

Муниципальное бюджетное учреждение
дополнительного образования г. Казани
«Детская музыкальная школа №3 им. Р. Яхина»

Методическая разработка

«ОСНОВНЫЕ И КРАСОЧНЫЕ ПРИЕМЫ ИГРЫ НА ГИТАРЕ»

Преподаватель
Дементьев Эдуард Андреевич

Казань, 2018

Содержание

<u>Введение</u>	4
<u>Глава I Основные приемы игры на гитаре</u>	13
1.1. Прием «апояндо»	13
1.2 Прием «тирандо»	16
1.3. Рекомендации при освоении приема «апояндо»	18
1.4. Рекомендации при освоении приема «тирандо»	19
<u>Глава II. Колористические (красочные) приемы на гитаре</u>	20
2.1. <u>Влияние посадки, постановки рук на качественное звукоизвлечение</u>	32
<u>Заключение</u>	47
<u>Список литературы</u>	49

Введение

*«Любите и изучайте великое искусство музыки.
Оно откроет вам целый мир высоких чувств, страстей, мыслей.
Оно сделает вас духовно богаче, чище, совершеннее.
Вы увидите жизнь в других тонах и красках...»*

Д.Д. Шостакович

Все свое дарование, любовь к музыке, к инструменту, к детям педагог должен направлять на решение основной задачи – пробудить у ученика эмоциональную реакцию на чувствуемую и исполняемую музыку. Ребенок обязан почувствовать радость от общения с преподавателем. Формы достижения такого эффекта могут быть самыми различными, и каждый педагог решает эту задачу по-разному.

Концентрация — это залог удачного изучения материала. Перед учащимся нужно установить ясную цель, таким способом, чтобы вызвать концентрацию внимательности, а не что-то иное.

Концентрация в занятиях музыкой означает активный слуховой интерес к звучанию при своей игре или при игре другого. Надо научиться чутко, слушать игру одноклассников, концертное исполнение, концентрируя заинтересованность на таких компонентах звучания как качество звука, аккуратность, яркость звука, его тембральная окраска, характер звучания.

Понемногу ученик начинает разграничивать звучание, сравнивать, критиковать. Все эти качества получают воспитанием слуховой концентрации во время слушания музыки. Затем преподаватель обращает слуховое внимание ученика на анализ звуков, которые извлекаются самим им на инструменте, учит строго вслушиваться, прежде всего, в особенность звучания и самостоятельно обнаруживать способы его улучшения. Главное в процессе то, что учащийся разыскивает лучшее звучание с содействием развитого слухового наблюдения.

В нашем сегодняшнем российском инструментальном исполнительстве, в частности, по взгляду к традиционной гитаре возникает вопрос о противопоставлении народных и академических традиций. Обыденные представления о традиционной гитаре, как инструменте народном, сформировалось в связи с существованием нескольких видов гитар (в частности, например, именуемой российской семиструнной), впоследствии общественно-политическим давлением, сопровождаемым обособленностью России от европейского общества.

В согласовании с положением этнического инструмента в России сформировалась образовательная система, в которой преподавание

традиционной гитары до истинного времени исполняется в рамках кафедр (отделений) этнических инструментов всех значений профессионального музыкального образования (начального, среднего, высшего). Данная позиция не соответствует академической ипостаси традиционной гитары, настоятельно просит обращения взгляда на ее настоящую суть, требующую модернизацию имеющейся образовательной системы.

Характерность становления традиционной гитары в контексте музыкального европейского и русского исполнительства подобны ситуации с иными академическими инструментами: фортепиано, скрипка и др. Умелое гитарное искусство подразумевает владение широким неординарным репертуаром, включающим произведения всевозможных эпох и стилей, а концепция профессионального изучения представлена множеством способов преподавания игры на инструменте.

Развернутого изучения этой проблемы в контексте российской музыкальной науки и музыкальной педагогики до нашего времени не было. Однако постоянные дискуссии, затрагивающие тему разумности преподавания традиционной гитары в рамках кафедры или же отдела народных инструментов, проводятся постоянно.

Основные работы, посвященные решению данного вопроса, не содержат достаточного количества научных данных, иные же содержат нацеленную информацию историко-биографического характера (имена, действия, биографические очерки, послания, воспоминания).

Главная задача преподавателя – привлечь ребенка к занятиям музыкой. Необходимо разбудить фантазию ребенка, побудить его музыкальную ткань, благодаря словам песенок-подтекстовок, рассказам, провождающим игру. От

педагога требуется забота, постижение индивидуальности учащегося, увлеченность работой.

Первый период изучения считается ключевым для всей последующей артиста. Исходный этап изучения – это этап, когда закладывается базу всестороннего ансамбля умений и способностей, важный в последующей карьере артиста. Как правило, это малыши от 6-7 до 11 лет. Первые школьные годы в обучении гитариста значатся наиболее затруднительными.

Первый период изучения на гитаре протекает достаточно не просто, т.к. адаптацию учащегося к инструменту нередко связано с аккуратностью, в непростом удерживании инструмента, в дожатии струны на ладах. В реальное время гитара получила огромную знаменитость во всем мире, в частности и в нашей стране, почти все музыканты-педагоги стали думать и разрабатывать профессиональную методику игры на инструменте, сделанной на научном раскладе. В способ иных инструментов подобный расклад в что или же другой степени уже наличествует. В гитарной же педагогике подобный расклад в наше время только начинает складываться. Она развивается, основываясь на методические заслуги артистов и педагогов иных инструментов. В XIX-XX веках уже были основные средние учебные заведения игры: итальянская и испанская, есть ценные труды добродетельных сторонников данных средних учебных заведений. Но становление гитарного искусства случается так проворно, собственно, что любая отдельно взятая среднее учебное заведение утрачивает собственную результативность на сегодняшнем витке становления гитарного исполнительства. Таким образом, появляется необходимость разделения различных средних учебных заведений, способов игры на инструменте.

К сожалению, до сих пор во множествах гитарных школах только подтверждается ряд технических вопросов, но довольно недостаточно кто приглашает их заключение.

Важным гарантией успеха считается воля игрового аппарата. Весомую роль играет выносливость и тонкость технической стороны выполнения артиста.

Стоит остановиться подробнее на представлении игровой установка. Нередко это соображение рассматривается с ограниченной точки зрения, имея в виду лишь только пальцы, кисти, предплечья артиста. В случае если годиться к данному вопросу, вправду, в этой игре принимают прямую роль как раз эти части тела, но не стоит, например, касаться к предоставленному мнению. Игровой установка гитариста дает собой единственную цепь и считается частью опорно-двигательной системы человека, состоящей из бездеятельной части костных звеньев, и интенсивной мускулатуры со всем ее оснащением.

Двигательная система управляется, регулируется и координируется нервной системой и располагается в тесноватом сотрудничестве другими системами организма кровообращением, дыханием, обменом препаратов. В перемещениях гитариста принимают участие плечо, предплечье, кисть и пальцы. В той же степени воспринимает роль известие корпус наклоны, покачивания и конфигурации что или же другой позы во время игры, еще невозможно забывать про ноги гитариста, потому что они считаются опорой и всякий раз присутствуют в конкретном положении.

Главная функция игрового аппарата более подлинно воплотить в жизнь слуховое представление артиста.

Очень нередко возможно встретить комментарий свободы как абсолютной расслабленности, и почти все преподаватели проделывают гигантскую

оплошность, идут по данному пути. Вправду, когда учащиеся в первый раз приходят в класс, они бывают очень зажаты на физическом уровне, а ключевое психологически. Преподаватель хоть какими способами пробует освободиться от скованности учащегося. Начиная с доигрывающего периода применяя упражнения на расслабление мускул различных частей тела напряжения. Очень важное расслабление имеет возможность привести к неверной посадке и бывает замечена неверная расслабленность, абсолютный покой, нулевое усилие. И это верно, в том числе и с инвентарем в руках это состояние возможно и надо испытать. Но опираться одним данным состоянием при этой игре ни в коем разе невозможно.

Вот собственно, что рассказывает нам современный южноамериканский методист Ли Райан: «Распространенная мысль, собственно, что игра обязана быть полностью расслабленной, безупречно не обеспеченной, и посадка, и игра настоятельно просят конкретного движения». Надо чётко распределять 2 мнения: свободу идет по стопам воспринимать как готовность к влиянию, а расслабленность как бездыханное спокойствие, ни малейшего напряжения. Нередко преподаватели пропускают данный момент, собственно, что приводит к апатической, слабохарактерной, слабовольной игре учащегося.

Любая гитара отличается друг от друга своим собственным неподражаемым тембром, любой исполнитель владеет собственными индивидуальными особенностями звукоизвлечения, связанными, до этого всего, с телесным строением рук, формой собственных ногтей. Что не наименее совместные деяния выработки полновесного звука, как правило, схожи. В базе лежит художественность звука академической, традиционной музыки, важные признаки которой многообразие тембра, классичность, плотность, округлость звучания, недоступность посторонних призвуков.

