудиться не нужно. Все эти представления, разумеется, несостоятельны. Секрет успехов в музыке может познать лишь тот, кто познает секрет трудолюбия. Возможности же творческого труда практически безграничны. Об этом свидетельствуют и данные современной физиологии. Исследования ученых по-

казали удивительную пластичность нервной системы человека, раскрывающую почти безграничные возможности для развития его музыкальных способностей. Они подтвердили, что повышенная склонность к труду является важнейшим признаком музыкальной одаренности. Настоящий талант в музыке – это одержимость, страсть, проявляющиеся в любви к инструменту, в неизменной потребности совершенствоваться, трудиться.

Эффективность труда музыканта резко возрастает в обстановке увлеченности своим делом. “Будьте страстны в своей работе”, – учил великий И. П. Павлов. Вместе с тем увлеченность и вдохновение проявляются в процессе постоянного и напряженного труда. Ученик должен трудиться систематически, не поддаваясь временным настроениям, но подчиняясь строгой самодисциплине. Хорошо известно высказывание об этом П. И. Чайковского (из письма к Н. фонд Мекк от 24 июня 1878 года): “Вдохновение – это такая гостья, которая не любит посещать ленивых. Она является к тем, которые призывают ее”. “Даже человек, – писал он, – одаренный печатью гения, не создаст не только великого, но и среднего, если не будет адски трудиться”.

Недостаточно убедить ученика в необходимости и важности труда, нужно еще научить его трудиться. Многие учащиеся занимаются небрежно, без плана и цели, они разбрасываются, отвлекаются, бесконечно повторяют одни и те же ошибки. Такие занятия малорезультативны. Заниматься нужно так, чтобы при наименьшей затрате времени и сил достигать наилучших результатов. Приступая к изучению того или иного музыкального материала, следует, прежде всего, осознать его смысл, определить целесообразные методы работы, ясно представить себе конечную цель. Недопустимо расхлябанное, безвольное состояние во время самостоятельных занятий. “Сосредоточенность – это первая буква в алфавите успеха”, – говорил известный фортепьянный педагог И. Гофман (Гофман И. Фортепьянная игра. Ответы и вопросы о фортепьянной игре. М., 1961, с. 130). Работая над гаммой, этюдом, упражнением или пьесой, ученик должен максимально сосредоточить свое внимание, волю с тем, чтобы уже на данном этапе добиться возможно большего на пути к цели.

Работая, музыкант дифференцирует трудности, анализирует возникающие задачи, исследует причины неудач, “подбирает ключ” к сложным эпизодам. Вся самостоятельная работа должна протекать в обстановке непрерывного слухового контроля. Соблюдение этого условия оправданно лишь в том случае, если оно будет сочетаться с достаточно высокой требовательностью к своей игре. Весь процесс

протекает при этом по следующей формуле: “Я играю, я слушаю, я сужу себя” (П. Казальс). Взыскательность, неутолимое стремление к совершенству является неотъемлемым качеством людей творческой профессии.

Конечно, многому ученик учится и самостоятельно, тщательно присматриваясь к методам работы педагога в классе. Неоценимое значение имеют беседы педагога, посвященные этому вопросу. Периодически следует проводить контрольные уроки, имитирующие домашнюю работу ученика. Во время этих уроков ученик занимается, а педагог, не вмешиваясь, наблюдает, изредка делая замечания. В конце урока педагог подводит итоги своим наблюдениям, делает выводы, отмечает недостатки, дает рекомендации. Не менее полезны инструктивные уроки, во время которых педагог организует домашние занятия ученика, подробно освещая правильные методы самостоятельной работы.

Организуя домашние занятия ученика, педагог должен ознакомиться с его бытом, с условиями его жизни, установить контакт с родителями, помочь наладить твердый распорядок дня.

Учащимся младшего возраста задания вписываются в дневник. Объем этим заданий должен быть сравнительно небольшим, а инструктаж и проверка – очень тщательными. Учащиеся старших классов и музыкальных училищ получают большую самостоятельность – задания они получают в устной форме.

Желательно, чтобы домашние занятия проводились по возможности в одно и то же время. Лучшее время для работы – утренние часы. Если учащийся утром занимается в общеобразовательной школе, заниматься на инструменте желательно сразу же после школы, перед выполнением домашних заданий. Занятия в одно и то же время вырабатывают привычку организма, вносят определенный ритм в распорядок дня учащегося. Все это положительным образом отражается на его учении.

Сколько часов нужно заниматься в день? Дать на него однозначный ответ очень трудно. Определение оптимального объема работы зависит от многих факторов: возраста ученика, его антропометрических данных, силы рук, задач, стоящих перед ним и других. По мере формирования постановки и укрепления исполнительского аппарата объем заданий и их сложность постоянно возрастают. Увеличивать количество часов, отводимых домашней работе, целесообразно до тех пор, пока эти часы сохраняют свою результативность.

Предел определяется ослаблением внимания и утомлением рук. В борьбе с напряжениями растет тренированность мышц. Однако пере-

напряжений следует избегать, так как они могут привести к самым серьезным негативным последствиям. Руки, получившие полную (но не чрезмерную) нагрузку, должны в течение ночного отдыха полностью восстановить свою работоспособность. Ощущая симптомы мышечного переутомления гитарист обязательно должен сократить объем выполняемой им работы. Только путем разумного сочетания напряжения и отдыха можно выработать крепкий и выносливый исполнительский аппарат. Как свидетельствует практика, серьезные занятия на инструменте требуют трех-пяти часов ежедневной работы.

Непрерывная работа с инструментом не должна длиться более 45–50 минут. По истечению этого срока внимание притупляется, а продуктивность занятий резко падает. После небольшого отдыха музыкант, восстановив работоспособность организма, получает возможность трудиться с прежней эффективностью. Слишком увлекаться отдыхом тоже не следует: длительные перерывы расхолаживают музыканта, его работа лишается сосредоточенности и целеустремленности.

Как свидетельствует опыт многих музыкантов-исполнителей, в том случае, если позволяют возможности, комплекс ежедневной работы целесообразно членить на две порции, приходящиеся на разное время дня. Система занятий в два приема позволяет повысить эффективность труда, увеличить объем выполняемой работы.

Ученикам младшего возраста комплекс домашних занятий формирует педагог. По мере же становления сознания молодого музыканта необходимо осуществлять переход от полного контроля к руководимой самостоятельности ученика. Всеми средствами следует стимулировать его активность, инициативу. Иногда гораздо полезнее указать лишь направление его самостоятельных поисков, лишь путь к достижению цели, по которому он должен идти сам. “Голова ученика – это не сосуд, который нужно наполнить, а светильник, который нужно зажечь”, – говорили древние мудрецы.

Сознательное отношение к обучению и самостоятельность мышления вырабатываются, прежде всего, в процессе формирования учеником собственной системы домашних занятий. Как можно раньше ученик должен понять, что не существует универсальных комплексов, пригодных для всех исполнителей и на все случаи жизни. Формирование системы домашних занятий – процесс живой, гибкий, требующий к себе подлинно творческого отношения, учета своих индивидуальных особенностей. Созданию комплекса содействует собственная вдумчивая практика самого ученика, в ходе которой он познает себя, то

есть замечает, – какие упражнения приносят ему наибольшую пользу, какие оказываются малоэффективными, какие области техники у него отстают, в каком направлении следует прилагать наибольшие усилия и т. д. Нельзя всю жизнь пользоваться одним и тем же комплексом. В системе домашних занятий должна быть заложена идея совершенствования, прогресса. Эта система должна гибко приспосабливаться к изменяющимся задачам, учитывать предстоящую нагрузку и состояние исполнительского аппарата, сложность изучаемого материала.

Система домашней работы гитариста должна включать в себя следующие элементы:

- 1) упражнения для разыгрывания;
- 2) общую техническую работу;
- 3) работу над художественным материалом;
- 4) работу над дополнительным материалом;
- 5) читку с листа;
- 6) подбор мелодий и аккомпанементов по слуху.

Начинать ежедневные занятия следует с разыгрывания. Разыгрывание необходимо для того, чтобы привести мышцы исполнительского аппарата в рабочее состояние. Если мышцы в бездействии, то для циркуляции крови, снабжающей их питательными веществами, раскрыта лишь небольшая часть капилляров. Когда же мышцы начинают работать, прежде закрытые капилляры раскрываются, при этом увеличивается скорость потока крови, мышцы начинают лучше снабжаться питательными веществами, возрастает их сила и выносливость. Этой цели и служит разыгрывание. Разыгрывание необходимо не только для улучшения кровоснабжения мышц, но и для их разогревания. При этом активизируются физиологические процессы, обеспечивающие интенсивную мышечную деятельность.

Один неизменный комплекс ежедневной домашней работы не может охватить все проблемы, стоящие перед учащимися. Поэтому он должен варьироваться, попеременно включая в себя различные элементы музыкального материала. Например: иногда можно начать занятия с читки с листа или поработать над дополнительным материалом, тем самым уже разогреть руки, а потом перейти к упражнениям и этюдам. Все элементы комплекса должны периодически меняться местами, с тем, чтобы на конец занятий, когда внимание ученика устает, не приходилось бы на одни и те же объекты и объемы работы, – то есть всемерно избегать “трафаретности” в домашней работе.

§1. Основные положения

Педагогика в искусстве – особо важная и сложная область; здесь самым непосредственным образом взаимодействуют и взаимопроникают “объект изучения” и “субъект обучения”, искусство и человек; творчество для человека становится средством к пробуждению и развитию всего творческого потенциала личности.

Детские музыкальные школы, являясь одним из наиболее массовых звеньев в системе музыкального образования, призваны способствовать развитию музыкальной культуры детей и молодежи, воспитанию активных участников художественной самодеятельности, а также выявлять наиболее способных учащихся и готовить их к поступлению в музыкальные училища.

Основной формой учебно-воспитательной работы с учащимися ДМШ является урок в классе по специальности. В центре внимания в работе педагога всегда должна стоять проблема гармонического и всестороннего развития молодого музыканта. Равновесие и единство между художественно-образным мышлением и технической базой не должно нарушаться ни на одном этапе обучения.

Важнейшими факторами, способствующими правильной организации учебного процесса и успешному всестороннему развитию музыкально-исполнительских данных ученика, является планирование учебной работы и глубоко продуманный подбор учебного репертуара.

К началу первого и второго полугодий педагог по специальности обязан составить (и представить на утверждение руководителю отдела) индивидуальные планы на каждого ученика.

При составлении индивидуального плана необходимо руководствоваться принципом последовательности и постепенности развития ученика, исходя из его индивидуальных особенностей и возможностей, конкретно обуславливая поставленные перед ним задачи.

Репертуар учащегося должен быть разнообразным по содержанию, форме, стилю, фактуре и т. д. Тем самым, необходимо прививать учащимся любовь к народной музыке, искусству родной страны, к классической музыке и реалистическим произведениям современных композиторов, к произведениям зарубежной классики и прогрессивных зарубежных композиторов. Индивидуальные планы должны включать полифонические произведения и произведения крупной формы, обработки народных песен и танцев, разнохарактерные пьесы и этюды.

Наряду с перечисленным репертуара в индивидуальных планах дается характеристика музыкальных способностей ученика, его трудолюбия и развития. Там же намечают главные задания в работе с учеником на ближайший период.

Уже в музыкальной школе учащийся должен быть научен осмысленной, вдумчивой и творческой работе над авторским текстом, как художественного произведения, так и инструктивно-технического материала. Без этого невозможно формирование профессионального мастера

и искусства интерпретации в целом. Педагог систематически учит своего воспитанника внимательно вслушиваться в собственное исполнение и непрестанно повышать требовательность к нему.

Во всех классах детской музыкальной школы педагог постоянно, с неослабным вниманием работает над воспитанием и совершенствованием у ученика свободной, естественной постановки. Если систематически не работать над освобождением игрового аппарата ребенка, не замеченное педагогом мышечное напряжение может привести к “зажатости” рук и даже к профессиональному заболеванию.

§2. Программные требования

к художественно-исполнительскому развитию и репертуару

Художественное развитие в сравнении с развитием техническим значительно больше зависит от индивидуальных особенностей, интересов и творческих импульсов ученика. В связи с этим художественные требования к игре учеников в программе не могут быть конкретизированными, “стандартизированными”. Именно в индивидуальном подходе к вопросам художественного развития с наибольшей силой выявляется творческая суть музыкальной педагогики. Подбирая ученику репертуар, педагог не обязан ограничиваться материалом, указанным в программе. Помещенные в репертуарных списках произведения могут быть только ориентирами для выбора аналогичного по художественной ценности и технической трудности материала, над



Джулиан Брим

И. С. Бах “Менуэт”



Как и в большинстве небольших пьес Баха, ведущий голос здесь верхний; он наиболее развит и индивидуализирован. Вместе с тем и второй – нижний – голос (хоть и выполняет свою основную функцию сопровождения) довольно развит, имеет свою мелодическую линию, имеет характерные жанровые черты танца. Кое-где между голосами возникают имитационные переключки (см. Пример 31).

Исходя из характера *танца* (фразировка, ритмика, сильные доли) ученик должен ясно осознать в нем полифонические элементы и пути работы над ними. Большое внимание должно быть уделено звуковедению нижнего голоса. Педагогу необходимо уделять особое внимание выработке навыков естественного и грамотного мелодического голосоведения. Для этого необходимо в первую очередь точно выдержи-

Пример 31

И. С. Бах “Менуэт” такты 13-14



которым должен работать гитарист. Однако общие закономерности в постановке художественных требований в зависимости от возраста учеников все же существуют.

В подготовительном и I классе художественный репертуар состоит, главным образом, из пьес малой формы – миниатюр. (Подробнее см. раздел “Начальное обучение”.) С началом работы над произведениями крупной формы – рондо, сонатина, вариации, над полифонией уже требуется умение переключаться с одного образа на другой и выявлять их конкретные качества.

С первых классов школы учащийся должен познакомиться со всеми видами полифонического письма – подголосочным, контрастным, имитационным, – и овладеть элементарными навыками исполнения двух, а затем и трех контрастных и не контрастных голосов в полифонических произведениях различного характера.

Исключительно важное значение в полифоническом воспитании ученика играют обработки народных песен (см. Примеры 28, 29). Они помогают легче осмыслить выразительное значение полифонии, приобщают к полифоническим особенностям народной музыки.

Пример 28

С. Шевченко “Канон на тему украинской народной песни
“Реве та стогне Дніпр широкий”

Пример 29

“Повій, вітре, на Вкраїну”



С элементами контрастной и имитационной полифонии ученик начинает знакомиться со II класса по произведениям старинных авторов – Л. Милана, Р. де Визе, Г. Санза и конечно же – И. С. Баха. Рассмотрим несколько таких пьес (см. Примеры 30–32).



вать длительности нот в нем, что часто упускают из поля зрения неопытные педагоги.

Пьеса отличается исключительным лаконизмом и в то же время значительностью содержания, полифонической насыщенностью. Оба голоса почти “равноправны” и контрастны. В процессе работы над “Бурре” необходимо проработать на инструменте и просольфеджировать каждый голос отдельно. В соответствии с автономностью голосов нужно найти и единый штрих для всей пьесы, за исключением мелодических подголосков в нижнем голосе.

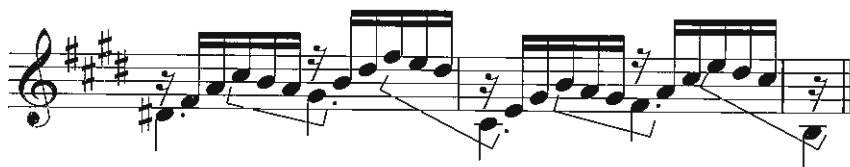
В старших классах ведется работа над более сложными полифоническими формами – фугеттами и фугами. Часто встречаются пьесы с элементами *скрытой полифонии* (см. Пример 33).

Для рельефного выделения голосов необходимо применять и различный штрих; начало мотива играется “щипком”, а последующий мелодический подголосок – “ударом”.

При работе над полифоническим сочинением важно найти *тему*, ее скрытые трансформации и проследить их развитие во всех голосах. Но разбор пьесы, ее формы, этим не должен ограничиться. Надо возможно глубже вникнуть в процесс художественного развития темати-

Пример 33

И. С. Бах “Жига” такты 23-25



ческого материала, осознать выразительное значение всех проведенных темы и интермедий.

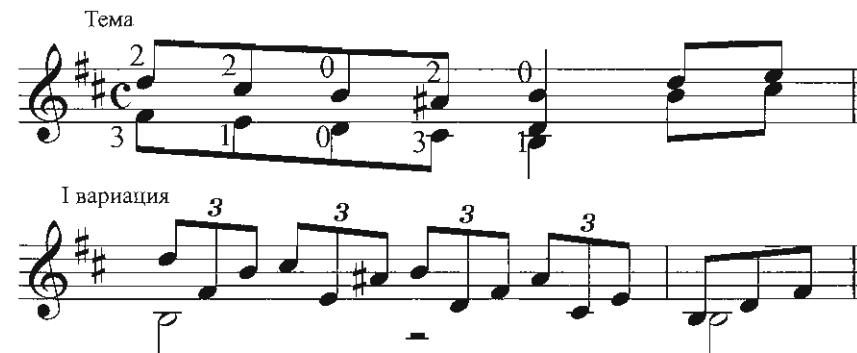
Постепенно гитарист знакомится с произведениями крупной формы и педагог прививает ему навыки выразительно и активно исполнять музыку различного характера, добиваясь в дальнейшем более тонкой, детализированной фразировки. Сочинениям крупной формы соответствует большее разнообразие содержания, более протяженное развитие музыкального материала.

Среди произведений крупной формы в педагогическом репертуаре видное место занимают вариационные циклы, работая над которыми, ученик приобретает самые разнообразные исполнительские навыки.

При работе с учениками над вариационным циклом важно подробно становиться на *теме* – ее характере, строении. Цельность вариационного цикла, как известно, достигается в значительной мере тематическим единством. В некоторых произведениях варьируются мелодия темы, в других она остается неизменной и меняется лишь гармония и фактура. Но в любом случае, ученик должен уметь находить в каждой вариации тему или ее элементы (см. Пример 34).

Пример 34

А. Сихра “Вариации на тему русской народной песни “Ах, не лист осенний”



Это поможет осознанию отнестись к разбору текста и глубже проникнуть в содержание музыки. Работа над вариациями значительно способствует и росту технического мастерства. Ученик, хорошо почувствовав тему и желая “услышать” ее в вариациях в нужном характере и темпе, сознательней и успешней преодолевает технические трудности.

При переходе к изучению пьес более сложной формы, которые содержат 2–3 музыкальных образа, работа над их исполнительским и образным освоением должна продолжаться. Сопоставление двух различных по характеру тем дает возможность ученику заметить, что в музыке происходят какие-то события, имеющие свою логику. Педагог обращает внимание ученика на то, какими средствами композитор отмечает своеобразие каждой темы – ритмом, штрихами, живостью сопровождения, повторяющейся ритмической фигурой и т. д.

Большое значение для развития ученика имеет работа над *сонатой* – одной из наиболее важных форм музыкальной литературы. В этой форме написаны произведения различных стилей. В первую очередь большое внимание уделяется освоению жанрам старинной и классической сонаты (сонатины) – Д. Скарлатти, Д. Чимароза, М. Каркасси, Ф. Граньяни, Ф. Молино и других авторов. Они знакомят учащихся с особенностями музыкального языка периода классицизма, воспитывают чувство классической формы, ритмическую устойчивость исполнения, ясность игры и точность выполнения всех деталей текста.

Ученик знакомится с *формой* многотемной сонаты, с ее формообразующими элементами, после чего должен перейти к тщательной работе над отдельными темами и добиться возможно более отчетливого выявления характерных особенностей каждой фразы. Вследствие этого при исполнении проявляется обычно основная трудность воплощения сонатной формы – выявление *контрастных* образов и наряду с этим соблюдение единства целого.

Во всех классах школы ведется также интенсивная работа над пьесами малой формы. В младших классах желательно, чтобы в индивидуальный план ученика чаще включались миниатюры с явно выраженной программностью. В старших классах усиливаются требования к выразительности и громкости звука, добиваются более артистического исполнения пьес малой формы кантителленного и виртуозного характера, увеличивается требовательность к окраске, колоритности звучания.

Если в младших классах, в силу возрастных особенностей, трудно добиться у детей *ногтевого звукоизвлечения* (ногти еще очень мягкие и слабые), то в III–IV классах оно должно стать основным способом звуковедения. (Подробнее см. раздел “Звукоизвлечение”).

В старших классах необходимо уделить самое пристальное внимание воспитательной работе. В этот период, совпадающий с переходным возрастом, особенно важно чутко отнестись к запросам подростка, всемерно развивать его интересы в области искусства.

В старших классах школы изучают более сложные произведения, часто это уже сочинения концертного репертуара. Относительная сложность репертуара и повышение общего уровня развития ученика вызывает изменение характера педагогической работы. Возникает необходимость больших обобщений по целому ряду проблем, связанных с работой над репертуаром, его исполнением, закреплением и развитием художественно-исполнительских навыков.

В этот же период выявляются учащиеся, имеющие данные для поступления в училище. Работа с ними требует особого внимания. Необходимо заботиться о подготовке их к профессиональной художественной деятельности – способствовать расширению круга музыкальных интересов, приобретению ими хорошей музыкально-теоретической и технической базы.

§3. Программные требования по технике

Работа над инструктивным материалом (гаммами, упражнениями, этюдами) – неотъемлемая часть учебной работы в музыкальной школе. Она необходима для развития исполнительского аппарата, выработки ощущения контакта с инструментом, овладении всеми музыкально-выразительными средствами исполнения. Польза, которую принесет изучение инструктивного материала, будет тем большей, чем интереснее поставленные при этом музыкальные задачи.

Воспитание первоначальных навыков игры на инструменте – самый трудный и ответственный этап для учащихся. От качества усвоения первоначальных навыков во многом зависит дальнейшее развитие ребенка. Педагогу с первых же уроков важно воспитывать культуру игровых движений, которая связана с правильными мышечными ощущениями, зависит от координации движений правой и левой рук. Поэтому педагог должен найти такую форму занятий, чтобы трудные и малоинтересные этапы обучения стали для ученика увлекательными, доступными и хорошо усвоенными.

Большое значение для приобретения навыков освоения новых приемов имеют *упражнения*, которые являются своеобразной, полностью контролируемой сознанием “гимнастикой” рук, т. е. способом развития гибкости, скорости, ловкости и силы пальцев и частей руки.



Роланд Дюенс

Работая с гитаристами над упражнениями, педагог должен показывать целесообразность овладения им на конкретном примере из музыкального произведения, в котором без данных навыка не возможно преодолеть технические трудности, реализовать авторский замысел.

Планомерное изучение и работа над гаммами является одним из важных разделов музыкально-технического воспитания ученика, развивает музыкально-слуховые, в том числе ладо-тональные представления, способствует развитию беглости, ровности звучания, устойчивости ритма, свободной смене позиций. На гаммах отрабатываются приемы звукоизвлечения, динамическая подвижность, ритмическое варьирование.

Последовательность изучения гамм в классе гитары во многом отличается от методик их изучения в других классах – фортепьянных, скрипичных, баянных и др. Объясняется это тем, что на гитаре существует как “типовая” аппликатура гамм (т. е. многие гаммы можно играть одной аппликатурной “формулой”), так и специфическая, которая зависит от расположения тональностей. Поэтому, последовательность изучения гамм, диктуемая сложностью, не совпадает с расположением их по кварто-квинтовому кругу.

В подготовительном и I классе, изучая I позицию, целесообразно изучить одно-двухоктавные гаммы с открытыми струнами в наиболее употребляемых тональностях. Для 1–2 классов рекомендуются гаммы с гармоническими каденциями по “Школе игры на шестиструнной гитаре М. Каркасси”. Но уже с I класса необходимо приступить к работе над гаммами в аппликатуре А. Сеговии.

Гаммы являются наиболее благодатным звуковым материалом для применения принципа вариантного изучения. Именно в гаммах вариантность наиболее целесообразна: она предостерегает от формальной, бездумной работы. В начале перед учеником ставится точное, ограниченное задание – овладеть аппликатурой левой руки, способом звукоизвлечения. Далее эти отдельные элементы объединяются в более широкое задание, а именно: играя гамму, работают одновременно над ритмикой, динамикой, сочетаниями способов звукоизвлечения.

Работа над исполнением штрихов, приемов игры в мелизматики должна продолжаться в течение всего периода обучения.

В процессе формирования музыканта важнейшие общие навыки исполнения требуют к себе постоянного внимания педагога. Вместе с этим есть отдельные технические навыки, которые постепенно изменяют свою форму и работа над которыми проводится в известной последовательности. Молодой педагог должен точно знать программные требования по технике для каждого класса.

Технические требования *

Годовые требования

I класс

В течение учебного года учащийся должен изучить:

- ♦ упражнения на основе I позиции;
- ♦ 4–5 этюдов на различные виды техники с минимальным количеством ключевых знаков (наизусть);
- ♦ гаммы до-мажор и ре-минор; основной способ звукоизвлечения – “щипок” (тирандо), аппликатура правой руки – “m – i”, игра гамм репетициями по 2, 3, 4 щипка на ноту;
- ♦ понятие об аккорде, мажорное и минорное трезвучие, гармонические каденции;
- ♦ понятие о темпах: *moderato*, *allegretto*, *andante*, *allegro*;
- ♦ динамическая шкала – “p – f” (условное).

II класс

В течение учебного года учащийся должен изучить:

- ♦ упражнения для большого пальца, малое “баррэ”;
- ♦ 4–5 этюдов на различные виды техники (наизусть);
- ♦ гаммы ми-минор, ми-мажор, фа-мажор “щипком” и постепенное освоение способа “удар” (апояндо), аппликатура правой руки – “m – i”, “m – a”, “i – a”, игра репетициями;
- ♦ играть гаммы ритмическими фигурациями – дуолями, триолями;
- ♦ понятие о темпах и динамических оттенках: *Largo*, *Lento*, *andantino*, *vivo*, *ritenuto*, *crescendo*, *diminuendo*, *mp*, *mf*;
- ♦ натуральные флажолеты – октавные, квинтовые и квартовые;
- ♦ штрих – “легато”.

На техническом зачете учащийся должен исполнить 1–2 этюда, I гамму, прочитать с листа несложную пьесу или этюд.

