

МУНИЦИПАЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
Детская школа искусств № 2
муниципального образования город Краснодар
(ДШИ № 2 МО город Краснодар)

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА

**на тему: «Особенности формирования навыков чтения нот
с листа на классической гитаре в первый год обучения»**

Выполнил:
преподаватель Федосеева Е.А.

Краснодар
2022 г.

Содержание

Аннотация

Содержание

Введение

Основная часть

Заключение

Список используемой литературы

Приложение

Введение

Чтение нот с листа является одним из важнейших навыков в обучении игре на музыкальном инструменте. Его развитие позволяет учащимся знакомиться с большим количеством музыкальных произведений различных эпох и стилей. Это, в свою очередь, располагает к расширению уровня исполнительского мастерства.

Фортепианная методическая литература уделяет значительное внимание развитию навыка чтения нот с листа, чего нельзя сказать про гитарную методику. В то же время, концертмейстерская и ансамблевая практика, где навык чтения с листа особенно необходим, встречается в равной степени у пианистов и гитаристов. Поэтому, развитию этого навыка необходимо уделять время с самого начала обучения на инструменте.

Чтение нот с листа на классической гитаре, также как, например, чтение нот на скрипке или фортепиано имеет свои особенности. Это, в первую очередь, необходимость подготовительного периода в обучении, во время которого решаются вопросы, связанные с изучением расположения нот на грифе гитары, а также проблемы посадки, постановка рук.

Этот период требует особого методического осмысления и рационального подхода при обучении, так как является фундаментом всей исполнительской техники игры на инструменте. Нарботка этих базовых положений исполнительской техники должна проводиться на основе практических упражнений, которые бы предваряли непосредственный разбор музыкальных произведений, чтение нот с листа.

Вследствие различий в работе правой и левой рук при игре на гитаре, а также особой, звукотворической роли, рекомендуется использовать начальные упражнения для каждой руки в отдельности, в целях уточнения функциональных особенностей игровых движений обеих рук. В вопросе репертуара для чтения нот с листа, в данной работе, отдается предпочтение последовательности выбора пьес, напрямую связанной с рациональностью изучения расположения нот на грифе гитары, способов звукоизвлечения и приемов игры.

Подготовка исполнительского аппарата учащегося к чтению нот с листа.

Чтение нот с листа является синтезом различных теоретических и практических навыков учащегося, включая в себя анализ нотного текста (скорость нахождения ноты на нотном стане, струне, ладах, умение метроритмически организовывать нотный текст, способность разбирать нотный текст на смысловые единицы – мотивы, фразы и т.п.), исполнительскую технику (контрольного выбора аппликатуры, умение точно определять в тексте и применять различные приемы игры и способы звукоизвлечения), слуховой контроль над исполнением (артикуляция, динамический и тембровой баланс голосов в фактуре музыкального произведения, фразировка, контроль над метроритмом (игра со счетом), определение музыкальной выразительности звука.

Обучение игре на гитаре традиционно начинается с посадки учащегося. Процесс посадки можно условно разделить на положение корпуса, ног. Выпрямленное положение позвоночника, во время игры, способствует расслаблению мышц плечевого пояса, которое необходимо для свободы и мобильности игровых движений учащегося. Для этого нужно сидеть на переднем крае стула с жестким сиденьем, что обеспечивает необходимую устойчивость и выпрямленное положение нижнего отдела позвоночника. Левая нога стоит на подставке, при этом колено согнуто под прямым углом, правая нога стоит устойчиво на полу, отведенная в сторону.

Постановка правой руки начинается с контроля над выпрямлением позвоночника. Расслаблением мышц плечевого пояса и положения предплечья на обечайку в районе высшей точки большого овала. Правая рука в силу анатомического склада, опирается на обечайку не строго вертикально, а несколько сбоку (справа налево). Это способствует изменению положения стабильности удержания инструмента и более высокому положению грифа. Стабильность достигается за счет того, что правая рука опирается на обечайку в том же направлении, в котором гитара опирается на левое бедро, как бы зажимаясь между рукой и ногой. Это и обеспечивает более устойчивое положение удержания инструмента. Оно может варьироваться, в связи с индивидуальными физиологическими особенностями учащегося и удобством положения грифа для левой руки.