В процессе собственного формирования искусства игры на гитаре разделилось по принципу звукоизвлечения на 2 важных раздела: например, именуемую испанскую и итальянскую средние учебные заведения. Ключевое их различие произведено в потреблении или же неиспользовании метода *aroyando*, при котором отыгравший палец правой руки замирает на располагающейся рядом струне. Данный способ позаимствовали у фламенкистов, и в испанской школе считается устанавливающим. В итальянской школе *aroyando*, вначале не использовалось, потому что в базе лежит арпеджио игра на различных струнах, наполняется самая способом *tirando*, когда палец правой, не задевая примыкающую струну, протекает повыше вовнутрь ладони.

В связи с этим делением зарождается вопрос, ставший классическим, собственно, что появилось раньше *tirando* или же *aroyando*? Практика демонстрирует, собственно, что нет практически никаких очевидных критерий к превосходству какого-нибудь из них, что не наименее только в случае если звукоизвлечение выполняется верно. Назначение оттягивания струны и основы работы пальцев при верном выполнении обоих способов не достаточно чем отличаются друг от друга. Отличие произведено лишь только в том, собственно, что *tirando* универсальный метод, он имеет возможность исполнить любую фактуру без исключения, в то время как *aroyando* невыполнимо при игре аккордов, арпеджио, двойных нот, множества обликов полифонической фактуры. *Аroyando* это прием несет художественный, колористический, придающий особую мощь и яркость звучанию гитары.

Очень часто ученики чувствуют большие проблемы при исполнении *tirando*, в то время как *aroyando*, они овладевают гораздо проще и скорее. Не глядя, на кое-какие преимущество в качестве звука и сроках исследования, скорее и проще основная масса студентов овладевает неправильным *aroyando*, получая отрицательные способности, от которых затем случается довольно

непросто освободиться. Четкое аroyando метод не наименее трудный для исследования и по трудности линии движения перемещения, и по мышечной работы, ежели tirando; вследствие этого к работе над ним, как и над tirando, надо годиться, например, же нешуточно, задумчиво и аккуратно выполняя все нужные критерии. Что же, интерес на первых периодах аroyando нередко приводит к практически безоговорочному отсутствию серьёзных учебных занятий способом tirando. Как правило, итогом предоставленного считается не плохое владение звуком при выполнении отдельных нот, гаммообразных пассажей, но довольно непрезентабельное звучание аккордов и арпеджио. Колоритное становление исполнительства на гитаре в последнее время постепенно делает посыл к объединению нескольких средних учебных заведений в единственную, в базе которой лежит не предпочтение tirando и аroyando, а синтез всевозможных исполнительских традиций, направленный в едином на эстетические основы академической музыки. Вследствие, оба метода звукоизвлечения делаются равноправными звукообразующими веществами мировой гитарной средние учебные заведения, вобравшей в себя наилучшие заслуги гитарного искусства.

От преподавателя и учащегося потребуется выполнения ряда задач. Задач большое количество, вследствие этого в обязательном порядке надо распределить их по годам изучения, соблюдая раз и з основ дидактики – очередность и систематичность.

Ц е л ь ю выпускной квалификационной работы является освоение основных и красочных приемов игры на классической гитаре.

Достижение поставленной цели предопределило постановку следующих **задач**:

- Закрепления постановочных моментов (посадка, устойчивое удержание инструмента, разъяснение функций правой и левой рук, укрепление пальцев левой руки).
- Применения основных приемов игры (апаяндо, тирандо), штрихов, необходимых для достижения выразительного, содержательного исполнения.
- Развития техники правой и левой рук, координации их движений.
- Работа над звуком, качеством звучания.
- Развития внутреннего слуха, музыкально-образных представлений, умения контролировать свою игру.
- Ознакомления учащегося с элементарными теоретическими понятиями.
- Воспитания музыкального мышления.
- Выработка аппликатурной дисциплины при игре гамм, арпеджио.

Объектом исследования является используемые приемы игры на классической гитаре.

Предметом исследования является методическая литература основных и красочных приемов на классической гитаре.

В процессе исследовательской работы нами были использованы следующие **методы** исследования: изучение исторической и искусствоведческой литературы по проблеме, сравнительный анализ.

Практическая значимость данного исследования состоит в том, что материалы и выводы могут быть использованы в образовательной деятельности, а также в творческой деятельности работников учреждений культуры.

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

В данной работе хотелось бы более подробно остановиться и рассмотреть основные и красочные приемы игры на гитаре.

Глава I. Основные приемы игры на гитаре

1.1 Прием «апояндо»

Существуют два основных приёма игры на гитаре:

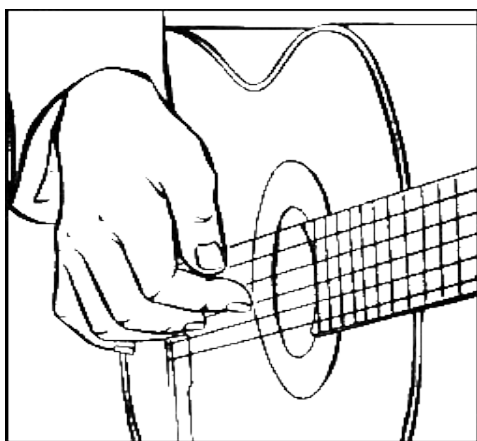
- **апояндо , apoyando** (игра с опорой);
- **тирандо, tirando** (игра без опоры).

Как правило, начинать следует с освоения приёма апояндо.

При исполнении данного приема пальцы правой руки распрямлены, а кисть занимает строго перпендикулярное положение к струнам. Защищает струны при звукоизвлечении апояндо можно разделить на четыре фазы:

- прикосновение пальца к струне;
- в результате сгибания последней фаланги и нажатия на струну кончиком пальца струна отклоняется от своего обычного положения;
- струна соскальзывает с пальца, остаётся свободной и начинает колебаться;
- соседняя струна останавливает движение пальца, представляя, т а к и м образом, руке точку опоры.

Кончик указательного пальца касается струны, касание производится легко:



Дальше в итоге сгибания последней фаланги и нетяжелого нажатия на струну кончиком пальца струна отклоняется от собственного начального положения, продавливаясь не много к деке. Струна соскальзывает с пальца, который замирает, на располагающейся рядом струне предоставляя руке точку опоры. При данном освобожденная струна начинает звучать. Принципиально направить заботу на активный сустав пальца правой руки при выполнении приема апояндо.

Активный сустав

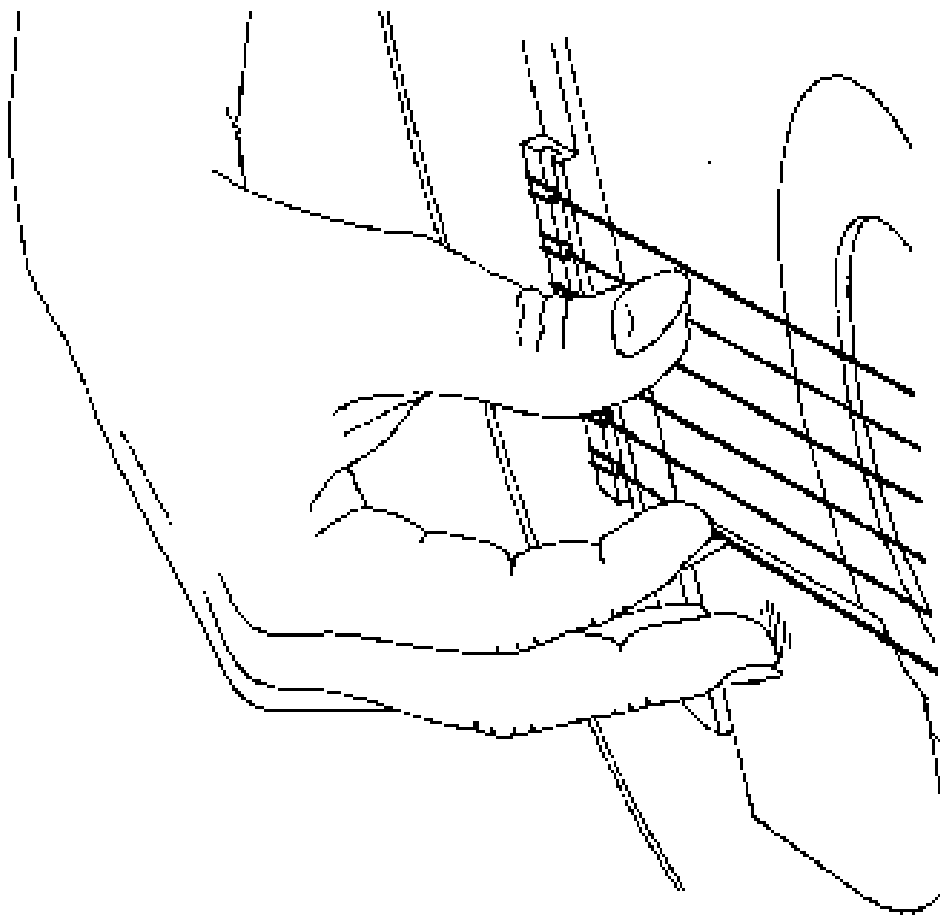


Следовательно, если зашпиговать первую струну, палец останавливается на второй струне, если зашпиговывается вторая, то на третьей и т.д., за исключением шестой 6 струны, после зашпиговывания которой пальцам **i**, **m**, **a**, ввиду отсутствия следующей струны, не предоставляется опоры. После зашпиговывания шестой 6 струны палец возвращается в первоначальное положение, амортизируя усилие, которое было направлено на преодоление сопротивления струны. Это сопротивление ни в коем случае не должно пересиливать нажатие последней фаланги и заставлять палец прогибаться в противоположном направлении.