III класс

В течение учебного года учащийся должен изучить:

- ♦ упражнения на тремоло, легато, глissандо, большое “баррэ”;
- ♦ 4–5 этюдов на различные виды техники (наизусть);
- ♦ гаммы Соль-мажор, соль-минор, Ля-мажор в умеренных темпах, играть их реперциями, различной аппликатурой правой руки, приемом “тремоло” (“p – a – m – i”), “ударом”, ритмическими фигурациями – дуоль, триоль, квартоль; динамически разнообразно;
- ♦ хроматическая гамма от E до e²;
- ♦ штрих – “стаккато”;

* Технические требования одобрены секцией гитары и утверждены учебно-методическим кабинетом Главного управления культуры Киевского горисполкома. Киев – 1988 г.

- мелизмы – форшлаг (короткий и длинный);
- необходимую музыкальную терминологию.

На техническом зачете учащийся должен исполнить 1–2 этюда, 1 гамму, прочитать с листа не сложную пьесу или этюд.

IV класс

В течение учебного года учащийся должен изучить:

- упражнения на легато, стаккато, вибрато;
- гаммы ля-минор, Си-мажор, си-минор в умеренных темпах (пройденные ранее играть в быстрых темпах), играть их ритмическими фигурациями – дуоль, триоль, квартоль, квинтоль, не сложными смешанными рисунками – 2–3; 2–4; 3–4; различными способами звукоизвлечения, комбинируя их, например: по гамме чередовать четыре ноты “щипком”, четыре – “ударом”, динамически разнообразно;

- 4–5 этюдов на различные виды техники (наизусть);
- мелизмы – форшлаг, мордент, группетто, короткая трель;
- искусственные флажолеты (игра однооктавных гамм);
- прием – тамбурин.

На техническом зачете учащийся должен исполнить 2–3 этюда, 1–2 гаммы, прочитать с листа небольшую пьесу или этюд.

V класс

В течение учебного года учащийся должен изучить:

- 4 этюда различные виды техники (наизусть);
- гаммы до пяти знаков в умеренных и быстрых темпах;
- 2–3 гаммы терциями и секстами;
- хроматическая гамма дуолями, триолями и квартолями;
- сложные флажолеты;
- прием – пиццикато.

На техническом зачете учащийся должен исполнить 2–3 этюда, 1–2 гаммы, прочитать с листа небольшую пьесу или этюд.

Подбор этюдов и упражнений обычно связан с техническими трудностями изучаемых пьес. В начальных классах это работа над усвоением аккордов и несложных фигураций арпеджио; со II класса большое внимание обращается и на развитие левой руки. В этюдах для старших классов развивается техника арпеджио, легато, баррэ; включается работа над тремоло, пассажами, сложными флажолетами, специфическими приемами игры на гитаре.

Гитаристам не приходится сожалеть о нехватке этюдного материала, – это великолепные циклы этюдов М. Каркасси, М. Джулиани, Ф. Сора, Ф. Тарреги, Д. Сагресса, Э. Вила-Лобоса, Э. Пухоля и многих других авторов.

Этюды можно разделить на два типа – *узкотехнические*, направленные на воспитание и закрепление конкретных технических навыков, и *этюды-пьесы*, имеющие помимо учебно-методической направленности и значительное художественное содержание.

В работе над этюдами, наряду с выполнением специально-технических заданий, необходимо воспитывать навыки владения динамикой и штрихами, умение освобождать руки от напряжения во время игры.

Этюд требует многократных повторений, в результате которых только и можно по-настоящему преодолеть все его трудности и, главное, приобрести необходимую выдержку, научиться бороться с возникающими мышечными напряжениями. Сознательная, умная тренировка здесь также необходима, как и в спорте.

Приступая к работе над этюдами с длительным непрерывным движением, ученик должен знать, что при появлении усталости в руке ни в коем случае не следует продолжать игру “через силу”. И не только потому, что это может привести к болезни рук. Надо убедить ученика в том, что такая игра бессмысленна, и даже вредна. Ведь закрепиться и совершенствоваться могут не только положительные навыки, но и отрицательные. Тем самым мы можем закрепить нерационально протекающие движения, избавиться впоследствии от которых очень сложно, а порой – и не возможно.

Поэтому, когда исполнитель чувствует, что рука начинает уставать, ему следует либо остановиться, либо, – часто это целесообразнее, – продолжать играть или тише или в более медленном темпе. Очень важно соблюдать постепенность при переходе к быстрым темпам, не перегружать общую звучность, следить за свободой и гибкостью запястья.

§4. Проверка успеваемости учеников

Кроме классного контроля за работой ученика, который осуществляется педагогом на уроке, проверка успеваемости происходит в форме обязательных для всех учеников выступлений на академических концертах, технических зачетах и экзаменах, которые принимает специальная комиссия педагогов. Выступления на академконцертах и экзаменах заставляют учеников мобилизовать свои силы, активизировать домашнюю работу и воспитывают чувство ответственности за свою работу. В оценках за эти выступления каждый ученик видит объективный результат своей работы за большой отрезок времени, находит стимул для дальнейшего совершенствования или указание на необходимость ликвидировать недостатки.

На академконцертах ученик музыкальной школы выступает дважды в году. От обязательного участия в одном академконцерте освобождаются все первоклассники и ученики других классов, которые учатся у данного педагога первый год. Это делается с тех соображений, что за короткое время педагог не имеет возможности закрепить у ученика крепкие навыки исполнительства в соответствии своим педагогическим требованиям.

В программы выступлений на академконцертах педагог включает пьесы по собственному выбору, чтобы показать лучшие достижения ученика, например: две разнохарактерные пьесы, контрастные по стилю, содержанию, фактуре и др. Желательно, чтобы это были пьесы не только что выученные, а уже зрелые, “отстоявшиеся”. Поэтому после изучения в классе пьесы целесообразно сделать небольшой перерыв, а через некоторое время, перед академконцертом, – возобновить работу над ней. Это освежает восприятие содержания пьесы, позволяет сыграть ее более законченно.

Наиболее ответственная для ученика проверка, которая подытоживает его работу на протяжении учебного года, – это выступление на экзамене. В экзаменационную программу включается наиболее значительная часть программы – пьесы крупной формы, вариации, полифонические произведения и др. Рост музыкально-исполнительского мастерства ученика, как в художественном так и в техническом отношении осуществляется прежде всего в процессе работы над пьесами крупной формы. Показать свои достижения можно только на произведениях, где ученик может ярко проявить свою творческую индивидуальность, когда он увлекается музыкой и активно ее переживает, когда произведение ему нравится.

В конце III четверти учащиеся сдают технический зачет, который включает в себя исполнение 1-2 этюдов, гаммы, упражнения, читку с листа.

Выпускная программа, в сравнении с переводными, должна быть более сложной и содержательной. При окончании школы необходимо исполнить полифоническое произведение, произведение крупной формы, две пьесы – кантиленную и виртуозную, один виртуозный этюд.

§5. Развитие навыков чтения с листа,

аккомпанемента, ансамблевой игры и импровизации

Успешное развитие навыков чтения с листа возможно прежде всего на основе общей серьезной и разноплановой музыкально-воспитательной работы с учеником – повышения уровня его музыкальной и технической подготовки, увеличения количества изучаемых произве-

дений, обогащению теоретических знаний. Чтением нот с листа нужно заниматься с первого года обучения. Материалом для чтения могут служить вначале одноголосные мелодии с постепенно усложняющимся метроритмическим рисунком, затем простейшие в гармоническом отношении аккомпанементы.

Как правило, пьесы для чтения нот с листа должны быть значительно легче изучаемых учащимся по программе, поэтому целесообразно использовать произведения из репертуара предыдущих классов, преимущественно в спокойных темпах, удобных тональностях с минимальным количеством ключевых и случайных знаков альтерации. Ритмический рисунок их должен быть не сложный, мелодия – яркая. По своему содержанию пьесы должны быть доступными для ученика, вызывать интерес к работе, и одновременно иметь воспитательную и познавательную ценность.

Развитие навыков чтения с листа тесно связано с воспитанием “внутреннего слуха”. Нужно обязательно приучать детей перед разбор нот в классе просмотреть нотный текст и постараться внутренне услышать мелодию, ясно представить ее метроритмическую структуру и гармоническую окраску.

Во время первого проигрывания пьесы, которую разбирает ученик, не следует требовать точной аппликатуры, нюансировки и всех деталей текста, но при повторном проигрывании текст должен исполняться точнее. Число проигрываний зависит от способностей ученика и сложности музыкального материала. Ознакомление с произведением – это незавершенный процесс изучения, когда допускается более сдержанный темп и некоторая неотшлифованность техники исполнения. Цель разбора произведения будет достигнута, если ученик быстро, после нескольких проигрываний охватит и приблизительно передаст главное в музыке произведения.

Гитара – инструмент с богатыми гармоническими возможностями и в практике широко используется как аккомпанирующий и ансамблевый инструмент. Поэтому, в процессе классной работы необходимо уделять значительное внимание развитию навыков аккомпанемента, игры по слуху, ансамблевой игры. Помимо этого умение аккомпанировать на гитаре всемерно стимулирует интерес ученика к инструменту.

При этом целесообразно использовать народные и популярные мелодии. Первым и основным требованием является умение ученика на слух различать мажор и минор, что в дальнейшем способствует быстрому развитию ладо-гармонического слуха и мышления. При игре

“по слуху” аккомпанемента большое значение имеет фактор памяти – первым этапом является запоминание звучания отдельных аккордов (в первую очередь – тоники, субдоминанты и доминанты), а вторым – слуховое усвоение типичных аккордовых последователей. Необходимо, чтобы ученик сначала освоил основные гитарные тональности – ля-минор, Ля-мажор, ми-минор, Ми-мажор, До-мажор, а в дальнейшем легко транспонировал мелодии и аккомпанементы в другие тональности. Необходимо научить ученика буквенно-цифровой записи аккордов и постепенно, начиная со 2 позиции, изучить с ним возможно большее количество аккордов по всему грифу; объяснить ученику типичные последовательности и взаимодействия аккордов, стандартные аппликатуры, характерные ритмические рисунки партий аккомпанемента.

Для точного воспроизведения по слуху мелодии и аккомпанемента необходимо овладеть навыками зрительно-слуховой ориентации на грифе. Значительную роль в выработке этой ориентации играют навыки транспонирования, позволяющие безошибочно и оперативно находить на грифе местоположение тех или иных аккордов, интонаций, пассажей в различных тональностях. Желательно, чтобы ученик научился хорошо аккомпанировать как под собственное пение, так и под пение товарища или педагога.

Развитию навыков читки с листа и аккомпанемента способствует игра в различных ансамблях и оркестре, где необходимость слышать партнера, общее звучание, придерживаясь единого темпа и ритма является необходимым условием совместной игры. Систематическое воспитание навыков игры в ансамбле начинается с III класса. Большую пользу приносят дуэты для двух гитар, в которых обе партии относительно технической сложности более-менее равноценны. Большое распространение должны иметь и более крупные гитарные ансамбли – трио, квартеты, так же и смешанные – со скрипкой, флейтой, балалайкой, домрой и др. инструментами. Классические произведения, обработки и переложения для таких ансамблей указаны в Программе для ДМШ.

Прогрессивным, но пока малоиспользуемым методом в учебно-воспитательной работе с учеником является развитие у него навыков импровизации и сочинения музыки. Импровизация – самая доступная для детей форма отражения действительности, в которой непосредственная эмоциональная реакция составляет “суть высказывания”.

Выдающийся немецкий музыкант и педагог Карл Орф утверждал в своих дидактических трудах, что творчество в простейшей форме

доступно всем детям и таит в себе огромные, неиспользованные ранее воспитательные возможности.

Об этом также говорит известный современный кубинский гитарист, композитор, дирижер и педагог Лео Брауэр: “Это потеря времени, если не учить детей сочинению музыки и импровизации, даже в раннем детстве. Нужно дать ребенку одновременно и технику и привить способности к сочинительству”.

На вопрос Теплова: “В чем проявлялись в детстве ваши музыкальные способности?” – К. Игумнов ответил: “Легко запоминал, быстро разбирал ноты... Сочинял... увлекался импровизированием. Любил фантазировать за фортепьяно. Потом пытался записывать свои импровизации” (Вопросы фортепьянного исполнительства. Вып. 3. М., 1973 г. стр. 17).

Импровизация – одна из новых форм обучения, максимально способствующая раскрепощению творческих сил ребенка, это самопроизвольное выражение, преобладание чувств над интеллектом. Базой для умения импровизировать являются: 1) хорошая техническая подготовка; 2) умение играть по слуху; 3) транспонировать; 4) играть в ансамбле; 5) хорошо читать с листа.

Почти все попытки ученика сочинять вольно или невольно связаны с подражанием какому-либо “внемузыкальному” явлению или художественному образу (музыкальному). Наиболее простой формой импровизации являются *строгие вариации* – вариации на заданную гармоническую последовательность. Последняя в каждой вариации предстает в новом фактурном и ритмическом облике, сохраняя тональность и порядок гармонических функций. В основе техники сочинения и импровизации строгих вариаций – владение арсеналом фактурно-фигурационных формул – *моделей*.

Но понятие модель включает в себя и более широкий смысл. Модели чаще всего представляют собой выкристаллизовавшиеся в музыкальном языке структуры, стереотипы, прочно закрепленные в



Лео Брауэр

сознании музыканта благодаря его прошлому опыту. Совершенное владение моделями и позволяет музыканту “бегло” сочинять, импровизировать путем оперирования и комбинирования готовых “строительных блоков”.

Здесь действует закон, получивший в психологии название “опережающего отражения”, который применительно к музыкальной деятельности выражается в способности предугадать дальнейшее развитие музыкального произведения при его импровизации, сочинении, восприятии, исполнении с листа.

“Модель” – представляет собой обязательный “компонент” импровизации, объективную предпосылку спонтанной находки этого вида творчества. Модели выступают в двух уровнях:

1) как музыкальные формы (формальные схемы в их стилевом и жанровом многообразии);

2) как отдельные звуковые образования:

а) мелодические (лады, мелизмы);

б) гармонические (аккорды, секвенции, развернутые гармонические последовательности).

Моделью может стать также и пьеса из репертуара ученика или прослушанное музыкальное произведение, которое способно увлечь

его воображение. Остановившись на конкретном произведении педагог должен образно разъяснить ученику содержательную сторону музыки, а затем показать какими средствами достиг композитор желаемого эффекта. По окончании анализа можно предложить ученику сочинить нечто похожее на прослушанное (или зафиксировать свою импровизацию в данном стиле). Если ученик увлекается идеей и начинает фантазировать самостоятельно, задача педагога направить его на поиски в желаемом направлении. В том случае, когда ученик робко и нерешительно берется за дело, необходимо помочь ему во всех отношениях: уточнить “программу” и форму будущего сочинения, а возможно и подсказать тематический материал. Если ученик крепко “держится” за

модель, боится от нее оторваться, в результате чего импровизация или пьеса мало чем отличается от самой модели, то в этом случае не сле-

дует судить ученика строго, а поощрить его. Постепенно он обретет смелость и свободу.

Воображение в структуре навыков импровизатора определяется как главная способность, ядро творческого мышления и при условии хорошей “технической оснащенности” (т. е. возможно большем запасе и свободном оперировании модели), дает самые положительные результаты. Удачный и логичный выбор модели, созвучной творческим поискам ученика, может помочь ему лучше и яснее выразить свою мысль путем “заимствования” у модели тех или иных ее качеств.

Сближение “композиторского” и “исполнительского” начал, с одной стороны, создает благоприятную возможность для интенсивного развития творческих и технических качеств музыканта-исполнителя, с другой – путь более глубокого постижения “изнутри” природы музыкального искусства.

§6. Учебно-методическая и инструктивная литература

Ничто не формирует музыканта-исполнителя так, как репертуар – эта мысль вряд ли может претендовать на оригинальность. Работающим в области музыкальной педагогики понятна важность разнообразия репертуара по стилям, эпохам, авторам. Достижение этого невозможно представить без использования в учебно-воспитательной практике всего лучшего, что создано в музыке и издано музыкальными издательствами.

Гитаристам уже не приходится жаловаться на малочисленность репертуара – особенно классического наследия. Начиная, примерно, с 1960-х годов начинается наиболее интенсивный период нотоиздательства для гитары в нашей стране. Выпущены и часто переиздаются большими тиражами Школы, Самоучители и учебные пособия для игры на шестиструнной гитаре. Не все они, конечно, удачны и методически точно адресованы, – есть среди них и откровенная “макулатура”, но остановимся на наиболее ценной литературе. (См. так же раздел “Эволюция постановки и звукоизвлечения на гитаре”).

Наиболее верными в методическом отношении и рекомендуемыми к педагогической практике являются: Школы игры на шестиструнной гитаре П. Агафошина (М., 1983 г. *), А. Иванова-Крамского (М., 1968, 1971 гг. и последующие переиздания), М. Каркасси (М., 11865 г. и др.), Э. Пухоля М., 1977 и др.), П. Роча (М., 1962 г.).

Самоучители игры на шестиструнной гитаре Е. Ларичева (М., 1977 г. и др.), Николаева А. (Л., 1984, 1986 гг.) В. Яшнева – Б. Вольма-

* Здесь и далее указываются издания после 1960 года, т. к. более ранние издания считаются уже библиографической редкостью и молодому педагогу их найти очень сложно.



Федерико Морено-Торрера

на (Л., 1968 г.) а также – учебное пособие “Первые шаги гитариста” Х. М. Сарате (К., 1973 г.).

Среди большого количества репертуарных сборников выделяются большие циклы: “Альбом начинающего гитариста” (составление М., 1968–1988 гг.), “Первые шаги гитариста” (составление М., 1967–1974 гг.) четыре выпуска “Педагогического репертуара гитариста”, 1–2 и 3–5 классы ДМШ (составитель Е. Ларичев), “Хрестоматия гитариста”. Для 1–2 классов ДМШ (составитель А. Иванов-Крамской, М., 1971 г.), “Хрестоматия гитариста”. Для 3–5 классов ДМШ (составитель Е. Ларичев, М., 1970).

В последние годы большой и заслуженной популярностью в нашей стране пользуются цикл хрестоматий для ДМШ издательства “Музична Україна”). Все сборники разработаны специально для каждого класса, имеют большой объем, насыщены художественным, конструктивным и ансамблевым репертуаром. Это сборники “Шестиструнная гитара”. Педрепертуар для ДМШ. (Составитель Н. Михайленко, К., 1980–1997 гг.).

Отличные и многообещающие серии сборников начали Г. Ларичева “Альбом для детей” (М., 1986–1988 гг.) и Н. Иванова-Крамская – “Альбом для юношества” (М., 1986–1988 гг.), “Начинающему гитаристу” А. Бугров (К., 2000 г.).

Помимо выше перечисленных существует большое количество репертуарных сборников, откуда педагоги могут брать учебный и конструктивный материал. Но очень часто приходится слышать сетования и жалобы некоторых педагогов на отсутствие “универсальных и идеальных” хрестоматий для ДМШ. К сожалению, эти педагоги не хотят понять, что создать “идеальный” по подбору репертуара сборник на долгие годы невозможно, – ведь непрерывно создается и накапливается новый репертуар. Задача педагога – отобрать наиболее ценное, жизненное и прогрессивное из этого нового, а не наоборот – относиться с предубеждением к некоторым изданиям, особенно – к современным авторам. Педагоги должны постоянно изучать новый репертуар, делать переложения и аранжировки народных и популярных мелодий, не дожидаясь их публикации, – пополнять свой репертуарный “портфель”.

ГЛАВА X. КЛАСС ГИТАРЫ В МУЗЫКАЛЬНОМ УЧИЛИЩЕ

§1. Работа педагога в училище

Музыкальные училища являются важным звеном в широкой сети музыкального образования в нашей стране и позволяют многим воспитанникам музыкальных школ с хорошими способностями и подготовкой продолжить свое обучение и постепенно овладеть вершинами профессионального мастерства. Основное назначение музыкальных училищ – подготовка музыкантов-специалистов средней квалификации, способных к самостоятельной профессиональной работе в качестве исполнителя, преподавателя ДМШ, артиста ансамбля, руководителя самодеятельного оркестра народных инструментов. Кроме этого, училища направляют своих наиболее одаренных воспитанников для дальнейшего обучения в вузы – консерватории и др. музыкальные ВУЗы.

Основные профессиональные навыки учащийся музыкального училища получает и совершенствует в специальном классе. Педагог по специальности – это не только учитель-музыкант, но и главный руководитель и воспитатель. Уроки в классе по специальности, как и вся учебная работа, должны быть художественно целенаправленны и повседневно влиять на формирование прогрессивного мировоззрения будущего музыканта и гражданина.

Педагог специального класса должен работать в тесном контакте с педагогами других дисциплин, особенно музыкально-теоретических, следить за исполнительской и педагогической практикой учащегося, контролировать его занятия в оркестре, дирижерском классе.

Целенаправленность профессионального обучения сужается и углубляется, становится в музыкальном училище более конкретной. При этом важно, чтобы сам обучающийся четко осознал цель своего обучения, свое будущее применение в области музыкального искусства, свое место в жизни общества. Но плохо, если учащийся, понимая, что он не будет профессиональным концертантом, ограничивает свое обучение каким-то “усредненным” уровнем в овладении навыками игры на гитаре. Своевременное решение этих вопросов позволит построить всю работу педагога и учащегося в предвидении характера и масштаба его будущей деятельности, отбирать необходимое как в содержании, так и в методах обучения. Но в любом случае и педагог, и воспитанник должны быть твердо убеждены в том, что для любого вида деятельности будущего музыканта непременным условием является отличное владение инструментом.

Методические основы гитарной игры остаются неизменными на всех ступенях музыкального образования. В музыкальном училище, как и в школе, незыблем принцип единства художественного и технического развития, постоянно контролируется свобода постановки и независимость игровых движений, выразительность исполнения и ритмическая ясность.

Важным моментом работы педагога в музыкальном училище является исправление профессиональных недостатков у учащегося, если они были приобретены во время учебы в музыкальной школе. Не секрет, что наряду с хорошо подготовленными учениками в музыкальное училище поступают очень способные юноши и девушки, имеющие более-менее серьезные профессиональные недостатки, к которым относятся: дефекты постановки, невнимательность к звуковедению и ритму, бессистемность домашних занятий, недостаточное музыкально-художественное развитие и др. Как показывает практика, для большинства поступивших первый год обучения (а для некоторых и большой срок) в музыкальном училище является в основном периодом их перестройки.

Недостатки постановки выявляются, главным образом, в мышечных зажатиях и отсутствии свободы движений. Особенно важно своевременно заметить недостатки и дефекты в постановке *правой руки*. Наиболее распространенный из них – непомерно высокие или слишком низкое положение запястья над верхней декой, распрямленные пальцы, ненужное мышечное напряжение в предплечье и плечевом поясе. Зачастую педагогу приходится встречаться с первокурсником, вовсе не наученным ногтевому способу звукоизвлечения или с неправильной заточкой ногтей, и ногтевая “реформа” существенно влияет на постановку правой руки.

Характерным недостатком в постановке левой руки является чрезмерное давление на струны, высокое положение большого пальца на шейке грифа, непараллельное положение плоскости кисти по отношению к грифу, непластичная смена позиций и др.

При необходимости улучшить, исправить или даже изменить постановочные навыки учащегося педагог может применить два апробированных метода: 1) коренную перестройку или 2) попутное совершенствование. Выбор того или иного метода зависит от степени недостатка или дефекта, его “запущенности”, а также и от индивидуальности ученика. Например: сообразительный и целеустремленный ученик, способный к раздвоению внимания и слежению за мышечным напряжением может исправить свои недостатки в рабочем порядке, на ходу, без коренной ломки предыдущей постановки.

Большое терпение и старание нужны для исправления различных вредных навыков работы над музыкальным произведением, связанных с недостаточным художественным развитием ученика. Часто случается, что ученик привык играть дома механично, без необходимого внимания и самоконтроля и изучение произведения сводится к примитивному проигрыванию его сначала до конца. Ликвидация этих и других недостатков – процесс сложный и длительный, поэтому значительную роль здесь имеет систематическое привитие рациональной методики занятий во время каждого урока.

Педагогу необходимо приложить максимум усилий, чтобы развить у своих воспитанников сознательное отношение к исправлению недостатков. Сущность каждого дефекта и пути его преодоления учащийся должен понимать с предельной ясностью. В методике преподавания в музыкальном училище, как и в школе, особая роль принадлежит убедительному разъяснению и неоднократному показу “При углубленном анализе основ исполнительского процесса необходимо вселить в ученика, который пребывает во время “ломки” предыдущих навыков и представлений, убежденность в правоте нового и веру в правильность своих действий. Логичные, “взрослые” объяснения, как правило, очень импонируют ученикам юношеского возраста и помогают правильно наладить занятия...” – говорил об этом известный украинский скрипач-педагог В. Стеценко (В. Стеценко. Методика преподавания игры на скрипке. Часть II, К., 1982 г., стр. 71).

В училище особенно важно неустанно заботиться о развитии инициативы и самостоятельности ученика. С каждым годом надо поручать ему выполнение все более сложных заданий. При этом нельзя идти по линии снижения требований. Чем больше ученику будет доверено, тем больше с него нужно и спросить. Каждый урок необходимо строить так, чтобы ученик мог ставить перед собой и решать новые задания. Процесс формирования творческой самостоятельности гитариста органически связан с развитием его музыкальных способностей и умения работать в избранной области. Здесь необходимо выделить два момента:

1. Умение работать постоянно и систематично. В этом умении является интерес и любовь к профессии, воля в достижении поставленной цели. “Если хочешь быть хорошим гитаристом, то имей в виду, что девяносто процентов жизни ты должен будешь посвятить этому намерению” – так говорит современный испанский гитарист-виртуоз Пако де Лусия. Учащийся должен быть поставлен в условиях суровой требовательности, безукоризненного выполнения домашних заданий.



Пако де Лусия

Педагог должен правильно дозировать посильность и сложность заданий.

2. Эффективность труда. Преподаватель обязан помочь ученику в том, чем тот самостоятельно овладеть еще не может. Кроме того, нужно научить делать дома только ту работу, которая кратчайшим путем ведет к художественной цели. Исходя из этого, большую часть рабочего времени ученик должен тратить на художественную обработку небольших частей целого произведения.

Формирование творческой самостоятельности гитариста-исполнителя и педагога должно также опираться на глубокое знание психофизиологических закономерностей, которые лежат в основе мастерства. Поэтому за период

обучения необходимо проработать и творчески переосмыслить научно-методическую литературу по теории и эстетике музыкально-исполнительского искусства основных инструментальных школ.