Расположение предплечья правой руки должно определяться удобством игрового положения кисти и пальцев относительно струн. Важным фактором для расслабленного исходного положения правой руки и пальцев, является облакачивание предплечья на обечайку. После того как рука облокотилась, кисть руки под собственным весом сгибается в запястье, пальцы расслаблены и готовы занять игровое положение на струнах.

Авторы методик обучения игре на гитаре расходятся во мнениях, с какого способа звукоизвлечения предпочтительнее начинать обучение игре на гитаре – тирандо или апояндо. Исходя из практики, для чтения нот с листа сложнее будет освоение способа апояндо. Это в первую очередь, выражается в часто встречающихся погрешностях в исполнительской технике, ввиду снижения контроля над исполнением, из-за постоянного переключения внимания от чередования пальцев $m-i$ в правой руке к левой руке, где также постоянно чередуются пальцы на струнах и ладах. Эти игровые движения пальцев происходят значительно чаще, чем, например, при игре арпеджио способом звукоизвлечения тирандо. При этом правая рука может на протяжении всей пьесы исполнять один вид арпеджио, при котором пальцы будут играть в одном порядке, а в левой руке смена пальцев будет происходить только через такт (Этюд М. Джулиани «Ручеек»). Также, как показывает практика, учащимся значительно удобнее удерживать позицию левой руки в районе басовых струн. Учащимися значительно удобнее удерживать позицию левой руки в районе басовых струн, которые чаще встречаются при игре арпеджио, благодаря переносу большего веса кисти и предплечья на играющие пальцы, чем в позиции верхних струн, которые применяются в начальных пьесах на способ звукоизвлечения апояндо. Также, на басовые струны легче нажимать, вследствие большого диаметра басовых струн и негладкой поверхности канители. Что способствует увеличению тактильных ощущений и большей устойчивости пальцев на струнах, вследствие увеличения трения, чем на более упругих, гладких и менее объемных верхних струнах. Отсюда следует вывод, что для качества постановки левой руки и отработки прижатия струн на ладах, в большей степени подходит прием арпеджио способом звукоизвлечения тирандо, чем игра апояндо на верхних струнах. Во время донотного периода у учащегося есть возможность познакомиться и с тем и с другим приемом, так как упражнения будут исполняться на открытых струнах пальцами правой руки. Следовательно, внимание может быть полностью сконцентрировано на игровых движениях пальцев и слуховом контроле над качеством исполняемых звуков, а не на обеих руках одновременно, что повлечет за собой разделение внимания и, как результат, снижение контроля над постановочными и игровыми движениями рук.

Рассказывая об особенностях фактуры музыкальных произведений для гитары, педагог может сообщить учащемуся, что третья и вторая струна, в силу своих акустических свойств,

чаще используются для исполнения аккомпанемента и, соответственно, звукоизвлечение должно быть на этих струнах плавным, без резких нажимов и толчков. Первая струна чаще используется для ведения основного, мелодического голоса, так как ноты на ней располагаются в верхнем регистре, который чаще отводится композитором для мелодии. Но вследствие ее меньшего диаметра и большей упругости относительно второй и третьей струны – играть на ней следует с большим контролем над движением пальца в момент звукоизвлечения, чтобы не происходило резких сдергиваний струны.