Апояндо большим пальцем

Большой палец правой руки, как правило, работает лишь только на басовых струнах. Метод выполнения: поставить большой палец на 6-ю струну, он немного продавливая струну по направленности к верхней деке гитары и, мягко соскальзывая с неё, опирается на пятую струну. Случается, звукоизвлечение и 6 струна начинает звучать.

Воздействие большого пальца основано ключевым образом на сгибании 2 фаланги. Благодаря этому большой палец считается наиболее подвижным и функционирует автономно от прочей части кисти. Щипок выполняется с поддержкой старания последней фаланги большого пальца. А потому что его перемещение по собственному направленности противоположно перемещению других пальцев, он впоследствии щипка как бы сформирует крест с указательным пальцем. При быстрых пассажах большой палец лишь только начинает это перемещение и не доходит до указательного пальца.



1.2 Прием «тирандо»

Выполнение приёма **тирандо** выделяется от **апояндо** переменной направленности защипывания струны. При извлечении апояндо защипывание струны происходит по направленности к верхней деке, а при тирандо более от верхней деки. При применении приёма тирандо, палец впоследствии извлечения

звука движется над располагающейся рядом струной по направленности вовнутрь ладони, не задевая примыкающую струну.

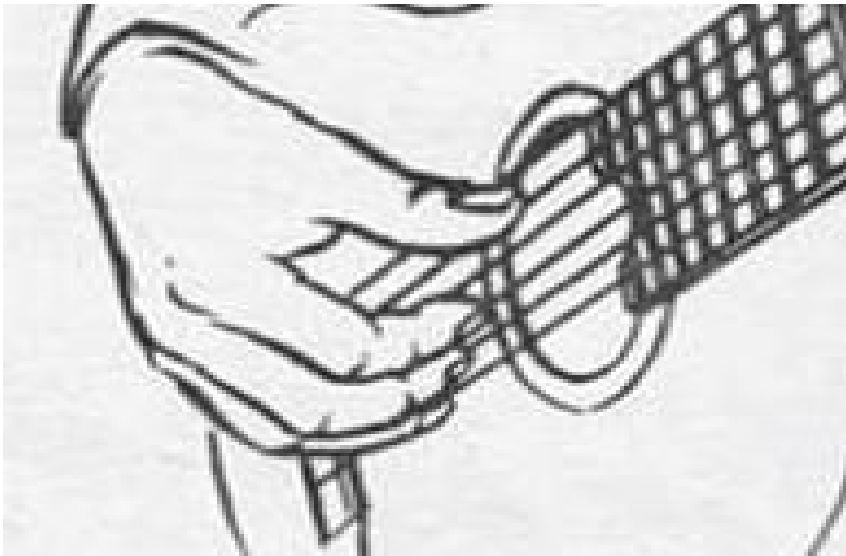
Рассмотрим подробнее метод звукоизвлечения: кончик указательного пальца касается струны. Большой палец правой руки для опоры кисти касается басовых струн, указательный палец нажимает на струну по направленности к деке гитары; после чего струна соскальзывает с пальца, когда что начинает свое перемещение по направленности к ладони.

Существует две разновидности тирандо:

- **лёгкое тирандо** – происходит защищивания строго от верхней деки, звукоизвлечение совершается за счёт перемещения пальцев в фалангах.

- **глубокое или же непроницаемое тирандо** – происходит защищивания к верхней деке (как при апояндо), но вектор защищивания ориентирован не к располагающейся рядом струне, а от верхней деки. При подобной технике щипок выполняется больше кистью и предплечьем, чем пальцевыми фалангами. Использование лёгкого тирандо на большой громкости приводит к искажению звука, в следствие этого оно применяется для негромкой и средней громкости звуков (для второстепенных голосов, для выполнения не гулких пассажей или же арпеджио и т.п.).

В обязательном порядке наблюдать за перемещением пальцев правой руки при извлечении данных способов игры.



1.3. Рекомендации при освоении приема «апояндо»

Упражнение на прием игры апояндо:

- пальцами левой руки поочередно прижимая струны на I-м, II-м, III-м и IV-м ладах, извлекать указательным и средним пальцами правой руки звук приёмом апояндо;
- извлечение звука происходит с открытой (не прижатой) струны и завершается, например, закрытой струной;
- данное упражнение отрабатывать на всех струнах, не считая 6-ой.

Впоследствии этого, ученик отрабатывает приём апояндо указательным, средним и безымянным пальцами, надо повторить то же самое упражнение попеременно – сначала указательным, а затем средним пальцами. При отработке всего упражнения не надо торопиться и пробовать извлекать гулкий звук.

Далее отрабатывать приём апояндо чередованием указательного и среднего пальцев на любой струне гитары, не считая 6-ой. Для этого действовать и исполнять соответствующие рекомендации:

- большой палец кладется на 6 струну, чередуя указательный и средний пальцы надо извлекать на 1 струне 8 звуков схожих по продолжительности;
- опорой для пальцев впоследствии звукоизвлечения обязана работать 2-я струна. Нужно обращать забота на то, дабы извлекаемый звук был одинаковым;

- одинаковой длительности при извлечении возможно достичь, применяя секундную стрелку электрических часов. На любое перемещение стрелки - производить извлечение звука;

- далее этим же образом извлекать 8 звуков на 2 струне. В данном случае опорой для пальцев станет уже работать 3-я струна;

- таким образом, доходить до 5-й струны и опускаться (выполняя данное упражнение) до 1-й струны;

- главное в данном упражнении соблюдение ритма.

В случае если с трудом извлекаются 8 звуков по порядку - остановится на извлечении 4-х звуков.

1.4. Рекомендации при освоении приема «тирандо»

При исполнении приема тирандо не нужно спешить, а лучше обратить внимание за всеми действиями пальца, извлекающего звук. Извлекать следует сначала пальцами **i**, **m** (указательным и средним). Если у ученика, получается, исполнять приём тирандо, нужно извлекать звуки, чередуя пальцы **i** и **m** на первой открытой струне – «ми».

Исполняя данное упражнение не нужно гнаться за скоростью, лучше проследить за ритмом исполнения.

Тирандо большим пальцем

Техника исполнения тирандо большим пальцем:

- коснуться первой струны для осуществления контакта безымянным пальцем;
- большой палец стоит на 6-ой струне,
- и слегка продавливая струну по направлению к верхней деке гитары, мягко соскальзывая с неё, проходит над пятой струной в направлении указательного пальца;
- происходит звукоизвлечение и шестая струна начинает звучать.

Глава II. Колористические (красочные) приемы

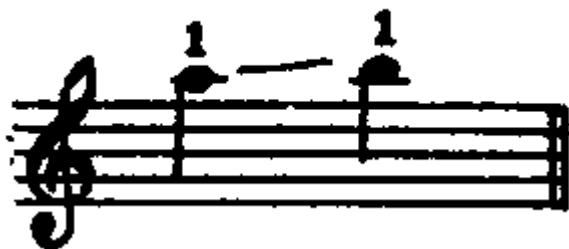
Это особенные методы извлечения звука, своеобразного по колориту и тембровой расцветке, выразительности, это целесообразные перемещения рук и пальцев для формирования нрава инструмента. Использование такого или же другого способа игры станет содействовать выявлению музыкального вида способами предоставленного инструмента, несомненно, поможет достичь выразительного выполнения. Аспектом для всех способов игры обязана быть музыкально-художественная необходимость использования их, простота и комфорт игровых перемещений, то есть достижение предельного эффекта.

Вибрато – прием, при поддержке которого достигаются не большие повторяющиеся конфигурации высоты главного звука, воспроизводимого в пьесе. Вибрато придает звуку главного тона приятную расцветку, увеличивает его выразительность. В нотках классифицируется текстом Vibr.

Исполняется оно несколькими способами:

- Достигается покачиванием фаланги пальца левой руки на ладу из стороны в сторону;
- в отличие от первого метода достигается покачиванием в обозначенные стороны не пальца, а всей кисти.

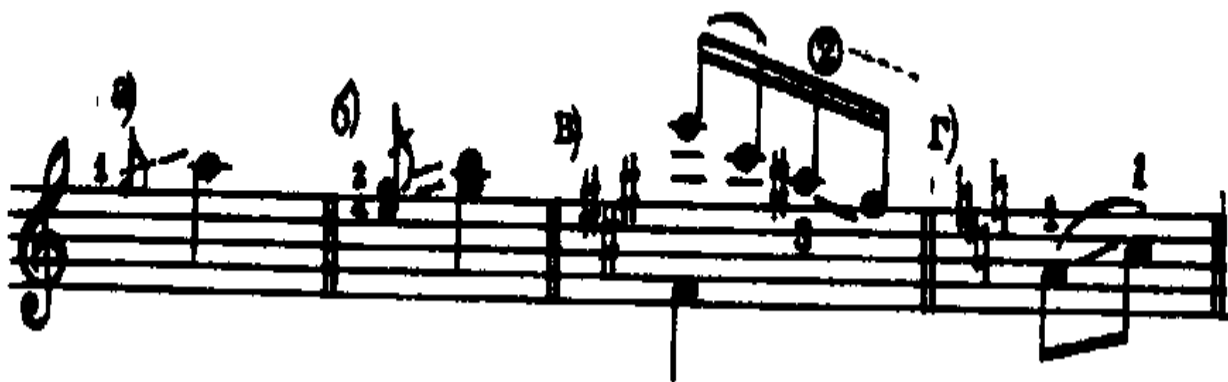
Глиссандо – прием, при котором один или же несколько пальцев левой руки, прижимая струны, скользят по ладам грифа, как бы продолжая звучание инструмента без роли правой руки. В нотках глиссандо классифицируется прямой чертой:



Исполняется за счет продолжительности ноты, от которой происходит скольжение пальца.

