

Управление культуры Администрации города Челябинска  
Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования  
«Детская школа искусств №1»

**РАЗВИТИЕ ТЕХНИКИ ПРАВОЙ РУКИ В КЛАССЕ ГИТАРЫ  
УЧАЩИХСЯ ДШИ И ДМШ**

**Методическая работа**

**Выполнил:** преподаватель ДШИ №1  
Живкова Светлана Дмитриевна

Челябинск 2021

## Содержание

Введение	3
<hr/>	
Глава I. Анализ зарубежных Школ игры на гитаре	5
I.1 Эмилио Пухоль «Школа игры на шестиструнной гитаре»	5
I.2. Абель Карлеваро «Школа игры на гитаре»	16
Вывод по Главе I	24
Глава II. Анализ отечественных Школ игры на гитаре	26
II.1 Петр Спиридонович Агафшин «Школа игры на шестиструнной гитаре»	28
II.2 Александр Михайлович Иванов-Крамской «Школа игры на шестиструнной гитаре»	33
Вывод по Главе II	38
Заключение	40
Список использованной литературы	41

## Введение

На современном этапе шестиструнная гитара повсеместно признана классическим инструментом. И в России, и за рубежом существует достаточно большое количество школ игры, самоучителей игры на гитаре, а также отдельных систем упражнений гитаристов и педагогов для развития техники игры. Популярность гитары в России и во всём мире с каждым годом растёт, а также стремительно развивается исполнительское искусство.

Выдающиеся школы игры, такие как итальянская и испанская, существовали уже в XIX-XX веках и даже ранее (например, книга Гаспара Санза «Instruction de Musica sobre la guitarra Espanola», впервые изданная в 1674 году, включающая в себя методические рекомендации по игре на гитаре). Из наиболее популярных мы можем выделить зарубежные школы игры М. Джулиани, Ф. Сора, М. Каркасси, Х. Сагрераса, Э. Пухоля, а также отечественных представителей – А. Иванова-Крамского, Е. Ларичева, С. Агафошина, А. Гитмана. На основе этих и других трудов сложилась методика обучения игры на гитаре, которую используют педагоги ДШИ и ДМШ в настоящее время, дополняя ее своими наработками, опираясь на сложившийся педагогический опыт. Очень часто можно заметить, что, начиная обучение учащихся, преподаватели уделяют своё внимание больше левой руке, так как благодаря ей ученики запоминают расположение нот на грифе. А структурированию действий правой руки не придается значение, и ученики играют в основном так «как удобно», выбирая для себя неправильную аппликатуру. При этом теряется свобода движения и независимость пальцев правой руки во время игры. Во всех школах описывается постановка правой руки, звукоизвлечение, приёмы игры, аппликатура. В данной работе изложен анализ этих исполнительских школ, помогающий молодым преподавателям понять,

какие именно методики и упражнения они могут применить в своей работе с обучающимися.

**Задачи:**

- проанализировать наиболее значимые, с нашей точки зрения, западноевропейские Школы игры на гитаре;
- проанализировать наиболее значимые, с нашей точки зрения российские Школы игры на гитаре;

Исходя из поставленных задач сформулирована **цель:** на основе систематизации полученных знаний выявить наиболее эффективные упражнения для развития техники правой руки у учащихся ДШИ и ДМШ.

**Объект** исследования – ученики класса гитары ДШИ и ДМШ.

**Субъект** исследования – структурированный инструктивный материал, являющийся основой технического развития учеников класса гитары ДШИ и ДМШ.

**Практическая значимость** нашей работы заключается в том, что материалы могут использоваться педагогами и учащимися в классе гитары ДШИ и ДМШ, а также для желающих обучаться игре на инструменте самостоятельно.

Структура работы включает введение, две главы, заключение и список использованной литературы.

## Глава I. Анализ зарубежных Школ игры на гитаре.

Гитара, как музыкальный инструмент имеет свои корни на Западе, в районе Средиземноморья. И историю своего развития она в первую очередь получила именно в той части света. Естественно, когда сформировался в XVII-XVIII вв. привычный нам вид гитары, композиторы-гитаристы того времени стали более методично подходить к игре на инструменте. Чтобы объяснить технику игры на инструменте, показать её приёмы, а также популяризировать написанную по классическим канонам специально для гитары музыку, возникла потребность в создании практических пособий по обучению на гитаре. Так возникают итальянские и испанские школы, авторами которых становятся известные исполнители и композиторы – М. Джулиани, М. Каркасси, Д. Агуадо.

В нашей работе дается анализ наиболее интересных, на наш взгляд, Школы игры на гитаре западноевропейских музыкантов, создавших методическую основу для гитарного исполнительства не только в европейском, но и в мировом масштабе.

### I.1 Эмилио Пухоль «Школа игры на шестиструнной гитаре».

Одним из самых значимых авторов трактата «Школа игры на шестиструнной гитаре» является Эмилио Пухоль (1886-1980) – испанский классический гитарист, композитор, исполнитель и педагог. (рис. 1)

Основой для написания послужили Школы игры на гитаре выдающихся испанских композиторов и исполнителей-виртуозов – Фернандо Сора (1778-1839) и Дионисио Агуадо (1784-1849). Однако на момент написания Школы



Эмилио Пухоль  
рис. 1

игры Э. Пухоля, вышеупомянутым Школам было уже более ста лет. И хотя многие педагогические и методические принципы, описанные в Школах Ф. Сора и Д. Агуадо были очень ценны, по словам Э. Пухоля «часть их устарела ввиду общего развития музыки» [8, с.8]. Э. Пухоль отмечает, что во всех известных ему Школах подробно изложены трудности, однако не хватает описания их преодоления.



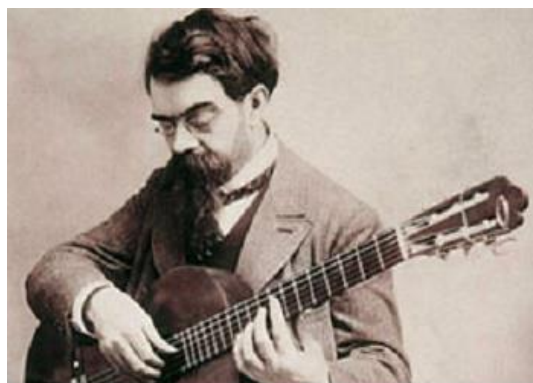
Э. Пухоль "Школа игры на шестиструнной гитаре"  
рис. 2

Его «Школа игры на шестиструнной гитаре» (рис. 2) основана на принципах развития технических навыков выдающегося испанского гитариста-виртуоза и композитора Франциско Таррега (1852-1909). И хотя сам Ф. Таррега (рис. 3) не написал Школы игры на гитаре, но его педагогическая деятельность позволяет говорить о нем как о выдающемся педагоге. Его учениками были выдающиеся испанские гитаристы – М. Льобет, Э. Пухоль, Д. Фортеа, Д. Прат. Как говорит Э. Шарнассе в своей книге «Шестиструнная гитара»: «Благодаря блестящему интеллекту и образованию, а также огромному вкладу в совершенствование инструментальной техники, Таррега открыл неведомые ранее перспективы гитары. Однако, несмотря на это, композиторы начинают от нее отходить, что порождает серьезный кризис репертуара, который у большинства гитаристов вызывает разочарованность. И только непосредственные ученики Таррега и некоторые любители продолжают поддерживать престиж своего инструмента» [9, с.66].

Таррега передал свои знания Э. Пухолю, который описал их в своей Школе игры на гитаре. Поэтому он и создал свою Школу игры,

основанную на принципах техники Ф. Таррега, которому и посвятил свой труд.

В своей работе «Таррега. Библиографический очерк» Э. Пухоль пишет о своей первой встрече с маэстро. Отец Эмилио Пухоля после тяжелой болезни сына, решив его вдохновить, зная о его тяге к игре на гитаре, решил определить его к одному из выдающихся педагогов того времени – Франциско Тарреге. Приводим отрывок из очерка: «После того,



*Франциско Таррега  
рис. 3*

как отец рассказал о цели нашего визита, Таррега поинтересовался моими занятиями, вложил в мои руки одну из своих гитар и попросил меня сыграть что-нибудь, дабы он мог составить представление о моих способностях, подобно тому, как пробуют голос певца.