При игре необходимо помнить о различной двигательной активности пальцев. В процессе жизнедеятельности, чаще используемые пальцы *ring*, имеют большую двигательную активность, чем палец *a*. Но необходимо заметить, что большая часть мелодических линий в гитарных пьесах отводится именно ему. Поэтому особенно важно, чтобы с первых занятий он включался в работу. Это как раз достигается при игре упражнений на арпеджио способом звукоизвлечения *тирандо*. Для придания положению пальца *a* большей устойчивости на струне во время игры, что необходимо для свободного и контролируемого движения, нужно использовать перенос веса руки на него. Практически это делается с помощью увеличения сгибания запястья, за счет перемещения предплечья вниз или поворота предплечья в сторону пальца *a*. Поворот, как и перемещение, должны быть минимальными и только для образования необходимого ощущения веса руки на пальце. В противном случае, это может привести к смещению положения остальных пальцев правой руки и повлиять на ее постановку. Так как качество звука зависит от точки защипывания струны, угла атаки ногтя относительно струны, формы и степени отшлифованности ногтей и амплитуды оттягивания струны, для поддержания его однородности, необходимо удерживать пальцы на струнах практически по одной вертикальной линии, с одинаковым положением суставов и угла ногтей или подушечек пальцев. Это способствует стабильности положения кисти и, как следствие, постановки руки, образуя исходную позицию при игре приемом арпеджио или аккордовой техники, когда все играющие пальцы правой руки находятся на разных струнах.

Также важно положение неиграющего мизинца. При игре другими пальцами он часто произвольно отводится вправо, приводя к перенапряжению мышцы предплечья, отвечающие за движения пальцев. Чтобы не вызывать это перенапряжение, влияющее на качество игровых движений пальцев, рекомендуется класть мизинец внешней стороной ногтевой фаланги на внутреннюю сторону ногтевой фаланги пальца *a*, что приведет к синхронизации их действий и, как результат, свободе движений пальцев и расслаблению мышц предплечья. На качество игровых движений и, как следствие, качество звука и исполнительской техники, влияют стабильность положения кисти и рациональность самих движений пальцев относительно струн. Стабильность положения кисти определяется как характером движения пальцев, так и тонусом боковых мышц предплечья, удерживающих кисть в одном положении. Если характер движения пальцев – амплитуда, траектория, скорость атаки, не будут контролироваться учащимся, это может привести к дестабилизации положения кисти. Часто, при резких неконтролируемых движениях пальцев, можно наблюдать характерное «подпрыгивание» кисти, за счет подключения к основному пальцевому движению, движения запястья и предплечья. Для устранения этой распространенной ошибки, необходимо добиваться стабильной исходной позиции кисти, с так называемой «подготовкой» пальцев на струнах. В этот момент формируется тактильное ощущение струн – их диаметра, упругости, ощущение устойчивости руки и положения кисти. Для этого необходимо поставить пальцы *i*, *m*, *a* на струны 3,2,1 соответственно, касаясь их левой стороной подушечки.

На начальном этапе обучения наиболее целесообразным будет более согнутое положение запястья при игре тирандо и апояндо, так как это способствует переносу большого пальца веса руки на играющие пальцы и дает, как следствие, лучшее ощущение контакта пальца со струной. Так же, такое положение запястья предохраняет пальцы от движений наружу и способствует более естественным, с точки зрения акустики инструмента и физиологии, сгибательным движениям пальцев внутрь ладони.

При совершении движений пальцами правой руки, необходимо, на первых порах, пока не выработался определенный автоматизм движений, руководствоваться плавностью и контролем над их выполнением, на протяжении всего движения от постановки пальца на струну, до высвобождения струны. Этот процесс, наряду с подготовительным – посадкой, постановкой руки, и переносом веса руки на струны, является определяющим в процессе формирования исполнительской техники.

Так же важен слуховой контроль над исполнением звуков. Он должен заключаться в формировании представления о характере звука и далее трансформироваться в необходимое движение пальца.

Распространенной ошибкой у начинающих гитаристов является такая игра, при которой движения пальцев происходят произвольно, не руководствуясь ни слуховой задачей, ни рациональностью игровых движений. При игре арпеджио приемом апояндо, необходимо следить, чтобы палец, сгибаясь, не задевал соседнюю струну. При игре апояндо также необходимо, чтобы движение пальца было максимально плавным и производилось от пястного сустава и также с небольшой амортизацией в дистальном суставе. Исключением является исполнение испанской музыки, в которой характерно использование так называемого пикадо – способа звукоизвлечения стиля фламенко. По звучанию и технике исполнения оно сходно с апояндо, но имеет ярко выраженную стаккатную артикуляцию, которая достигается благодаря уменьшению подвижности дистального сустава во время игры, за счет небольшого напряжения мышц предплечья.