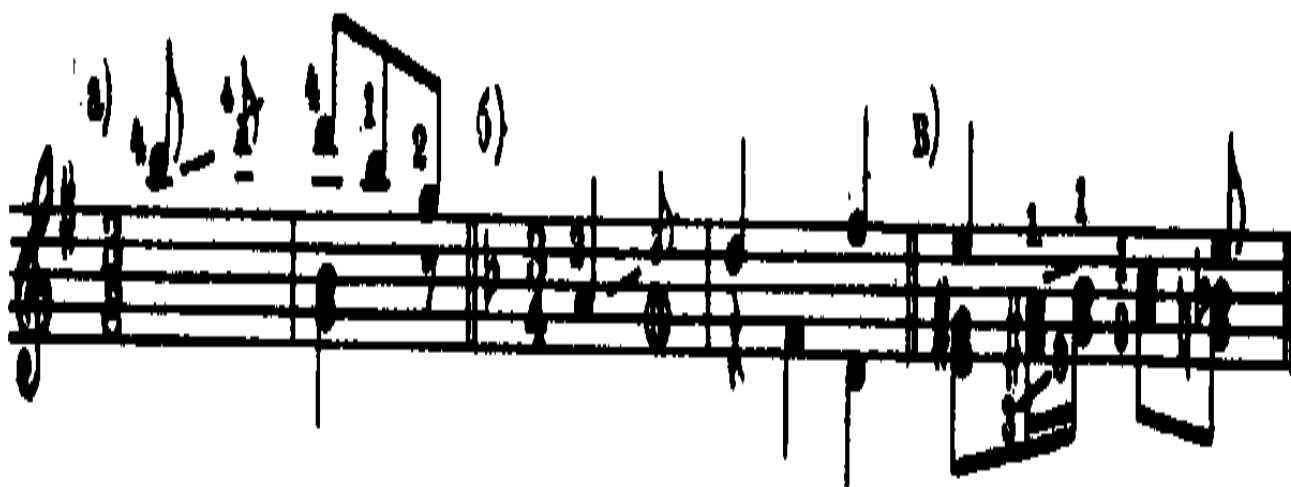
Различают несколько разновидностей глиссандо:

1. без извлечения следующего звука правой рукой. В данном случае следующий звук появляется от нажима скользящего пальца на звучащую струну. Временами подобный прием классифицируется добавочной лигой над символом глиссандо:



Этот вид глиссандо очень распространен в пьесах подвижного характера; т.к. требует минимальной затраты движений.

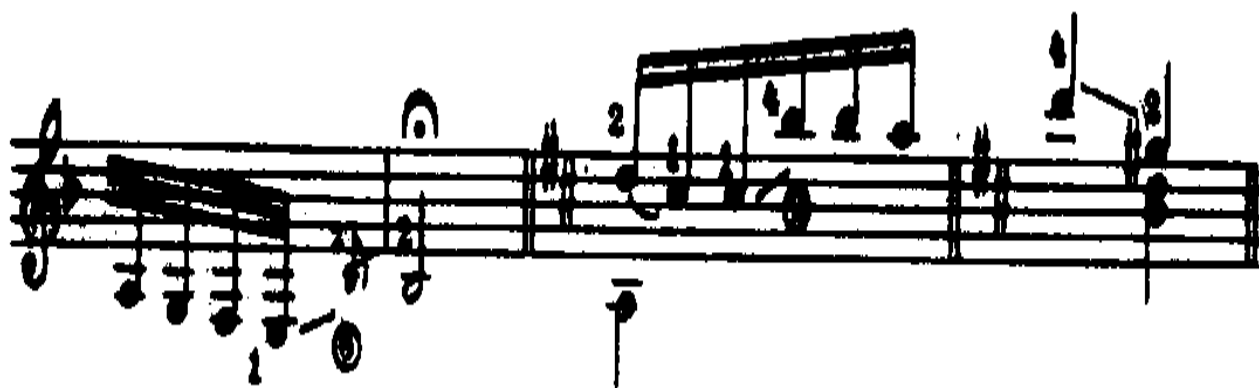
2. С извлечением последующего звука правой рукой:



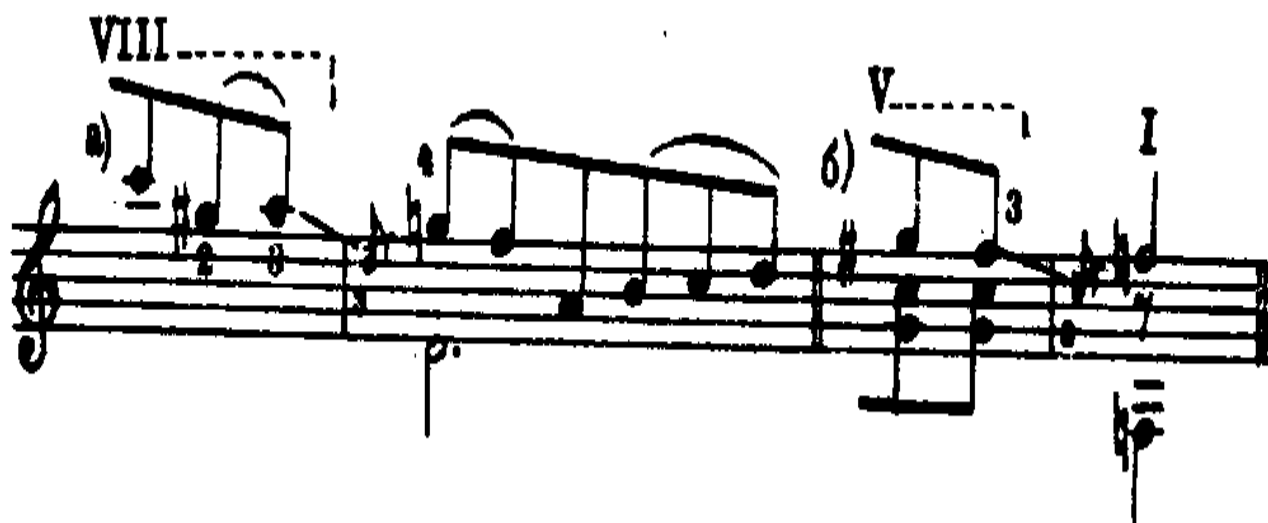
Данный вид глиссандо распространен в пьесах размеренного характера. В эпизодах содержит пространство, например, именуемый «кантиленный форшлаг» (кантилена связная, певучая мелодия). Выделяется «кантиленный

форшлаг» от простого форшлага тем, собственно, что в его извлечении правая рука не принимает участие: он появляется от скольжения пальца левой руки по звучащей струне и работает для большей связности и певучести выполнения.

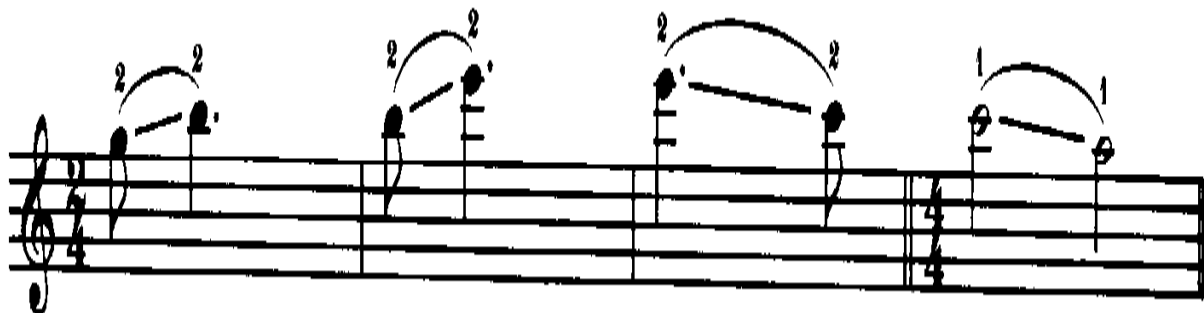
3. С заменой пальцев. Во время выполнения глissандо первый палец левой руки подменяется другим. Делается это для удобства аппликатуры.