Я самостоятельно выучил и знал к этому времени несколько простых пьес из Агуадо и Сора, «Прощание» Кано, оригинальное произведение с грустными переходами, «Испанскую серенаду» Альбениса, переложенную в соль-мажор, «Арабское каприччио» маэстро и другие произведения, которые случайно попали мне в руки. Едва я начал играть, как маэстро с благожелательной улыбкой прервал меня со словами: «Хорошо. Сейчас ничего этого не надо. Начнем с того, чтобы забыть все это и сначала поставить руки. Первое, на что следует обратить внимание, – это звук». Затем он вытащил из кармана маленькую пилочку для ногтей и протянул ее мне: «Надо подпилить ногти» [11, с.152].

Именно с посадки и постановки рук начинается трактат Эмилио Пухоля. Там же впервые он дает конкретные указания о работе фаланг пальцев, а также об игре «ногтевым» и «безногтевым» способом.

Остановимся более подробно на основных положениях трактата.

Поместив предплечье правой руки на корпус гитары, нужно свободно опустить кисть. Линия первых суставов указательного, среднего, безымянного пальцев и мизинца, по мнению Э. Пухоля, должна быть параллельно струнам. Пальцы расслаблены и сложены вместе. Большой палец параллелен указательному и касается его краем последней фаланги. Как утверждает автор работы: «Эта постановка руки, характерная для школы Ф. Таррега, исходит из положения инструмента, рук и пальцев и обеспечивает легкое и уверенное защипывание струн, дающее сильный и полный звук» [8, с.17]. Мы разделяем точку зрения Э. Пухоля в вопросе постановки рук, также данная постановка считается наиболее распространенной среди гитаристов многих стран.

При защипывании струн Э. Пухоль предлагает пользоваться в основном четырьмя пальцами: большим, указательным, средним и безымянным. «Мизинец обычно следует за безымянным пальцем, причём необходимо избегать его напряжения, которое может нарушить правильную постановку руки. Иногда мизинец используется в пассажах и расгеадо или выполняет роль опоры при исполнении пиццикато», – указывает автор в своей школе [8, с. 17].

Особое внимание следует уделить достижению независимости пальцев, чтобы не участвовала остальная часть кисти и самой руки. Сам процесс защипывания струны, по указаниям Э. Пухоля, делится на четыре части:

1. Палец прикасается к струне.
2. В результате сгибания последней фаланги и нажатия на струну кончика пальца струна отклоняется от своего обычного положения.
3. Струна соскальзывает с пальца, остается свободной.
4. Соседняя струна останавливает движение пальца, предоставляя руке точку опоры.



В этом процессе Э. Пухоль делает упор на приём игры апонядо (с опорой пальца на соседнюю струну), советуя начинающим гитаристам начинать именно с него, к приёму тирандо (без опоры на соседнюю струну) переходить чуть позже.

В плане аппликатуры Э. Пухоль пишет, что можно использовать различные виды аппликатуры (без нарушения аппликатурных правил), но среди них всех будет лишь один более верный, который следует выбрать, ввиду легкости и совершенства исполнения.

Также одно из условий при последовательности пальцев заключается в том, что один и тот же палец не должен брать два



рис. 4

следующих друг за другом звука. На этом условии будут строиться уроки и упражнения, предоставляемые в

школе игры, которые мы будем рассматривать далее.

После того, как правая рука приняла правильное положение, Э. Пухоль предлагает начать защипывание струн указательным и средним пальцами (i,m). В упражнении №1 (рис. 4) мы видим чередование пальцев i,m на первой струне. В этом упражнении нужно следить за тем, чтобы защипывание струны происходило мягко и без удара, а также избегать «прогибания» фаланг пальцев под действием сопротивления струн.

Следует также контролировать независимость пальцев, как и в любом другом упражнении, избегать лишних движений в самой руке.



рис. 5

Далее автор данной школы дает простейшее, но очень нужное, с нашей точки зрения, для закрепления постановки руки и отработки независимости большого пальца упражнение. В данном упражнении большой палец многократно в медленном темпе производит защипывание

шестой струны плавными, равномерными движениями. Самое главное в этом упражнении – уделить особое внимание абсолютной независимости большого пальца от остальной части руки. (рис. 5). После того, как обучающийся освоил

основные движения пальцев правой руки, Э.

Пухоль предлагает более

развернутое упражнение на чередование пальцев i,m. В упражнении №3 (рис. 6) мы видим чередование пальцев, но уже не на одной струне, а на разных. К предыдущим задачам добавляется задача добиться плавного и естественного перехода то одной струны к другой. Положение руки остается при этом неизменным.

Аналогичное упражнение следует за предыдущим, только здесь фигурирует большой палец. Таким же образом, не меняя положения правой руки, следует добиться наиболее плавного перехода со струны на струну.

Следующее упражнение Школы объединяет действия большого, указательного и среднего пальцев. Предлагается играть его двумя видами аппликатуры - сначала p,i,m, а затем p,m,i. В данном упражнении нужно следить за тем, чтобы не

нарушалась постановка правой руки, а также избегать «подпрыгивания» кисти. (рис. 7)



рис. 6



рис. 7

Важно заметить, что все первоначальные упражнения исполняются одной лишь правой рукой, что очень важно для правильной постановки правой руки, освоения основных приемов звукоизвлечения, а также качественного звучания уже на начальном этапе обучения. На наш взгляд, это наиболее правильный подход в развитии техники правой руки. Как

говорил А. Гитман – российский гитарный педагог, автор учебных и методических пособий для преподавателей и учащихся, «красота звука – заветная цель каждого исполнителя. Звук «создается» правой рукой. (Объективным критерием правильности звукоизвлечения является звучание открытых струн). Именно правой руке надо уделить основное внимание в начальный период обучения» [4, с.1].

Далее Э. Пухоль приступает к постановке и первоначальным действиям левой руки. Так как левая рука не является объектом нашего исследования, мы намеренно

УПРАЖНЕНИЕ №12




рис. 8

опускаем эту часть и переходим далее к интересующей нас правой руке.

УПРАЖНЕНИЕ №13



рис. 9

После того, как начальные действия левой руки отработаны, автор переходит к звукоизвлечению большим, указательным и средним пальцами на различных струнах, то есть к различным видам арпеджио.

В упражнениях № 12 (рис. 8) и № 13 (рис. 9) Э. Пухоль предлагает сыграть последовательность из нескольких аккордов двумя видами арпеджио. Что касается правой руки, необходимо также сохранять правильное ее положение, избегать «подпрыгивания» кисти.

Следующее упражнение усложняется, пальцы движутся не в одном направлении, как в предыдущих двух упражнениях, здесь эти движения объединяются.

Когда освоены основные движения и арпеджио с участием пальцев *p, i, m*, Э. Пухоль добавляет в упражнения палец *a*, то есть безымянный. Прежде чем приступить к последующим упражнениям, автор рекомендует сыграть упражнения №1 (рис. 4) и №3 (рис. 6), которые исполнялись аппликатурой *i, m*, но теперь уже предлагает сыграть эти упражнения на

открытых струнах пальцами *т, а*. В данном случае игра безымянным пальцем начинается не сразу, а после освоения игры другими пальцами, потому что безымянный палец сам по себе является более «слабым», поэтому начальные движения производятся более «сильными» пальцами. При введении в упражнения безымянного пальца следует наблюдать затем, чтобы по силе звука все пальцы совпадали, а также избегать излишнего напряжения руки.

Упражнение №15 (рис. 10) усложняется тем, что в игру включается левая рука. Здесь нужно следить за тем, чтобы правильное зажатие струн в левой руке не отвлекало

исполнителя от верной постановки и отсутствия напряжения в правой



рис. 10

руке. Поэтому Э. Пухоль выше и дает совет начать движение пальцев *т,а* с открытых струн. Когда по открытым струнам обучающийся будет играть уверенно, можно подключать левую руку. Этот подход, с нашей точки зрения, является наиболее верным.