Неустанная забота о привитии навыков самостоятельности – единственно правильный путь постепенного воспитания исполнителя-концертанта, художника-творца с индивидуальными, только ему присущими особенностями исполнительского “почерка”.

По окончании музыкального училища его выпускники получают квалификацию преподавателя специального класса гитары в детской музыкальной школе. Поэтому для развития навыков преподавания игры на гитаре учебный план предусматривает прохождение на III–IV курсах педагогической практики. Кроме этого, на III курсе преподаются педагогика, психология и методика преподавания игры на народных инструментах, которые освещают теоретические основы педагогического процесса. Во время педагогической практики гитарист получает от педагога не только побочную, но общеметодическую помощь.

В училище будущий гитарист-профессионал продолжает постоянную работу над развитием навыков чтения нот с листа. Навыки быстрого и качественного чтения нот с листа развиваются на основе умения самостоятельно разбирать новые пьесы и этюды, поэтому ознакомление с запланированным репертуаром нужно поручать самому ученику, а не заниматься этим в классе.

В значительной степени этот навык формируется во время занятий в оркестровом классе и ансамблях, хотя в большинстве случаев

гитаристы в оркестре народных инструментов играют не на своем инструменте – гитаре.

§2. Программные требования и работа над репертуаром

В музыкальном училище значительно обогащается и усложняется репертуар, который должен способствовать дальнейшему музыкальному и техническому развитию. В годы учебы в училище заметно расширяется общий культурный кругозор учащихся, их запросы в области музыкального искусства становятся другими, более целенаправленными и вместе с тем – широкими. Наряду с этим, на младших курсах, особенно на первом, не рекомендуется интенсивно наращивать трудность в изучаемых учеником пьесах. Программные требования для первокурсников стоят приблизительно на одном уровне с требованиями выпускного класса детской музыкальной школы. При этом нужно добиваться в исполнении ученика максимального качества, чтобы этот уровень качества стал эталонным для всего последующего, изучаемого репертуара. Значительное место в репертуаре младших курсов должно занимать изучение многоголосных произведений, – сюит, сонат старинных авторов (XIV–XVII вв.).

Постепенное усложнение репертуара и обогащение его новыми жанрами идет более быстрыми темпами на старших курсах, – дальнейшее изучение произведений крупной формы, в том числе оригинальных Концертов для гитары композиторов XVIII–XX веков.

Как и в школе, в училище необходимо уделить самое пристальное внимание искусству “пения” на гитаре. Важно систематически работать с учеником над разнообразными пьесами кантиленного характера разных эпох и стилей, как например: “Паваны” Л. Милана, “Ария с вариациями” Д. Фрескобальди, “Слезы”, “Старый замок”, М. Мусоргского, “Мазурки” Ф. Тарреги, “Мольба” В. Ребикова, “Мелодия” В. Косенко, “Милонга” Х. Кардосо, “Прелюдии” Э. Вила-лобоса, “Шоро” А. Барриоса и мн. др.

Необходимо усвоить правильную манеру исполнения подвижных, танцевальных и ярко-виртуозных пьес, вводя в репертуар пьесы типа: “Жига” Л. С. Вейса, “Гальярда” В. Галлилей, “Тавот”, “Менуэт” Д. Скарлатти, “Полька-мазурка” А. Гурилева, “Тарантелла” А. Иванова-Крамского, “Астурия” И. Альбениса, “Колибри” Д. Сагrerasа и мн. др.

В течение учебного года, начиная со II курса, учащийся должен выучить 2–3 пьесы самостоятельно. Такие задания воспитывают самостоятельность ученика, позволяют на практике применять получен-

ные знания по теоретическим дисциплинам, методике и специальности. Когда учащийся будет готов исполнить произведения, педагог должен прослушать их и высказать свои замечания.

В обучении музыканта большое значение имеет работа над полифоническими произведениями, которые обогащают исполнительские навыки, усиливают требования к своей игре и сосредоточенности внимания. Полифония прекрасно звучит на гитаре и творчество, в первую очередь И. С. Баха стало животворным источником, питающим репертуар гитаристов. Наряду с небольшими полифоническими пьесами в музыкальном училище в специальном классе изучают и такой крупный полифонический жанр, как фуга.

Приступая к работе над ним педагогу необходимо дать общую характеристику художественно-выразительным возможностям фуги, ее структуре. В процессе работы в классе педагог дает тщательный анализ фуги, – ее экспозиции, теме, ответе, противосложении и интермедии, прослеживает с учеником развивающие части фуги, контрапунктическое, тональное и вариационное развитие ее темы.

У И. С. Баха нет оригинальных произведений для гитары, но есть оригинальные произведения для лютни (родственного гитаре инструмента), которые, фактически, без всякой переработки успешно исполняются гитаристами. Кроме лютневых Сюит в репертуаре гитаристов успешно бытуют многочисленные переложения скрипичных, виолончельных и клавирных произведений Баха. Как известно, все эти произведения не содержат почти никаких указаний автора относительно характера исполнения. Поэтому при изучении их весьма важен выбор редакции, среди которых идеальных, к сожалению, пока еще нет. Наиболее авторитетными все-таки являются редакции А. Сеговии, но и в них приходится опытному музыканту-педагогу вносить свои коррективы.

Прелюдия и фуга *D-dur* (лютневый оригинал – *Es-dur*), выбранная нами для разбора, принадлежит к числу тех сочинений, которые чем больше играешь, тем больше находишь в них новые значительные смыслы. Так, учащиеся средних курсов училища часто видят в ней лишь красивую пьесу с рядом трудных в полифоническом отношении мест. Совсем иной предстает она умудренному опытом зрелому музыканту, которому раскрывается во всей полноте ее глубоко жизненное содержание. В ее музыке – то мужественно суровой, тот задушевно-лирической, но неизменно значительной и эмоционально наполненной – ощущаешь искания большой человеческой души, поиски ответов на вечные вопросы бытия.

Глубина содержания фуги еще больше оттеняется предваряющей ее Прелюдией, которая отличается плавностью и постепенностью своего развития (см. Пример 35).

Пример 35



Но вот в верхнем голосе появляются робкие интонации – полужалобы, полувопросы. В одногласной мелодии явно прослеживается “скрытое” двухголосие, – двойная секвенция (см. Пример 36).

Пример 36

такты 11-13



Для выделения и расчленения голосов существует несколько способов: 1) динамическое сопоставление; 2) чередование “щипка” и

“удара”; 3) игра у грифа и подставки. Наиболее целесообразен на наш взгляд последний способ, позволяющий “играя тембрами” сделать одновременное crescendo к новому, с чертами драматизма, симинорному, разделу.

Постепенно колорит светлеет, дыхание мелодии становится шире, ее поступь более уверенной, приводящей к светло звучащему G-dur. В этом разделе также прослеживается скрытое многоголосие. Очень важно выделение среднего голоса в тактах (см. Пример 37).

Пример 37
такты 30-32



Кроме проведенний основной темы в Прелюдии мы можем найти обилие мелодических подголосков. Музыкальное развитие становится все более активным, устремленным, приводящим к кульминационному, совершенно неожиданному g-moll-му двутакту, построенному на стретных проведенниях начального мотива темы (см. Пример 38).

Но кульминационный эпизод не заканчивается остановкой на фермате, на слабой доле и при неясном тональном тяготении, а продолжается D-dur-ным, оптимистическим заключением – типичным образцом баховской патетики.

Пример 38

такты 38-39

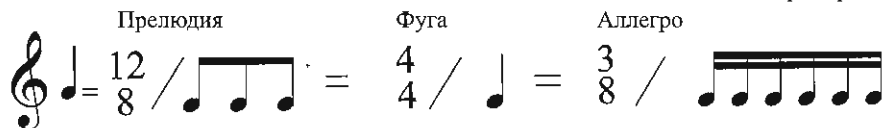


После этого начинается последний, самый короткий раздел Прелюдии; характер музыки становится более спокойный и величавый.

Все это предшествующее развитие психологически подготавливает такое же эмоционально-разноплановое содержание фуги.

В оригинале Баха Прелюдия и фуга Es-dur является частью отдельного цикла – Прелюдия, фуга и Аллегро (BWV 998); обозначения темпа частей (кроме последней) нигде не выставлены. В исполнительской практике сложился принцип *сквозного* темпа этого триптиха. То есть темп фуги (как и последующего Аллегро) диктуется скоростью движения *триолей* в Прелюдии. Наглядней это можно расписать, как показано в Примере 39.

Пример 39



Сама фуга несколько необычна по форме, - наряду со сквозным развитием основного тематического материала прослеживается явная трехчастная форма.

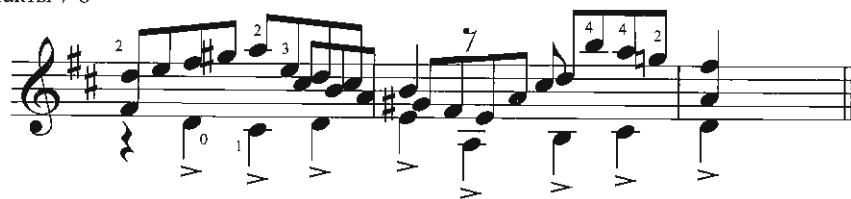
Как и тема Прелюдии, тема фуги спокойна, степенна, философски значительна (см. Пример 40).

После четырехкратной интермедии она в неизменном виде появляется в басу (см. Пример 41).

В дальнейшем она неоднократно проводится в полном, сокращенном и “обращенном” (перевернутом) виде. Средний раздел не контрастный первому, представляет собой как бы большую и развернутую

Пример 40



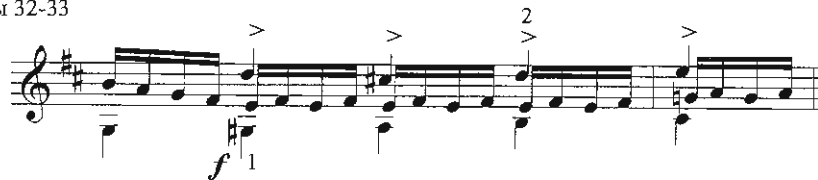


прелюдию в самой фуге. Тема стретно проводится в различных голосах (см. Пример 42). Кроме того, во всех разделах фуги также множество самостоятельных мелодических секвенций, скрытых полифонических голосов (см. Пример 43).

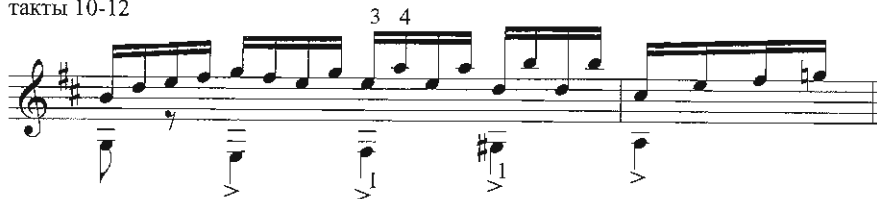
В работе над полифоническим произведением ученик сталкивается со многими трудностями, но основная из них – ясность и рельефность звучания двух (и более) голосов в “партии” правой руки. Здесь необходимо применять комбинированное звукоизвлечение, иногда изменять угол щипка ногтем струны, свободно пользоваться тембральными возможностями инструмента. Преодолевая все полифонические трудности, надо стремиться не только к плавности голосоведения, но

такты 32-33

Пример 42



такты 10-12



такты 15-16



такты 19-20



такты 43-44



и к достижению требуемых звуковых красок. Это сделает работу более продуктивной и привлекательной.

Как и во многих фугах, наиболее трудны стретные проведения тем. В стретах и противосложениях особенно трудно добиться хорошего звучания *конца* темы, когда внимание естественно направляется прежде всего на исполняемое одновременно *начало* темы в другом голосе. Поэтому при работе над ними полезно иногда выделить окончание тем. Помимо темы необходимо выявлять и другие выразительные голоса.

Большую роль играет и динамическое разнообразие. Художественное исполнение полифонии немыслимо без яркого, полного, насыщенного гитарного звука. Требования педагога к игре ученика должны направляться на достижение большей густоты звучания. Изучение полифонической литературы требует у учащегося серьезной подготовки как в художественном, так и в техническом отношении.

Не меньшей подготовки требует и работа над произведениями крупной формы – вариационным циклом, сонатой, сюитой и Концертом. Если в школе и младших курсах училища ученик знакомится преимущественно с образцами сонатного творчества старинных авторов, то на старших курсах училища наибольшее внимание уделяется изучению сонат композиторов-классиков и современных авторов.

Приступая к работе над сонатой, важно, прежде всего, раскрыть ученику масштабы стоящей перед ним задачи, указать на тот новый круг образов, куда его вводит это сочинение.

Очень большое значение для повышения уровня исполнительского мастерства, культуры и артистизма, воспитания тонкого художественного вкуса имеет работа над жанром Концерта. В гитарной лите-

ратуре этот жанр представлен довольно таки полно разными эпохами. Это Концерты для гитары с оркестром А. Вивальди (оригинал – для лютни), Л. Боккерини, М. Джулиани, Ф. Карулли, М. Кастельнуово-Тедеско, Х. Родриго, Э. Вила-Лобоса и мн. др. Этот жанр представлен и современными композиторами – Б. Асафьевым, А. Ивановым-Крамским, А. Джапаридзе, И. Рехиным, Я. Лапинским и др.

При изучении концертов необходимо учитывать не только задачи, возникающие в работе над любым произведением крупной формы, но и своеобразие самого концертного жанра. Характерная особенность Концерта заключается в том, что это произведение ансамблевое и что гитарист исполняет в нем лишь ведущую партию. В связи с этим необходимо, чтобы при работе над концертом была выяснена роль партии солиста во всех его разделах: где она имеет ведущее значение, где подчиненное, аккомпанирующее, где равноценное с оркестром. Для этого необходимо чтобы учащийся изучал гитарную партию не изолированную от оркестровой, а как часть единого художественного целого. Учащийся должен изучить и оркестровую партию (по клавиру или партитуре) и отлично знать ее по голосам.

Даже тогда, когда ученику приходится играть концерт в сопровождении фортепьяно, как обычно бывает в практике учебных заведений, необходимо, чтобы он возможно более отчетливо представлял реальное тембровое звучание партии оркестра. Для этого следует обратить его внимание на *инструментовку* важнейших тем или сопровождения в наиболее характерных местах.

При исполнении концерта гитаристу необходимо все время ощущать свое единство с оркестром и гибко сочетать функции солиста и аккомпаниатора. Очень желательно прослушать изучаемый концерт в исполнении первоклассных артистов с оркестром. Необходимо также учитывать концертный стиль изложения произведения этого жанра. Он требует от солиста-гитариста большего размаха, звука и виртуозности, чем камерные произведения.

§3. Работа над этюдами

Профессиональный характер обучения в музыкальном училище требует систематической и неустанной работы над овладением всеми видами гитарной техники. Одно из важнейших мест в индивидуальном рабочем плане должны занимать гаммы и этюды. После окончания училища гитаристу должны быть доступны основные типы инструментальной гитарной фактуры.

Чтобы усилить внимание к работе над техникой, на всех курсах (за исключением I и VIII семестров) проводятся комиссией специаль-

ные технические зачеты, на которых проверяется владение основными видами техники.

Особенно важно выпускнику училища иметь крепкую техническую базу для учебы в консерватории, где главное внимание уделяется художественно-артистическому развитию исполнителя и формированию его творческой индивидуальности, а не работе над основами техники. В связи с этим изучение этюдов приобретает особенно важное значение.

В училище продолжается работа над видами техники периода классицизма. Это цикл этюдов М. Каркасси, Ф. Сора, М. Джулиани, Ф. Тарреги, предназначенные главным образом для выработки пальцевой техники, развития самостоятельности и силы пальцев, беглости, четкости, ровности звука.

В репертуар ученика важно включать и этюды на другие виды техники, непосредственно подготавливающие к виртуозной фактуре современных композиторов. Таковы этюды Э. Вила-Лобоса, на разборе которых необходимо остановиться особо.

Эйтор Вила-Лобос (1887–1959 гг.) известен как один из крупнейших композиторов XX века. В Латинской Америке его по праву называют “отцом бразильской музыки”. Творческое наследие Вила-Лобоса необычайно велико; ценнейший вклад внес он и в литературу для гитары.

Цикл “12 Этюдов для шестиструнной гитары” был создан им в 1929 году, посвящен А. Сеговии, пользуется большой популярностью у гитаристов всего мира. Это ценнейший методический материал для технического и художественного развития исполнителя, а также – превосходные концертные пьесы. Не случайно, во многих учебных заведениях Западной Европы и Америки Этюды введены в “обязательную” учебную программу гитаристов. Яркие образы Этюдов воплощены в красочных гармониях, звуковое пространство их полно переливчатых красок, мерцающих тембров. Композитор мыслит “оркестрально”, в гитарной “инструментовке” угадыва-



Э. Вила-Лобос

ются штрихи струнных, ударных, духовых инструментов. Музыка наделена огромным, бурно прорывающимся темпераментом.

Композитор смело использует весь диапазон гитары, вводит новые приемы исполнения, штрихи, но из-за отсутствия авторских аппликатурных обозначений многое для учащегося и исполнителя не ясно, а иногда – кажется просто неисполнимым. Например: в нескольких случаях гитарная трель записана как фортепьянное или скрипичное тремоло, по-скрипичному разработаны и выписаны флажолеты, педализация, лигатура. Все эти авторские требования легко исполнимы на гитаре, но требуют редакции и правильной расшифровки.

Излюбленным гитарным приемом Вила-Лобоса был аппликатурный “монотип” (термин – автора) – свободное позиционное перемещение одного и того же аккорда в неизменном аппликатурном положении с частым использованием открытых струн. При этом возникают различные, ранее неизвестные звуковые сочетания.

Поэтому, целесообразно дать краткие методические указания к каждому этюду и, кроме того, – указать на многие опечатки, которые, к сожалению, “кочуют” в отечественных изданиях.

Этюд № 1 – содержит ценнейший материал для развития техники правой руки. Известную техническую нагрузку несет и левая рука – кульминационный пассаж. Учащемуся необходимо следить за ровностью, четкой акцентуацией исполнения. Начиная с 12 такта идет монотипное нисходящее движение. Заключительные натуральные флажолеты должны выглядеть, как показано в Примере 44.

Этюд № 2. Методическая направленность этого этюда – освоение различных видов арпеджио. Необходимо следить за мягкой и точной сменой позиций. В некоторых местах может быть непонятна лигатура. Объединяя лигой несколько нот, композитор явно подразумевал педализацию, т. е. исполнение и звучание этих нот на различных струнах в пределах одной позиции. Во многих тактах целесообразно добавление нисходящих лиг, что упорядочивает аппликатуру правой руки (см. Пример 45).

такт 3



Волнообразное движение длинных арпеджио должно так же подчеркиваться и динамически.

Этюд № 3 – представляет собой довольно трудоемкий технический материал для левой руки. Это этюд на отработку приема и штриха “легато”. Нужно везде добиваться яркого и полного звучания как “ударных”, так и слигovaných нот, следить за точностью и активностью движений пальцев левой руки, не допуская ни в коем случае силового напряжения. Особенно следует обратить внимание на исполнение легато в верхних позициях.

Этюд № 4 – построен на быстрых аккордных репетициях; основную техническую нагрузку несет правая рука. Этюд очень динамичен, с ясно выраженной концертностью, изысканной гармонией. Следует добиваться рельефного звучания всех голосов во всех регистрах, особенно внимательно исполнять кульминационный эпизод (Grandioso), так как здесь наиболее полно варьируются аккорды с открытыми струнами. Большая часть этюда построена на монотипном движении. При работе нужно следить за свободой правой руки; при любом нюансе, движения должны быть пальцевыми, – без всякой помощи кисти.

Этюд № 5 – спокойный, полифоничный, несколько меланхолический по характеру этюд. Необходимо постоянно контролировать спокойное и связанное движение среднего голоса, добиваться максимальной педализации всей фактуры, мягкого звукоизвлечения полностью выдерживать длительности басовых нот.

Этюд № 6 – аккордовый этюд, энергичного, волевого характера. Многократно проходит монотипное движение, при этом необходимо следить за точной и активной сменой позиций. Вторая половина этюда построена на предыдущей мелодической и гармонической основе, но ритмически варьирована. В этом, втором разделе большую нагрузку несет большой палец правой руки, – его движения должны быть свободными, самостоятельными; недопустимы кистевые движения. В заключении следует особое внимание обратить на нисходящий хроматический ход баса (11-й – такт от конца этюда), – добиваться его наибольшей полноты. Этюд очень эффектно звучит в быстром темпе.

Пример 44



Этюд № 7 – яркий концертный этюд, где использованы различные виды техники. Пассажи первой части исполняются в одних позициях, опорным щипком (ударом), чем и достигается требуемая композитором легатность. Средняя часть в более спокойном и свободном темпе, – необходимо следить за мелодией, которая сначала проходит в верхнем, а затем в нижнем голосе. Гармонизована эта часть с частным использованием звучания открытых струн. В заключительной части (*Piu mosso*) несколько аппликатурных монотипов. Заключительный пассаж играется *sul pont* (у подставки), чем и достигается эффект *staccatto*.

Этюд № 8 – интересный, художественно содержательный этюд-пьеса, очень контрастный по эмоциональным сферам. В первой части этюда, несмотря на неудобства, – очень важно полностью выдерживать длительности всех нот, исполнять все динамические указания. Средняя часть более танцевальная, играть ее следует в более оживленном темпе, мелодический голос исполнять “ударом”. В середине этюда, обрамленная ферматами, каденция; в заключении использованы терцовые флажолеты.

Этюд № 9 – очень быстрый и энергичный в 1 части и легкий, “мерцающий” во второй, использованы широкие скачки. Пассаж целесообразно исполнять в одной (IV) позиции; очень часто проходят монотипные построения. Второй раздел этюда построен на материале первого, лишь ритмически и фигурационно варьирован. Здесь широко использован прием легато, звучание открытых струн.

Этюд № 10. Этюд с разнообразной, прихотливой ритмикой, частыми сменами размеров. В 1 части использован интересный и редко встречающийся прием “пассивного” легато, – небольшие мелодические фигуры исполняются за счет пальцев левой руки (даже на разных струнах). Вторая часть этюда тематически не связана с первой, это новый, самостоятельный эпизод, техническая направленность которого – отработка приема “легато”. Каждая группа шестнадцатых исполняется левой рукой. Необходимо добиваться, чтобы пальцы при исполнении второй ноты активно и резко опускались на струну, и обязательно возле ладового порожка. Остальные две ноты исполняются более пассивным “срывом” (сдергиванием струны). В Коде этюда большую техническую нагрузку несет большой палец правой руки, особенно, при заключительном, монотипном движении.

Этюд № 11 – очень яркий, динамичный и драматичный концертный этюд. Ему предшествует медленное, несколько речитативное и

очень лирическое вступление (*Lento*). Мелодические четвертные ноты слиганы, – исполняются приемом “глиссандо”. Первая часть (*Animato*) целиком построена на монотипном движении мелодии, остиноматном сопровождении в верхнем голосе, очень импульсивна. Для наиболее яркого проведения темы необходимо все мелодические терции исполнять за счет резкого удара большим пальцем правой руки по четвертой и пятой струне. Средняя часть этюда построена на мелодическом материале вступления, только в варьированном, секстольном движении. Большую, чисто физическую нагрузку несет левая рука – вся эта часть требует большой и постоянной растяжки. При исполнении секстолей необходимо добиваться очень ритмичного и ровного звучания; ни одна струна не должна выделяться ни темброво, ни динамически, – все должно сливаться в единую звуковую массу.

Этюд № 12. Этюд по технической направленности очень разнообразный. Первая часть целиком построена на монотипных движениях, направлена на отработку *аккордового легато*. Один и тот же минорный квартсектаккорд в неизменном аппликатурном положении должен резко, толчкообразно смещаться в позициях. Пальцы левой руки постоянно держатся на струнах в слегка расслабленном состоянии, максимальный нажим на струну должен совпадать с моментом щипка и движения к следующему аккорду. Нужно добиваться *максимальной детонации струн*, т. е. наиболее яркого звучания залиганных аккордов. Все ломанные пассажи исполняются позиционно. Средняя часть (*Piu mosso*) проводится на неизменном органном пункте “Ми”. Исполнять ее можно несколькими способами (см. Пример 46).

Пример 46

The image displays two musical staves for a section titled "Piu mosso".
 Staff a) shows a sequence of six chords, each marked with a piano (*p*) dynamic. Below the chords, a series of fingerings are indicated: *i*, *m*, *i*, *m*, *i*, *m*.
 Staff b) shows a sequence of six chords, each marked with a mezzo-forte (*m*) dynamic. Below the chords, a series of fingerings are indicated: *m*, *i*, *m*, *i*, *m*, *i*. The section concludes with the word *simile*.

§4. Подготовка к выступлениям на экзаменах и концертной эстраде

В процессе обучения игре на гитаре каждый учащийся музыкального училища должен “почувствовать” сцену. Не только будущий исполнитель, но и готовящийся к педагогической деятельности, должен побыть артистом с тем, чтобы испытать на себе все то, что он надеется воспитать (воспроизвести) в своих учениках. Поэтому, академические концерты, как эффективный способ проверки успеваемости и как форма исполнительской практики, играют в воспитании будущего музыканта большую роль. На эти академконцерты выносятся репертуар, не входящий в экзаменационную программу. Учащиеся II–III курсов выступают на академконцертах в каждом семестре, учащиеся I и IV курсов – один раз в год.

Экзамены – наиболее ответственный момент в обучении. Они должны всесторонне выявить уровень подготовки гитариста и его достижения за каждое полугодие и весь учебный год. В экзаменационные программы должны входить все типы учебного материала – полифония, крупная форма, разнохарактерные миниатюры, виртуозное произведение или концертный этюд. Кроме ежегодных переводных экзаменов на II–III курсах вводятся и полугодовые экзамены. Программа выпускного экзамена должна состоять из 5 масштабных произведений, различных по жанру, стилю, с обязательным присутствием пьес отечественного классика и современного композитора.

Успешность выступления на экзаменах и академических концертах зависит в первую очередь от старательной и систематической работы гитариста на протяжении всего учебного года. Большое значение имеет и правильное руководство этой работой со стороны педагога. На качество игры во время экзамена влияет также уровень приобретенных навыков игры перед слушателями, поэтому подготовка к экзаменам должна включать в себя в организацию регулярных выступлений ученика в открытых концертах, – т. е. исполнительскую практику.