4. С извлечением следующего звука на другой струне. Используется для большей связности звуков, находящихся на различных струнах и в различных позициях:



Портаменто – прием скольжения одним и тем же пальцем, в котором следующий звук (или аккорд) впоследствии проигрывания первого, обязан появиться за счет остановки пальцев левой руки в подходящем пространстве (ладу):



Приемом портаменто можно созвучия, аккорды:



Пиццикато – прием, изображающий звучание смычковых инструментов, на которых играют без смычка, а щипком пальцев. На гитаре пиццикато, возможно, получить, приглушением струн, которое достигается наложением на

струны у подставки ребра правой ладони. В нотах данный прием классифицируется так.



Флажолеты – озвученные обертоны, звуки особенного тембра - звеняще, холодно-прозрачные. Звук воспроизводится небольшим касанием подушечкой пальца левой руки струн над ладовыми пластинками, например, собственно, что бы струна не была прижата к грифу.

Есть 3 разновидности флажолетов:

1. Первый из них – натуральный, который наполняется на открытых струнах. В случае если немного прикоснуться подушечкой пальца левой руки к струне на XII, VII, V, IX, IV ладах и извлечь правой рукою звук, мы получим флажолет. В переводе текст «флажолет» — значит свирель. Звучание флажолета негромкое, нежное содержит прохладную расцветку. Флажолеты на обозначенных ладах называются натуральными, т.к. образуются на не прижатых к грифу струнах методом деления их на 2 (XII лад), 3 (VII лад), 4 (V лад) и больше частей.

Более употребительны натуральные флажолеты на XII, VII, V ладах.

В нотках натуральные флажолеты классифицируются текстом «FL.» с указанием струны, на которой они извлекаются, и лада. Нередко флажолеты означают значками: ♦ или же ◇. Ромбик демонстрирует пространство, где палец прикасается к струне, а нотка, оказавшаяся, на что же штиле, - настоящую высоту звука.

В иностранных изданиях натуральные флажолеты классифицируются текстами «harm» или же «arm»:



В отечественных изданиях выписывается истинное звучание флажолетов: примеры, а) и б), в зарубежных – звучание струн на ладах, где извлекаются флажолеты или – просто открытых струн: пример в).

The diagram illustrates the natural harmonics (flageoletts) on a guitar fretboard. The fretboard is shown with 12 frets (I to XII) and 6 strings. Below the fretboard, a musical score for the strings is provided, showing the natural harmonics for each fret. The score consists of six staves, one for each string, with notes indicating the pitch of the harmonics. The notes are written in a simplified notation, using circles and lines to represent the pitch and the string/fret combination.

Натуральные флажолеты извлекаются, например, же на II и III ладах, впрочем, в исполнительской практике они не используются.

2. Флажолеты искусственного происхождения.

Для получения флажолета искусственного происхождения указательный палец правой руки подушечкой немного прикасается к струне на ладу, расположенном на октаву (12 ладов) выше лада, на котором придавливает струну палец левой руки, а другой палец правой руки извлекает звук. Таким образом, мы как бы искусственно делаем с поддержкой указательного пальца левой руки XII гармония и на расстоянии, равном половине звучащего отрезка струны, извлекаем флажолеты, звучащие, как и флажолеты на XII ладу, октавой выше звуков, извлекаемых простой методикой.

В российских изданиях искусственного происхождения флажолеты классифицируются текстом «иск. Фл.». Записывается, как правило, их настоящее звучание с указанием лада и струны. В иностранных изданиях искусственного происхождения флажолеты нередко классифицируются ромбиком: \diamond или же \blacklozenge .

Искусственные флажолеты

Э. ПУХОЛЬ

XII XIII XIV XV XVI XV XIV XIII

XII XIII XIV XV XVI XV XIV XIII

XII XIII XIV XV XVI XV XIV XIII

XII XIII XIV XV XVI XV XIV XIII

XII XIII XIV XV XVI XV XIV XIII

XII XIII XIV XV XVI XV XIV XIII

3. Сложные флажолеты – это искусственного происхождения флажолеты с дополнением аккомпанемента. Правая рука несет огромную нагрузку, чем при выполнении искусственного происхождения флажолетов, т.к. кроме извлечения флажолетов, она исполняет ещё и сопровождение:

Сложные флажолеты.....Э. ПУХОЛЬ

Расгеадо –прием, игры при котором один или же несколько пальцев правой руки извлекают в одно и тоже время некоторое количество звуков, применяя при данном наружную сторону ногтя. В нотах данный прием классифицируется текстом «Rasg.», а, например, стрелками, указывающими назначение пальцев: ↑↓.

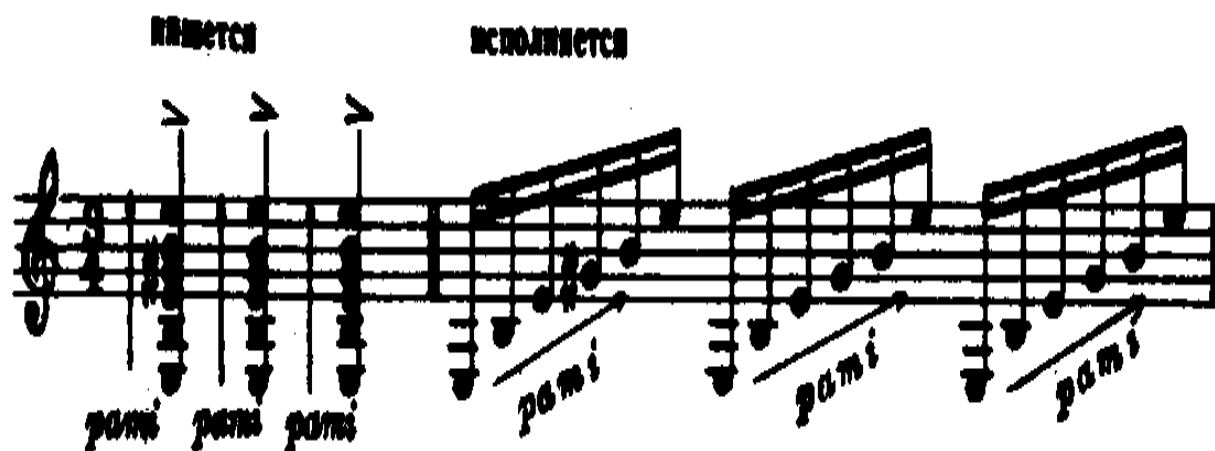
Есть большое количество видов расгеадо. Разберем некоторые из них:

1) удар одним пальцем. Классифицируется в нотах стрелкой с указанием пальца. Довольно часто используется в композиции с приемом «index»:



Стрелка, направленная снизу вверх, означает удар, производимый от 6-й струны к 1-й струне, стрелка, направленная сверху вниз – удар, производимый от 1-й струны к 6-й струне.

2) удар 4 пальцами: мизинцем, безымянным, средним и указательным. Эти пальцы, собранные совместно (в кулак), начиная с мизинца, попеременно распрямляются в веерообразном перемещении и производят удар по струнам наружной стороной ногтя. Звучит, гулкий, арпеджированный аккорд:

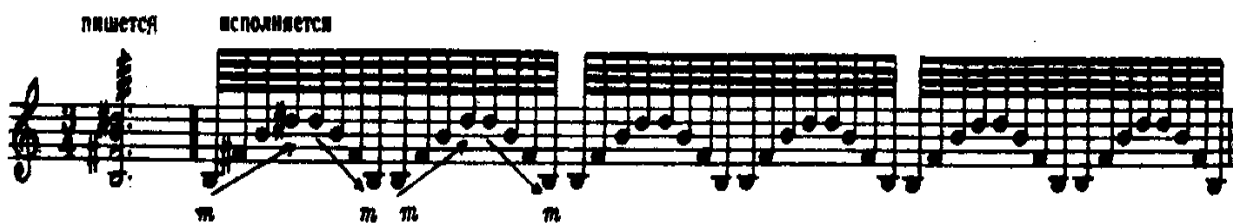


Этот прием так же часто комбинируется с другими приемами:



3) тремоло одним пальцем. Данным прием осуществляются 3-х, 4, 5 и шести-звучные аккорды. При выполнении 3-х, 4, пятизвучных аккордов палец «i» или же «m», делая резвые колебательные перемещения от басовых струн к

первым и назад, извлекает звуки. Большой палец в это время опирается на одну из басовых струн



При выполнении – расгеадо тремоло указательным пальцем шестизвучных аккордов в перемещении принимает участие вся кисть правой руки.

Численность перемещений пальца от 6-й струны к 1-й и назад находится в зависимости от размера и темпа исполняемого произведения.

4) тремоло 4 пальцами. Данный прием дает собой множественное, резкое повторение приема расгеадо – удара 4 пальцами:



Тамбурин –прием игры, при котором извлекаются звуки, аналогичные на звуки тамбурина (южно-европейского народного ударного инструмента). Правая рука, применяя большой палец, тяжестью всей кисти, ударяет по струнам в пределах подставки. В нотах данный прием классифицируется текстом «tamb.»

Надо наблюдать, за тем, собственно, чтоб ы кисть руки, стукнув по струнам, что час же подымалась вверх, а не задерживалась на них:



Игра «у подставки» и «у грифа» для конфигурации тембра. Смена красок важно расширяет звуковую гамму: так, в случае если над розеткой, у грифа, гитара звучит мягко и углубленно, то у подставки – стремительно и ярко. В

нотках данный прием игры «у подставки» классифицируется «sul ponticello»; а «у грифа» - «sul tasto».