Постепенно Э. Пухоль переходит к увеличению подвижности пальцев правой руки. Нам



рис. 11

предлагается упражнение №22 (рис. 11), которое советуют играть вместо упражнения №5 (рис. 7). Сложность

заключается в том, что в упражнении №22 не все струны открытые, как в упражнении №5, то есть появляется необходимость следить и за левой рукой. В правой руке автор школы предлагает для этого упражнения различную аппликатуру: *р,т,и; р,т,а; р,а,т*. В данном упражнении исполнитель тренирует беглость пальцев, а также привыкает чередовать пальцы. В этом разделе упражнений в правой руке помимо арпеджио

появляются задачи сыграть двойные звуки (в виде терций), а также трёхзвучные аккорды. Нужно отметить, что в некоторых упражнениях уровень сложности исполнения стремительно возрастает, и начинающему гитаристу, возможно, просто не под силу будет такое сыграть: упражнение №25 (рис.12), упражнение №27 (рис. 13)



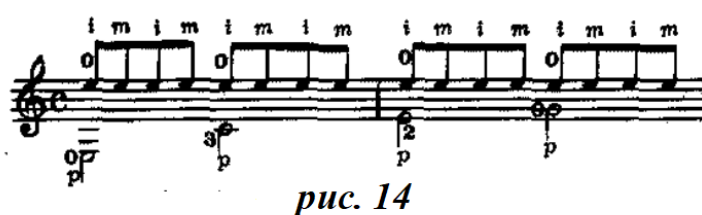
Но мы можем сделать предположение, что автор Школы подразумевает пропускать эти

упражнения, если они оказываются не по силам обучающемуся. Вследствие чего придётся продолжить отработку приёмов на открытых струнах.



После этого раздела идёт изучение разного вида гамм и гаммообразных упражнений, что развивает беглость пальцев.

Во втором курсе школы начинают даваться упражнения, развивающие одновременные действия большого пальца и других пальцев правой руки. Вот какие указания даёт Э. Пухоль к упражнению № 72



(рис. 14): «Указательный и средний пальцы правой руки защипывают струну с опорой на соседнюю струну.

Большой палец производит щипок одновременно с пальцем, извлекающим высокий звук» [8, с.61]. Однако, он не указывает, нужно ли большому пальцу при этом опираться на соседнюю струну после щипка, т.е. играть приёмом апояндо. Но так как одновременное апояндо в верхнем и нижнем голосе даёт очень сильное напряжение пальцам, а зачастую и всей руке, затрудняя звукоизвлечение, мы этот вариант не рассматриваем. Мы можем сделать вывод, что апояндо можно использовать только в одном голосе,

либо в верхнем, либо в нижнем, мы считаем это наиболее правильным вариантом.

Развитию подвижности большого пальца придаётся особое значение. Ему посвящены несколько упражнений, причём в разных разделах школы.

Развитие происходит за счёт не

только ускорения темпа в

упражнении, но также в игре

на слабые доли такта в

упражнении. Пример

упражнения №185 (Рис. 15)



рис.15

Далее автор Школы делает уклон на развитие подвижности большого пальца, а также на игру часто используемыми интервалами: октавами и терциями. Упражнения этого раздела хорошо заменяют гаммы на терции и октавы. Также эти упражнения развивают ощущение дистанции для пальцев правой руки между струнами, что, по нашему мнению, достаточно полезно. Если октава на гитаре может исполняться через одну или две струны, то терции чаще всего играются на соседних струнах и к этому тоже надо привыкнуть. Учитывая, что нижний голос играется большим пальцем, а верхний либо средним, либо указательным.

Во втором курсе школы игры предоставляются более развернутые упражнения на восходящие и нисходящие арпеджио. Э. Пухоль их усложняет путем добавления в аппликатуру безымянного пальца, наряду с остальными, а также увеличивая количество звуков. Арпеджио становятся четырёхзвучными и шестизвучными.

В Третьем курсе школы игры Пухоль даёт довольно интересные, с нашей точки зрения, упражнения, которые сочетают одновременно и подготовку к приёму тремоло, и развитие ловкости и независимости пальцев. Используя аппликатуру *i – m – a*, один из пальцев извлекает звук на соседней струне, а два других извлекают на прежней, как это делается в

упражнении № 157  
(рис. 16) Далее эти  
упражнения развиваются в  
Четвертом курсе Школы,



рис. 16

где используются уже не три, а четыре звука. При этом варианты  
аппликатуры значительно варьируются, как, например, в упражнении

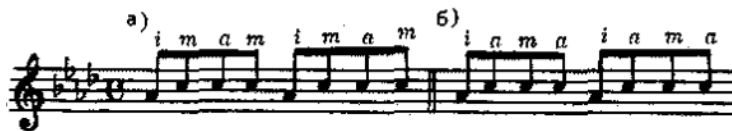


рис. 17

№ 167 (рис. 17). Мы  
уверены, что все эти  
упражнения могут быть

полезны для учеников ДШИ в развитии приёма тремоло.

Стоит обратить внимание и на ряд упражнений с разъединением  
пальцев *i-m-a* при игре арпеджио. Этот навык начинается с трёхзвучного  
арпеджио как в упражнении № 160 (рис. 18). Потом переходит к



рис. 18

четырёхзвучным арпеджио на  
примере упражнения № 170  
(рис. 19), а потом и



рис. 19

исполнению четырёхзвучных  
аккордов, как в упражнении  
№ 180 (рис. 20). Все эти

упражнения, на наш взгляд,  
необходимо изучить. Навык  
такой игры особенно может  
пригодиться при исполнении  
произведений в форме  
вариаций, где встречаются вариации в виде арпеджио.

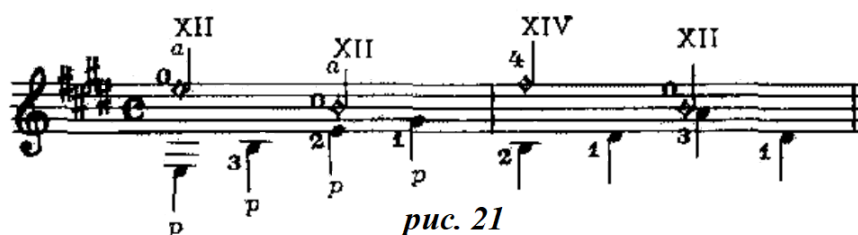


рис. 20

Также в школе даются упражнения для такого редкого приёма игры  
как исполнение искусственных (октавных) флажолетов. Они исполняются



как одноголосные, так и с подключением большого пальца, который



играет второй голос в басу, например как в упражнении № 252 (рис. 18).

Многие гитаристы, которые вели педагогическую и методическую деятельность после Э. Пухоля, опирались на принципы техники игры на гитаре Франциско Тарреги.

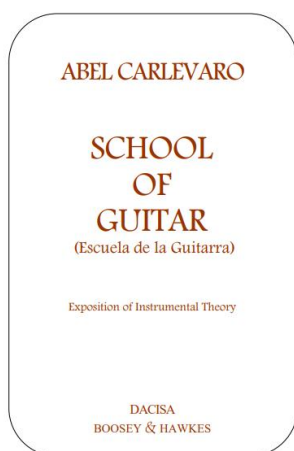
## I.2. Абель Карлеваро «Школа игры на гитаре»

Следующим автором Школы игры на гитаре, методику игры которого мы рассмотрим во втором разделе нашей работе, является Абель Карлеваро (1916-2001) – уругвайский гитарист-виртуоз, композитор, педагог. Мастерство Карлеваро-гитариста получило очень высокую оценку в Европе, Латинской Америке и США (рис. 22)



Абель Карлеваро  
рис. 22

Абель Карлеваро в своей Школе (рис.22.1) не



упоминает конкретных методик, на которые он опирался в своей работе. Однако мы можем проследить, у кого учился А. Карлеваро, и сделать предположение, чьи принципы игры он брал за основу в своей работе.

А. Карлеваро начинал свое обучение игре на гитаре у профессора Педро Виттоне – преподавателя гитары из родного города Абея Карлеваро Монтевидео, а в дальнейшем познакомился с выдающимся гитаристом-исполнителем Андресом



Сеговией. Андрес Сеговия (1893-1987) очень ценил музыку Франциско Тарреги, а так же был знаком и брал уроки у его ученика – яркого гитариста-виртуоза Мигеля Льобета (1878-1938). Приводим отрывок из книги М. Вайсборда «Андрес Сеговия»: «В игре Льобета Сеговия нашел подтверждение собственным поискам в расширении красочной палитры гитары и, в частности, в использовании ногтевого способа игры» [2, с.20]. Таким образом, мы можем сделать предположение, что принципы игры на гитаре А. Карлеваро были также, как и у Эмилио Пухоля, основаны на технике игры Франциско Тарреги.