Так как апояндо отличается от тирандо направлением движения пальца относительно струны – это определяет их акустические различия. Звук апояндо образует более полный по частотным характеристикам тон, чем при игре тирандо. Для наибольшей музыкальной выразительности звука при игре, необходимо добиваться различной плотности звучания апояндо: от густого и насыщенного, до легкого и прозрачного и таких же характеристик от тирандо, при его отличии от апояндо меньшей объемностью звучания. Такая игра также помогает различать степень напряжения мышц руки, что необходимо для повышения выносливости и беглости во время исполнения. Эти штрихи в звукоизвлечении достигаются с помощью большего или меньшего переноса веса руки на игровой палец во время движения. Перенос веса нельзя путать с нажимом пальца на струну, так как исходный нажим на струну, как правило, рождает слишком короткое игровое движение. Такая манера звукоизвлечения, особенно в начальный период обучения, когда исполнительский аппарат только формируется и не готов к большим мышечным нагрузкам, будет приводить к нарушению контроля за движениями, а также может явиться причиной дестабилизации положения кисти во время игры. Чтобы этого избежать, необходимо контролировать, наряду с основным движением пальца направленным на извлечение звука, возвратное движение в исходную позицию.

Только после достижения стабильности в посадке и постановке правой руки учащегося, следует переходить к постановочным упражнениям левой руки и последующему

объединению игровых движений рук. Положение левой руки, так же как и правой, определяется удобством расположения кисти и играющих пальцев относительно струн. Стабильность этого положения зависит от удобства расположения грифа в вертикальной и горизонтальной плоскости. Он не должен находиться очень низко, так как это приводит к неудобству игры в высоких позициях и к большей амплитуде движения предплечья во время перехода из одной позиции в высокую и обратно. Слишком высокое положение грифа также не всегда целесообразно. Хотя оно и сокращает амплитуду движения предплечья при горизонтальных перемещениях и повышает скорость при перемещениях в верхние позиции под действием силы тяжести, но в то же время часто провоцирует отведение плечевого сустава влево, при игре в начальных позициях, которое способствует напряжению мышц руки и, как следствие, быстрой утомляемости при игре. Так положение грифа по высоте должно быть согласовано с постановкой правой руки. Это связано с тем, что изменяя положение грифа по вертикали, изменяется и траектория оттягивания струны пальцем правой руки, что влияет как на тембровые качества звука, так и на изменение игрового положения кисти. Таким образом, рекомендуется некое среднее положение, отвечающее все требованиям удобства постановки правой руки, описанным выше и постановкой левой руки, описанным ниже. На удобство игровой позиции кисти и пальцев левой руки влияет положение плечевого сустава. Частой ошибкой во время игры, является нерациональное отведение плечевого сустава из вертикального положения вправо, влево, вперед или назад. Все эти перемещения должны быть обусловлены технической необходимостью во время исполнения. В противном случае, при произвольном применении, они будут приводить к дестабилизации положения кисти и пальцев относительно струн и ладов. Поэтому на начальном этапе обучения, необходимо контролировать вертикальное положение плечевого сустава во время игровых движений левой руки. Так же возможно незначительное перемещение плечевого сустава вперед, которое связано с индивидуальным удобством положения кисти и пальцев и способствует большему переносу веса кисти на струны.