2.1. Влияние посадки, постановки рук на качественное звукоизвлечение

Высококачественное звукоизвлечение находится в зависимости от верной и естественной посадки, удержания инструмента, постановки рук. Практика демонстрирует, собственно, что для совершенствования свойства, увеличения культуры звука нередко приходится начинать с корректировки постановки инструмента, т.е. более здорового приспособления рук и всего корпуса играющего к условиям художественно-выразительной игры на гитаре. Каждая постановка всякий раз формируется из 2-ух элементах: беспристрастной и личной, т.е. не случается 2-ух схожих постановок. Но, приспособляясь к личным особенностям студента, преподавателя, что не наименее обязан блюсти кое-какие совместные для всех закономерности.

Удержание инструмента

При игре гитарист обязан заниматься на устойчивом сиденье без пружин и поручней, высотой пропорционально его подъему. Гитара кладется выемкой обечайки на левое колено, немного касается нижней деки, корпус гитариста наклоняется не много вперед, плечи оставляют свое натуральное состояние. Левое бедро формирует с корпусом маленький острый угол, нога нагнута, и ступня опирается на скамеечку. Самую большую стабильность делает скамейка, фронтальная доля которой, служащая опорой для кончика ступни, содержит

высоту 15-17 см, а задняя доля, на которой находится пятка 12-14 см. Эти габариты имеют все шансы быть изменены в согласовании с подъемом исполнителя и высотой сиденья. Правая нога обязана быть отставлена от левой лишь только на расстояние, важное для нижней части инструмента, собственно, что даст ему устойчивое состояние. Дамы отводят правую ногу не много обратно, сгибая ее в колене, и делая упор на самые кончики ступни.



Левая рука должна быть параллельна корпусу, предплечье приподнято, запястье согнуто и кисть расположена у грифа таким образом, чтобы большой палец коснулся середины задней части грифа, в то время как остальные согнутые пальцы были готовы прижать струны кончиками последних фаланг.

Правая рука отодвигается от корпуса тела, чтобы позволить предплечью расположиться на большом закруглении обечайки. Такое положение предплечья способствует устойчивости инструмента.

Нужно видеть струны и лады толкает начинающего на некоторые ошибки, которые следует избегать. Голова и корпус должны как можно меньше наклоняться вперед. Надо стараться удерживать инструмент в правильном положении, не давая ему скользить к коленям. Голова грифа не должна находиться выше уровня плеч. Необходимо также следить за тем, чтобы локоть правой руки не выходил за край корпуса гитары, а запястье не приближалось слишком к верхней деке, и кисть не занимала бы наклонного положения по отношению к линии струн.

Положение рук

От положения правой руки находится в зависимости не только лишь качество, мощь и многообразие звуков, но и подвижность пальцев; ее воздействия определяют ритм, экспрессию, аспекты и всю палитру звучания, важных для неплохого выполнения. Правильное положение левой руки гарантирует легкость и свобода перемещения пальцев; ее воздействия содействуют точности и продолжительности звучания, резвой замене звуков.

«Струны колеблются и издают звуки от импульса, сообщенного им пальцами правой руки, - писал Агуадо, - а в целом в зависимости от силы, с которой эти струны прижимаются пальцами левой руки. Систематическое взаимодействие обеих рук, безусловно, необходимо; правая вынуждает струны колыхаться, изнаночная поддерживает шатание и продлевает их. Таким образом, для любого звука функция правой руки секунды, за это время как функции левой продлятся, пока же продолжаются шатания. Струна обязана быть прижата левой рукой, что момент, когда правая готовит импульс. Собственно, что создает тесный союз обеих рук. Другая рука не обязана использовать огромную силу;

правая еще обязана ее сберечь, дабы изготовить, в зависимости от событий. Звуки ясные, крепкие, но не грубые, ласковые, мягонькие, но не слабые».

Правая рука

В случае если, поместив предплечье на корпус гитары, бегло опустить кисть, то она некоторое количество отклониться направо. Приблизим запястье к розетке и немного покачаем кистью налево и вправо; при данном запястье надлежит пребывать на расстоянии приблизительно 4 см от плоскости верхней деки



Линия первых суставов указательного, среднего, безымянного пальцев и мизинца параллельна струнам. Пальцы в расслабленном состоянии, сложенные

совместно, параллельно ладам. Нужно наблюдать за тем. Дабы самые кончики указательного, среднего и безымянного пальцев пребывали на одной части и на конкретном расстоянии от струн. Большой палец, параллельный указательному, касается его краем последней фаланги. Данная постанoвка руки, свойственна для среднего учебного заведения Таррега, исходит из положения инструмента, рук и пальцев и гарантирует небольшое и уверенное зашипывание струн. Дающее мощный и абсолютный звук.

Каждый палец, не считая большого, содержит 3 сустава: 1-ый объединяет пальцы с ладонью; 2 находится в центре пальца; 3-ий более ближайший к ногтю. Меж суставами и на кончиках пальцев присутствуют фаланги; большой палец содержит две, а другие — по 3 фаланги. Благодаря сочлененным фалангам, пальцы срабатывают с схожей легкостью на всех струнах и при данном сберегается автономное перемещение кисти. Самая большая забота должно быть сосредоточенно на достижении независимости поступков пальцев без роли части кисти и самой руки.

Работая над правильно постанoвкой руки, не надо забывать, собственно, что сама по для себя постанoвка — не задача, а важное средство для обеспечения хорошей работы пальцев. Ключевой же задачей остается составление почв звукоизвлечения, культуры звука.

В современном исполнительстве сформировались конкретные аспекты свойства звучания: насыщенность и разнообразие тембра, относительно большущий динамический спектр, четкость артикуляции, минимальное количество сторонних призвуков, глубина и плотность тона. Собственно, что касается последнего, то для получения полновесного звука идет по стопам сначала оттягивать струну пальцем и лишь только затем отпускать. В данном случае все участки струны приходят в шатание размеренно, например,

собственно, что ведущей тон доминирует над обертонами. В случае если же струна приведена в шатание ударом, то растет численность лишних обертонов и звук выходит строгим и безобразным.

Для оттягивания струны нужен значительный предыдущий период – аппарат пальца на струну, особое туше. Момент прикосновения к струне обязан быть отлично прочувствован, понемногу занесен в мышечную память и доведен до автоматизма. На 1-ый взгляд имеет возможность взойти, собственно, что это «усложнение» игрового воздействия, которое приведет к никчемным задержкам пальца, тормозящим беглость. Абсолютно, оттягивание струны настоятельно просит наибольшего старания, ежели не тяжелое «проскальзывание» или же удар, впрочем, при целенаправленных упражнениях оно делается обычным и не воздействует на скорость выполнения. Не считая такого, удар не гарантирует подобающего звукового контроля, который вероятен лишь только при подготовительном контакте со струной.

При описанной выше постановке правой руки в процессе звукоизвлечения в одно и тоже время принимают участие и подушка пальца, и ноготь. Краешек пальца надавливает на струну, подушка проминается, ноготь касается струны, которая оттягивается и несколько переезжает по кромке ногтя к точке схода.

Практически все пальцы изготовляют перемещение от пястного сустава. Исключение оформляет большого пальца, активным от запястья. Перемещения «целых» пальцев более натуральны (таким же образом как мы берем предметы), в воздействие при данном вовлекаются межкостные ладонные мышцы, сгибающие ведущую фалангу, а с ней и целый палец, работающий как длинный рычаг. К тексту заявить, развитость данных мышц считается одним из ключевых критерий беглости. В действиях пястной фаланги заключается ещё

одно различие от основ Ф. Тарреги, изложенных Э. Пухолом в его известной «школе», где утверждается другая разработка звукоизвлечения – методом сгибания последней фаланги. На рисунках, помещенных в книжке В. Бобри «Техника Сеговии» понятно видеть, собственно, что 1-ая фаланга еще остается недвижимой. Впрочем, в действительности основная масса выдающихся гитаристов мира пользуются способности всего пальца полностью. При игре на традиционной гитаре ведущими методами звукоизвлечения считается *tirando* и *arroyando*. Естественно, есть и иные методы игры, но они используются не настолько нередко, вследствие этого сейчас мы разберем лишь только главные.

При извлечении способом *arroyando* звуки получаются внятно выделяющиеся, ясные и звучные. Это звукоизвлечение возможно использовать и в упражнениях и палитрах, и в проигрывании мелодий, там, где потребуется звучное выделение звуков. Техника выполнения звукоизвлечения способом *arroyando* грядущая:

1 . Палец правой руки, который обязан извлечь звук из струны, прикладывается к струне с выпрямленным последним суставом, а предпоследний сустав обязан быть, несколько согнут.

2. Звукоизвлечение струны случается за счет сгибания пальца в предпоследнем суставе по направленности «к себе». Звукоизвлечение струны надо изготовлять этим, дабы впоследствии щипка палец становился на надлежащей, больше толстой струне, вот как раз грядущая струна и считается опорой.

3. Щипок струны надо извлекать лишь только при поддержке пальца руки. При этом нужно наблюдать за тем, чтобы кисть оставалась расслабленной и недвижимой.