“Учащийся должен привыкать к тому, что выступление – это серьезное дело, за которое он несет ответственность перед слушателем, перед автором произведения, перед самим собой и перед своим педагогом, что вместе с тем это – праздник, лучшие минуты его жизни, когда он может получить громадное художественное удовлетворение” – говорит об этом известный фортепьянный педагог А. Алексеев (А. Алексеев. Методика преподавания игры на фортепьяно. М., “Музгиз”, 1961 г. стр. 249).

Очень ошибаются те педагоги, которые воспитание эстрадных навыков считают третьеразрядным делом. Разрыв между возможностями ученика и его эстрадными навыками иногда приводит к большим неудачам на ответственных выступлениях, к паническому страху перед сценой, к психологическим травмам.

Работу по воспитанию сценичности следует начинать еще в детские годы – в ДМШ. И вот почему. Общеизвестно, что именно в детском возрасте происходит интенсивный процесс формирования тех качеств, комплекс которых в последствии станет основой личности музыканта. Заметно, что во время публичного выступления ребенок волнуется меньше, чем исполнитель старшего возраста. Видимо, сказывается то, что музыкальная деятельность ребенка протекает больше в сфере *интуитивно-эмоциональной*, чем *рационалистически-интеллектуальной*. Детская психика направлена прежде всего на выражение положительных эмоций. Вот эта положительная направленность психики обучающегося музыке является серьезной предпосылкой для формирования ощущения удовлетворения от собственной игры на гитаре, удовольствия от общения со слушателем. Поэтому, очень важно закрепить и развивать это чувство радости от выступления, сделать потребностью своего ученика приносить радость людям. Чтобы научиться хорошо играть на эстраде, необходимо как можно чаще выступать.

Учащимся старших курсов желательно (а наиболее перспективным – просто необходимо) выступать с сольным концертным отделением, а иногда и с сольным концертом в двух отделениях. Это влечет за собой и более сложные исполнительские задачи – ведь приходится готовить к выступлению не одно-два произведения, а целую концертную программу.

Педагогу нужно так спланировать работу учащегося над программой, чтобы самые трудные ее номера были подготовлены заранее. Это



Казухито Ямашита



Нарциссо Йепес

“Учащийся должен привыкать к тому, что выступление – это серьезное дело, за которое он несет ответственность перед слушателем, перед автором произведения, перед самим собой и перед своим педагогом, что вместе с тем это – праздник, лучшие минуты его жизни, когда он может получить громадное художественное удовлетворение” – говорит об этом известный фортепьянный педагог А. Алексеев (А. Алексеев. Методика преподавания игры на фортепьяно. М., “Музгиз”, 1961 г. стр. 249).

относится преимущественно к сочинениям полифоническим, крупной формы, виртуозного характера. Их полезно выучить заблаговременно, дать им, как говорят, некоторое время “отстояться”.

Исполнение программы целиком требует *устойчивости внимания*, которое подобно физической выдержке, так же необходимой при исполнении программы, вырабатывается в процессе тренировки не только на эстраде, но и в период подготовки к выступлению.

Часто ученик отмечает: “Для себя уже играю, а для кого-нибудь другого еще не получается”. Причина состоит в неумении сосредоточить внимание в присутствии посторонних людей. Необходима специальная тренировка в игре для товарищей, на уроке по специальности в обстановке, приближенной к эстрадной, с полной эмоциональной отдачей.

Эстрадную обстановку можно создать не только на эстраде, но и дома. Многим музыкантам-исполнителям известно, какую неоценимую пользу приносит работа с магнитофоном. “Шлифуя” отдельное произведение и программу в целом желательно неоднократно записать на ленту свое исполнение и тщательно проанализировать “оттиск”. При этом магнитофон как бы выполняет функцию “законсервированного зала с публикой”, заставляет исполнителя максимально сосредоточить свое внимание на исполняемом материале, формирует, также, психотехнику в условиях максимальной ответственности за качество игры. Упражнение может многократно повторяться. Исполнителя, который впервые работает с магнитофоном, сначала раздражают мелкие дефекты собственной игры в записи. Но преодолев технические недостатки, он все больше обращает внимание на художественную сторону звучания и убеждается в несомненной эффективности такого метода совершенствования своей психотехники в домашних условиях. После тщательной работы с магнитофоном играть становится легче и для себя и для слушателя и на концертной эстраде.

После завершения работы над произведением, при подготовке его к публичному исполнению желательно пройти с ним так называемый курс “закаливания”. Для этого нужно, после небольшого разыгрывания (а в дальнейшем – и вовсе без разыгрывания), стараться играть его целиком, в нужных темпах и с соблюдением всех деталей нотного текста. Конечно, после первой такой пробы трудно добиться желаемого результата, т. е. нужного качества, но после нескольких таких тренировок оно обязательно получится. Об этом же говорил и крупнейший советский композитор и пианист Н. К. Метнер, – “Остановить привычку непременно разыгрываться на медленных темпах с гимнастическими приемами. Начинать сразу легко и в *тем-*

пе”. (Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора. М., “Музыка”, 1979 г., стр. 37).

Этот способ завершающей стадии работы над произведением “с налета” содержит в себе ряд положительных качеств:

1) при первом и последующих “прогнозах” казалось бы, уже готовой пьесы обнажаются “скрытые” недостатки. При хорошо разыгранном исполнительском аппарате эти места идут более-менее гладко, но при указанном выше способе они дают о себе знать даже в самых неожиданных местах. Все это указывает на необходимость дальнейшей доработки деталей произведения, – в противном случае все “сомнительные” детали обязательно в большей или меньшей степени проявят себя при эстрадном выступлении;

2) способствует максимальной концентрации внимания и исполнительской воли;

3) вырабатывает то внутреннее психологическое спокойствие, так необходимое для публичного выступления, особенно если произведение выносится исполнителем на концертную эстраду впервые.

Непосредственно перед выступлением внимание ученика нельзя загружать многими замечаниями, т. к. это обычно вредно отражается на исполнении. В ученике надо воспитывать уверенность, что он достаточно подготовлен к выступлению. Эта уверенность создается не только соответствующими словами педагога. Большую роль здесь играют удачные исполнение программы в классе перед выступлением.

Педагог должен очень хорошо знать привычки, характер и склад психики своих учеников, чтобы дать им необходимые и наиболее точные рекомендации, как правильнее и лучше подготовиться к выступлению. Но отдых и снижение интенсивности занятий на инструменте, как правило, полезен большинству. В предконцертное время одной из главных задач педагога является сохранение привычного режима, физической и психологической свежести, бодрости ученика. Такое состояние исполнителя перед концертным выступлением способствует формированию его готовности к целесообразной реакции на любой внутренний и внешний раздражитель во время непосредственного исполнения на сцене, когда музыканта порой подстерегают неожиданности, приводящие к излишнему волнению и потере самообладания.

В формировании положительного психологического состояния гитариста в период непосредственной подготовки к публичному выступлению особенно важно подчеркнуть значение объективной оценки степени готовности исполнителя к нему. Здесь опасны как недооценка собственных возможностей, так и их переоценка.

Первое становится причиной неуверенности исполнителя, которая порождает излишнее эстрадное волнение, а затем влечет за собой потерю самообладания. Это выражается в том, что у исполнителя дезорганизируются автоматически налаженные процессы, обрываются уже построенные условно-рефлекторные связи, и зачастую – рушится весь исполнительский план произведения. Как правило, недооценка исполнителя собственных возможностей приводит к потере самообладания задолго до концертного выступления. Поэтому педагог и учащийся имеют в данном случае возможность и время для того, чтобы проанализировать причины появившиеся неуверенности и устранить их.

Другая крайность – переоценка исполнителем и педагогом своих возможностей, опасна тем, что проявляется непосредственно во время публичного выступления. Это приводит, помимо технических недочетов, к интерпретаторским преувеличениям, неорганизованности, бесформенности исполнения. На практике переоценка собственных возможностей очень часто приводит к выбору недоступного, “завышенного” репертуара, обреченного на неудачу.

Тем не менее, независимо от одаренности ученика, от качества подготовки программы, почти все учащиеся чувствуют в той или иной мере специфическое эстрадное волнение, которое является результатом новизны обстановки. Присутствие многих слушателей, осознание

необходимости поделиться с ними своими мыслями и чувствами через исполнение произведения или концертной программы, безусловно, вносят известный разлад в психику ученика, который не привык к выступлениям перед публикой.

Эстрадное волнение нужно рассматривать и искать его причины в двух аспектах. Волнение “в образе” (по Станиславскому К. С.) – это такое состояние, когда исполнитель взволнован чувствами и мыслями того, кого играет, что исполняет. Известный советский музыкант и методист-исследователь Г. М. Коган очень метко объяснил это состояние: “Известная взволнованность” “приподнятость” перед выступлением и

во время его не только естественна, но и желательна, полезна, благотворна. Она спасает исполнение от будничности, способствует возникновению артистического подъема. Кто из исполнителей не испытал окрыляющего воздействия такого “волнения-подъема”, когда чувствуешь, что сегодня “в ударе”, все у тебя “само” выходит, игра проникается особой выразительностью, каждый нюанс “попадает в слушателя” (Коган Г. “У врат мастерства” М., “Советский композитор”, 1977 г., стр. 90).

Волнение же “вне образа” имеет место тогда, когда исполнитель волнуется за себя, за то впечатление, какое он произведет на слушателя, за то, как выйдет у него такое-то место, такой-то пассаж и др. Вот такое волнение неизмеримо вредно, является подлинным бичом многих учеников. “Под влиянием такого волнения нередко идет на смарку чуть ли не вся подготовительная работа, любовно и тщательно проделанная исполнителем. Игра лишается управления, исполнителя “несет”, как щепку по волнам, движения его сжимаются, память изменяет, он комкает, мажет, забывает в самых неожиданных местах; прекрасно выученная вещь превращается в позорное месиво” (Г. Коган – там же).

И каков же вывод? – “Волнуйся за композитора! Чем больше в тебе будет волнения за него, тем меньше останется места для волнения за себя; если ты панически волнуешься за себя – значит, ты недостаточно взволнован той музыкой, той пьесой, которую играешь” – говорит Г. Коган (там же – стр. 113).

Волнение можно перебороть не тем, чтобы стараться не думать о себе, а тем, чтобы думать о чем-нибудь другом, максимально сосредоточить внимание на исполняемом. Педагогу необходимо помнить, что весьма вредно фиксировать внимание учащихся на самой проблеме волнения.

Помимо психологических причин эстрадного волнения существуют и его элементарные физиологические причины. После небольшого анализа многие ученики и исполнители подтвердят о своем совершенном невнимании к дыханию. В большинстве случаев, перед выходом на сцену уже



Д. Вильямс



Д. Брим

возникает большее или меньшее волнение, учащается сердцебиение. Внимание ученика в это время полностью поглощено будущим выступлением... Вот он начинает играть, сосредоточившись на музыке, и чаще всего, — бессознательно сдерживает, “сдавливает” дыхание. Фактически — дышит очень неритмично, не “полной грудью”, а спазматически. Естественно, кровь менее обогащается кислородом, и вскоре сердцебиение еще более набирает темп, тем самым усиливая и волнение, общий невроз. Ну и если ко всему этому, в начале исполнения произошел хоть небольшой срыв, — тогда уж начинается настоящая “паника”, исполнение идет “вразнос”.

Поэтому, учащегося необходимо приучать к внимательному отношению к своему дыханию во время игры. Два-три глубоких вдоха и выдоха — “вентиляция легких” перед выходом на сцену, перед началом игры уже в значительной степени снижает ненужное волнение.

Излишнее волнение на эстраде может быть вызвано так же редкими выступлениями или большим интервалом в интенсивной концертной деятельности даже опытного исполнителя. В основе причин подобного рода лежит фактор адаптации организма и психики человека к выполнению им определенных функций. Если гитарист редко играет перед публикой, то он теряет, забывает те ощущения собственного состояния, которые он испытывал прежде во время выступления. Следовательно, необходимо восстановить, укрепить и развить эти ощущения.

Необходимость выработки устойчивого положительного самочувствия остро ставит вопрос об адекватности оценки исполнителя его реальному качеству. Имеется в виду, прежде всего оценка педагогом выступления ученика, так как она формирует будущую исполнительскую самооценку. Требование объективности к оценке качества исполнения ни в коей мере не снимают необходимости учета педагогом индивидуальных психологических особенностей ученика. Как “подать” тому или иному из них оценку его выступления — вопрос далеко не праздный. Опытные педагоги умело пользуются ею как инструментом формирования у учащегося способности в будущем реально оценивать собственные успехи и неудачи. Оценка по существу должна быть объективной, но форма ее — тактичной и гибкой.

ГЛАВА XI. РАБОТА ГИТАРИСТА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Правильно спланированная работа над целесообразно подобранным художественным репертуаром является могучим средством улучшения и ускорения музыкально-исполнительского развития учащегося. Намеченные задачи, стоящие перед исполнителем музыкального произведения определяют собой сущность работы над ним. В основу этой работы должно быть положено всестороннее изучение произведения, стремление глубже проникнуть в его содержание. Каждое произведение нужно изучать настолько детально и глубоко, насколько это доступно гитаристу на данном этапе его развития.

Процесс освоения музыкального произведения имеет не только музыкально-воспитательное, но и эстетически-нравственное значение. Постепенно приходит осознание того, что содержание настоящего высокохудожественного произведения неисчерпаемо, а многогранность его художественных образов безгранична. Один и тот же исполнитель иногда возвращается к ранее выученным произведениям, стараясь найти в музыке что-то новое, свежее, незамеченное во время предыдущей работы, углубить содержание и понимание его.

Процесс изучения музыкального произведения, как и всякий сложный творческий акт, у каждого исполнителя приобретает индивидуальные черты и протекает во многом своеобразно и неповторимо. Однако общие закономерности его все же существуют. Они выражаются в том, что работа над музыкальным произведением, которая начинается с выбора материала для изучения и заканчивается публичным его исполнением, неминуемо делится на несколько этапов, внутренне связанных один с другим. Момент окончания одного этапа и начало следующего



Дуэт И. Прест — А. Лагойя

не всегда можно определить; возможны их переплетения, возвращения к предыдущим формам работы. У отдельных исполнителей все этапы иногда сливаются в единый творческий процесс, который невозможно разделить на части. Но работе большинства музыкантов присуще чередование известных этапов изучения большого произведения. Это характерно и методике работы педагога с учеником во время классных занятий.

§1. Предварительное ознакомление с произведением

Ознакомление с произведением происходит в пассивной и активной формах. В младших классах музыкальной школы ученик знакомится с новой пьесой, чаще всего, прослушав ее в исполнении педагога или другого ученика. В старших классах и в музыкальном училище чаще практикуется активная форма ознакомления – разбор и чтение нотного текста в классных или домашних условиях. Хорошо, если есть возможность прослушать интересную грамзапись произведения в исполнении выдающегося артиста.

Воспитание навыков хорошего разбора и чтения с листа должно постоянно быть в центре внимания педагога. Необходимо, чтобы он постепенно знакомил ученика с основными принципами методики разбора и чтения с листа и прежде всего воспитывал осмысленное отношение к тексту, приучал не только видеть обозначения, но и слышать в них музыкальное содержание. При разборе нотного текста ученику нелегко распределять внимание на несколько объектов. Но именно этого требует осмысленное чтение нот. Важно воспитывать комплексное отношение ко всем элементам в их органическом единстве.

Первое проигрывание, естественно, всегда имеет приблизительный характер: в нем могут быть отдельные упрощения фактуры, пропуски деталей и другие мелкие неточности. Однако и при всем этом желательно добиваться целостного восприятия содержания музыки, стараться прочесть произведение по возможности без остановок в сдержанном темпе. Во время ознакомления с произведением ученик должен ясно представить художественный идеал исполнения, который направит дальнейший характер занятий, необходимых для осуществления этого идеала.

Необходимо также изучить всю литературу, которая содержит информацию о произведении, его исполнителях и их интерпретации, ознакомиться с биографией композитора, эпохой, в которой он жил, с его творчеством, эстетическими взглядами и т. д.

§2. Детальный разбор и изучение произведения

Начиная разбор и изучение произведения ученику необходимо сделать его общий и детальный анализ: разобраться в форме, обратить внимание на особенности изложения, мелодию, гармонию, штрихи, аппликатуру и др. Исходным моментом для конкретизации объектов и характера работы на этом этапе должно быть внимательное и тщательное усвоение авторского текста в медленных темпах. Творческая фантазия исполнителя не будет иметь под собой почвы, если не опирается на объективные данные нотной записи.

В период технического усвоения произведения главное задание педагога и ученика – окончательно отобрать технические приемы для лучшего воплощения авторского замысла. Чтобы ученик не утратил целостного представления о произведении, следует работу над деталями чередовать с проигрыванием больших отрывков и всего произведения.

Наиболее дробятся сложные технические и тяжелые для запоминания эпизоды. Такие эпизоды изучают в первую очередь (см. Пример 47).

Для улучшения исполнения отрывка, фразы нужно многократные повторения, но только творческие повторения. Многоразовые неудач-

Пример 47

Х. Турина “Фандангильо”



М. Понсе “Классическая соната”



ные пробы очень вредны, так как снижают творческий потенциал исполнителя, фиксируются в игровом аппарате и могут стать привычными для него. Для преодоления технических трудностей можно рекомендовать метод вариантов – ритмических, динамических, штриховых, менять формы работы над фразами.

Большое значение имеет выбор и чередование между собой *разных темпов*, в которых повторяются отрывки. Работая в медленном темпе, время от времени исполняют данный эпизод в нужном движении. Таким образом проверяются уже достигнутые результаты работы, соответствие реального звучания исполнительскому замыслу. Темп выученного отрывка рекомендуется постепенно довести до “резервного” ускоренного – это обеспечивает большую свободу исполнения в настоящем темпе. По мере необходимости, избегая “заигрывания”, можно снова вернуться к медленным темпам. Характер работы над штрихами, аппликатурой, сменой позиций должен всегда диктоваться требованиями их окончательно правильного исполнения в нужном темпе.

Зачастую необходимо создавать фактурные варианты, например, свести фигуративные отрывки на нескольких струнах в аккордовые, что позволяет с меньшей затратой времени освоить данный эпизод (см. Пример 48).

После завершения работы над отдельными местами встает задание соединить их между собой. В работе над большими фразами возникает необходимость приблизиться и к настоящему темпу и укре-

пить все технические навыки в их взаимосвязи, что, естественно, расширяет и художественные задания: выявляет основные кульминации, совершенствуется фразировка, динамические и тембровые контрасты.

Техническое освоение произведения, выявление его художественного содержания и выучка его на память происходит почти одновременно. При этом главную роль в запоминании произведения играет слухово-моторная память. Чтобы выученная пьеса надолго и крепко сбереглась в памяти, нужно уметь играть ее без нот, начиная с любого места, а также исполнять ее в медленных темпах.

Ценным методом углубленной проработки произведения и важным способом избежать механического усвоения исполнительских навыков является *мысленное проигрывание*. Каждому проигрыванию отрывка пьесы должно предшествовать мысленное слуховое представление данной музыки. Мысленное проигрывание должно быть по возможности точным и рельефным и включать в себя не только художественную сторону исполнения, но и все технические моменты.



П. Ромеро

§3. Целостное оформление произведения

На этом этапе подытоживается вся предыдущая работа и на первом месте выступает творческое задание – умение исполнить пьесу как органическое художественное целое, где все детали подчинены четкому исполнительскому замыслу. Одним из важнейших условий осмысленного исполнения здесь является понимание учащимся логических закономерностей музыкальной речи вообще и внутренней логики отдельного сочинения, так как каждое произведение представляет собой законченную логическую систему с присущими только ей оригинальными логическими связями. Поэтому, намеченный ранее план целостного исполнения здесь проверяется, дополняется, фиксируется и окончательно реализуется, а все средства выразительности уравниваются с точки зрения целого.

Во время завершения работы над произведением главную роль играет метод синтеза, сосредоточенное, собранное, активное в творческом отношении исполнение пьесы в настоящем темпе – характер-

Пример 48

И. С. Бах “Чакона”

записано

учить

The musical notation for Example 48 is presented in two parts. The top part, labeled "записано" (written), shows a sequence of chords and figures in G major, 3/4 time. It includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation includes various chords and figures, with some marked with Roman numerals (VI, V) and others with numbers (1, 2, 3, 4). The bottom part, labeled "учить" (learn), shows a simplified version of the same sequence, focusing on the basic chords and figures. It also includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation is simplified, with some chords marked with Roman numerals (I, IV, V) and others with numbers (1, 2, 3, 4).

ная форма проработки произведения дома и в классе. Исполнение всего произведения желательно или в начале ежедневного занятия как исходный момент для дальнейшей шлифовки в связи с целым, или в конце занятия как итог сделанного.

После “сквозного” проигрывания пьесы анализируются и критикуются все недостатки исполнения. В классе это делает педагог, а дома – сам ученик. Важно осознать и самокритично отнестись ко всем техническим неточностям, дефектам звуковедения и ритма, провалам памяти и др. Поэтому нельзя забывать, что работа над дальнейшим раскрытием содержания произведения, над лучшей реализацией авторского замысла не снимает целесообразности работы над деталями. Фактически должно происходить тесное переплетение второго и третьего этапов работы над произведением.

На этом этапе все больше возрастает роль мысленного проигрывания; что помогает глубже осознать содержание произведения и, в связи с этим, собственные недостатки. Особенно важно закрепить запоминание “ненадежных” отрывков. Их нужно проигрывать в замедленном темпе, тогда тормозится автоматизм и на первый план выступает деятельность внутреннего слуха. Убедившись, что медленная игра не разрушает ровности исполнения, можно быть более уверенным в надежности фиксации ее в памяти.

Пробные проигрывания всей пьесы со временем переходят в систематические репетиции с полной мобилизацией творческих сил. Между репетициями прорабатывается все то, что вызывало хотя бы тень неудовлетворенности, сомнения или неуверенности, и еще раз продумывается художественная сторона исполнения.

По мере “вызревания” необходимо чаще прорабатывать большие фрагменты (а иногда и целые части) в нужных (желаемых) темпах, что делает труд более увлекательным и продуктивным. Об этом очень хорошо говорил известный скрипичный педагог К. Мострас: “Система *длительных* занятий в медленном темпе, вообще “в медленном темпере”, безотносительно к какому-либо плану или смыслу, вызывает отягощение и торможение аппарата и, следовательно, утомляет его. А самое главное, мы усваиваем не те движения, которые нужны в настоящем подвижном темпе (утрачиваем характерные для последнего вида движения). Чтобы устранить эти явления, как результат крайности, преувеличения, ... нужно чаще сверять результат работы с движением в настоящем темпе. Таким последовательным способом мы можем дойти до предельного темпа, необходимого нам для тщательного контроля и фиксирования интонационного, звукового и двигательного результата”.

Иногда приходится наблюдать, что ученик, технически хорошо овладев музыкальным материалом, не может еще сыграть произведение осознанно и убедительно. В этих условиях бывает полезно отложить его исполнение на некоторое время, дать ей “отстояться”, и психологически переключить внимание ученика на другой “объект” – пьесу. Возвратившись после перерыва к первой пьесе ученик лучше воспринимает и лучше реализует содержание первой пьесы, а техническая сторона исполнения восстанавливается довольно быстро.

Работа над произведением на третьем этапе имеет цель достижения эстрадной готовности исполнения. При завершающем освоении пьесы уже не должно быть мысли о технических трудностях, а во время игры не ощущается утомление или напряжение, все движения становятся удобными и абсолютно управляемыми.

Наконец приходит время для полных “прогонов” пьесы, и здесь очень уместен принцип, рекомендуемый известным скрипачом Карлом Флешем: “Не следует применять две полярные звуковые противоположности – одну “холодную”, для “упражнения”, другую “горячую”, – для исполнения музыкальных произведений. Скрипачи, приучившие свой слух и пальцы к сухому, безжизненному звуку упражнений, рискуют тем, что не смогут его “одухотворить” на сцене, – именно тогда, когда это им будет необходимо”.

Наряду с общими установками существуют и более конкретные вопросы, связанные с работой над художественным произведением, о чем речь пойдет ниже.

§4. Аппликатура

Аппликатура занимает одно из центральных мест в работе над произведением. Выбор наиболее удобных для исполнения пальцев тесно связан с фразировкой, штриховым разнообразием, тиссетурным расположением, а также фактурой музыкального материала.

Выбирая аппликатуру, нужно учитывать наряду с художественными требованиями и конкретную специфику гитарной игры, особенности строения рук и самого инструмента. Требования удобства исполнения не могут оставаться вне поля зрения гитариста, если он действительно добивается настоящего мастерства, стремится к единству художественного замысла и зрелого исполнительского его воплощения.

В отличие от клавишных инструментов, гитарная аппликатура является одновременно и важным художественным элементом исполнения. К примеру, – тембр и динамика на гитаре является не только способом звукоизвлечения правой руки, а в большой степени зависят от аппликатуры левой.

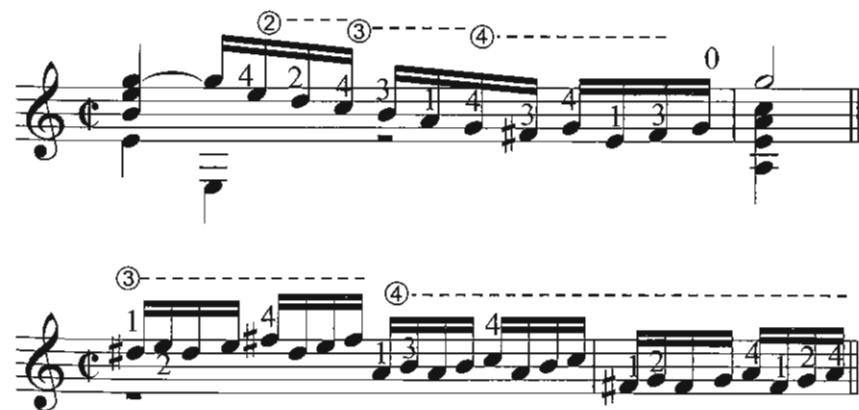
И. С. Бах “Сарабанда”



М. Понсе “Классическая соната” II часть



И. С. Бах “Прелюдия” из сюиты №3



Если в начале работы, еще плохо зная пьесу и характер технической работы, молодой гитарист выберет неудачную аппликатуру, то в дальнейшем ему придется привыкнуть к своим же ошибочным установкам. Поэтому, подбирая аппликатуру для подвижной игры, нельзя руководствоваться тем, насколько она удобна в медленной игре, потому, что это еще не гарантирует ее целесообразности для исполнения в быстром, настоящем темпе. Необходимо обязательно апробировать ее и в быстром движении.