Абель Карлеваро интересен нам своим методическим подходом, связанной с гитарным исполнительством. В своей Школе игры А. Карлеваро решает произвести корректировку и свое видение исправления основных недостатков в посадке и постановке гитарных Школ его времени. Также он стремился дать ответы на сложные проблемы, связанные с техникой исполнения на инструменте и с процессом создания музыки. А. Карлеваро создаёт руководство, которое, по его словам: «сможет вести нас в направлении приобретения максимальных результатов с минимальным усилием» [12, с.3].

К рассмотрению вопроса о технике правой руки в книге, как и в Школе Э. Пухоля, даётся указание к постановке руки на инструменте, т. к. эффективность пальцев всегда зависима от положения руки и никогда не является обособленным событием. У правой руки есть функции, объединяющиеся в одно целое:

1. Роль руки как точки контакта с корпусом гитары и струнами.
2. Эта точка (положение руки) не может быть постоянной, и она должна меняться в зависимости от потребностей пальцев при игре.

Наиболее удобное положение, которое может принимать кисть правой руки, как утверждает А. Карлеваро, – когда она поставлена на струны и является расслабленной, и свободной от какой-либо жесткости.

Она должна быть слегка согнутой внутрь, с линией суставов пальцев приблизительно параллельной деке. Когда кисть удерживается в этом правильном положении, пальцы могут исполнять с максимальной эффективностью (с точки зрения интенсивности, тембра и ритмической точности) в условиях полной свободы, и не мешая друг другу. Таким образом, рука находится в естественном положении и готова к исполнению, так как:

1. Большой палец может играть в стороне на басах (и даже на третьей, второй, и первой струнах в исключительных случаях), не встречая никаких препятствий вообще.
2. Указательный и средний пальцы также могут свободно играть без затруднений или помех от большого пальца.
3. Безымянный «певучий» палец, который часто ведет голос сопрано, принимает чуть более прямое положение, делающее возможной лучшую звучность, как будет видно в главе, в которой рассматриваются штрихи, различные типы ударов правой руки.

Как мы можем заметить, данное описание постановки правой руки у А. Карлеваро сходно по описанию с описанием постановки правой руки у Э. Пухоля.

После того как обучающийся установил правую руку на инструменте и приступил к изучению звукоизвлечения следует учесть, что оценка качества игры только часами занятий – это напрасная трата времени. Вследствие бессознательного моторного перебирания струн пальцами могут возникнуть вредные привычки и мышечная усталость. Более грамотный подход к занятиям, по мнению А. Карлеваро, подразумевает понятие фиксации. О данном понятии не встречается информации в известных нам источниках, поэтому, мы можем считать понятие «фиксации» А. Карлеваро новаторским. Мы считаем, что на этом понятии, в рамках работы, стоит остановиться подробнее.

Фиксация – это преднамеренное и кратковременное выключение (из работы) или обездвижение одного или нескольких суставов с целью дать возможность более сильным и способным элементам возможность играть особым образом. Так что фиксация является добровольным действием, которое управляет отдельным суставом, и временно нейтрализует его для того, чтобы дать возможность движению или усилию передаваться через него. Таким образом, сустав может действовать как связка или мост.

В зависимости от динамического уровня, тембра, требований к скорости или любого другого, исполнительского нюанса, именно посредством фиксации будут работать более сильные мышцы, которые будут задействованы. Таким образом, работу пальцев могут принять кисть, запястье или рука. Необходимо знать, что «выключение» сустава никогда не предполагает состояние жесткости. Кроме того, фиксация должна не только начаться именно тогда, когда это необходимо, но должна быть немедленно прекращена, когда потребность в ней заканчивается, с возобновлением гибкости сустава и его готовности к любым другим техническим потребностям.

В своей Школе А. Карлеваро дает понять, что работа над техникой не должна быть слепо-воспроизводящей. Как говорит сам автор: «О том, что относится непосредственно к инструментальной технике, можно сказать, что работа, в которой активно не участвует ум, должна считаться вредной и пагубной для реального развития технических способностей» [12, с.27].

Гитарист, знающий, что его уровень знаний ниже, чем требуемый музыкой, которую он хочет играть, должен поставить себя в состояние повышенного умственного напряжения, чтобы компенсировать то, что он не может понять и усвоить. В данном конкретном случае умственной расслабленности не должно быть. Если она появляется естественно, его

умственное принуждение должно быть больше, чем требования музыкального произведения.

Также умственное напряжение должно и применяться к концепции звука. На это А. Карлеваро особенно указывает при домашних занятиях. Звукоизвлечение, как правило, производится правой рукой и окраска звука, его тембр, благодаря ногтевому способу игры, обладает многогранностью. Обучение звучности требует довольно высокого мастерства пальцев, при котором полный контроль мышц даёт возможность точной атаке струны сочетаться с музыкальной мыслью. Концепция атаки или удара должна существовать до того, как он будет производиться. Интенсивность и тембр должны быть взвешены заранее, чтобы получить выразительные достоинства, содержащиеся в гитаре, которые, как говорил знаменитый французский композитор Г. Берлиоз, могут сравниться с маленьким оркестром.

А. Карлеваро напоминает в своей работе, что динамические оттенки в работе над техникой также очень важны. Гитара, как многоголосный инструмент, может использовать распределение голосов со своей динамикой и тембром.

Так как мы привыкли отрабатывать технические навыки чаще всего на упражнениях, гаммах и этюдах, такой подход умственного подхода и предслышания тембра применим и здесь. Это может помочь, по нашему мнению, разнообразить подход к занятиям и убрать сухой схоластический налёт игры. Но конечно же в первую очередь мы должны следить за правильностью работы пальцев, а уже потом изменять тембр и динамику.

Рассмотрим некоторые упражнения, которые даются в Школе игры. Они все играют на «типовом аккорде» (в этом случае рассматривается Ум.VII<sup>7</sup>), который смещается из одной позиции в другую. Это нужно для того, чтобы работа левой руки была сведена к минимуму, для достижения максимального результата в развитии техники правой руки. Данный

подход похож на тот, что дает в своей Школе Э. Пухоль, и этот подход, по нашему мнению, является наиболее правильным.

А. Карлеваро отмечает, что все упражнения должны изучаться очень медленно, и только после усвоения могут быть ускорены, но никогда до скорости, которая препятствует контролю движений. Первые упражнения-формулы (с 1 по 24) даются на совместное звукоизвлечение большого пальца с пальцами *i*, *m* или *a* (рис. 23). Как и в Школе Э. Пухоля, здесь отмечается использования

разных вариантов аппликатуры. Данные арпеджированные аккорды хорошо подходят для развития пальцев *i-m-a*.

Пальцы не равны по

конституции и необходимо гармонизировать их эффективность любым возможным способом. На наш взгляд, лучший способ достичь этого – это продолжительные и вдумчивые занятия над упражнениями в медленном темпе. При этом пальцы должны "чувствовать" себя полностью независимыми друг от друга.



рис. 23



рис. 24

Далее идут упражнения на различные ритмические вариации для большого пальца на том же самом арпеджированном аккорде. Все упражнения (с 25 по 84) выполняются

очень медленно, т. к. требуют от учащихся большой концентрации (рис. 24).

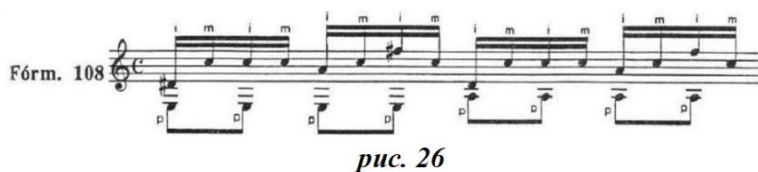
Интересны, на наш взгляд, упражнения на безымянный палец, который отвечает за певучесть верхнего голоса. Безымянный палец меньше всего зависит от всех четырех, так как мизинец не используется. На безымянный палец влияют движения его сильного соседа, среднего пальца, и, тем не менее, из-за его положения по отношению к струнам, он имеет очень важную роль: он обычно играет основной голос – мелодию.