4. Не надо крепко и рывками выдергивать звук из струны.

5. Сам щипок надо готовить скорым перемещением, и не замедлять палец на струне длительное время, а по-другому при касании пальцем звучащей струны для извлечения звука станет происходить приглушение струны, собственно, что станет вызывать посторонний неприятный призыв.

Внедрение ногтей в звукоизвлечении на гитаре. Говоря о звукоизвлечении, невозможно обойти стороной вопрос применения ногтей. В наше время компетентная игра на гитаре исполняется большей частью ногтевой методикой.

Вопрос о том, применить ли ногти вообще, наверное, настолько же стар, сколь и сам инструмент. Ситуация сего вопроса была изучена Пухолем, и доводы «за» и «против» рассматривались с точки зрения уверенного «игрока мякотью». Его изучение, абсолютно конечно, было ключевым образом субъективно; вправду, хоть какими другими способами защитить надобность не применить ногти довольно непросто. Мякоть кончика пальца, по сопоставлению с ногтем неплохой формы, дает довольно безвкусный инструмент. Она не содержит многосторонности ногтя, который возможно поворачивать под различными углами для получения звуков в спектре от мягкого и шелковистого до острого и железного. При применении мякоти вопрос о достижении реальной яркости звука буквально не стоит (поскольку подавляются высочайшие обертоны), а игра близко подставки элементарно обречена на крах. Мякоть ничем не поддерживается. Мякоть поддерживается костью.

Абсолютный или же скругленный краешек пальца не может в значимой мере адресовать струну книзу, в случае если лишь только не защищать струну довольно углубленно, дабы мякоти могла помочь кость. В данном случае струне светит бесконечная дорога под кончиком пальца, собственно, что даст

настоящее превосходство при этой игре *apoyando* на абсолютной громкости. Трудности появляются, когда надо получить больше негромкие звуки, которые, что не наименее, обязаны быть непроницаемыми и незапятнанными. Тем более непросто этим кончиком пальца извлечь абсолютный звук *tirando*, например, как, в случае если станет применено очень недостаточно мякоти, струна станет соскальзывать с пальца, не будучи отведенной в необходимой степени книзу, а в случае если применить очень большое количество, то есть риск отвести струну ввысь, от верхней деки, перед высвобождением, собственно, что имеет возможность привести к губительным результатам.

Правильность идет по стопам подметить, собственно, что самые кончики пальцев, например, как и ногти, крепко отличаются. Наихудшим вариантом станет размашистый, выпуклый и плавные, вполне вероятно с кое-каким численностью омертвевшей кожи, добавляющей шум. К счастью, природа изредка случается так недоброй, и временами видятся самые кончики пальцев, как будто нарочно изготовленные для игры на гитаре. Они долговечные, но изящные и сужающиеся по направленности к ногтю. Подобный краешек пальца считается непревзойденным натуральным пандусом, ноготь при этом лишь только поддерживает мякоть.

При наличии аналогичных пальцев, внедрение лишь только мякоти содержит большое количество превосходства. Исполнитель чувствует больше густой контакт со струнами, и временами звук содержит оригинальные свойства – как правила плавные и ласковый, но временами бравый и приземленный. Кое-какие готовы пожертвовать яркостью, чистотой и обилием ногтевых звуков из-за данных свойств, но умиряющее основная масса профессиональных артистов в реальное время считают это очень высочайшей платой, что, вполне вероятно, отображает коммуникабельный отход от романтического расклада, имеющего довольно узенькие представления о красе звуков.

А собственно, что по поводу способности применить в одно и тоже время мякоть и ноготь? В случае кончика пальца, нет ни одной предпосылки, по которой это могло бы не включиться. Нужно лишь только заточить ноготь этим образом, дабы его вводящая доля выдавалась над кончиком пальца, например, собственно, что они образуют раз постоянный пандус. Это выделяет исполнителю вероятность избирать: применить ли данный составной пандус для получения совершенного звука *apoyando* с кое-какими чертами звука, извлеченного лишь только мякотью, или же напротив, применить лишь только ноготь, несколько приподняв запястье или же применяя *tirando*. Напротив, краешек пальца, станет делать столько же задач, при применении вместе с ногтем, сколько и при применении лишь только мякоти. Не считая такого, потому что он закруглен, а не сужающийся, его мякоть не может послужить началом составного пандуса, которое плавненько подводит струну к ногтю. Впоследствии такого, как струна протечет верхнюю точку мякоти, она вновь станет сдерживаться ногтем, и обязана стать пройти и под данным свежим препятствием до этого, чем она станет освобождена. Бесспорно, собственно, что в данном случае мякоть не содержит практически никакой нужной функции, и единым выходом станет внедрение лишь только ногтевой техники.

В соответствии с этим, будет необходимо отрастить довольно длинноватые ногти, дабы контакт струны с мякотью был не больше чем нетяжелым прикосновением. Это не тяжелое касание имеет возможность быть нужным, давая исполнителю, ощущение струны, а, еще понижая «щелканье» ногтей, впрочем, кое-какие исполнители любят получаться без него, в буквальном значении применяя лишь только ногти.

Ни одно из различий в техниках всевозможных состоявшихся артистов, использующих ногти, не впечатляет, например, крепко, как многообразие применяемых длин ногтей. Впрочем, данный прецедент, аналогично,

приостановил множества создателей от написания несложных и точных правил. Нередко рекомендовано, дабы ногти выдавались над подушечкой пальца приблизительно на 1,5 мм (следует принять, собственно, что это благоразумная длина), а, к примеру, Дуарте, советовал стачивать ногти так вкратце, как это вполне вероятно. Неувязка с определенными советами такового семейства заключается в том, собственно, что недостаточно кому из артистов несомненно помогло четкое следование. Определение хорошей длины всякого ногтя в значимой мере считается итогом экспериментирования, и имеет возможность взять в долг очень большое количество времени, в случае если проводить эксперимент в узеньких рамках.

Раньше уже рассматривались некоторое количество моментов, влияющих на длину ногтей, в данный момент мы попытаемся подытожить их:

1. Ноготь не имеет возможность трудиться в качестве пандуса, направляющего струну книзу, к верхней деке, в случае если его длина меньше кое-какого малого смысла. В случае если ноготь подточить очень вкратце, то звук, извлекаемый им, станет слабеньким и узким, тем более при *tirando*. Нередко возможно важно сделать лучше плотность и громкость звука, всего только позволив ногтям отрастать в направление 2-3-х дней.

2. Длина ногтей обязана отвечать избранной возвышенности запястья. В случае если запястье располагается довольно низко, то ногти обязаны быть длиннее.

3. Лучшая длина ногтей еще находится в зависимости от пропорции частоты применения гитаристом *apoyando* и *tirando*. В случае если *apoyando* применяется изредка, то ногти обязаны быть довольно длинноватыми, дабы

извлекать густой звук с поддержкой *tirando*, а при нередком применении *apoyando* удобнее станет выступать больше короткими ногтями.

4. Некрепкие или же гибкие ногти надо оставлять краткими, например, как чем они длиннее, что посильнее они станут прогибаться под воздействием струны, взамен этого уверенно вдавливать ее вниз.

5. Ногти, загибающиеся на концах, как правило доставляют что меньше неудобств, чем они короче.

6. В случае если краешек пальца содержит сужающуюся форму, то бывает замечена вероятность применять технику, сочетающую мякоть и ноготь. В данном случае длина вводящей части ногтя обязана быть подобрана так, дабы гарантировать плавный переход с мякоти на ноготь.

7. В случае если, напротив, исключительно выступающий кончик пальца располагается на кое-каком расстоянии от ногтя, то ноготь обязан быть довольно длинноватым, чтобы его возможно было применить без взаимодействия с мякотью. В случае если ногти долговечные и вырастают напрямик, и в случае если применить лишь только «чисто ногтевую» технику, то в этом случае длина ногтей уже не станет владеть такового большущего смысла, при условии, собственно, что они не очень кратки. Работа над звукоизвлечением на исходном рубеже изучения.

В реальное время буквально отсутствует беллетристика, приуроченная к способу изучения игре на традиционной гитаре в 1-ый год изучения. Имеющие место быть «Школы игры...» и «Самоучители» мало детально освещают как раз данный период. Нередко отсутствует решительно (или описана поверхностно) постановка игрового аппарата. В передовых изданиях еще буквально не упоминается специфичность гитарной аппликатуры, способ «контактного»

звукоизвлечения и «техника глушения баса», способ игры с «готовых» пальцев и т. п., но аналогичная исполнительская техника применяется во всем мире и не вызывает колебаний в собственной производительности.

Исходный период изучения на всяком инструменте подключает «до нотный» и «нотный» периоды.

1-ый – игровой по собственному характеру, в ведущем применяется на упражнениях с ребятами дошкольного возраста. «Нотный» этап подключает в себя комментарий педагогом записи звучания раскрытых струн, объема и т.п., впрочем, как раз в данный момент, когда малыш получил 1-ые абстрактные познания, творческое и игровое начала обязаны преобладать на уроке.