Аппликатура, как и другие технические приемы, зависит не только от удобного и целесообразного распределения пальцев при игре, но и от характера и стиля произведения, она должна быть средством нужной тембровой окраски музыкальной фразы, средством того или иного характера соединения отдельных звуков. Отсюда, использование аппликатурных приемов, в основном, зависит от двух типов звучания музыкальной фразы:

I. *Кантилена* требует аппликатуры, которая обеспечивает в основном единую тембровую окраску музыкальной фразы. Удобство аппликатуры здесь не играет решающей роли. Поэтому целесообразно исполнять музыкальный мотив, музыкальную фразу так называемой *линейной аппикатурой*, то есть на одной струне. Частная смена струн в кантилене разрывает эмоционально-слуховую законченность музыкальной мысли. Единая тембровая окраска чаще всего соответствует музыкальной фразе с ровной динамической линией с более-менее одинаковым эмоциональным напряжением (см. Пример 49).

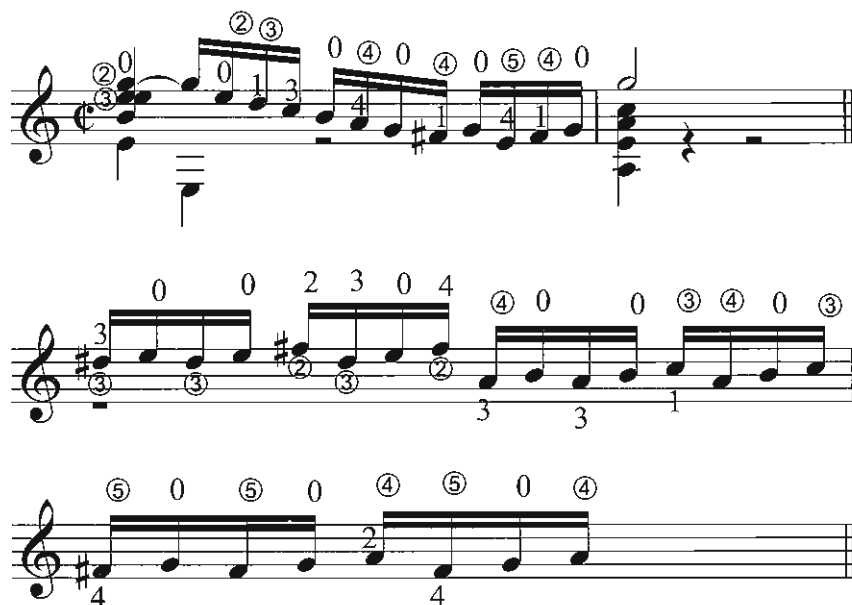
Певучесть мелодии подчеркивается слитным соединением отдельных звуков. В кантилене аппликатура должна создать и благоприятные условия для вибрации.

Наряду с линейной аппикатурой в последнее десятилетие в европейских гитарных школах все большее распространение получает так называемая аппикатура “задержанной педали”. Употребляется она, в основном, в мелодических пассажах в медленном и умеренном движении. Суть ее заключается в том, что небольшие мелодические построения исполняются не на одной, а на нескольких струнах (см. Примеры 50, 51).

Наложение нескольких звуков в интервалах большой или малой секунды и создает впечатление “задержанной педали”. Этот аппикатурный прием очень своеобразен, колоритный, и безусловно заслуживает серьезного изучения и применения в пьесах старинных и классических композиторов.

II. В *технических эпизодах* при выборе аппликатуры важную роль играет принцип *позиционного параллелизма*. Он означает максималь-

Аппликатура “задержанной педали”

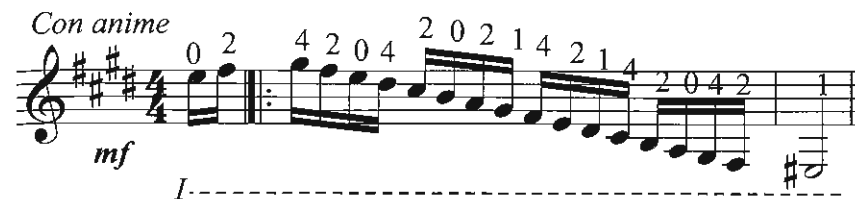


ное использование исполнительских возможностей в одной позиции (см. Пример 52).

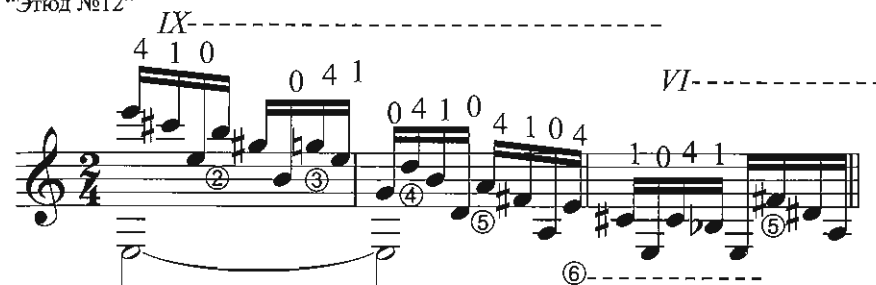
Это достигается при условии минимального употребления переходов в позиции, пребывания левой руки в относительно большем покое в отношении шейки грифа.

Большое значение в гитарной технике имеет и рациональная аппликатура правой руки. В педагогической практике часто встречаются случаи, когда эта аппликатура, из-за невнимания к ней, “мстит” ученику в завершающей стадии работы над произведением. Зачастую это происходит так: разбирая пьесу и работая над ней в медленных темпах учащийся (да и неопытный педагог) не обращает должного внимания на правую руку, допускаются и не замечаются многочисленные повторы – щипки одним и тем же пальцем струны (иногда и разных струн), постепенно эти движения автоматизируются. Но вот когда дело доходит до настоящих темпов, идут постоянные “срывы”, непопадания пальцев правой руки, и хуже всего то, что если продолжать “отработку” пьесы в быстрых темпах, – это неминуемо приводит к закреплению правой руки. Приходится, обычно, возвращаться вновь к мед-

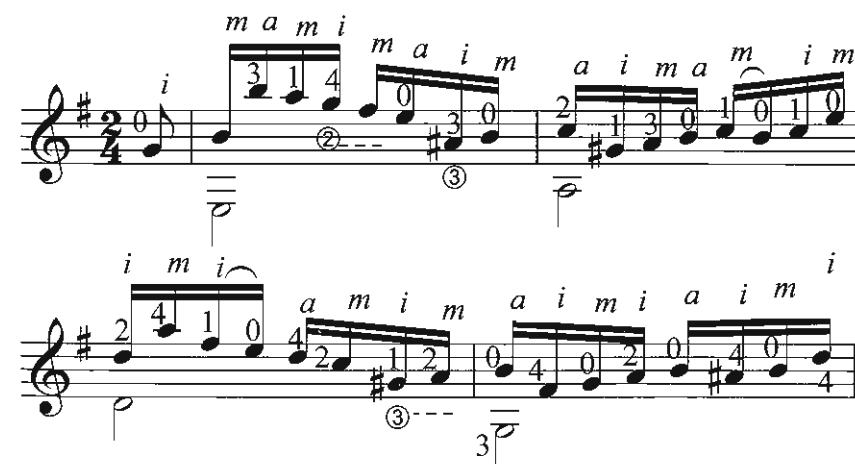
Э. Вила-Лобос “Этюд №7”



“Этюд №12”



М. Рожков “Вариация к романсу “Я встретил Вас”



ленным темпам, внимательно продумывать аппликатуру правой руки. Это особенно важно, если мелодический материал (чаще всего – вариации) исполняется на разных струнах (см. Пример 53).

§5. Динамика и тембр

В процессе реализации художественного замысла композитора динамика выступает как *фактор напряжения*, в котором важны не только громкость, но и высотное интонирование, гармонизация, густота или разреженность фактуры, разноплановость тембровой палитры.

Современная гитара обладает большими темброво-динамическими возможностями. Педагогу нужно как можно раньше ознакомить ученика с основными динамическими оттенками, начиная от пианиссимо и до фортиссимо. Каждый гитарист должен знать возможности своего инструмента, старательно изучать его объем динамических градаций – динамическую шкалу. На гитаре можно извлечь самый тихий звук, но, к сожалению, подлинное фортиссимо, как, например, на фортепьяно, не присуще гитаре. Это обязывает педагога-гитариста разви-

вать у ученика умение чувствовать и воссоздавать наивысшие нюансы звучания. Гитаристу так же необходимо воспитать умение ощущать как постепенную, так и резкую смену силы звука. Работа над динамической “управляемостью” ведется, обычно, не один год.

Во избежание формализма в выполнении динамических оттенков важно раскрыть ученику смысл динамических указаний, исходя из содержания музыки и повысить, тем самым, активность восприятия учеником всего произведения или отдельного его построения. Тогда естественно родится нужный нюанс и исполнение делается более ярким.



Дуэт “Братья Ассад”

Важно развивать у ученика ассоциации динамического развития с оркестровым мышлением, что будет способствовать более яркому в динамическом и тембровом отношении звучанию. Если гитара в динамическом отношении не достигает мощи рояля, то она владеет неисчерпаемым разнообразием тембров. Каждая струна гитары может давать при извлечении одной и той же ноты много тембровых оттенков

(извлечение того же звука на разных струнах, на разном участке струны, в зависимости от направления щипка или удара и многого другого).

“...Красота звука, к которой мы стремимся, это не есть понятие чувственно-статистическое, а понятие диалектическое, то есть наилучший звук будет тот, который наилучшим образом выражает данное содержание, и тут может быть даже тот противоречивый случай, когда этот звук сам по себе, извлеченный из контекста, вовсе не будет особенно красивым” – так понимал роль тембра и динамики Г. Нейгауз (“Пианисты рассказывают” М., “Музыка”, 1984 г., стр. 159).



Х. Кардоссо

В очень многих случаях тембр и динамика взаимодополняют друг друга. Например: постепенному динамическому и эмоциональному нарастанию, повышению мелодической линии музыкальной фразы соответствует такая аппликатура, когда используется более мягкий тембр одной струны и потом – яркий и звонкий другой (см. Пример 54).

При динамических контрастах, при резкой смене характера музыки необходимо придавать фразам различную тембровую окраску. Особенно выразительно такая необходимость выявляется при повторении одной и той же фразы или мотива. Тогда первую фразу можно исполнить на одной струне, а ее повторение – на другой. Уместно так же чередование щипка и удара (см. Пример 55).

Пример 54

И. С. Бах “Прелюдия” из Сюиты №3



И. С. Бах “Гавот”



§6. Работа над метро-ритмом

В ряду средств музыкальной выразительности ритм является одним из важнейших в силу того, что музыка, это звуковой процесс, разворачивающийся во времени. Как мелодия, гармония и другие средства музыкальной выразительности, ритм находится в прямой зависимости от эмоционального содержания произведения, поэтому, при работе над произведением часто возникает необходимость рассмотрения и других факторов этого временного процесса – метрической управляемости ритмических группировок, темпа произведения, а также отдельных его частей и разделов, логики темповых отклонений, вызванных определенными художественными задачами.

Основой работы над метро-ритмом служит точное прочтение записанных в нотах временных соотношений звуков. “Каждое занятие, любое упражнение на инструменте должно происходить только и обязательно в ритмически совершенно точном и творчески четком волевом оформлении” – так говорил о ритме К. Мартинсен (К. А. Мартин-

сен. Методика индивидуального преподавания игры на фортепьяно. М., “Музыка”, 1977 г., стр. 43). Эта задача представляет для учащихся нередко значительные трудности. Определенную сложность представляет исполнение пунктирного ритма:  в медленных темпах он

имеет обыкновение превращаться в триольные  (следует заметить, что ритмически совершенное исполнение в медленном темпе более сложно, чем в быстром).

Эмоциональная выразительность этого пунктирного ритма передает настроение строгости, внутренней собранности и сосредоточенности. Для того, чтобы добиться верного исполнения подобной ритмической ячейки нужно использовать более дробное деление длительностей; подсчет недостающих шестнадцатых –  будет способствовать внутреннему ощущению их пульсации (см. Пример 56).

В случае, когда на каждую долю приходится разное количество нот, часто встречаются ритмические ошибки (см. Пример 57).

Находясь под впечатлением триольного движения, ученик и на четвертой доле первого такта приведенного примера играет восьмую из триоли . Восприятие движения равными восьмыми осложняется отсутствием первой восьмой на четвертой доле. Для ощущения

Пример 56

И. С. Бах “Чакона”



Пример 57

П. Чайковский “Осенняя песня”



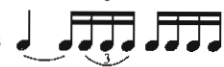
смены ритмического движения рекомендуется играть эту воображаемую восьмую , а затем связать начало четвертой доли с исполнением приходящегося на нее аккорда.

Довольно типичным является нарушение ритмичности исполнения мелких длительностей, следующих за более долгой нотой, особенно в случае, если начало доли слигвано с предыдущей нотой (см. Пример 58).

И. С. Бах “Прелюдия”

Пример 58



На выдержанных звуках ученик выбивается из пульса шестнадцатых (или 32-х) ритм часто превращается в  и т. д. Чтобы добиться ритма точности, нужно проиграть, вначале сняв лигу и повторяя слигванную ноту, а затем как написано.

Воспроизведение пунктирного ритма иногда осложняется дополнительными трудностями, например, наличием мелизмов (см. Пример 59).

Пример 59

И. С. Бах “Прелюдия”



В таких построениях полезно сыграть несколько раз соответствующий голос без украшения, а затем, когда нужное соотношение длительностей будет усвоено, исполнить и мелизмы.

Большое выразительное значение имеют паузы. Поэтому кроме точного временного равенства пауз соответствующим длительностям очень важно ощутить внутреннюю выразительность каждой из них.

Одну из труднейших задач, стоящих перед учеником, представляет умение выдержать темп на протяжении всего произведения и до-

биться единого ритмического пульса. Это особенно относится к полифоническим произведениям, музыке старинных композиторов, классическим сонатам. Под ритмическим пульсом нужно понимать соотношение общего ритма произведения, его счетной единицей и ритма отдельных построений.

Естественность ритмической пульсации нарушается, если первоначальный темп взят неправильно. Особенно затруднительно бывает найти нужный темп начала произведения кантиленного характера, в спокойном движении. Правильный темп должен органично вытекать из характера исполняемой музыки. Каждый музыкант мог убедиться в том, что в результате проникновения в сущность исполняемого произведения он находил, не думая об этом специально, тот темп, в котором мог наиболее полно передать особенности данного произведения.

Нужно направить усилия ученика, вскрыть характерные черты музыки, чтобы “правильный” в стилистическом отношении темп стал внутренней потребностью ученика. Этого можно достичь путем все более широкого охвата учеником круга произведений определенного стиля, но не получением готовых рецептов. Усилия педагога должны быть направлены на то, чтобы активизировать, обострить образно-эмоциональное восприятие, переживание учеником музыки. Если же этого оказывается недостаточно, можно предложить ученику мысленно проиграть (пропеть) несколько тактов произведения, чтобы начав исполнение, он был уже в нужной ритмической сфере. Не всегда обязательно пропевать пьесу с начала, целесообразно спеть те такты, которые наиболее ярко передают ритмический импульс произведения.

Слушая внутренним слухом, ученик, не отягощенный техническими или какими-либо другими трудностями, может определить верный темп, как он его мыслит. И это внутреннее слышание должно быть отправной точкой в его работе за инструментом. К сожалению, учащиеся часто пренебрегают такой работой, предпочитая ей бесконечную “долбежку”, оставаясь в плену своих исполнительских возможностей. А ведь ясное представление о цели может стать значительным стимулом для развития этих возможностей.

В педагогической практике часто встречаются случаи, когда учащийся не может выдержать единый темп на протяжении всей пьесы и, не замечая того, недопустимо ускоряет или замедляет движение. К примеру, изменение ритмического движения, появление более долгих длительностей влечет за собой замедление темпа, и наоборот, более мелкие длительности вызывают произвольное ускорение. Динамический подъем перед кульминацией также часто влечет ускорение темпа.

Для предотвращения этого следует приучить самого ученика контролировать темп. Надо объяснить ему, где чаще всего возникают непреднамеренные изменения темпа и какие построения поэтому следует держать под неослабным контролем внимания. Важно приучить во всех построениях время от времени сравнивать темп с начальным.

Тем не менее, живой ритм исполнения включает в себя все многообразие ритмического движения, обусловленного теми или иными художественными задачами. Все это включает в себя понятие агогика. Небольшие замедления или ускорения внутри фразы необходимо уже для рельефного выявления наиболее значительных интонаций мелодии. Иначе исполнение будет невыразительным, автоматичным.

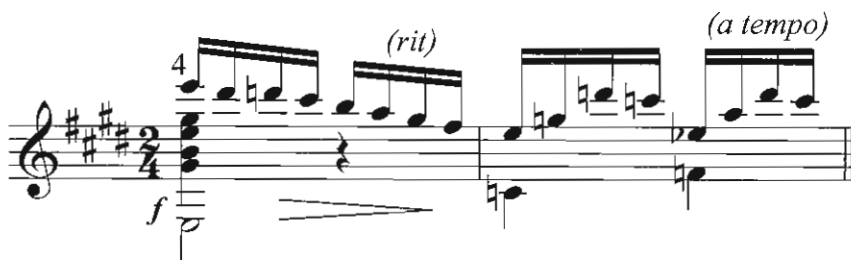
Как нельзя лучше эту мысль выразил Б. Асафьев: “У дирижеров ... высокой культуры оркестр дышит: слушатель ощущает музыку как проявление органической жизни... Ритм у этих дирижеров никогда не метричен. Они свободно владеют акцентами” (Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., “Музыка”, 1971 г. стр. 298).

Умение тонко пользоваться агогическими оттенками, владение *tempo rubato* достигается постепенно, в результате скрупулезного прочтения авторского текста и углубленного анализа музыкального произведения. Большую пользу ученику может оказать повторение пройденного материала, в процессе которого будет совершенствоваться и исполнительский замысел. Разберем несколько примеров.

Чуть заметные ритмические “оттяжки” иногда бывают уместны там, где надо показать новую тональную окраску (см. Пример 60).

Пример 60

Э. Вила-Лобос “Прелюдия №2”



Наряду с замедлениями, нередко способствующими более ясному членению произведения на разделы, во многих случаях для выявления формы используются и ускорения темпа. Помимо указанных в нотах *accelerando*, небольшие ускорения уместны в срединных пост-

роениях, гармонически неустойчивых, связанных с внутренним развитием. “Мы никогда математически точно не играем. Единство пульсации не есть механизация ритма. Взаимоотношение динамики с ритмом определяется промежутками между звуками, поэтому моменты расстояния между звуками являются решающими в общем ритмическом строе произведения” – говорил об агогике А. Гольденвейзер (“Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепьянном искусстве”. М., “Музыка”, 1966 г., стр. 109). Точность исполнения *tempo rubato* заключается в том, что музыкальная интуиция исполнителя, подсказывающая ему разнообразные агогические нюансы, должна быть подчинена строгому временному режиму и логическому расчету.

Определенную трудность составляет свободное исполнение каденционных построений. Для большей естественности в их исполнении следует определенным образом сгруппировать и наметить границы действия *accelerando* и *rallentando*. Кроме того, нужно рассчитать, чтобы *accelerando*, занимая какой-то промежуток времени, привело к разделу, исполняемому ровно, но в более подвижном темпе (*Tempo II*), и после этого начинать *rallentando* (см. Пример 61).

В связи с этим нужно сказать о следующем. Очень важно различать авторские указания *a tempo* и *Tempo I*. Первое из этих указаний означает переход к прежнему темпу, который был перед *accelerando* или *ritenuto*; *Tempo I* предлагает возвращение к первоначальному темпу, который был в самом начале пьесы или раздела.

Большое значение для выразительности звучания имеют цезуры между отдельными построениями или частями произведения. Тонкое владение таким выразительным агогическим нюансом, как цезура, делает исполнение живым и выразительным, придавая ему естественность дыхания; цезуры позволяют яснее выявить музыкальную ткань произведения. Но злоупотребление ими может привести к излишней расчлененности, разрушить цельность исполнения.

Фермата – особый агогический оттенок, позволяющий более рельефно выявить образно-эмоциональный строй произведения. Выразительное значение фермат многообразно. Трактовать их длительность нужно в зависимости от того, где они расположены – внутри построения, или в конце его, либо в конце всего произведения. Поэтому увеличение длительности ноты при фермате, в зависимости от ее драматургической нагрузки, будет иметь массу градаций – от едва заметного до значительного увеличения (в три раза и больше). Гитаристам при этом приходится учитывать и чисто физический фактор – скорость и время затухания звука струны.

10 *Cadenza (Tempo I)*

(Tempo II)

Порой нелогичные замедления и ферматы на длинных нотах, искажая ритм, приводят к изменению метра. Автору данной работы пришлось слышать в игре концертирующего гитариста превращение в "Прелюдии №1" Э. Вила-Лобоса размера 3/4 в 4/4 (см. Пример 62).

Умение играть свободно требует от исполнителя гибкости и органичного слышания всей музыкальной ткани, иначе исполнение может

Э. Вила-Лобос "Прелюдия №1"

у автора
Andantino

у исполнителя

превратиться в неритмичное. Даже в пьесах импровизационного характера, при некоторой уместной свободе, нужно следить за правильным соотношением длительностей (см. Пример 63).

Пример 63

Х. Родриго “Концерт “Арахуэс” II часть



Композитор уже в своей записи ритма стремился передать впечатление импровизации. Утрирование может привести к нарочитости и лишить пьесу непосредственности. Передать впечатление импровизационности пьесы или какого-то эпизода ее отнодь не означает свободной импровизации во время выступления. До выхода на эстраду у ученика должны быть спланированы все агогические оттенки, равно как и другие компоненты исполнительского плана.

§7. Работа над мелодией

Инструментальная музыка имеет свои закономерности, но в конечном счете мелодия и здесь в большей или меньшей степени связана с принципами вокального искусства, с естественными закономерностями человеческого дыхания. С. Рахманинов – величайший мелодист XX века, считал, что “мелодия – это музыка, главная основа всей музыки”. Певучесть при игре на инструменте, рассматриваемая как классическая традиция русского исполнительского искусства, должна быть краеугольным камнем, внутренней потребностью исполнителя.

Приступая к изучению нового произведения ученик и педагог должны тщательно проанализировать строение мелодии, а также гармонию, фактуру, форму с целью выбора и применения технических приемов, соответствующих внутренней сути музыки, причем одноголосная мелодия должна рассматриваться как многогранный музыкальный

элемент. Важно прежде всего уяснить развитие мелодии, ее членение на построения (мотив, фраза, предложение, период), определить относительную важность этих построений.

Как и разговорная речь, где части фразы разделяются одна от другой остановками определенной длительности, что выражается в письме знаками разделення, исполнение музыки требует расчленения каждого периода соответственно его содержания на более мелкие построения. Эта расчлененность достигается, главным образом, при помощи цезур, то есть минимальных перерывов звучания.

В нотном тексте для фортепьяно, скрипки и других инструментов фразы обычно отделяются лигами, которые указывают либо на цельность большого музыкального построения, либо на мелкие мотивы или разнообразные артикуляционные способы соединения звуков. В гитарных нотах, в силу исторической традиции, фразировочная лигатура не выставляется, поэтому роль и ответственность педагога-гитариста при работе над мелодическими построениями необычайно высока.

При работе над мелодией ученику важно прежде всего почувствовать характер основной интонации пьесы (первые один-два такта). После того как ученик почувствовал и сумел передать характер первой интонации, можно поработать над логическим развитием всей мелодической линии (см. Пример 64).

В каждом мелодическом построении всегда есть наиболее выразительный, главный для всего музыкального отрывка звук или группа звуков, то есть *кульминация*. Именно она и объединяет в одно целое все музыкальное построение, делает его внутренне законченным. Все остальные звуки музыкальной фразы делают подготовку к кульминации или спад после нее. Осознание кульминации музыкального построения делает исполнение осмысленным и выразительным, помогает исполнителю ясно ощутить единство формы художественного произведения.



М. Льобет



Естественно, не все кульминации произведения имеют одинаковое выразительное значение. Есть кульминации мелких построений (так называемый – “местные”) и кульминации главные, определяющие вокруг себя большую часть произведения или все произведение. Одной из важнейших задач исполнителя при работе над музыкальным произведением является правильное выявление главной и второстепенных кульминаций. Выявление кульминации достигается путем выделения отдельных кульминационных звуков, т. е. путем акцентирования, которое бывает двух типов:

динамический акцент обозначает усиление звука; может быть различной силы и характера.

агогический акцент заключается в большей протяженности кульминационного звука в сравнении с точно зафиксированной его длительностью. Такая “оттяжка” (тенуто) воспринимается также как подчеркивание кульминационного момента музыкальной фразы. После агогического акцента темп обязательно выравнивается, компенсируясь за счет соответствующего ускорения следующих звуков.

Значительную роль в развитии мелодии играет не только динамика, но и тембровая сторона исполнения. Рассмотрим, к примеру “Прелюдию №1” Э. Вила-Лобоса, упомянутую выше. Насыщенный звук виолончельного характера придает уже первой фразе значительное эмоциональное напряжение. Тембровая насыщенность здесь сохраняется за счет исполнения мелодии на басовых струнах в среднем и высоком регистрах. Каждой из трех мелодических волн должна соответствовать интенсивность динамических подъемов с постепенно усиливающейся ролью вибрации. Плавная, лирико-драматическая мелодия требует точнейшей нюансировки, интонирования интервалов и отдельных звуков как части целого. Здесь необходима гибкая техника звуковедения, направленная на выявление логики развития и музыкальной мысли, в частности: мягкое начало звука в затактах; динамические и

агогические акценты в кульминациях мотивов, фраз и предложений; послек кульминационный динамический спад.