Fórm. 105 

Так как безымянный палец является пальцем с наименьшей автономией движения,

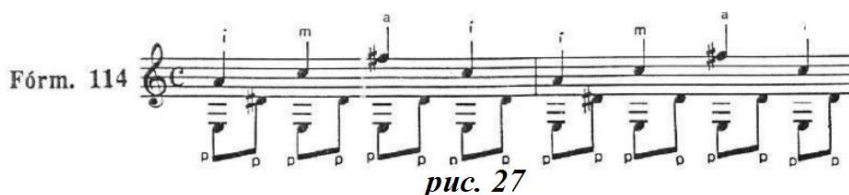
становится необходимым посвятить большую работу для того, чтобы достичь его максимальной независимости, и сравнить с возможностями указательного и среднего пальцев (рис. 25).

Упражнения на перекрещивание пальцев, которого так старательно избегают гитаристы в

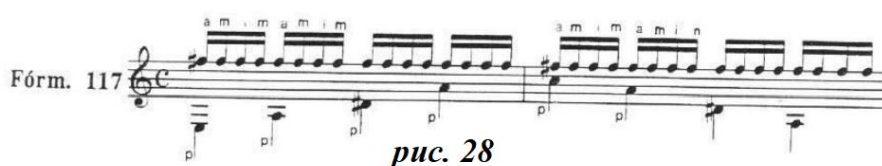
Fórm. 108 

пассажах, очень полезны, так как полностью от этого явления в исполняемых произведениях избавиться не получается (рис. 26).

В этих же упражнениях совмещаются разделение соседних пальцев игрой через струну и скачки большого пальца через струну (рис. 27).

Fórm. 114 

Далее идёт блок упражнений на повторяющиеся ноты (с 117 по 188), которые играютя одновременно с басом. Эти упражнения подготавливает

Fórm. 117 

пальцы к приёму тремоло. Развитие

большого пальца происходит за счёт разнообразных ритмических фигур (рис.28). Мы снова можем отметить схожесть Школы А. Карлеваро со Школой Э. Пухоля в том, к каким техническим моментам они обращаются в своих работах.

Развитие беглости пальцев рассматривается на примере хроматической гаммы, которая играется триолями. В Школе даётся пример всего одной гаммы видимо тоже для того, чтобы облегчить работу левой руки. Гамма исполняется разной аппликатурой (рис. 29).

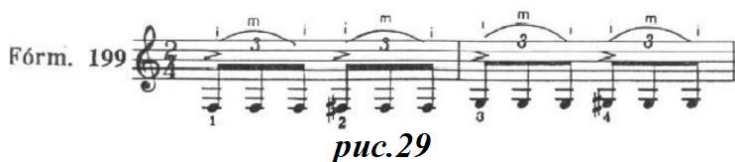


рис.29

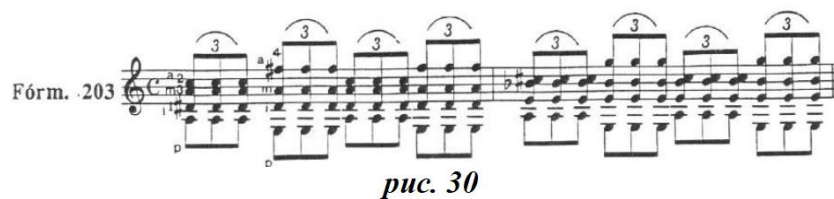


рис. 30

За этим разделом автором предлагаются упражнения для игры аккордами. Каждый

палец, как отмечает А. Карлеваро, должен дергать струны с одинаковой силой. Надо следить за тем, чтобы аккорды не звучали арфоподобно, т. е. избегать сходства с разложенными аккордами. Игра аккордами может усложняться тем, что пальцы разделяются, играя через струну (рис. 30).

Абель Карлеваро считает, и мы с ним согласны, что работа над упражнениями ведется с перерывами и плавными переходами от одного блока к другому для достижения наилучшего результата в развитии техники правой руки.

## Вывод по Главе I

Данная глава посвящена историческому аспекту создания и развития методики техники игры на гитаре, основанной на западноевропейских Школах игры.

В первой главе мы рассмотрели и проанализировали подходы двух европейских гитарных школ с точки зрения развития техники правой руки. Также мы выяснили влияние посадки и постановки руки на правильность работы мышц в процессе освоения упражнений. Далее мы изучили роль каждого пальца правой руки и его влияние на процесс игры. Были рассмотрены множество вариантов упражнений каждой школы и проанализированы их сильные и слабые стороны. Мы пришли к выводу, что и Э. Пухоль и А. Карлеваро основали свои методические разработки на основе принципов техники игры Франциско Тарреги. Также, оба автора пособий обращаются к похожим методическим вопросам, и, как мы проследили, используют для решения этих вопросов схожие методы решения. На наш взгляд, Абель Карлеваро подходит к изучению вопроса постановки рук и звукоизвлечению более углубленно, рассматривает положение правой руки в нескольких плоскостях, а также раскрывает тему фиксации отдельных суставов в процессе игры упражнениями, что положительно влияет на независимость пальцев правой руки. Мы можем сделать предположение, что Абель Карлеваро, создавая свою Школу после Э. Пухоля, намного больше внимания уделял развитию технических навыков правой руки, основывая свою методику, с одной стороны, на уже известных Школах и привнося свое новаторское видение по данному вопросу с другой. Однако в обеих Школах мы можем найти полезные упражнения для развития техники правой руки, авторы очень доступно и с большим количеством примеров и упражнений раскрывают интересующий нас вопрос. Главная мысль трактатов Э. Пухоля и А. Карлеваро заключается в том, что хорошая техника игры начинается с



правильной посадки и постановки рук. Также оба автора Школ игры на гитаре указывают на необходимость игры упражнений правильной аппликатурой и постепенному нарастанию сложности и темпа исполнения упражнений, чтобы избежать некачественного звукоизвлечения.

Таким образом, в первой главе мы раскрыли одну из поставленных в нашем исследовании задач, а именно проанализировали наиболее значимые, с нашей точки зрения, западноевропейские Школы игры на гитаре.

## **Глава II. Анализ отечественных Школ игры на гитаре.**

До XVII в. Гитара в России не имела большого распространения. Её можно было лишь встретить в богатых домах случайно привезенной из-за границы. Первые замечания можно встретить у Я. Штелина энциклопедиста, историка гитары, жившего в России в XVIII веке. Приводим цитату из Школы игры А. Иванова-Крамского: «Он (Я. Штелин) писал о том, что гитара в России распространялась медленно, но с появлением среди других гастролеров гитаристов-виртуозов Ф. Сора, М. Джулиани и других этот инструмент завоевывает себе симпатии и получает широкое распространение» [5, с.4]. В начале XIX века самыми известными были русские гитаристы: М. Соколовский, Н. Макаров и другие, успешно концертирующие в России и за границей. Марк Данилович Соколовский после блистательных выступлений в Москве и других городах России, после огромного успеха в Лондоне, Париже, Вене, Берлине мечтал всю свою жизнь преподавать в консерватории, но несмотря на то, что он был гитарист с мировым именем, двери консерватории для него были закрыты. Он имел возможность давать лишь частные уроки.

Гитара оставила яркий след в музыкальном искусстве России. В произведениях композиторов 30–50-х гг. XIX века явно ощущается ее влияние. Композиторы А. Алябьев, А. Варламов, А. Гурилев и другие свои широко популярные романсы и песни написали в расчете на сопровождение гитары или фортепиано в манере, близкой гитарному аккомпанементу.

Но в XIX в. в России ещё не существовало цельной структурированной методической школы, не было музыкальных школ, колледжей, ВУЗов. Как пишет в своей книге М. Яблоков: «До появления новейшей гитарной школы способ извлечения звуков из струн гитары оставался «искусством», которое не было объяснено ни в одной школе. На

тот момент сочный, певучий сильный тон был достоянием одних «талантов», доходивших до него ощупью, инстинктом» [10, с.1035].

В начале XX в. гитару можно было встретить лишь среди музыкантов-любителей. К этому инструменту относились с предвзятым мнением, как к инструменту мещанскому. Многие крупные музыканты, не зная технических возможностей гитары, ее истории, литературы, относились к ней с некоторым пренебрежением.