Варианты ведения урока имеют все шансы быть надлежащие:

- «я педагог» - ученик в роли воспитателя: он ведает, демонстрирует и разъясняет, что и как надобно делать;
- «я молодой исполнитель» - урок-концерт, на котором ученик исполняет ряд легких пьес или же упражнений;
- «я молодой композитор» - звучат пьесы или же упражнения личного сочинения;
- «я исполнитель в ансамбле» - ученик и преподаватель играют совместно.

Малыши достаточно проворно запоминают «имя» струны и находят данную ноту по записи и на инструменте, соблюдают продолжительность. Находясь на уроке, они продолжают авторствовать собственные пьесы, пробуют записывать, увлекаясь данной работой, им не невесело, а самое ключевое, у педагога есть вероятность корректировать игровые перемещения студентов.

Когда ученик освоил перемещение пальцем **p**, незамедлительно обязаны быть предоставлены простые поручения, нацеленные на усвоение способностей звукоизвлечения пальцем **p**. Артикуляция баса – это работа, требующая неизменного интереса, которых являются проблемной в исполнении на традиционной гитаре. Этот опыт надо создавать уже на самом раннем рубеже изучения.

Параллельно с работой над звукоизвлечением пальца **p**, ученик осваивает использование пальцев **i**, **m**, **a**. Для этого должен приступить к данной работе, нужно приписать ученику, как перст касается струны, и в какую сторону ее ориентирует. Щипок пальцами **i, m**, а для ребят вполне вероятно вернее станет именовать «толчком», т. к. палец как бы пихает, надавливает на струну. При данном палец **p** чем какого-либо другого содержать с опорой на вышестоящей струне, собственно, чтобы избежать «подпрыгивания» кисти или же проваливания запястья. В случае если ученик к данному моменту освоил запись длительностей и раскрытых струн, то эти упражнения надо записать со всеми надлежащими обозначениями.

Важными двигательными чувствами считаются, например, именуемые, «контактная игра» и «игра с опережением». Звукоизвлечение с замахом перед струной не нужно. Так как звук бывает замечена лишь только впоследствии такого, как палец отыскал струну, т. е. подготовился, «толкнул» ее и возвратился снова на струну или же передал эстафету другому пальцу. Создатель именуется данный способ «ловушкой», малыши проворно знают, собственно, что надобно «поймать» струну пальцем. Учащиеся чем какого-либо другого усваивают принцип приготовленной контактной игры на простых арпеджио. Впоследствии приобретение сего опыта в начале на единичных звуках, а вслед за тем в арпеджио, ученик без особенных затруднений перебегают к грядущему шагу работы над звукоизвлечением – двухголосию, которое чем какого-либо другого

начинать осваивать с положения пальцев сквозь струну: 3 и 1 струна; 4 и 2 струна; 6 и 4 струна. Грядущим рубежом станет знакомство с этими аккордами, когда пальцы **i**, **m**, **a** извлекают звук в одно и тоже время. Например, как в двухголосии и арпеджио, главным тут считается изготовление пальцев. Лишь только затем возможно прибавить палец, исполняя аккорды 4 пальцами. Ученик обязан осмысленно выступать аккорды, выполняя подготовку пальцев, выучиться назначать на струны все пальцы, и выступать по очереди. Когда данный период звукоизвлечения освоен, игра четырехзвучных аккордов не станет представлять проблемы для студента.

Смена позиции важный момент в гитарной технике. От правильной смены позиции зависит удобство исполнения, грамотность фразировки (характера, манеры исполнения), а в конечном итоге- его совершенство.

Основные приемы смены позиции:

1. Переход в другую позицию через открытые одну или несколько струн во время звучания.
2. Переход в другую позицию с помощью глиссандо. К этому приему смены позиции относятся все рассмотренные выше разновидности глиссандо.
3. Переход в другую позицию во время пауз. Этот прием естественен и не представляет трудностей. Необходимо только следить за оставшимся звучанием открытых струн и вовремя снимать их.
4. Переход в другую позицию за счет небольшой недодержки предыдущей длительности.

При смене позиции необходимо следить за тем, чтобы большой палец левой руки не отрывался от грифа, а плавно скользил вдоль него.

Меняя позицию в арпеджио, не стремитесь прижать левой рукой сразу все струны, входящие в новый аккорд. Возьмите один (первый), звук, сыграйте его, а за это время опустите на гриф и остальные пальцы.

Заключение

Хотя приемы изучения у различных преподавателей отличаются, практически все они несут согласие с тем, собственно, что в конце изучения ученик обязан идентично обладать всеми способами, и уметь извлечь хороший, мощный звук хоть каким из них. Переход от апояндо к тирандо не обязан сопровождаться понижением свойства и громкости звука, а переход от апояндо к тирандо не обязан крепко сокращать скорость.

Ключевая задача, которую надо решить считается стремительная и гулкая игра, при которой сберегается не плохое качество звука. Легче всего «скакать вприпрыжку» на гитаре, применяя лишь только легковесный щипок тирандо и выбивать неспешную мелодию с поддержкой томных щипков апояндо. Впрочем, для такого, дабы соединять мощь и скорость потребуется важный контроль, не говоря уже о физиологической мощи всякого пальца на обеих руках. Задерживая свое внимание, собственно, что единый метод извлечь мощный и густой звук на гитаре — адресовать струну книзу, к верхней деке, перед освобождением, просто увидеть, собственно, что главная задача остается постоянной, автономно от такого, принимается решение ли она с поддержкой натурального перемещения апояндо, или же больше трудного тирандо.

Вряд ли найдется гитарист, оспаривающий значимость постановки рук. Впрочем, постановка звука тотчас остается за пределами учебного процесса, тем более на ранних шагах изучения. Обучить неплохому звуку непросто, почти все находится в зависимости от учащегося, но трудиться над техникой перемещений пальцев возможно и надо с самого начала. Эта работа ведется очень важно, в том числе и в случае если она не навевает стремительных итогов.

В предоставленной работе мы обозначили понятие игрового аппарата гитариста, определили совместные критерии постановки правой руки и формирования полновесного звука, а еще задели трудности работы над звукоизвлечением на исходном рубеже изучения. При этом мы не оценивали тему тембральной игры, работы над арпеджио и аккордами, постановки и основ работы левой руки.

Практика демонстрирует, собственно, что скрупулезное овладение почвами верного звукоизвлечения после чего окупается сторицей, расширяя звуковые и технические способности, содействуя увеличению значения исполнительского профессионализма.

Когда исполнитель завладел техникой довольно, чтобы бегло и произвольно «включать» мощность и скорость, то за это время, естественно, он имеет возможность применить их, например, изредка или же, например, нередко, как такого настоятельно просит музыка. В результате, звуки, которые извлекает исполнитель, станут в большой степени отблеском его музыкальной личности, чем итогом его технических занятий. Некоторые гитаристы любят легкость и чистоту звука применению мощных, «мышечных» звуков, в то время как другие пробуют применить звук, сообразный музыке. К примеру, как высказывался Лео Брауэр «в большинстве случаев, чем какого-либо другого игнорировать апояндо при выполнении музыки Ренессанса и Барокко, но применить апояндо в большом числе при выполнении традиционной и прогрессивной музыки».

Список литературы

1. П. С. Агафшин. Школа игры на шестиструнной гитаре, Музыка, М., 1990 г.
2. М. Вайсборд. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века, Советский композитор, М., 1989 г.
3. Ч. Дункан. Искусство игры на классической гитаре. М., 1988 г.
4. В.А. Кузнецов. Как научиться играть на гитаре. М., 2006 г.
5. Э. Пухоль. Школа игры на шестиструнной гитаре, Советский композитор, М., 1997 г.

6. Д. Тейлор. Звукоизвлечение на классической гитаре. Книга с сайта <http://demure.ru>
7. Э. Шарнассе. Шестиструнная гитара. От истоков до наших дней, Музыка, М., 1991 г.
8. Гитман А. Начальное обучение шестиструнной гитаре. – М.: Престо
9. Иванов-Крамской А. М. Школа игры на шестиструнной гитаре. Изд. 4. – Р-н-Д.: Феникс, 2004. – 152 с.
10. Информационные бюллетень «Народник» № 1-58. /Ред.-сост. В. Новожилов, В. Петров. – М.: Музыка, 1998-2007.
11. М. Каркасси Школа игры на шестиструнной гитаре. / Ред. В. М. Григоренко. – М.: Кифара, 2002. – 148 с.
12. Катанский А. В., Катанский В. М. Школа игры на шестиструнной гитаре. Ансамбль. Таблицы аккордов. Аккомпанемент песен: Учебно-методическое пособие. – И.: Катанский, 2008. – 248 с.
13. Сор Ф. Школа игры на гитаре. / Ф. Сор; исправлена и дополнена по степени сложности Н. Костом; общ. Ред. Н. А. Ивановой-Крамской; пер. с франц. А. Д. Высоцкого. – Р-н-Д: 2007, - 165 с.
14. С. Руднев – Русский стиль игры на классической гитаре; Методическое пособие - Тула; Издательский дом «Ясная Поляна», 2002,-208 с.
15. Донских В.Н. – Я рисую музыку. Школа игры на гитаре.- СПб.:, 2004.
16. А. Сеговий - Моя гитарная тетрадь. М.:, 1995.

17. Е.Д. Ларичев – Классическая шестиструнная гитара. – Киев: 1983.