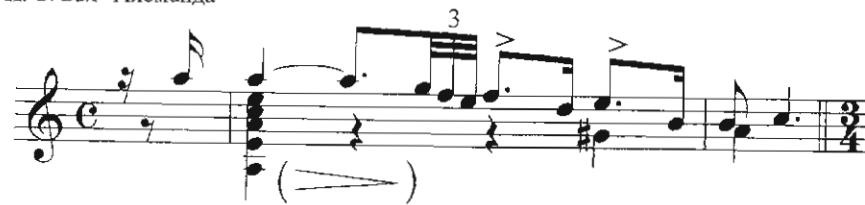
Большую экспрессивную нагрузку при этом несет и аккомпанемент. “В каждом эпизоде всегда имеется ведущая линия в сопровождающий фон. На этот фон надо обратить внимание при работе над вещью. Окружение ведущей темы – фон – должно быть живым, не просто подпрыгивать механически под ведущую линию, а помогать ей, а нередко и противопоставляться ей... Самое примитивное сопровождение, шаблонный “аккомпанемент” должен жить своей живой ритмо-динамической жизнью, и только на таком, до конца выясненном и выработанном фоне может ожить ведущая линия, может проявиться образ целого” – говорил об этом А. Гольденвейзер (“Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепьянном искусстве” М., “Музыка”, 1966 г., стр. 104).

Аккорды даже на “пустых” струнах должны “дышать”, быть динамически направленными.

Во многих случаях приходится работать над выявлением развития мелодической линии внутри фраз. Одной из значительных трудностей в этом отношении является *соединение долгих звуков* с последующими короткими (см. Пример 65).

Ученика необходимо приучать “дослушивать” долгие звуки и исполнять последующий за ними короткий примерно с той силой “звучности” с какой звучал “затухающий” долгий звук к моменту взятия короткого. Если не учитывать естественного “затухания” длинного

И. С. Бах “Алеманда”



И. С. Бах “Adagio”



звука и исполнять следующий короткий с “прямолинейной” интенсивностью, это обязательно приводит к артикуляционным нарушениям, иногда и к произвольным синкопам (см. Пример 66).

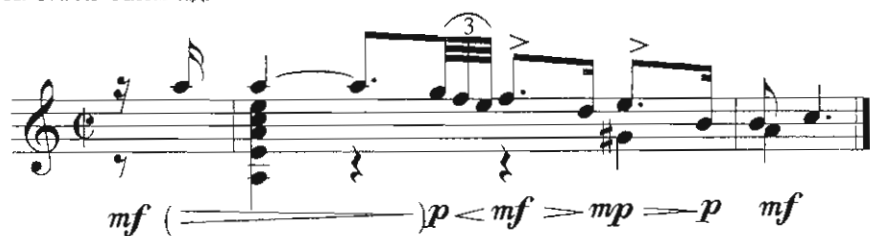
Иногда возникают противоречия между строением мотива и метричным строением такта. Выразительная подготовка к кульминации требует не ослабления звука на слабой доле такта, а наоборот, – его усиления (см. Пример 67).

Когда возникают такие противоречия, преимущество отдают требованиям фразировки, так как метрическая структура такта является лишь схемой, которая ни в коем случае не должна сковывать живого содержания музыки.

Снятие звука – также ответственный момент в исполнительстве. Характер и способ снятия звука целиком зависит от характера мелодии, динамики, активности движения. Многие неопытные педагоги придают этому мало значения, в результате чего исполнение их учеников “засоряется” звучанием уже ненужных басов, аккордов с открытыми струнами.

Пример 66

И. С. Бах “Алеманда”



Пример 67

Ф. Сор “Вариации на тему Моцарта”

неправильно



правильно



В гитарной практике существует два основных способа снятия звучания – мягкое и жесткое. Необходимость мягкого прекращения звучания связана с мягким характером мелодии. Удобнее всего глушить струны плоскостью большого пальца правой руки, где он выполняет функцию фортепьянного демпфера.

В быстрых темпах, при большой динамике или резких динамических контрастах (см. Пример 68) глушение струн производится за счет почти всех пальцев правой руки – после щипка они быстро возвращаются на те же струны (Подробнее эта техника описывается в §8 “Работа над штрихами и мелизмами”).

Пример 68

М. Понсе “Классическая соната”



Если вовремя не снять звучание басов в этих примерах, то они образуют ненужное звучание “хвосты” – квартовые, терцовые, секундовые.

Зачастую в искусственном снятии звучания участвуют и пальцы левой руки.

Большое значение в гитарной технике имеет прием “легато”, выступающий здесь не как штрих, а как способ звукоизвлечения. 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. Почти во всех случаях в динамическом отношении первый, “ударный” звук будет сильнее остальных – залигованных. Умелое применение легато всемерно способствует выразительности фразировки. Часто посредством легато подчеркивается искусственное смещение метрических акцентов (см. Пример 69).

Но помимо авторских лиг в оригинальных сочинениях встречаются и редакторские лиги во многих переложениях для гитары пьес, написанных для других инструментов. И вот к этим лигам нужно относиться весьма осторожно, так как, зачастую редактор, проставляет



лиги, в первую очередь, в целях максимального удобства исполнения, зачастую нарушая логику мелодического развития, плавность голосоведения (см. Пример 70).

Эти лиги явно разрывают мелодическую нить явными "синкопиями", что приводит к нарушению артикуляции, неправильному "произношению" мотивов. Тем более что эти лиги на слабых метрических долях текста.

Поэтому педагогу, зачастую, необходимо "доредатировать" текст, не взирая ни на какие "авторитеты" транскрипторов. Снимая ненужную лигатуру в переложениях желателен знакомство и с оригиналом пьесы. Иногда опытный педагог снимает лиги (особенно – восходящие), из-за неудовлетворительного качества инструмента. Ведь далеко не каждый инструмент отечественного производства и желаемой мере детонирует, "отвечает" на малейшее прикосновение пальца левой руки к струне.

§8. Работа над штрихами и мелизмами

Воспитание звука должно вестись в двух направлениях. С одной стороны, ученик должен освоить типичную характерность гитарного звука, добиться *однородного* тембра звука на разных струнах, динамической ровности в разных регистрах гитары. С другой стороны, очень важно владеть *разнообразием* звучания, различными динамическими

и тембровыми оттенками, различным их соединением. Поэтому, работа над воспитанием звука должна иметь универсальный характер, то есть охватывать все стороны и виды гитарной техники. Эта работа самым тесным образом связана со *штриховой техникой*.

Штрих – это типичный прием звукоизвлечения, присущий данному инструменту и соответствующий характеру музыкальной фразы. Каждый штрих следует рассматривать не только с точки зрения его музыкально-выразительного содержания, но и с точки зрения *специфики исполнения*, поскольку они имеют целый ряд специфических оттенков в зависимости от способа звукоизвлечения. Штрихи необходимо рассматривать также как важное средство артикуляции. Иногда интерпретация исполнительского плана произведения связана прежде всего с проблемой штрихов.

Легато – общемузыкальный штрих, означающий связанное исполнение звуков. Именно с общемузыкальных позиций *легато* на гитаре применяется тогда, когда музыка требует максимальной певучести, непрерывности, слитности, полностью выдержанных звуков мелодии. Базируется такое *легато*, главным образом, на плавной форме движения левой и правой руки, их предельно точной координации, вибрации, на динамической сбалансированности звукового потока.

В игре на гитаре *легато* – это не только штрих, но и определение способа звукоизвлечения, т. е. приема игры, имеющего первостепенное значение. Легато в его гитарном применении существует в пяти способах:

1. *Восходящее легато* (см. Пример 71). Первый звук извлекается пальцем правой руки, а второй (и последующие) – пальцами левой руки, которые резко ("молоточками") опускаются на соответствующий лад (или лады) той же струны и заставляют звучать ее без участия правой руки.

2. *Нисходящее легато* (см. Пример 72) требует, чтобы пальцы левой руки были предварительно распложены на нужных струнах и ла-



Д. Рассел



дах. После извлечения первого (верхнего) звука правой рукой палец левой руки, прижимающий струну на следующем ладу, вместо того, чтобы, как обычно, сойти со струны, должен с силой оттянуть ее в направлении кисти ("сорвать"), тем самым заставляя звучать следующий звук.

3. При восходящем и нисходящем движении звуков используется *легато-глитсандо* (см. Пример 73). Оно выполняется приемом скольжения одного или нескольких пальцев левой руки вдоль грифа. Скольжение входит в счет длительности той ноты, от которой оно происходит.



4. *Смешанное легато* (см. Пример 74) содержит в себе и использует первый и второй (а иногда и третий) способы.

5. При нисходящем движении звуков, когда слиганные ноты находятся на разных струнах, первая нота извлекается щипком пальца



правой руки, а вторая и последующие – ударом пальца левой руки, который с силой опускается на струну в нужном месте и заставляет звучать ее без участия правой руки (см. Примеры 75 и 76).

При исполнении всех видов легато необходимо помнить, что первая нота всякой слигванной группы нот невольно акцентируется, но качество остальных звуков зависит не от атаки (силы щипка или удара) первого звука, а от активности (срыва, удара, скольжения) движения пальцев левой руки.

В современной гитарной технике, особенно в музыке фламенко, существуют и другие способы легато, многие из которых не поддаются описанию из-за сугубо индивидуальной техники их применения.

Стаккато – отрывистое исполнение звуков с отделением одного от другого паузами. Стаккато при исполнении на гитаре является результатом искусственного глушения струн. В гитарной технике используется два способа исполнения стаккато: 1) путем снятия пальцев левой руки со звучащей струны; 2) путем глушения пальцами правой

М. Высотский "Пряха"



руки звучащей струны. Второй способ более эффективен и распространен. Он состоит в том, что после извлечения звука палец немедленно возвращается на звучащую струну, не давая ей отзвучать. Чем быстрее палец правой руки возвращается на струну, тем отрывистее стаккато. Аккорды стаккато берутся по такому же принципу, как и отдельные ноты.

Возможны и другие варианты для одноголосных тем: например, указательный палец зажимает струну – и тут же средний палец правой руки ее глушит.

Большой палец правой руки может играть стаккато как арфовый прием “этуффё”. Заключается он в следующем: палец извлекает звук с опорой на нижнюю струну и сразу же плоскостью своей второй фаланги заглушает звучащую струну.

Флажолеты – гармонические призвуки (или обертоны), которые возникают от колебания половинных, третьих, четвертых и т. д. частей полного объема струны. Благодаря применению флажолетов диапазон верхнего регистра гитары расширяется почти на октаву. В исполнительской технике флажолеты имеют огромное значение, ибо они не только расширяют диапазон гитары, но и дают новые тембровые звучания (в особенности – искусственные флажолеты с вибрацией). Флажолеты бывают трех видов: натуральные, искусственные и сложные.

1. **Натуральные** – октавные, квинтовые, квартовые (звучат соответственно на 12, 7, 5, 4, 3 ладах). Исполняются легким прикосновением подушечки пальца левой руки, точно напротив ладового порожка (в выше указанных местах грифа) и одновременным щипком (ударом) пальца правой руки, после чего палец левой руки быстро поднимается. В результате слышится звук старинной флейты “флажолета” (старинной французской свирели).

Примечание. Все флажолеты звучат ярко до 4-го лада включительно, а дальше, то есть на 3-м и 2-м ладах, флажолеты звучат довольно тускло и поэтому употребляются очень редко.

2. **Искусственные** – охватывают большой хромматический диапазон, и хотя звучность их несколько меньше, чем натуральных, тем не менее они вносят заметное разнообразие в красочную палитру гитары.

Этот прием требует одновременного использования пальца левой руки, указательного и безымянного пальцев правой руки. Палец левой руки прижимает струну обычным способом и остается на ней в продолжении заданной длительности звука, в то время как указательный палец правой руки мягко и быстро соприкасается со струной точно на

октаву выше места прижатия, а безымянный палец правой руки извлекает звук.

3. **Сложные** – звучат и исполняются точно так же, как и искусственные, только с применением аккомпанемента. Правая рука несет нагрузку еще больше: указательный палец касается струны в точке звучания флажолета, безымянный – извлекает звук, а большой и средний пальцы ведут аккомпанемент (см. Пример 77).

Пример 77

Э. Гранадо “Испанский танец”



Пиццикато (pizzicato) – этот прием изменяет тембр инструмента, звучит очень своеобразно и эффективно. Звук становится как бы “засурдиненным” – отрывистыми и приглушенными.

Способ исполнения заключается в том, что правая рука ребром кисти, почти у самой подставки кладется на струну, а большой (иногда – средний и указательный) палец извлекает звук. Существует еще один способ исполнения пиццикато; если мелодия исполняется по одной струне, то мизинец правой руки становится на эту струну возле самой подставки, а указательный и средний пальцы извлекают звук.

Расгеадо (rasgueado) – это удар четырьмя (тремя) пальцами правой руки (“вразброс” – начиная с мизинца) по нескольким или всем струнам. Этот прием исполняется двумя способами: 1) сверху вниз, т. е. от 6-й струны к первой; 2) снизу вверх (от 1-й к 6-й), причем движение всегда начинается с мизинца (или безымянного пальца).

В последние годы в исполнительской практике гитаристов часто применяется прием “кольцевого расгеадо”. Это ритмически организованное расгеадо, способ исполнения которого заключается в объединении и непрерывном движении двух выше описанных способов.

Тамбурин (tamburine) – прием, которым имитируется звучание большого барабана или литавр. Он заключается в том, что большой палец правой руки (а иногда – средний) резко ударяет по нескольким или всем струнам сверху у подставки. Чтобы добиться яркого звучания, надо делать удар всей тяжестью кисти правой руки, касаясь большим пальцем струн, и быстро его поднимать, давая струнам свободно

звучать. В современной гитарной литературе тамбурин обозначается иногда "percussione".

Подражание малому барабану – очень эффектный гитарный прием. Исполняется он так: указательный палец левой руки (а иногда и с помощью правой руки) перетягивает шестую струну на пятую, переkreщая и прижимая их на VII–VIII ладу. Звуки извлекаются из обеих струн щипком чередующихся пальцев правой руки.

Мелизмы – форшлаг, мордент, группето и треть исполняются в основном приемом легато. Условием правильного соотношения форшлага с основным звуком является чистота легато с акцентом на основном тоне.

В морденте нужно добиваться весомой атаки и глубины первого звука.

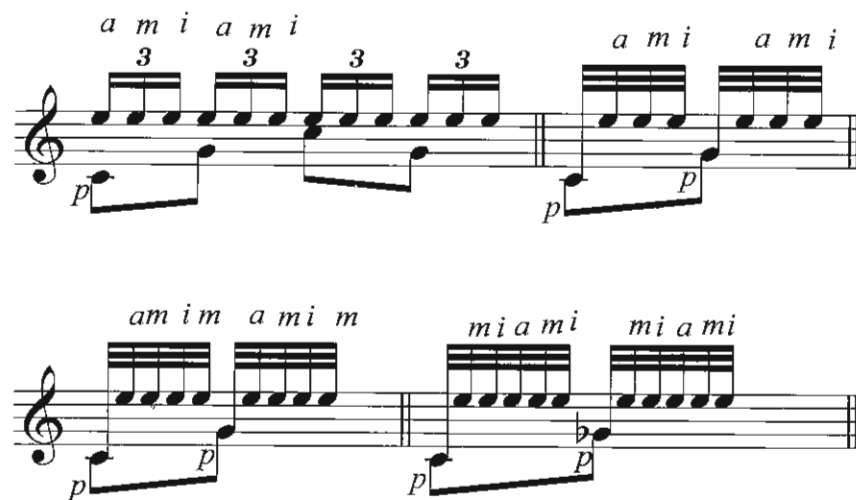
В переложениях пьес клавесинистов XVII–XVIII веков и произведениях русских гитаристов XIX века встречаются *неслигованные* с основной нотой форшлаг. Они исполняются в этих случаях за счет щипков пальцев правой руки на разных струнах (см. Пример 78).

Возможны несколько вариантов аппликатуры правой руки: i – m – i; i – m – p; p – i – m; p – m – i;

В современной гитарной литературе аналогичным способом играют и некоторые длинные трели, которые благодаря этому становятся динамически более управляемыми.

Тремоло – быстрое чередование одного и того же звука. Этот прием удобен для исполнения на гитаре и очень эффективен. Существует много разновидностей тремоло – триольное, квартальное, квинтальное, секстальное (см. Пример 79), что и определяет различные аппликатуры правой руки.

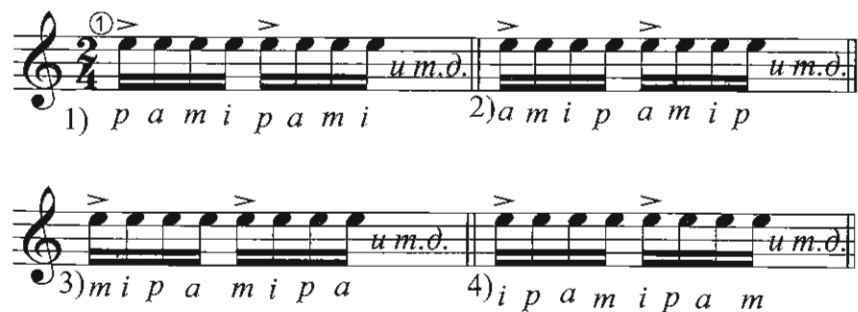
Но наиболее популярным в гитарной технике является квартальное. Во всех видах тремоло большую нагрузку несет большой палец правой руки, выполняя аккомпанирующую (а иногда и мелодическую) функцию.



В тремоло надо добиваться четкости ударов пальцев правой руки, силы звучания и исполнения в быстром темпе. Начинать работу над тремоло надо в медленном темпе и обращать самое серьезное внимание на эти три условия. Необходимо добиваться также свободы и независимости пальцев правой руки. Для этого будут полезны нижеследующие упражнения (см. Пример 80).

Свободно перенося акценты на разные пальцы, ученик тем самым добивается необходимой независимости и "управляемости" тремоло. Очень важно добиваться и динамической подвижности этого приема, т. к. тремоло исполняется мелодия, а она без гибкой, "дышащей" динамики мертва.

Пример 80



Пример 78

М. Высотский "Ах, ты, матушка"



В современной исполнительской технике игры на гитаре появилось множество новых приемов. Это объясняется стремлением композиторов и исполнителей расширить звуковую палитру инструмента, обогатить его звучание колористическими эффектами. Разумеется, не все они полноценны, но многие из них уже прочно вошли в исполнительскую практику гитаристов.

Голье (golpe) – удар ногтем пальца правой руки по подставке (или по верхней деке).

○ – пиццикато Бартока. Нужная струна оттягивается перпендикулярно плоскости грифа, как бы “подрывается”. В результате должен быть слышен вместе с определенной высотой ноты резкий “щелчок” струны о ладовые порожки.