Лишь в начале XX в. под влиянием таких пропагандистов гитары как Андрес Сеговия – испанский гитарист-исполнитель, Петр Агафшин, а после и Александр Иванов-Крамской, шестиструнная гитара в России стала вызывать всё больший интерес. Вот что пишет в своей книге Б. Вольман: «Если в Одессе и Томске в силу сложившихся обстоятельств преимущественное значение в музицировании приобрела шестиструнная гитара, то в других периферийных городах, за малыми исключениями, о существовании ее даже не подозревали. Кроме того, в ту пору в России почти ничего не знали о деятельности Тарреги и его школы. По мере знакомства с новой литературой, благодаря концертам Сеговии и Валькер, а также пропагандистской деятельности П. С. Агафшина переход на шестиструнную гитару становился более частым» [3, с.169]. Шестиструнную гитару стали рассматривать как полноценный музыкальный инструмент со своей методикой игры. Классы гитары начали открываться на музыкальных курсах при московской консерватории, а позже и в музыкальных школах и колледжах.

Вследствие большого распространения гитарного искусства, российскому гитарному сообществу потребовалась своя, отечественная Школа игры на гитаре. Рассмотрим наиболее известные и значимые, на наш взгляд, труды отечественных гитаристов.

## II.1 Петр Спиридонович Агафшин «Школа игры на шестиструнной гитаре»



*Петр Спиридонович Агафшин  
рис. 31*

Создателем первой в стране «Школы игры на шестиструнной гитаре» является Петр Спиридонович Агафшин (1874-1950 гг.) – советский гитарист, педагог игры на шестиструнной гитаре (рис. 31). В детстве Петр Агафшин, как и его отец, занимался игрой на «русской» семиструнной гитаре. В дальнейшем начал осваивать шестиструнную гитару самостоятельно. Ключевым моментом в жизни П. Агафшина стала встреча с испанским гитаристом-исполнителем Андресом Сеговией в 1926 году. Сеговия называл Петра Агафшина «лучшим московским гитаристом». В основу «Школы игры на шестиструнной гитаре» (рис. 31.1) Агафшина легли семинары всемирно известного испанского гитариста Андреса Сеговии.

В своей Школе П. Агафшин объясняет, как держать руку и как происходит звукоизвлечение. Приводим цитату из его Школы: «Извлечение звука на гитаре производится ударами-щипками правой руки, причем удары указательного, среднего и безымянного пальцев направлены к себе, а большой палец ударяет струну от себя, несколько вниз. При игре кисть правой руки не должна быть напряжена, движение



*рис. 31.1*

сосредоточено, главным образом, в крайних суставах пальцев. Самый удар пальцев правой руки свободен и эластичен, он производится кончиками пальцев, направление удара – к себе и в то же время перпендикулярно струне» [1, с 13].

После постановки даются несложные упражнения на звукоизвлечение по открытым струнам каждым пальцем. Такой же подход мы наблюдали и у зарубежных авторов Школ игры в вышеизложенной главе.

Далее П. Агафшин предлагает несколько видов арпеджио на открытых струнах различной аппликатурой правой руки: **p-i-m-a**; **p-a-m-i**;

Поставьте большой (p) палец на 6-ю струну и остальные три, как было указано в предыдущем упражнении, равномерно ударяйте эти струны поочередно по следующим четырем схемам:

струны		6	3	2	1
пальцы правой руки	1)	p	i	m	a
	2)	6	1	2	3
		p	a	m	i
	3)	6	1	3	2
		p	a	i	m
	4)	6	2	3	1
		p	m	i	a

рис. 31.2

**p-a-i**; **p-m-i-a**, где **p** – большой палец, дергает всегда 6-ю струну, **i** – указательный палец, дергает 3-ю струну, **m** – средний палец, дергает 2-ю струну, **a** – безымянный палец, дергает 1-ю струну. Данные упражнения на арпеджио очень популярны среди преподавателей музыкальных школ, очень часто предлагаются учениками на начальном этапе с целью закрепить постановку правой руки, а также приучить ученика чередовать пальцы.

Нужно отметить, что П. Агафшин для демонстрации этого упражнения использует «схему», а не нотную запись. На наш взгляд, этот подход верен, особенно на начальном этапе обучения, который еще называют «донотным». Многие преподаватели используют данные упражнения, в то же время объясняя ученику азы нотной грамоты. Это позволяет преподавателю не потерять увлеченность ученика, ведь обилие нотной грамоты на начальном этапе обучения может, на наш взгляд, может быть сложным для восприятия обучающимся.

Далее система обучения в Школе Агафошина направлена на развитие техники правой неотделимо от левой. Предлагается выучить расположение нот на каждой струне, а потом играть натуральный звукоряд в первой позиции, чередуя пальцы **i-m** (рис. 32). По нашему мнению, такая методика не подходит начинающим исполнителям, потому что, на наш взгляд, П. Агафошин предлагает в своей Школе недостаточное количество более легких и доступных начинающим гитаристам упражнений.



рис. 32

После этого упражнения идёт изучение одноголосных мелодий и упражнений. Стоит отметить, что они разрабатывают только пальцы **p**, **i**, **m** (большой, указательный и средний). Палец **a** – безымянный, начинает использоваться в следующем разделе, где изучаются аккорды. Аккорды предлагаются играть как одновременно извлекая все звуки, так и в виде арпеджио. По нашему мнению, включение пальца безымянного пальца в игру должно происходить несколько раньше, потому что, если подключать палец **a** в игру, когда ученик уже привык играть только пальцами **i-m**, ему будет сложно подключить третий палец, особенно в игре пассажей. Развитие пальца **a**, на наш взгляд, часто игнорируется как молодыми, так и уже опытными педагогами, потому что игра упражнений на развитие безымянного пальца, а также расстановка грамотной аппликатуры с использованием этого пальца, требуют от преподавателя усиленного внимания, а также дополнительного времени, которое не всегда можно найти в насыщенном графике обучения в ДШИ и ДМШ. Мы можем сделать вывод, что развивать безымянный палец нужно как можно раньше,

сразу после того, как освоена игра пальцами *i-m* – указательным и средним, чтобы ученик лучше смог приспособиться к так называемой «трехпальцевой» игре, потому что такая аппликатура, на наш взгляд, дает большую свободу исполнителю, а также «легкость» звучанию.

В дальнейшем развитие правой руки будет базироваться у П. Агафошина на трёх составляющих: это изучение аккордов, игра арпеджио, игра гамм. Упражнения и этюды в Школе П. Агафошина чередуются с пьесами, которые закрепляют навык, разучиваемый в упражнениях.

Во второй части Школы, при изучении интервалов, даётся

несколько упражнений на игру терциями, секстами и октавами



рис. 33

(рис. 33). Данные упражнения, по нашему мнению, очень полезны, так как игра терциями, секстами и октавами встречаются в изучаемых в музыкальных школах произведениях довольно часто. Если не отрабатывать игру данных интервалах на упражнениях и этюдах, при игре пьес могут возникнуть сложности, а именно одновременное звучание интервала или некачественное звучание интервалов в быстром темпе.

Чуть позже рассматривается изучение исполнения пяти-, шестизвучных аккордов. Играми такими аккордами помогает развить приём арпеджиато. Данный прием исполнения заключается в очень быстром последовательном исполнении звуков аккорда. Как правило звуки играют последовательно от нижнего к верхнему. Арпеджиато может играть как всеми пальцами, так и лишь одним пальцем *p*. Поэтому здесь же даётся упражнение на увеличение подвижности

большого пальца. Данный навык автор предлагает отработать с помощью упражнения №82 (рис. 34). Отрабатывание данного навыка поможет юным исполнителям в исполнении произведений, так как арпеджиато – очень яркий прием, поэтому его некачественное исполнение может привлекать излишнее внимание слушателя и негативно сказаться на впечатлении от выступления. По нашему мнению, данный прием можно отработать на предложенных в Школе упражнениях.