Рациональный метод изучения нот на нотном стане и грифе гитары

Изучение нот на нотном стане и грифе гитары, необходимо для чтения нот с листа, рациональнее начинать с изучения нот открытых струн, так как именно они будут использоваться в первых упражнениях правой рукой на арпеджио и при изучении гамм в одну октаву в первой позиции. Поэтому нет необходимости сразу учить весь диапазон гитары. Далее учащийся должен ознакомиться с расположением тонов и полутонов в октаве и количеством используемых октав на гитаре. Выучить, что между ми-фа, си-до расстояние – 1 лад, между остальными соседними нотами – целый тон – 2 лада. Знание используемых при игре октав, дает учащемуся возможность связать в одно понятие ноту той или иной октавы с определенной струной, что необходимо для быстрого нахождения ноты на струне во время чтения нот с листа. Знание тонов в октаве, также помогает быстро, без зубрежки, находить ноты на грифе. Для закрепления знания нот на нотном стане и грифе гитары, необходимо играть упражнения гаммаобразного типа от ми малой октавы до соль второй октавы. При этом учащийся узнает, что на каждой струне он играет по 3 ноты, включая открытую. Исключением является третья струна, где играют только две ноты.

Таким образом, у учащегося с самого начала обучения связываются понятия графического обозначения ноты и ее местонахождения на струне и ладу, что особенно для формирования

навыков чтения нот с листа, так как повышение скорости чтения нот на гитаре во многом зависит от скорости нахождения ноты на струне и грифе гитары. Также, с самого начала обучения чтению нот с листа, необходимо развивать у учащегося внимание, как к нотной записи, так и к аппликатуре и другим условным обозначениям.

Выставляя полностью всю аппликатуру, а так же давая пьесы, содержащие только по одному приему игры, мы приучаем ребенка к определенным моделям, которые впоследствии станут наработанными клише и будут способствовать игре законченными построениями – мотивами, фразами, - не разделяя внимания на каждую ноту в отдельности, что является важным шагом на пути к освоению навыка чтения нот с листа. Так же мы с самого начала приучаем учащегося охватывать взглядом одновременно и нотный текст и относящиеся к нему аппликатурные обозначения, которые способствуют повышению технической свободы рук, меньшего напряжения мышц. Это происходит, благодаря спрогнозированным и подготовленным движениям, как реакция пальцев рук на то или иное обозначение. Развитие этого навыка также способствует обозначению в нотном тексте позиций левой руки. Такие обозначения весьма облегчают задачу разбора нотного текста, так как способствуют лучшему ориентированию учащегося на грифе и, как следствие, точности игровых движений пальцев, стабильности постановки руки. Для контроля над позицией и ориентированием, при перемещениях из позиции в позицию, рекомендуется играть хроматическую гамму от ми малой октавы до ми третьей октавы, а также диатонические гаммы в аппликатуре А. Сеговии, с обязательным указанием в них номеров позиций.

Чтение нотного текста с минимальным количеством условных обозначений, возможно только при наличии, у учащегося значительного опыта чтения нот с листа. Этот опыт приобретается с помощью игры пьес или этюдов на различные виды техники, что впоследствии образует необходимые аппликатурные клише в памяти учащегося. Постепенное уменьшение аппликатурных обозначений помогает привлечь внимание учащегося к нотному тексту. Часто встречаются ученики, которые привыкли играть не по нотам, а по аппликатурным обозначениям. Это, в значительной мере, препятствует развитию важнейших навыков – интонирования и предслышания, как фундамента в формировании профессионального навыка чтения нот с листа. Также в нотах, помимо фактурных особенностей, мы можем разглядеть тот или иной прием, исполняющийся тем или иным способом звукоизвлечения. Так, например, видя гаммаобразную последовательность нот, сразу возникает ассоциация с игрой апояндо, требующей определённой подготовки правой руки, интервальное изложение требует, как правило, исполнения тирандо, с чередованием пальцев по разным струнам и т.п. Контроль за изменением фактуры помогает вовремя подготовить тот или иной приём, ту или иную аппликатуру. Чтобы внимание учащегося при игре по нотам было сосредоточено на фактуре материала, он должен предельно ясно представлять себе мелодию этой пьесы и вообще представлять её содержание. Для этого педагогу необходимо познакомить учащегося с материалом, посредством собственного показа, для формирования у него слуховых и двигательных ассоциаций, что создаст необходимую базу для дальнейшей самостоятельной работы над пьесой. Также при игре пьесы с содержанием различных приемов и фактур, можно попросить учащегося сыграть это произведение не в обычном порядке, а по фрагментам, содержащим одни и те же приемы игры. Это поможет развить скорость определения в нотном тексте того или иного приема игры и фактуры, что ускорит выбор аппликатуры и сделает подготовку исполнительского аппарата учащегося под тот или иной прием или способ звукоизвлечения более своевременной.