♯ – щипок басовой струны с предварительным скольжением ногтем большого пальца по канители струны, добиваясь “свистящего” призвука.

~~~~~ – глубокая вибрация (перпендикулярно грифу поперек струны).

⏏ – тремоло пальцами по подставке.

↑ – пронзительная, очень высокая нота за грифом.

## ГЛАВА XII. СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ ГИТАРИСТА

Воспитание технического мастерства исполнителя является одной из самых сложных проблем музыкальной педагогики. Ее сложность вызывается тем, что педагогу приходится формировать у ученика тончайшую по внутренним импульсам систему двигательных приемов и навыков.

Под *двигательной* техникой понимается отраженная в специфических координациях система обобщенных игровых навыков, реализация которых обусловлена центральными механизмами формирования и управления автоматизированными движениями, а также уровнем развития периферийного аппарата (рук) исполнителя, степенью двигательной рациональности.

В отличие от чистой моторики, художественная техника – это система исполнительских навыков, имеющих конкретную музыкально-целевую направленность, обусловленную содержанием интерпретируемого произведения, особенностями творческого мышления гитариста, уровнем развития двигательной техники и степенью ее управляемости.

К элементам игровой техники принадлежат: ориентация на грифе и струнах; контроль тонуса напряжения мышц в пульсирующем (“актив – пассив”) или активном динамическом состоянии; разнообразные виды контактирования со струнами; формы движения рук (звукоизвлечение); акцентуация; штрихи; координация движений в различных видах; слухомоторное опережение; сосредоточенность, стойкость и многоплановость внимания; психотехника.

Доведение техники до наивысшего уровня исполнительского мастерства связано с необходимостью постоянного совершенствования



Д. Морель

ее отдельных элементов. Это вытекает из необходимости постоянного творческого роста музыканта, из новых, специфических условий функционирования уже приобретенных навыков и возникновения необходимости овладения новыми оригинальными приемами, не встречавшимися ранее. Поэтому в новых музыкальных произведениях ранее усвоенные элементы техники, а также вновь приобретенные навыки и умения выступают уже в новых, своеобразных взаимосвязях и взаимодействиях.

В технической работе музыканта-исполнителя сознание – в зависимости от конкретной задачи, определяемой сложившейся ситуацией – может быть направлено как в сторону решения художественных проблем, так и на двигательную сферу, либо “распределено” между тем и другим.

В прошлом веке, да и в настоящее время, многие педагоги придерживались позиции, что техника исполнителя формируется только благодаря изучению упражнений, гамм и этюдов, которые всегда должны быть в центре его внимания. Чуть ли не каждый сколько-нибудь видный педагог предлагал свою систему ежедневной технической тренировки. Само овладение тем или иным игровым приемом осуществлялось чаще всего путем механической тренировки, многократных повторений не удающихся мест.

Нужно отметить, что и до сих пор в музыкальной педагогике в вопросах развития техники нередко руководствуются чисто практическими моментами, в основном опираясь на эмпирический опыт, накопленный предшествующими поколениями музыкантов. Не будучи в состоянии осмыслить и вскрыть закономерности, лежащие в основе игровых движений гитарная педагогика шла по пути “технической дрессировки”, механических упражнений, увеличения количества часов, проведенных за инструментом. Трудности в выработке определенных игровых навыков приводили, в конце концов, к гипертрофированному отношению к технике. В результате этого создавались педагогические системы, порочные в самой своей основе – они с первых шагов обучения нарушали принцип единства художественного и технического развития музыканта.

Отвлечение от художественных задач даже создавало известные удобства. Оторванное от музыки движение легче было “загонять” в различные готовые формулы”, изучение которых должно было привести, по мысли авторов учебных пособий и школ к овладению техникой (Д. Соареш, Д. Прат, Э. Пухоль, И. Кузнецов).

Часто ученику разрешалось приступить к работе над художественным материалом не раньше, чем он овладеет игрой во всех позициях и

всеми элементами техники, что до сих пор можно наблюдать в методических подходах некоторых педагогов. Например, в заключении своей “Школы игры на гитаре” Э. Пухоль писал: “После того, как будут тщательно проработаны этюды этого курса, а также указанные педагогом, учащийся сможет подготовить репертуар из классических и современных произведений...”

С другой стороны, в гитарной педагогике иногда встречается и много такого, что находится в вопиющем противоречии с самыми элементарными анатомическими и физиологическими нормами, к примеру, абсурдная “пропаганда” тем же Э. Пухолем безногтевого способа звукоизвлечения.

Конечно, и такой метод технической тренировки давал и дает некоторые положительные результаты, особенно при природных двигательных способностях, большом терпении и настойчивости учащегося, но он требует огромной затраты времени и труда. Прогрессивная музыкальная педагогика ни в коей мере не принижает значение работы над инструктивным материалом.

Этот метод в истории музыкальной педагогики получил название *анатомно-физиологической школы*, базирующейся на *ощущении* движения.

В современной музыкальной педагогике все большее распространение получает *психотехническая* школа, в основе которой лежит “слуховой” метод, где механические двигательные упражнения уступают место *сознательной работе* над двигательной техникой. Основное внимание здесь уделяется раскрытию творческих способностей молодых музыкантов, формирование техники на основе ярких и содержательных художественно-образных представлений. Обнаруживая тенденцию к комплексному охвату проблемы и выдвигая в качестве идеала гармоническое воспитание исполнителя, ее приверженцы сохраняли постоянную нацеленность на решение высоких интерпретаторских задач, в процессе реализации которых должна совершенствоваться и исполнительская техника.

“Слуховой” метод имеет большие преимущества в сравнении с механическим, “двигательным”, – он требует ясного осознания цели движения, ясного “предслышания” каждого звука, заключается не в абстрактном “осознании” движения, а в деятельности сознания, связанной с восприятием и оценкой реальных сигналов, поступающих в органы движения в виде ощущений, несущих в себе информацию о тех или иных качественных сторонах совершающегося двигательного процесса.

Тем не менее, “слуховой” и “двигательный” методы вступают как две стороны одного и того же процесса, направленного на гармоничное развитие исполнительской техники гитариста именно в этом смысле. Оба метода имеют право на существование, но только при учете индивидуальных музыкальных и моторных данных исполнителя. В зависимости от этих данных и должен строиться общий метод преподавания – в одном случае с преимущественным выделением музыкально-художественных задач и сравнительно “спокойном” отношении к технической стороне; в других случаях – с очень интенсивным вниманием к технике, решаемой в связи с художественно-смысловыми задачами.

Избирая тот или иной путь педагог должен уяснить:

- 1) общий характер музыкально-слуховых данных ученика;
- 2) характер его моторной одаренности;
- 3) типологические особенности его высших отделов нервной системы, возрастные особенности.

В связи с этим учащихся можно разделить на несколько категорий:

1. *Музыкально и моторно одаренные* учащиеся; техника развивается у них преимущественно на естественной психо-физиологической благоприятной основе, нередко отпадает необходимость в постоянном двигательном контроле: но и к ним, также как и к учащимся второй категории, в известной степени применима система “психологической” школы.

2. *Моторно одаренные* ученики при средней музыкальности и такой же способности к слуховым представлениям; первостепенное значение приобретает развитие слуховой сферы ученика, обогащение его эмоционального мира.

3. *Музыкально одаренные ученики со средними или плохими моторными данными*; легко решается проблема музыкально-слуховых представлений, техническая сторона требует специального внимания; систематический двигательный контроль до наступления автоматизации движений достигается за счет распределения внимания на работе высших и низших уровней; система “психотехнической” школы малоэффективна, поэтому целесообразны методы “анатомо-физиологической”.

4. *Средние музыкальные и моторные данные*; развитие слуховых и двигательных компонентов исполнительского процесса затруднено, т. к. отсутствует та опора на яркие слуховые представления, с помощью которой строилось распределение внимания у учащихся 3-й категории. Единственно целесообразный путь – комбинированное ис-

пользование слухового и двигательного методов. Постоянная тенденция, характерная для учащихся данного типа – стремление переключиться при управлении своими действиями на двигательные ощущения. Необходима специальная работа по активизации музыкально-слуховых представлений, воспитание культуры мышечных ощущений и объединения обоих слагаемых в звукодвигательный комплекс.

Такова, на наш взгляд, та реальная обстановка, в которой приходится работать каждому педагогу спецкласса. Она ясно показывает, что вопросы воспитания технического мастерства нельзя решать одним узким методом, нацеленным на избранную группу учащихся.

### **§1. Двигательные качества исполнительского аппарата**

Общая работа над техникой осуществляется в процессе изучения гамм, этюдов и упражнений. Некоторые учащиеся уклоняются от работы над этим материалом, все свои усилия сосредотачивая на изучении художественных произведений; занятия технической стороны осуществляются ими по принципу: “от концерта к концерту”. Такой путь представляется нам бесперспективным. То, что учащийся выносит на концертную эстраду, должно составлять всего лишь верхнюю часть “айсберга” технической работы, основную же (“подводную”) его часть составляет ежедневная работа над инструктивным материалом.

Гаммы зачастую являются основными звеньями большинства технических эпизодов художественных произведений. Учащийся, ежедневно работающий над гаммами, с течением времени способен довести их до виртуозного блеска. Играть гаммы следует всеми штрихами, во всех ритмических и артикуляционных вариантах. Такой метод позволяет не только в совершенстве овладеть грифом инструмента, но и выработать яркость и острую характерность штрихов, наиболее распространенных ритмических рисунков и артикуляционных группировок.

Техническое развитие ученика во многом зависит от того, сумел ли педагог привить ему любовь к этюдам. В отличие от работы над художественным произведением учащийся, изучая этюд, может идти на риск, не боясь “забалтывания” (этюд не выносится на концертную эстраду). Талантливый ученик смело вступает в схватку с техническими трудностями этюда. При добросовестном изучении большого числа этюдов количество переходит в качество и молодой музыкант постепенно вырабатывает виртуозную технику широкого профиля.

В основе подобной техники лежит образование так называемого подвижного навыка. Когда учащийся хорошо выучил какое-нибудь одно произведение, он тем самым сформировал простой навык. Для испол-

нения других произведений он должен долго учить их до тех пор, пока не образуются новые простые навыки. Играя большое количество гамм, упражнений, этюдов и художественных произведений, учащийся вырабатывает подвижный навык, позволяющий без большой предварительной подготовки решать сложные технические задачи, то есть срабатывает предыдущий опыт и “метод аналогий”. Подвижный навык является той основой, той поразительной приспособляемостью исполнительского аппарата к быстрому решению самых сложных технических задач, которой обладают музыканты-виртуозы.

Некоторые педагоги-гитаристы проявляют недостаточно требовательное отношение к необходимой степени завершенности и качеству исполнения изучаемого этюда. Так же и многие ученики сводят работу над этюдами к их простому проигрыванию. Такой метод малоэффективен. Над этюдом нужно работать так же тщательно и добросовестно, как и над пьесой. Работа над этюдом должна вестись до тех пор, пока степень его готовности не достигает того уровня, который соответствует завершенности работы над художественным произведением. При сдаче этюда педагогу допустимы небольшие погрешности, но в основном этюд должен быть “взят”. Такой подход к степени готовности этюда позволяет учащемуся, с одной стороны, получить от каждого этюда все, что он может дать, а с другой – изучить максимальное количество этюдов. Во всяком случае, молодые музыканты должны усвоить следующую закономерность: чем лучше выучен этюд, тем большую пользу он принесет. Исходя из этого серьезные музыканты доводят исполнение этюдов до максимального совершенства. В автобиографии С. Прокофьев вспоминал, что в детстве, работая над этюдами, он считал этюд выученным лишь после того, как мог играть его в пяти тональностях (С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1961, с. 333).

Подбирая этюды для своих воспитанников педагогу важно учитывать широкий круг самых различных факторов. Этюды должны в своей совокупности охватывать все виды техники, встречающиеся в гитарной литературе, разнообразные тональности, все регистры, штрихи и ритмические варианты. Предлагаемый ученику этюд должен быть посильным. Как правило, следует придерживаться принципа постепенного возрастания сложности.

Главное значение технических упражнений заключается в том, что они дают возможность в наиболее сконцентрированном виде работать над основными техническими формулами, над основным “ядром” технических трудностей. Нередко музыканты сами создают специальные

упражнения для освоения трудных в техническом отношении эпизодов изучаемого произведения. Во всех случаях следует придерживаться принципа: “Нет упражнения, полезного вне намерения, с которым оно задумано” (Бардас В. Психология техники игры на фортепьяно. М., 1928, с. 56).

Исполнительское мастерство должно опираться на гибкую и подвижную связь между сферой эмоций и мыслей музыканта и средствами их выражения. Технический аппарат призван гибко выполнять музыкально-художественные намерения исполнителя, быть достаточно ловким, точным, пластичным и координированным. К основным свойствам исполнительского аппарата следует отнести скорость (быстродействие), ловкость, силу и выносливость.

*Быстрота* движения пальцев и кисти, перестройка исполнительского аппарата при разной фактуре пассажей обуславливается в значительной мере подвижностью нервных процессов, способностью к их быстрым изменениям, что выражается в пальцевой беглости. Быстрота зависит также от точной координации и синхронности движений пальцев обеих рук.

*Ловкость* позволяет выполнять сложные движения в различных игровых ситуациях. Она необходима гитаристу в пассажной технике, смене позиций, скачках, быстрых и неожиданных переносах пальцев правой руки на крайние струны, от грифа к подставке (и наоборот) и в других ситуациях. Ловкость развивается постепенным повышением быстроты и сменяемости игровых движений и многократным повторением их в быстром темпе. Тренировка в замедленном движении не обеспечивает развития ловкости.

*Сила* – двигательное качество, которое связано с напряжением мышц, так важное в гитарной технике из-за небольших динамических возможностей инструмента. Это качество необходимо, например, при исполнении крупномасштабных гитарных произведений в сопровождении фортепьяно или оркестра. Основным нюансом у гитариста здесь является *forte*. Гитаристам в работе над произведениями, требующими большой звучности и высокого темпа, следует соблюдать осторожность и увеличивать нагрузку постепенно, особенно при выработке силы и быстроты движений одновременно.

*Выносливость* особенно необходима гитаристу при исполнении виртуозных произведений и пьес с очень сложной фактурой в левой руке. Например, при частом использовании “баррэ” (III часть Этюда №7 Э. Вила-Лобоса, средняя часть “Канцонетты” Ф. Мендельсона и др.). Без нужной выносливости гитарист не мог бы выдержать большое на-

проявление и длительную игру во время домашних занятий или концертных выступлений.

Тренировка выносливости может продолжаться лишь до появления мышечной усталости и ощущения скованности в руках. Под влиянием тренировки совершенствуется нервно-мышечный аппарат, движения становятся экономнее, свободнее. Сокращение мышц занимает все меньшую часть рабочего цикла, а период расслабления и отдыха становится длиннее.

Повышение одних качеств благотворно влияет на развитие других, например, развитие беглости способствует увеличению ловкости и выносливости. Все двигательные качества для их развития нуждаются в постоянном подкреплении, поэтому гитаристу необходимо регулярно заниматься технической работой, отдавать ей примерно треть своего рабочего времени. Ученик также должен разбираться в своих двигательных ощущениях и анализировать их. И такому анализу его должен обучить педагог.

## §2. Свобода исполнительского аппарата

Такое качество как выносливость тесно связано со свободой исполнительского аппарата, на чем должно базироваться целесообразное всей гитарной техники. “Необходимо помнить о том, что каждая ин-

дивидуальность имеет различные анатомические особенности. Поэтому нельзя навязывать всем одни и те же технические приемы. Имеется много способов играть хорошо. Общим условием для всех, однако, должно быть то, что играть необходимо без напряжения, с расслаблением, не тратя лишних усилий” – говорил об этом английский педагог Терри Ашер.

В своей обыденной жизни человек привыкает пользоваться движениями с избыточной степенью мышечной ак-

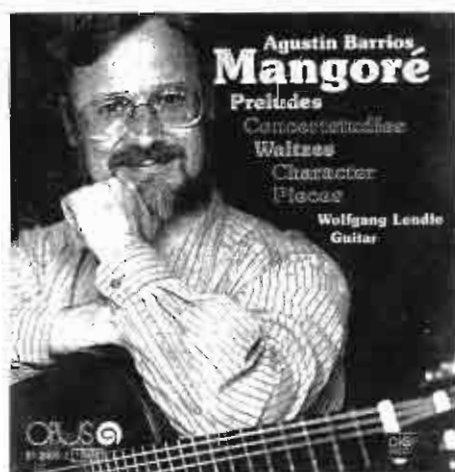
подобных случаях переизбыток напряжений практически не имеет никаких последствий (хотя, существует профессиональное заболевание, именуемое в медицине – “писчая спазма”).

Совсем другие требования предъявляются к движениям исполнителя. Здесь возникает необходимость точно дозировать и осознавать степень самых незначительных напряжений. Тем не менее музыкальное исполнительство постоянно сопряжено с активным мышечным тонусом, даже с такими качествами, как сила, выносливость, достичь которых невозможно без определенного физического напряжения.

Известный американский гитарист Чарльз Дункан в своем солидном труде “Искусство игры на классической гитаре” говорит: “Было бы большим упрощением считать, что все формы напряжения вредны. Некоторые из них абсолютно необходимы при игре в любой форме, другие – для дальнейшего усовершенствования техник. Эти различия неизбежны, поскольку не существует исполнения без напряжения”, – и далее – “Секрет хорошей координации действий состоит в том, что для игры в целом требуются значительные усилия обеих кистей. Усовершенствование техники игры – это во многих случаях процесс изучения и овладения усилиями, их направлением и фокусировкой, ограничения до минимума затрат энергии, необходимой для реализации чисто музыкально-технических задач”.

Свобода в движениях исполнителя должна пониматься не как частичная, изолированная, а как организованная координация соответствующих нервно-мышечных функций организма. Известный советский фортепьянный педагог А. Бирмак говорит: “В этом заключается *“организованная координированная свобода”* музыканта исполнителя. Такая свобода, обусловленная сменой нагрузки и разгрузки, напряжения и освобождения в пианистическом аппарате, не только ощущается самим исполнителем, но и внешне проявляется в его движениях. Следует отметить, что освобождение в игре не означает полной расслабленности мышц. Даже при максимальном освобождении руки, когда он свободно свисает вдоль туловища, в ней сохраняется потенциальный мышечный тонус” (А. Бирмак. О художественной технике пианиста. М., “Музыка”, 1973 г. стр. 15).

К. Игумнов предостерегая пианистов в понимании освобождения говорил: “В то же время рука не должна быть расслабленной. Нужно уметь организовать руку в зависимости от конкретной ситуации, как бы кратковременно фиксируя ее и сразу же затем освобождая” (“Мастера советской пианистической школы”. М., “Музыка”, 1967 г., стр. 89).



В. Лендли

тивности. В этом легко убедиться, если проследить за тем, с какой явно излишней силой мы обычно держим в руке ручку или карандаш (особенно неудобную) когда пишем, чертим или рисуем. Правда, в

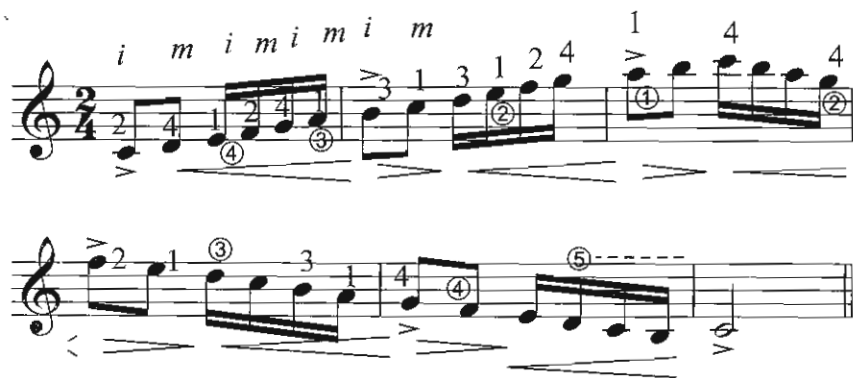
Предварительное освобождение необходимо для того, чтобы иметь возможность произвольно включать и сознательно управлять теми напряжениями, которые требуются для выполнения двигательных действий, связанных с игрой на инструменте. Но формула свободной игры весьма условна. Не абстрактную свободу, а тончайшую способность управлять своими физическими действиями – вот что нужно в первую очередь воспитывать в ученике. Тогда выполнение любого игрового приема можно представить себе следующим образом:

- 1) подготовка предварительного состояния ненапряжения, активной легкости и готовности к действию;
- 2) включение необходимых напряжений (вплоть до самых сильных) для решения данной музыкально-технической задачи;
- 3) освобождение после действия и возвращение к первоначальному состоянию.

Самой сложной и ответственной будет заключительная фаза процесса, а отнюдь не величина потребовавшихся мышечных усилий, как обычно принято думать, т. к. опыт постоянно убеждает нас в том, что страшна не сила напряжения, а его закрепление. Иногда нервные элементы не так быстро переходят от возбуждения к торможению, в результате чего остаются остаточные очаги предшествующего состояния. Поэтому, как правило, возбудительный процесс по инерции сохраняется еще на некоторое время в уже отработавшем нервном элементе, препятствуя расслаблению мышцы, и если не учитывать этот момент, то он обычно приводит к “зажиму” исполнительского аппарата.

В качестве упражнения можно воспользоваться Примером 81.

Пример 81



На этом и подобных упражнениях можно наглядно объяснить и учить ученика искусственному регулированию мышечного тонуса. Момент напряжения совпадает с движением шестнадцатых, устремленных в сильную долю. А расслабление руки начинается сразу же после удара (или щипка) – моментальное выключение активности пальца после произведенного удара, что автоматически ведет к расслаблению всей кисти.

Если, по каким либо причинам, упражнение не достигает цели, следует, для большей наглядности, рекомендовать ученику играть его, как записано в Примере 82.

Пример 82



В данном случае момент расслабления подчеркивается и акустической паузой, “снятием” ноты на сильной доле. Фактическое “выключение” звука должно явно ассоциироваться у ученика с моментом расслабления. В процессе работы над этим упражнением следует добиваться не силы удара (на сильных долях), а его скорости. Повторяя упражнение, необходимо следить за тем, чтобы иррадиация мышечного “всплеска” постоянно и постепенно сужалась. Соответственно этому движение становится более экономным, технически и эстетически совершенным, и таким образом выявляется рациональный путь выведения мышечного фактора в сферу подсознания.

Очень точно высказался по этому вопросу Ли Роян: “Много написано о том, как играть и извлекать звуки на гитаре, но очень мало о том, как расслабляться и отдыхать в паузах между отдельными построениями и просто между нотами. Важно представлять и понимать, что вы не будете мастером звуков до тех пор, пока вы не станете “мастером пауз”. Это потому, что музыка как и большинство естественных феноменов, состоит из чередования воли, активности и отдыха.

Если вам неведома фаза отдыха, вы теряете половину музыки. Следовательно, необходим баланс противоположностей – учиться, как и когда расслабляться, так же как и учиться – как и когда играть”.

На роль подобных упражнений указывал известный немецкий педагог-пианист К. Мартинсен: “Упражнения на расслабление занимают в каждом современном методе ведущее положение. И даже большой мастер – исполнитель все время снова и снова возвращается мысленно к саморасслаблению, если он не хочет прийти к перенапряжению, к “затяности”, несущим смертельную опасность для всякого живого искусства” (К. А. Мартинсен. Методика индивидуального преподавания игры на фортепьяно. М., “Музыка”, 1977 г. стр. 57).

Внешне хорошее исполнение выглядит так, как будто бы происходит безо всяких усилий. С одной стороны, это абсолютно верно. С другой – это настолько обманчиво, что ошибка обнаруживается очень легко при первой же попытке объяснить причину. Одно из самых распространенных заблуждений касается расслабления (или “релаксации”). Ценность расслабления – одно из тех истин, которые принимаются на веру без доказательств. В общем смысле релаксация означает свободу от скованности, напряжения, дискомфорта. Когда мы следим за выступлением крупных мастеров, то отмечаем, что их искусство выражается в спонтанном проявлении энергии и вдохновения, воспринимаем это как продукт раскованности сознания и организма. В определенном смысле так и есть. Но затем мы приходим к выводу, что для достижения определенного результата мы должны строить свою технику на основе различных приемов расслабления, как психического, так и физического. Известный американский музыкант-гитарист Ли Роян говорил: “Одна из главных причин, почему большие мастера гитары могут играть легко, есть то, что они достигли окончательного баланса противоположностей в их жизни и игре. Все, что артист делает своим разумом и телом, должно быть сбалансировано, – все крайности должны быть избегнуты”. И далее он же говорит: “Распространенная идея, что игра должна быть полностью расслабленной совершенно не состоятельна. И посадка, и игра требуют в определенной степени определенного напряжения. Слишком большое расслабление может привести к беспорядочной посадке и неточным движениям. Один преподаватель фортепьяно иллюстрировал эту мысль так: “сначала он садился за фортепьяно и объяснял, что он намерен расслабиться. Затем он начинал медленно сползать на пол! Из этого примера должно быть ясно, что полное расслабление не есть “панацея” для мастерской игры. Вместо этого напряжение и расслабление должны

быть сбалансированными и проходить в правильном соотношении, в нужное время и в нужном месте”.

Напряжение можно разделить на два вида – сознательное и бессознательное. Бессознательные или дисфункциональные формы напряжения в основном совершаются без волевых усилий, а потому, с большим трудом поддаются контролю в виде простых “команд” расслабиться. Бессознательное напряжение происходит либо из-за излишней эмоциональной деятельности во время выступления, т. е. по причине чисто психической, либо из-за излишней мышечной деятельности, т. е. по причине физиологической. Бессознательное напряжение последнего типа проявляется в простых, зримых формах. Например, в неуклюжести посадки и движений. Сюда относится подъем правого плеча, “скрючивание” или “вытягивание” мизинца, крыловидное отведение левого плеча. В правой руке – это плоская ладонь, “косые” пальцы, то и другое. Подпрыгивание правой кисти. В левой – излишнее давление большого пальца, чрезмерная закругленность запястья, порывистые, судорожные движения. Сюда же входят “экстравагантные” движения, такие, как гримасы, стиснутые зубы, наклон корпуса, отстукивание ногой ритма.

Сознательное или бессознательное расслабление обычно происходит тогда, когда имеется естественный баланс между действием и отдыхом. Известный психолог Олдос Хаксли так объясняет это состояние – “работа без напряжения”, “действие в бездействии”, или “неподвижность в движении”. Это парадоксальное состояние есть “золотая” середина, когда вы сознательно делаете только то, что необходимо оптимально для достижения необходимого результата... вы динамически вовлечены в действие, но еще остаетесь совершенно расслабленным”.

Когда гитарист достигает полной динамической “релаксации” – которую мы наблюдаем у больших мастеров-исполнителей, тогда кажется, что исполнение идет само собой. Этот результат в психологии называют “потоком” или “пиком опыта”.

Сознательный контроль при тренировке является необходимой предпосылкой для выработки автоматизации координированных движений, которая постепенно освобождает внимание гитариста от наблюдения за двигательным процессом. К. Станиславский очень метко говорил об этом: “Мышечного контролера необходимо внедрить в свою физическую природу, сделать его своей второй натурой. Только в таком случае мышечный контроль будет помогать нам в момент творчества” (К. С. Станиславский “Работа актера над собой”. М., “Искусство”, 1955 г., стр. 211).

Одна из философских сентенций гласит: “Свобода есть осознанная необходимость”. Отсюда следует: “...свобода есть антипод произвола, враг анархии...” В основе музыкально-технической свободы лежит не только мышечная, но и психическая свобода. Говоря словами Г. Нейгауза, – “чем больше уверенность музыкальная, тем меньше будет неуверенность техническая... Чем больше человек понимает в чем дело, тем он становится свободнее”.

Планомерно проводимое воспитание двигательной культуры воспитывает необходимую упорядоченность в технику музыканта, вызывая у него во время игры приятное чувство физической свободы, уверенности и легкости.

### §3. Координация и синхронность движений

Секрет хорошей координации действия состоит в том, что для игры в целом требуются значительные усилия обеих кистей рук. Совершенствование техники игры – это во многих случаях процесс изучения и овладения усилиями, их направлением и фокусировкой, ограничения до минимума затрат энергии, необходимой для выполнения чисто музыкальных задач.

Сам процесс расслабления может казаться очень неуловимым. Он часто кажется способностью, которую хорошие гитаристы (да и другие исполнители) имеют просто от природы, – врожденное, и что он не доступен менее удачливым “простым смертным”. Эта мысль не беспочвенна, – некоторым гитаристам удается не задумываясь достигать нужного и своевременного расслабления, другим – больше опираться на самоконтроль, но во всех случаях это вырабатывается внимательным и терпеливым трудом.

Суммируя то, что было сказано выше о проблемах расслабления для гитариста, можно получить следующее:

- 1) используйте оптимальные усилия для нажима пальцев левой руки на струны;
- 2) щипки и удары пальцев правой руки так же должны производиться с оптимальными усилиями;
- 3) расслабляйте руки, кисть и пальцы обеих рук при любой естественной возможности;
- 4) добивайтесь и контролируйте за свободой вашей посадки;
- 5) концентрируйте ваше внимание на исполнении настолько, сколько это необходимо для реализации исполнительских задач;
- 6) балансируйте противоположности и “крайности” в интерпретации исполняемых произведений.

Техническая свобода исполнения благотворно влияет на ритмическую четкость, а ритмическая организованность, в свою очередь, способствует развитию технической свободы. Ритм движений здесь определяется не только с точки зрения временной организации, но и по линии силовых и пространственных движений.