рис. 34

Также в Школе встречаются целые блоки гамм в разных тональностях, арпеджио по мажорным и минорным трезвучиям и уменьшенному септаккорду, игра обращениями трезвучий, игра интервалами: терциями, секстами, октавами. Приводим пример из Школы: А. Агафшин предлагает сыграть гамму соль-мажор, а затем приводит упражнение, в котором присутствуют обращения трезвучий, движение по звукам трезвучия, а также разложенные аккорды основных функций данной тональности. (рис. 34.1)

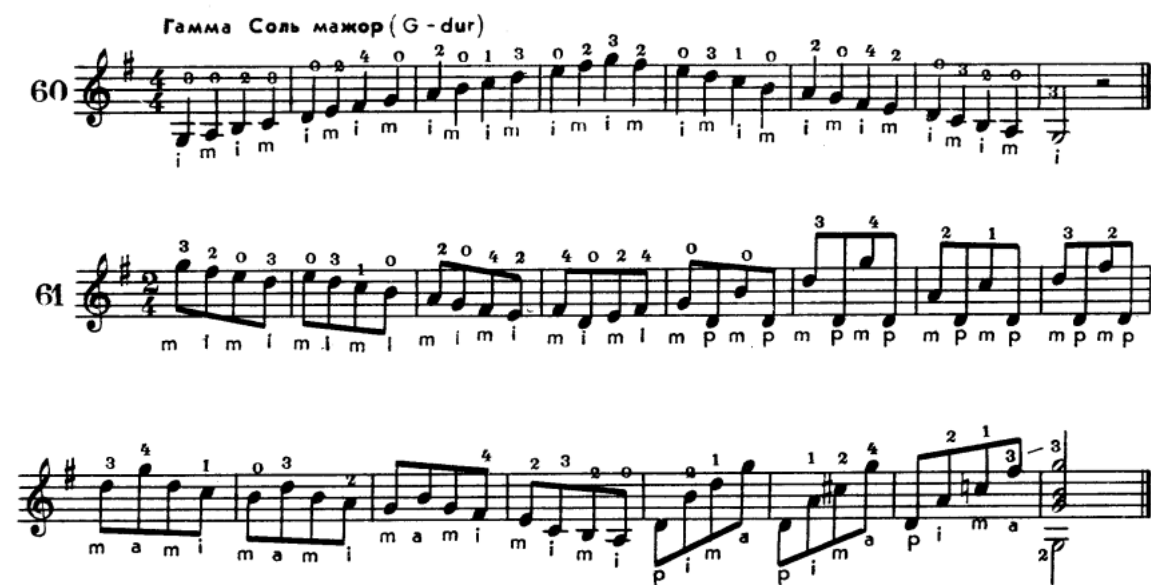


рис. 34.1



Такие упражнения, на наш взгляд, очень полезны для обучающихся, потому что данные приемы очень часто используются композиторами, особенно в классическом репертуаре или в обработках народных мелодий. Обучающийся, играя данные упражнения привыкает к звучанию тональности, а также запоминает правильную аппликатуру обращений интервалов или аккордов, которая зачастую во многих произведениях остается неизменной.

Проведя анализ Школы игры П. Агафошина, мы пришли к следующим заключениям. В начале главы мы обратили наше внимание на историческую картину, которая сложилась вокруг личности и творчества П. Агафошина. Мы можем сделать вывод, что его задача была раскрыть гитару как академический концертный инструмент, который должен иметь свою методическую Школу наравне с такими инструментами как рояль, скрипка или виолончель. Также П. Агафшин значительно расширил гитарный репертуар. В нотном разделе Школы используется много произведений классической гитарной музыки, «золотого века гитары», переложений композиторов-классиков – Л. Бетховена, Й. Гайдна, Ф. Мендельсона, Э. Грига. Также используются пьесы композиторов-современников П. Агафошина – Ф. Таррега, Ф. Моррено-Торроба, Х. Турина. Все же, на наш взгляд, школе П. Агафошина недостает углубленного и более детального изучения принципов развития техники правой руки на примере различных упражнений.

## **II.2 Александр Михайлович Иванов-Крамской**

### **«Школа игры на шестиструнной гитаре».**

Следующая наиболее популярная и значимая, на наш взгляд, отечественная Школа игры – это «Школа игры на шестиструнной гитаре» А. Иванова-Крамского (1912-1973 гг.) – советского классического гитариста и композитора (рис. 35).

А. Иванов-Крамской начал свой музыкальный путь с обучения на скрипке, но в 1926 году под впечатлением от посещения концерта знаменитого испанского гитариста-исполнителя Андреса Сеговии в Московской консерватории, решил посвятить себя гитаре.



*Александр Михайлович Иванов-Крамской*  
рис. 35

В 1930 году А. Иванов-Крамской начал обучение у П. Агафошина. В довоенное время А. Иванов-Крамской вел очень насыщенную концертную жизнь. После войны ему пришлось почти в одиночку вести борьбу за жизнь классической гитары в стране, а также восстановить занятия по классу гитары, которые были прекращены в 30-х годах. В 1960 году по инициативе А. Иванова-Крамского класс шестиструнной гитары был открыт в музыкальном училище при Московской консерватории, он его и возглавил. Среди его учеников – Николай Комолятов, Феликс Акопов, педагог и композитор Евгений Ларичев и другие известные педагоги, которые продолжили педагогические традиции А. Иванова-Крамского.

А. Иванов-Крамской был учеником П. Агафошина и многое перенял от своего учителя. В начале своей Школы он дает более детальное, чем в школе П. Агафошина, рассмотрение движения пальцев правой руки во время игры. Вот важные, на наш взгляд, аспекты:

1. напряженность мускулов пальцев при игре не должна быть постоянной;
2. частое механическое (бессознательное) повторение какого-нибудь упражнения может принести только вред;

3. важным является своё собственное представление (ощущение) тона, который должен возникнуть как результат правильного движения пальцев;
4. правильность удара зависит от положения руки по отношению к струнам. Каждый перегиб сустава руки вызывает застой кровообращения.

Также А. Иванов-Крамской рассуждает о развитии каждого пальца, об их положении на струнах относительно розетки, угол направления ударов, точка удара каждого пальца. Также интересно, что два типовых гитарных приёма как тирандо и апояндо, он называет сверху вниз (апояндо), и снизу вверх (тирандо), имея в виду движение пальцев по отношению к деке. На наш взгляд, такой способ объяснения несколько затруднителен для начинающего гитариста. Более понятным, на наш взгляд, является объяснение основных приемов звукоизвлечения, по отношению к струнам: с опорой на соседнюю струну (апояндо) и без опоры на соседнюю струну (тирандо).

Подготовительные упражнения в школе А. Иванова-Крамского также как и у П. Агафошина направлены в первую очередь на изучение нот в первой позиции. Таким образом происходит начальное развитие сразу левой и правой рук. Мы уже отмечали, что на наш взгляд, данный подход является более сложным для начинающих исполнителей. При освоении игры сразу обеими руками возникает трудность: нужно следить за качественным звукоизвлечением в правой руке и за чистым прижатием пальцев в левой руке, избегая излишнего напряжения. По нашему мнению, на начальном этапе обучения, более правильным является развитие техники правой руки без привязки к левой. Такая методика встречается в зарубежных Школах игры, которые мы проанализировали выше. Упражнения и этюды без привязки левой руки, по нашему мнению, могут быть менее оформленными художественно, но могут принести большую

пользу начинающим гитаристам на начальном этапе обучения и развития техники правой руки.

### Упражнение на ① струне



рис. 36

В самом начале Школы А. Иванов-Крамской предлагает одноголосные упражнения, которые играют пальцами **i-m**. (рис. 36) Безымянный палец подключается чуть позже в упражнении на арпеджио. (рис. 37)



рис. 37

Дальнейшие упражнения будут привязаны к изучению ритмических аспектов, таких как заливованные ноты, нота с точкой, затакт, синкопа, непарное деление длительностей.

В целом структура школы А. Иванова-Крамского похожа на школу его учителя. Техника правой руки развивается за счет упражнений на исполнение последовательности каденционных аккордов, как слитно, так и в виде арпеджио. Беглость развивается с помощью мажорных и минорных гамм в тональностях до шести знаков. Отработка игры интервалами терции, сексты и октавы тоже предлагается на базе мажорно-минорных гамм, который даётся в конце первого раздела Школы (рис. 37.1)



*рис. 37.1*

Как пишет в своей книге Б. Вольман: «Достоинством педагогических руководств Иванова-Крамского является включение в них оригинальных гитарных пьес советских композиторов – Б. Способина, Н. Иванова, Б. Страннолюбского, самого Иванова-Крамского. В его школе-самоучителе нашли место многие удачные этюды автора руководства, сменившие изобиловавшие в его первой Школе переложения этюдов и пьес из детской фортепианной литературы (Е. Гнесиной, А. Гедике, А. Гречанинова)» [3, 93с.].