Взаимосвязь развития техники чтения нот с листа с подбором репертуара, развитием исполнительской техники учащегося и ритмической организации.

После начального знакомства с посадкой и постановкой рук, изучения способов звукоизвлечения, отработкой первоначальных упражнений и изучения нот на грифе гитары в первой позиции, можно перейти непосредственно к чтению нот с листа.

При объединении работы правой и левой рук на начальном этапе, необходимо использовать максимально простые аппликатурные решения для обеих рук. Также необходимо использовать тот принцип, что правая рука всегда является ведущей при игре на гитаре. Это связано с тем, что характер звукоизвлечения, его выразительная составляющая, в основном зависит от ее действий. Поэтому подготовка пальцев правой руки должна быть первичней, чем левой. Однако захват и освобождение струны должны происходить в момент, когда левая рука нажала на струну на нужном ладу. От этого напрямую зависит качество исполняемого звука. Так часто встречающиеся «недожимы» струны в левой руке, приводящие к нежелательным призвукам, связаны не только с силой нажима на струну, но и с моментом времени, на которое приходится нажим. При нажиге после начала игры правой рукой или вместе с правой, мы снижаем контроль над выполнением этих действий. Вследствие налаженности тактильных ощущений со струнами пальцев правой руки, и контроля за игровыми движениями во время до нотного периода, появляется возможность направлять зрительное внимание, в большей степени, на нотный текст и точность игровых движений левой руки.

Таким образом, можно наметить определенный порядок выполнения игровых движений:

- 1) Постановка пальцев правой руки на нужные струны (способом, описанным в первой части работы).
- 2) Подготовка игровой позиции кисти и пальцев левой руки.
- 3) Учащийся мысленно формирует представление о необходимом характере звука (его окраске, динамике) и создает через это представление соответствующий эмоциональный импульс, формирующий движение пальца правой руки. А в это время палец левой руки можно поставить на струну на нужном ладу.

Палец правой руки извлекает звук. Делая это медленно можно проследить за последовательностью движений левой и правой рук.

Так как правая рука является ведущей, целесообразно характер движения правой руки передавать движению левой.

Иными словами, если правая рука извлекает плавным движением спокойный, негромкий звук, то и левая рука реагирует таким же образом – плавно и несильно нажимает на струну. Или наоборот, если правая рука исполняет звук стаккато короткими, уверенными движениями пальцев, то и левая должна быть готова к активным и точным действиям.

После того как пальцы отыграли на одной струне, необходимо проконтролировать переход со струны на струну, как в левой, так и в правой руке. Здесь также будет использоваться принцип привлечения внимания, как на левую, так и на правую руку отдельно. Вначале переносится палец правой руки, затем перемещается левая рука.

Похожий порядок действий происходит во время чтения нот с листа:

- 1) Видим ноту.
- 2) Определяем струну, на которой она находится, и ставим палец правой руки на эту струну.
- 3) Определяем необходимый лад на этой струне и ставим палец левой руки.

Далее нота исполняется по принципу описанному выше.

При игре упражнений на арпеджио можно решить ряд музыкальных и исполнительских задач.