Координация движений во многом зависит от *независимости* действий правой и левой рук. Под независимостью рук понимается умение музыканта-исполнителя выполнять одновременно двумя руками разные движения. Процесс выработки независимости рук является сознательным, поэтому сам термин “независимость” является условным, так как движения рук координируются соответствующими центрами коры головного мозга и лишь в процессе тренировки становятся как бы подсознательными.

В исполнительской практике можно заметить, что ощущения от движений пальцев левой руки часто заслоняют, при совместной игре, двигательное чувство правой, и наоборот. Все это говорит о зависимости, не достаточной “расторженности” движений рук. Для выработки независимости рук учащемуся можно предложить следующее упражнение: игра двухоктавной гаммы (к примеру – До-мажор) репетициями по 3–4 удара на ноту с одновременной *вибрацией* в левой руке. Как обычно, вначале работы над упражнением происходит следующее:

- 1) скорость вибрации прямопропорционально скорости репетиций в правой руке;
- 2) амплитуда вибрации находится в прямой зависимости от динамики (т. е. от силового напряжения репетиций);
- 3) сила нажатия на струны в левой руке также зависит от динамики в правой.

Ученик зачастую беспомощен в выработке умения управлять своими действиями, и только при сознательно, умело поставленном со стороны педагога, труде он может успешно преодолевать выше описанные “аномалии” зависимости рук.

Иногда оказывают “тормозящее” воздействие ранее выработанные двигательные стереотипы, если они не достаточно гибки и пластичны. В качестве иллюстрации предложите ученику сыграть нисходящую хроматическую гамму в триольном движении (см. Пример 83).

Затем пусть он сыграет эту же гамму в *триольном движении*, но репетициями по 2 удара на ноту (см. Пример 84).

Движение в левой руке, на первый взгляд, ведь ничем не отличается от первого, но здесь сразу же замечается “дискомфорт” в руках, координация может нарушиться.



Отсюда вопросы управления и координации движений в технике гитариста должны приобрести решающее значение. Двигательные мотивы должны являться органическим компонентом воспитания ритма, а не внешним, лишь сопутствующим ему в отдельных случаях. Воспитание *ритмической* независимости рук требует большой систематичной работы над ритмикой.

Любой исполнитель реализует свой художественный замысел только посредством игровых движений. Именно в движении находит свое выражение многообразные факторы психической деятельности человека. “Все бесконечное разнообразие внешних проявлений мозговой деятельности, — писал еще И. Сеченов, — сводится окончательно к одному лишь явлению — к мышечному движению” (И. Сеченов. “Психологические этюды. Рефлексы головного мозга”. СПб., 1873 г., стр. 3).

Согласно рефлекторной теории, сигналы внешней среды поступают в воспринимающие или рецепторные отделы центральной нервной системы. Там они подвергаются анализу и обработке. Из рецепторных отделов двигательные приказы передаются непосредственно исполнителям двигательных актов — эффекторным клеткам. Весь ход моторного процесса целиком зависит от взаимодействия рецепторных и эффекторных отделов, причем импульс к движению, обеспечивающий характер движения, заключен в тех командах, которые поступают из рецепторных отделов. Центральные импульсы, вызывающие активность определенных мышечных групп, постоянно изменяются в зависимости от того, в каком динамическом соотношении находятся звенья движущей руки.

Успешная выработка условно-двигательного рефлекса возможна лишь при *постоянстве самого раздражителя*, на который данный рефлекс вырабатывается. В условиях игры таким раздражителем являются музыкально-слуховые представления, и в первую очередь — *ритмическое чувство*. “Контроль и коррекции произвольных движений человека, — писал советский физиолог Н. А. Берштейн, — осуществляется благодаря обратным связям или *сенсорным коррекциям*, т. е. тем чувственными сигналами (двигательным, зрительным, слуховым и т. д.), в обязанности которых входит сообщить мозгу о том, что происходит с движущейся конечностью, в каком направлении развивается моторный процесс, каково сопротивление окружающей среды, к какому результату приводит движение... Таким образом, мозг оперирует двумя категориями явлений: *идеальным*, т. е. целью, желаемым результатом, образом действия; и *реальным*, т. е. самим двигательным актом. Процесс же управления движениями представляет собой постоянное *корректирование* рабочих действий в соответствии с намеченной программой и с необходимыми поправками на реальную двигательную обстановку”. (Н. А. Берштейн. Очерки по физиологии движений и физиологии активности. М., “Медицина”, 1966, стр. 189).

Из всего выше сказанного вытекает, что в основе координации и синхронности движений лежит связь *слуха и движения*, единицей чего выступает пульсирующий *ритм* — *слухо-двигательная координация*. *Ритм* управляет двигательным аппаратом, поэтому, ясное слухо-ритмическое представление — не только фундамент звукового замысла, но и *основа двигательного процесса*.

В педагогической практике мы можем довольно часто наблюдать отсутствие скоординированности и синхронности действий правой и левой руки у учеников, которые слишком рано, в работе над пьесой или этюдом, “вошли” в быстрые темпы. Наиболее ярко это проявляется в исполнении гаммаобразных пассажей (см. Пример 85). Причина здесь та же — недостаточная *ритмическая дисциплинированность* исполнения и предварительной работы над сложными местами.

Если движение шестнадцатых в левой руке не совпадает с ритмическим каркасом в правой, эти шестнадцатые теряют основу, как бы зависают в воздухе, “жуются”, что и создает предпосылку для неровной игры. Для достижения синхронности движений в такого рода материале полезной будет работа в сдержанном, а позднее — и в быстром темпе с акцентированием опорных точек (см. Пример 86).

Сначала акцентируются небольшие построения, потом “опорные” точки ставятся на больших отрезках. Работая над достижением синх-



Пример 86



ронности, акцентируя опорные точки, следует всегда представлять необходимое звучание. Со временем эти акценты могут быть сняты, но у исполнителя остается их внутреннее ощущение, что и организует ритмическое исполнение произведения на заключительной стадии работы над ним.

К сожалению, еще многие педагоги и учащиеся музыкальных училищ недооценивают этот способ "выравнивания" пассажей. Иногда приходится слышать даже от подвинутых технически учеников – "Побольше посижу над пассажем – получится". Тем самым подобные учащиеся обрекают себя на лишнюю трату рабочего времени, бездумное "натаскивание", забывают, что только при постоянном активном слухо-ритмическом контроле работа над техникой может стать вполне результативной.

Работая над пьесой в соответствующем темпе и характере, без дополнительных акцентов, нужно внимательно слушать, где координация рук нарушается. Как правило, это случается там, где есть определенные технические трудности, где выбрана неудачная аппликатура или часто встречаются "слабые" пальца. В этом месте, подкорректировав аппликатуру, следует продолжать работу, акцентируя опорные точки; во всех же других необходимость в этом отпадает.

Нередко синхронность в моторных пьесах страдает из-за неровности туше, неравномерности звукоизвлечения. В гитарной технике это, в основном, связано с ногтями, с их дефектами или полной ломкой. В этих случаях ни в коем случае нельзя работать над пьесой в быстрых темпах, так как нагрузка на пальцах правой руки будет неравномерной, а появившиеся новые мышечные ощущения могут зафиксироваться и привести в дальнейшем большой вред. Здесь полезной будет игра в сдержанном темпе и более отчетливым штрихом, на средней звучности.

Ногти на правой руке гитариста требуют постоянного ухода, поддержания их в одной форме и длине. Касание всех пальцев правой руки к струне должно быть одинаковым. Необходимо добиваться одинакового *падения* пальцев на струну, но при этом нельзя "бомбардировать" струны, увеличивая силу давления на каждый палец. Он должен падать с небольшим ускорением на струну, а не вдавливать, не вжимать ее. Достижение четкости и ровности звукоизвлечения происходит в результате большой ритмической организованности.

#### §4. Техническая тренировка

Техническая оснащенность гитариста – пальцевая беглость, свободная координация движений, умение выбрать и правильно применить рациональную аппликатуру, разнообразные приемы звукоизвлечения, штрихи и др. – приобретается путем тщательной систематической работы над различными видами инструктивного материала. Это работа над гаммами, упражнениями, основными техническими формулами, этюдами. Овладение ими способствует выработке определенных двигательных стереотипов, на основе которых легче и быстрее осваиваются технические трудности, встречающиеся в художественных произведениях. Поэтому, изучение инструктивного материала необходимо рассматривать как важную и неотъемлемую часть учебного процесса, но вместе с тем понимать его подчиненное значение, не преуменьшая и не преувеличивая его роли. "Чисто техническая работа, если она протекает под контролем разума, трижды полезна и ценна: во-первых, она освобождает тело и голову для последующих

ежедневных занятий над художественными произведениями; во-вторых, она должна сократить во времени этот процесс изучения музыкальных пьес путем ежедневного разучивания, повторения, шлифовки и настойчивого усвоения большого числа наиболее употребительных музыкальных формул...; и, наконец, в-третьих, игровому аппарату следует порой создавать столь трудные условия для совершенного технического выполнения, какие весьма редко встречаются в художественной литературе, для того, чтобы благодаря этой труднейшей работе исполнитель достиг бы высшего уровня мастерства” – говорил К. А. Мартинсен (К. А. Мартинсен. Методика индивидуального преподавания игры на фортепьяно. М., “Музыка”, 1977 г., стр. 86). Изучение технического материала в связи с конкретными художественными требованиями имеет три функции: 1) подготовительную, 2) укрепляющую, 3) исправляющую.

Нельзя забывать, что реализация любой музыкально-технической задачи предполагает последовательность, состоящую из следующих этапов:

- 1) в первую очередь должна быть воспринята и оценена сама игровая ситуация и индивид, включенный в нее (другими словами – музыкальное произведение и исполнитель, учитывающий свои технические возможности при овладении произведением или его элементом);
- 2) затем в соответствии с музыкально-художественной целью должна быть определена двигательная задача;
- 3) и, наконец, необходимо еще определить, какими именно средствами данный исполнитель сможет наиболее естественно и удобно для себя решить эту двигательную задачу.

Отсюда, проблема технической тренировки приобретает все большую интеллектуальную окраску. Тип виртуозности требует от исполнителя, прежде всего готовности психофизиологической системы, быстрой и точной реакции ее на импульсы мозга, безотказной работы “телеграфа” между сознанием и техническим аппаратом. Такая техника окажется неподвластной исполнителю “механического” склада, хотя бы с самыми “быстрыми” пальцами, ибо здесь решает не скорость работы механизма, а мобильность, тонкая “реактивность” психофизиологической системы. Гибкий интеллект, подвижная высокоорганизованная психика – вот главные условия художественной техники, поэтому техническое совершенствование должно основываться в первую очередь на тренировке слуха и сознания.

Современная прогрессивная педагогика рассматривает работу над гаммами и упражнениями как важное и эффективное средства для тех-

нического развития ученика. Их значение в том, что они дают возможность в наиболее сконцентрированном виде работать над основными техническими формулами, что способствует рационализации процесса обучения. Но, пожалуй, нигде угроза бездумной игры не становится такой реальной, как при работе над гаммами и упражнениями. Поэтому особенно важно, чтобы ученик ясно осознал их цель и ту пользу, какую они могут принести, чтобы максимально *сосредоточиться* на выполнении требуемой задачи. Еще Ф. Лист говорил: “Не от упражнений техника, а от техники упражнения”.

“Чем больше ваш технический арсенал, тем больше вы можете сделать с музыкой. Это вне сомнений. Техника необходима. Но люди интерпретируют технику по-разному. Некоторые думают, что техника это быстрая и громкая игра. Я не думаю, что все сводится к этому, – говорит современный американский гитарист Мануэль Барруэко, – это, в первую очередь, – идеальный контроль всей звуковой ткани при максимально возможной физической раскрепощенности”. (“Классическая гитара”, №7, 1998 г., США).

Приступая с учеником-гитаристом к работе над упражнениями и гаммами необходимо с первых же шагов вырабатывать у него *обостренный метроритмический тонус*. Игра гамм вне ритма, без этого важнейшего *организующего* и *мобилизующего* средства, по сути дела – напрасно потерянное время, так как такая игра может воспитать, в лучшем случае, лишь абстрактную, “неуправляемую” беглость, но не художественную технику.

Здесь невозможно не вспоминать примеры высочайшей техники и беглости испанских гитаристов-фламенкистов. И одним из “секретов” их техники является высочайшая ритмическая культура, так как вся испанская народная музыка базируется на предельно четком и остром ритмическом стержне. Отсюда, именно ритм стимулирует их виртуозность в пассажной и аккордовой технике.

На вопрос корреспондента во время московского турне, – “В чем секрет вашей блестящей техники (беглости)?” – Пако де Лусия ответил просто, – “Я мало задумываюсь об этом. Обычно стараюсь максимально проникнуться характером, темпо-ритмом исполняемой музыки, “завестись” на ней и, пассажи сами по себе приобретают нужную скорость, пульсацию и направленность. Часто, кстати, удивляя самого себя!”.

Здесь, несомненно, происходит тот исполнительский процесс, где идеальное ощущение ритмической пульсации является координирующим, мобилизующим и, даже – “провоцирующим” аспектом мануаль-



Пако де Лусия

ной техники, синхронизирующим и облегчающим двигательную технику обеих рук. В этом и видится секрет феерической техники испанских гитаристов-фламенкистов, т. е. — в идеальной ритмической культуре, на чем зиждется вся испанская традиционная музыка. Именно благодаря четкой и ясной ритмической организации появляется внутренняя эмоциональная потребность в “движении”, спонтанной технической реализации его, максимальной мобилизации всего технического аппарата.

Впервые давая ученику гамму или гаммаобразное упражнение желательно сразу же учить играть его их репетициями. Основные рит-

мические фигуры — триоль и квартоль. Основную нагрузку здесь несет правая рука. Защищая струну указательным и средним пальцами по три или четыре щипка на ноту, с легким акцентированием каждой первой, она тем самым дисциплинирует общий ритм движения, вырабатывает ритмическое чувство. При этом вырабатываются и другие элементы исполнительской техники:

1) левая рука не пассивна, ритмический акцент, поневоле, заставляет ученика очень точно ставить и снимать пальцы левой руки со струн;

2) начинающему ученику легче следить за высотой поднятия пальцев левой руки над струнами — учиться экономии движений;

3) при триольных репетициях акценты постоянно попадают на разные пальцы что способствует выработке самостоятельности пальцев правой руки и динамической ровности щипка и удара. Игра гамм репетициями полезна и в дальнейшем.

Аналогично можно прорабатывать и сложные пассажи. Если пассаж прорабатывается в медленном темпе, желательно играть его репетициями по “2” на ноту. В левой руке отрабатывается смена позиций, аппликатура и т. п., в то время, как в *правой* сохраняется нужная техническая нагрузка без нарушения аппликатуры правой руки, так как движение ее *четные*, дублированные.

Перед игрой гамм (на гитаре обычно первой изучается До-мажор) одинарными нотами очень полезно прорабатывать следующее упражнение (см. Пример 87).

Пример 87



Обычно ученик, впервые знакомясь с гаммой, недодерживает ноты, “переступает” пальцами по нужным ладам с помощью кисти. Это в корне неправильно, — кисть должна быть совершенно спокойна, в одной позиции, а пальцы самостоятельно дотягиваются к нужным ладам. Суть выше описанного упражнения состоит в следующем:

1) первый палец левой руки предварительно становится на ноту “ми” вблизи ладового порожка и не подымается на протяжении всего упражнения вплоть до появления легкой усталости;

2) второй палец остается на “до” и поднимается лишь одновременно с четвертым в момент звучания “ми”;

3) далее второй палец переносится на “фа” и остается на ней, а четвертый ставится на “соль”;

4) в нисходящем движении 4-й и 2-й пальцы поочередно поднимаются и после “ми” переносятся на пятую струну, причем 1-й палец продолжает оставаться на своем месте.

Благодаря этому упражнению мы во-первых, отрабатываем с учеником правильную постановку левой руки, ибо играть это упражнение вне этой постановки невозможно, и, во-вторых, – вырабатываем свободу и независимость пальцев левой руки.

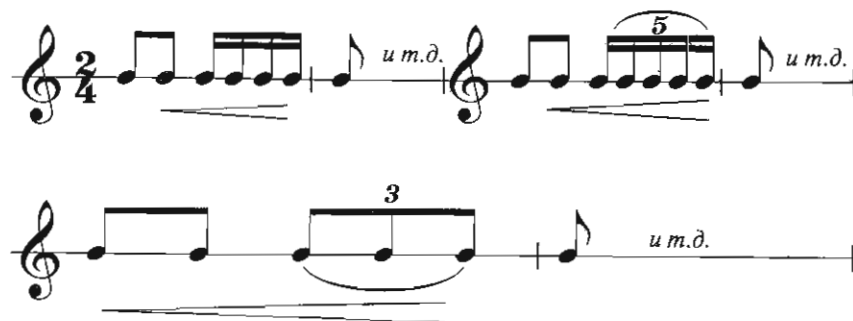
Игра подобных тетрахордов имеет большое значение для технического развития учащихся в ДМШ и музыкальных училищах. При работе над ними необходимо следить за тем, чтобы пальцы левой руки в восходящем движении оставались на струне (четвертой) вплоть до движения вниз. Усвоив тетрахорды в одной позиции, целесообразно проработать их в других позициях. Благодаря этим упражнениям вырабатывается правильное положение пальцев и хорошая четкость, пальцы привыкают к различным положениям и последовательностям, развивается беглость.

Работая над двух- и трехоктавными гаммами необходимо так же играть их ритмическими группировками – дуолями, триолями, квартолями, квинтолями. Причем гамму необходимо играть 2–3 раза без остановок и повторений основной тоники. Важность этой работы заключается в том, что ритмический отсчет идет не от ноты к ноте (как в гаммах “вне ритма”), а ритмическими “блоками”, что в свою очередь мобилизует исполнительский аппарат, вырабатывает синхронность движений рук.

Необходимо также играть гаммы со смешанными ритмическими рисунками (см. Пример 88).

Здесь отрабатываются элементы мелкой техники. Метрический отсчет желательно вести по целому такту, – это способствует большей динамической направленности, устремленности групп шестнадцатых в сильные доли. Упражнения необходимо доводить до предельного темпа, не забывая при этом как о синхронности движений обеих рук, так и четкости звучания.

“Ритмическая” игра гамм способствует также отработке навыков смены позиций. Например, если играть двухоктавную гамму триолями три раза подряд (до совпадения акцента с основной нотой), то акцентуация каждый раз приходится на разные пальцы левой руки и в разные моменты смены позиций.



При игре гамм необходимо следить за *единым положением* кисти правой руки, т. к. в восходящем движении кисть часто запаздывает в результате чего пальцы по ходу движения к первой струне вместо сохранения полукруглого положения распрямляются.

Этот недостаток хорошо “лечится” следующим упражнением (Пример 89).

Пример 89



При *комбинированном* звукоизвлечении (4 щипка – 4 удара) необходимо добиваться *единого, полукруглого* положения пальцев правой руки; при ударе лишь последняя фаланга становится более эластичной.

В работе над развитием пальцевой техники следует прививать ученику навык одновременной установки на струну двух (и более) пальцев, так называемые “приготовленные движения” (см. Пример 90).



Ф. Таррега

Пример 95

②  
3 4  
и т. д.

на 1 и 2 пальцы

и т. д.

на 2 и 3 пальцы

[illegible]

Пример 96

② ③ ④ ① ③ ① ② - simile



4

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

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

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

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

*p*

Эти упражнения были впервые опубликованы в 1935 году в Буэнос-Айресе известным учеником Ф. Тарреги Доминго Пратом в своей работе "D. Prat. Escalas y arpeggios de mecanisto tecnico. Para guitarra".

(Гаммы и арпеджио как технические механизмы. Для гитары) Издательство "Рикорди").

Великолепные упражнения для большого пальца рекомендует основоположник "аппликатуры запаздывающей педали" немецкий гитарист и педагог Вольфганг Лендли в своей популярной работе "Гитарная техника для начинающих" / Gitarren-Technik für den Anfang", изд-во "Schott", 1978 г. (см. Пример 98).

Пример 98

В. Лендли

a) *a a a a a a*

b) *m m m m m m*

c) *i i i i i i*



Здесь очень легко и удобно проследить и проконтролировать свободу именно большого пальца правой руки.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ПРОФЕССИЯ — ПЕДАГОГ

Вторую половину XX столетия с полным основанием можно назвать своего рода “Эпохой Возрождения” гитарного искусства. И, пожалуй, ни один вид музыкально-исполнительского искусства темпами своего развития не может сравниться с исполнительством на классической гитаре. Но, несмотря на значительные творческие достижения гитарного искусства в нашей стране, в целом нельзя охарактеризовать его как процветающее. Одним из главных тормозов было и еще есть не совсем серьезное отношение части музыкально-общественных деятелей к новому, их приверженности к традиционным формам исполнительского искусства.

На фоне все более осязаемых успехов гитары в данной области намечилось, на наш взгляд, и явное отставание теории от практики. В наши дни теория все еще в большом долгу у практики. А, как известно, успех сопутствует лишь тогда, когда теория и практика шагают нога в ногу. Поэтому цель данной книги — хоть частично заполнить этот пробел, изложить на новом, современном уровне знаний теорию и практику гитарного исполнительства, а также методику преподавания игры на гитаре.

Работа педагога — это непрерывный творческий прогресс. Она постоянно ставит педагога в положение исследователя, выдвигает перед ним все новые задачи. Такую работу нельзя пустить на конвейер педагогического шаблона. Она требует тонкого, творческого отношения. Сложность профессии педагога заключается и в том, что труд его, по существу, весь устремлен в будущее, его результаты проявляются



А. Сеговия. Мазстро проводит мастер-класс

не сразу. Успешно заниматься музыкальной педагогикой может лишь тот, кто испытывает призвание к этому нелегкому труду. Не случайно, все талантливые педагоги отличались почти фанатичной преданностью своему занятию. Преподавание же без увлечения выливается в бесконечный и скучный процесс, мучительный как для преподавателя, так и для ученика.

К сожалению, многие гитаристы-педагоги не интересуются дидактической литературой других исполнительских школ, если она не связана со словом "гитара". Такая узкая направленность ограничивает музыкальный кругозор, и они часто бьются над вопросами, которые давно известны в других музыкальных дисциплинах, скажем в фортепьянной и скрипичной методике. Такая ограниченность сводит всю работу таких "горе-педагогов" не к высоким профессиональным знаниям, а к простому ремесленничеству.

Настоящий педагог должен многое знать и многое уметь. Прежде всего он должен хорошо владеть своим инструментом, однако прямая зависимость между исполнительским и педагогическим мастерством существует далеко не всегда. Не каждый хороший исполнитель может стать таким же хорошим педагогом. Педагогика требует особых способностей. История педагогики знает немало случаев, когда исполнители средних возможностей становились, тем не менее, прекрасными педагогами. Класс в руках талантливого педагога — это творческая лаборатория, мастерская, способная оказывать существенно воздействие на судьбы исполнительского искусства. В отличие от концертирующего исполнителя педагог знает не только свой творческий путь и метод. Через его класс проходят много учеников, на его глазах складываются профессиональные судьбы целого ряда музыкантов. Обучая, он учится сам. Работая с молодыми музыкантами, педагог познает много нового, скорее избавляется от собственных ошибок и заблуждений. "Именно педагогическая работа научила меня зорче видеть и лучше понимать природу и истоки многих исполнительских проблем", — говорил известный скрипичный педагог, профессор Б. Гутников в своей монографии "Об искусстве скрипичной игры" (Ленинград, "Музыка", 1988).

В рабочем, творческом процессе педагог наблюдает, сравнивает, сопоставляет, размышляет, анализирует, обобщает, делает принципиальные выводы. В результате, на наш взгляд, он становится специалистом более широкого профиля, чем музыкант, занимающийся только исполнительской деятельностью. Он становится обладателем более гибкого и универсального метода. Он способен лучше отличить об-

щее, главное от частного и второстепенного, развивать самобытность ученика и наметить индивидуальный путь его развития и совершенствования.

Все сказанное выше не перечеркивает исполнительской деятельности для педагога. Желательно, чтобы творческий наставник не прерывал связи исполнительским искусством. Играющий педагог постоянно растет, ищет новые пути к художественному и техническому совершенствованию исполнения. Все это положительным образом отражается и на его педагогической деятельности. Но наряду с этим педагог должен обладать дидактическими способностями, умением передавать свои знания ученикам. Ему необходимо овладеть обширными педагогическими познаниями и современной методикой преподавания. Он обязан быть не только хорошим музыкантом, но и широко образованным человеком, знать литературу, живопись и другие виды искусства, разбираться в анатомии и физиологии, акустике и психологии, социологии и других областях науки. Наконец, педагог должен быть яркой, интересной личностью. Неоценимое значение для этой профессии имеют такие человеческие качества, как доброта и отзывчивость, справедливость и принципиальность, сильная воля и целеустремленность, выдержка, настойчивость, организаторские способности.

Очень важным педагогическим качеством является постоянная нацеленность на формирование у ученика умения "наполнить музыкой" любое техническое действие. При этом сами технические приемы обретают внутренние связи, становятся пластичными, "текучими", естественно переходят один в другого, образуя некое образно-технологическое единство.

История музыкальной педагогики, опыт педагогической работы показывают, что в классе у педагога нет даже двух одинаковых учеников. Чтобы обеспечить оптимальные условия развития каждому из них, общие педагогические принципы обязательно должны преломляться сквозь призму индивидуального подхода: то, что полезно одному, может навредить другому.

Индивидуальные особенности учеников бесконечно разнообразны. Существенные различия наблюдаются в их анатомо-физиологических данных, психических свойствах, музыкальных способностях. Исследуя эти особенности, прогрессивные педагоги усомнились в возможности найти единственную, абсолютно верную и одинаково пригодную для всех постановку исполнительского аппарата, систему совершенствования технических приемов, методику развития музыкальных способностей.

Опытные педагоги в своей повседневной практической работе изучают особенности характер своих учеников и на этом основании ищут “ключ” к каждому из них, определяя те оптимальные методические средства, с помощью которых можно каждого ученика заставить трудиться с полной отдачей сил. Один для этой цели нуждается в поощрениях, к другому следует проявлять постоянную требовательность, третьему необходимо предоставить большую самостоятельность и т. д.

Высшей формой проявления индивидуального подхода к ученику является воспитание творческой индивидуальности. Изучив психические особенности каждого ученика, педагог должен разглядеть его творческое своеобразие, определить “непохожесть” на других, и далее методически развивать творческую самостоятельность своих учеников, исходя из индивидуальных особенностей.

В работе с учениками важно способствовать становлению личности, вооружить их той суммой знаний и умений, которые потребуются в последующей самостоятельной, профессиональной работе.

1. Агафшин П. С. Новое о гитаре. М., 1928.
2. Вольман Б. Гитара в России. Л., 1961.
3. Вольман Б. Гитара и гитаристы. Л., 1966.
4. Вайсборд М. Андрес Сеговия. М., 1981.
5. Вайсборд М. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века. М., 1989.
6. Заяицкий С. Интернациональный Союз гитаристов. М., 1902.
7. Иванов М. Русская семиструнная гитара. М., 1948.
8. Красный В. Технические возможности русской семиструнной гитары. М., 1963.
9. Мартинсен А. Несколько слов о гитаре. М., 1927.
10. Мартынов И. Музыка Испании. М., 1977.
11. Музыкально-литературный ежемесячный журнал “Аккорд”. — Тюмень, 1913; 1914; 1918.
12. Музыкально-литературный ежемесячный журнал “Гитарист”. — М., 1904–1906.
13. Музыкально-литературный ежемесячный журнал “Музыка гитариста”. — Тюмень 1907–1910.
14. Музыкальная энциклопедия. М., 1973–1983.
15. Русанов В. Михаил Высотский. М., 1899.
16. Русанов В. Гитара в России. А. О. Сихра. М., 1901.
17. Энциклопедический словарь юного музыканта. М., 1961.
18. Ямпольский И. Никколо Паганини. М., 1961.
19. Aplebi W. M. The evolution of the classic guitar. Printers Ltd., Gloucester, 1969.
20. Albin Michel. Le Grand Livre de la Guitare. Paris, 1979.
21. Azpiazu Yose de. La Guitare et les Guitaristes. Sumphonia. Verlag, Basel, 1959.
22. Bellow Alexander. The illustrated History of the Guitar. New-York, 1970.
23. Bone Philip. The Guitar and Mandolin. Biographies of Celebrated Players and Composers. Schott, London, 1954.

24. *Broyer R.* Der weg zur Gitarre. Cura Verlag, Wien, 1973.
25. *Buek Frits.* Die Gitarre und ihre Meister. R. Lienau, Berlin, 1926.
26. *Carfagana C.–Gandi M.* Ghitarristico Italiano. Berben, Ancona, 1968.
27. *Gavoti B.–Hauert R.* Andres Segovia. Principato di Monaco, 1955.
28. *The Guitar Review.* New York, 1976–1983.
29. *Grundfeld Frederic.* The Art and times of the Guitar. London, 1969.
30. *Lendle Wolfgang.* Gittaren-Technik fur den Anfag. Schott, Mainz, German, 1986.
31. *Powrozniak Iozef.* Gitara od A do Z. PWM, Krakow, 1966.
32. *Powrozniak Iozef.* Gittaren-Leksikon. GDR, Krakow, 1979.
33. *Prat Domingo.* Diccinario biografico-bibliografico-historico-critico de Guitarras. Casa Romero, Buenos Aires, 1934.
34. *Puiol Emilio.* La Guitare. Paris, 1927.
35. *Ryan F. Lee.* The Natural Classic Guitar. The principles of effortless playing. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersy, USA, 1984.
36. *Sainz de la Maza R.* La Guitarra su histita. Madrid, 1955.
37. *Seeger Frid.* Gitarre. Musicverlag, Berlin, 1986.
38. *Summerfield Maurice.* The Classic Guitar. London, 1982.
39. *Sharp A.P.* The story of the Spanish guitar. London, 1950.
40. *Terminorum* musical index ceptem linguis redactus. Akademiai Kiado Budapest, 1978.
41. *Zuth Iozef.* Handbuch dir Laute und Gitarre. Wien, 1926.
42. *Zuth Iozef.* Simon Molitor und die Wiener gitaristik. Wien, 1921.

Учебное издание

**МИХАЙЛЕНКО Николай Петрович**

**МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ИГРЫ НА ШЕСТИСТРУННОЙ ГИТАРЕ**

Пособие для высших музыкальных учебных заведений

Компьютерный дизайн и верстка *О. М. Кабанец*  
Компьютерный набор нот *И. В. Болдырева*

Подписано в печать 10.05.03. Формат 60×84/16. Бумага офс. Гарнитура Таймс. Печать офс.  
Усл.-псч. л. 14,4. Уч.-изд. л. 12,1. Тираж 1000 экз. Заказ № 6

Нанечатано с оригинал-макета в ЧМПФ "Книга"  
ул. Ижакевича, 10, г. Киев–82, 04082