## Вывод по Главе II

Во второй главе мы рассмотрели подход отечественных авторов Школ игры к методике развития техники правой руки. Глава состоит из двух разделов: анализ Школы П. С. Агафошина и анализ Школы А. М. Иванова-Крамского,

В истории существования шестиструнной гитары в России имена П. С. Агафошина и А. М. Иванова-Крамского играют основополагающую роль. Именно их деятельность в дальнейшем дала путь к изучению игры на шестиструнной гитаре, к более осмысленному подходу к работе над упражнениями и приёмами игры, а также написанию новых школ и методик. Однако если рассматривать данные отечественные Школы игры на гитаре с точки зрения техники развития правой руки, на наш взгляд в них не хватает информации по данному вопросу. Авторы подробно объясняют постановку рук, а также основные приемы звукоизвлечения – апояндо и тирандо, но все начальные упражнения основаны на одновременной работе правой и левой рук. Если следовать такой методике, на наш взгляд, у начинающих исполнителей могут возникнуть проблемы с правильной постановкой рук и мышечной свободой, что влечет за собой множество проблем – от некачественного звукоизвлечения до проблем со здоровьем опорно-двигательного аппарата.

По нашему мнению, начинающий гитарист, следуя советам данных отечественных Школ игры, может упустить из виду множество технических моментов. Чтобы этого избежать, в процессе обучения по данным отечественным Школам игры, рядом с обучающимся должен присутствовать опытный педагог, который вовремя укажет на ошибки и предотвратит технические неточности. На наш взгляд, это недоработанный момент в данных трудах.

Однако мы уже говорили о том, что П. Агафошин преследовал цель показать широкой публике, что гитара может являться ярким концертным

инструментом, наряду с роялем, скрипкой или виолончелью. Следуя этой цели, он включил в свой труд огромное количество произведений для гитары, как гитарных переложений известных композиторов – Л. Бетховена или Й. Гайдна, так и оригинальные произведения для гитары своих современников – Ф. Таррега, Ф. Моррено-Торроба и других. Это очень ценный материал, на наш взгляд.

А. Иванов-Крамской занимался очень трудной работой – ему пришлось популяризировать гитару в послевоенное время, а также он стремился к тому, чтобы занятия гитарой стали более доступны. Одним из главных достижений А. Иванова-Крамского, по нашему мнению, является открытие в 1960 году по его инициативе класса шестиструнной гитары в музыкальном училище при Московской консерватории, который А. Иванов-Крамской и возглавил.

Приводим цитату из книги Б. Вольмана: «Выпущенные в Советском Союзе Школы для шестиструнной гитары (П. Агафошина, А. Иванова-Крамского) еще не выдерживают сравнения с лучшими зарубежными руководствами (Агуадо, Пухоля и др.)» [3, с.187].

Во второй главе мы раскрыли поставленную в исследовании задачу – проанализировать наиболее значимые, на наш взгляд, Школы игры на гитаре отечественных представителей.

## Заключение

В заключение нашей работы мы хотим еще раз повторить важную, на наш взгляд, мысль: развитие техники рук – одна из самых сложных и важных составляющих искусства игры на гитаре. Путь начинающего музыканта к совершенству долог. Творческий процесс состоит из ежедневных многочасовых занятий, а преодоление трудностей требует терпения и тщательных кропотливых занятий. Поэтому Н. П. Михайленко справедливо утверждал, что «изучение инструктивного материала необходимо рассматривать как существенную и неотъемлемую часть учебного процесса, но вместе с тем важно понимать его подчиненное значение, не преуменьшая и не преувеличивая его роли» [6, с.25]

В данной работе были поставлены и решены следующие задачи: проанализированы наиболее выдающиеся, на наш взгляд, зарубежные и отечественные Школы игры на гитаре, на основе систематизации полученных знаний выявлены наиболее эффективные упражнения для развития техники правой руки у учащихся ДШИ и ДМШ.

Поставленная цель данной работы – на основе систематизации полученных знаний выявить наиболее эффективные упражнения для развития техники правой руки у учащихся ДШИ и ДМШ, была достигнута. Из анализа Школ игры на гитаре Э. Пухоля, А. Карлеваро, П. Агафошина и А. Иванова-Крамского нами была предпринята попытка помочь молодым преподавателям-гитаристам понять значение развития техники правой руки в классе гитары. Материал исследования может лечь в основу пособия для учащихся и преподавателей ДШИ и ДМШ по классу гитары, дисциплине «Методика», а также служить материалом методических докладов. Наша работа может быть расширена, на основе проанализированных школ, а также собственного педагогического опыта, мы можем создать собственную методическую работу по развитию техники правой руки в классе гитары учащихся ДШИ и ДМШ.



### Список используемой литературы

1. Агафшин, П.С. Школа игры на шестиструнной гитаре [Текст]: / П.С. Агафшин. – Переизд. - М.: Музыка, 2009. -184 с.
2. Вайсборд М. Андрес Сеговия – М.: Музыка, 1981 – 126 с. С ил.
3. Вольман Б. Гитара и гитаристы. Очерк истории шестиструнной гитары. / Л.: Музыка, 1968. – 188 с.
4. Гитман А. Начальное обучение на шестиструнной гитаре: методическое пособие/ А. Гитман; Престо. – Москва: Изд-во Престо, 1995. – 94 с.
5. Иванов-Крамской, А. М. Школа игры на шестиструнной гитаре [Текст]: / А. М. Иванов-Крамской. – Ростов н/Д: изд-во «Феникс», 2004. – 152с.
6. Михайленко Н. П. Методика преподавания игры на шестиструнной гитаре: методическое пособие / Н. П. Михайленко; Книга. – Киев: Изд-во Книга, 2003. – 248 с.
7. Михайленко Н. П. Совершенствование исполнительской техники гитариста [Текст]/ Н. П. Михайленко// Как научить играть на гитаре: сб. ст., сост. и вст. ст. В. А Кузнецов. - М.: Классика-XXI, 2006. – с. 91-120.
8. Пухоль Э. Школа игры на шестиструнной гитаре. – М.: Советский композитор, 1983. – 189 с.
9. Шарнассе Э. Шестиструнная гитара: От истоков до наших дней / Пер. с фр. – М.: Музыка, 1991. – 87 с., нот., ил.
10. Яблоков, М. С. Классическая гитара в России и СССР [Текст]: биографический музыкально-литературный словарь-справочник русских и советских деятелей гитары / М. С. Яблоков. – М. : изд-во «Русская энциклопедия», 1992. – 2107 с.
11. Emilio Pujol: Tárrega. Ensayo biográfico, Lison: Los Talleres Gráficos de Ramos, Afonso & Moita, Lda., 1960. 2nd edition: S.l., s.n. (Valencia: Artes Gráficas Soler, 1978), Notes:"Obras de Tárrega para guitarra": p. 259-[267]

12. Carlevaro A. Schule der Gitarre - Darstellung der Instrumentalen Theorie. Aus dem Spanischen von Rüdiger Scherping, Hamburg: Chanterelle, 1998. – 144 с.
13. Википедия: Свободная энциклопедия. Абель Карлеваро / Режим доступа: [https://es.wikipedia.org/wiki/Abel\\_Carlevaro](https://es.wikipedia.org/wiki/Abel_Carlevaro)
14. Гитарный журнал: Энциклопедия. Авель Карлеваро. / Режим доступа:  
<https://guitarmag.net/wiki/index.php/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%BE,%D0%90%D0%B2%D0%B5%D0%BB%D1%8C>
15. Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь. Гитаристы и композиторы. Франциско Таррега - / Режим доступа: <http://www.abc-guitars.com/pages/tarrega.htm>
16. Историко-биографический интернет-проект для гитаристов-любителей и профессионалов. История гитары в лицах. Эмилио Пухоль / Режим доступа: <http://www.guitar-times.ru/pages/historians/pujol.htm>