Используя открытые струны между мелодическими нотами, мы даем возможность пальцам левой руки совершать более рациональные и точные движения, вследствие того свободного времени, которое образуется пока правой рукой играют открытые струны. Совсем по-другому обстоит дело, когда в одноголосном изложении, как правило, гаммаобразном или интервальном, постоянно меняется местоположение нот на грифе и в правой руке необходимо постоянное чередование пальцев. Это приводит к потере внимания к тем или иным объектам исполнительской техники или нотного текста.

Существует мнение авторитетных педагогов, что первое исполнение музыкального произведения должно быть максимально точным, хотя бы в ритмическом, текстовом и аппликатурном отношении. В противном случае, у учащегося образуются неверные слуховые и двигательные стереотипы, которые потом бывает довольно сложно исправить.

Поэтому, на первых порах, необходимо изучать упражнения или пьесы с минимальным использованием пальцев левой руки, при игре правой рукой одного вида арпеджио. В дальнейшем, можно использовать пьесы со сменой арпеджио в правой руке – когда ноты на грифе будут достаточно выучены, а посадка учащегося, постановка и перемещения рук приобретут необходимую стабильность. По музыкальной фактуре, целесообразно использовать пьесы с мелодией в басовом голосе и аккомпанементом на верхних струнах. В таких пьесах учащемуся, как правило, легче контролировать динамический баланс между голосами и дослушивать ноты, т.к. в нижнем регистре они более продолжительно звучащие и обладают ясным, насыщенным тоном. В пьесах, где мелодический голос исполняется на первой струне, часто встречаются двойные ноты. Исполнение двойных нот у начинающих, в свою очередь, часто сопровождается техническими ошибками, и некачественным звукоизвлечением. Распространенной ошибкой является резкое, неконтролируемое движение пальцев наружу. При этом пальцы, как правило, резко поддевают, а не постепенно оттягивают струну, что влечет за собой резкий, неконтролируемый звук. В этом случае, при исполнении, необходимо распределение внимания на верхний и нижний голос. Педагогу необходимо разъяснить и показать на своем примере учащемуся, какая из нот относится к мелодии, а какая к басу или аккомпанементу и с каким характером каждая из них должна исполняться. С позиции исполнительской техники, нужно поставить оба пальца правой руки на струны одновременно, а двигательный импульс начинать от пальца, исполняющего мелодию, а затем подключать второй палец.

Так, например, движение пальца а относительно первой струны будет дольше по времени, чем движение пальца р, который играет бас на шестой струне. Это связано с различием акустических свойств этих струн. Первая струна сильнее натянута, чем шестая и для насыщенного, нерезкого звука необходимо более плавное, постепенное оттягивание струны. Для шестой струны, наоборот, достаточно короткого активного движения для получения ясного звука, насыщенного высокими гармониками.

Техника исполнения аккордов и двойных нот в правой руке требует больше внимания, чем исполнение отдельных звуков. Поэтому контроль над движениями пальцев на начальном этапе должен быть разделен на исполнение различных вариантов двойных нот, а затем уже аккордов.

Во время чтения нот с листа, необходимо привлекать больше внимания к игровым движениям аккордовой техники, чем к технике арпеджио, где ноты исполняются поочередно

и можно проконтролировать каждое движение пальца и каждый звук в отдельности. Особенно это необходимо применять в тех пьесах, в которых содержится и один и другой приемы, когда требуется переключение внимания между приемами. Смена аккордов в левой руке должна отрабатываться на пьесах и упражнениях, которые позволяют, в силу своих ритмических и аппликатурных особенностей, найти учащемуся время для технически рациональной смены позиции (Этюд №1 op.100 М. Джулиани). Под технической рациональностью подразумевается возможность пальцев левой руки додерживать по длительности каждый аккорд, далее, расслабив руку, снять пальцы со струн, перенести кисть в другую позицию на грифе или сформировать новый аккорд в той же позиции. Частой ошибкой в этой технике перехода из позиции в позицию или от аккорда к аккорду, является так называемое «приклеивание» пальцев к струнам, которое значительно снижает скорость и мобильность игровых движений левой руки.

Перемещения левой руки без расслабления во время перехода, приводят также к напряжению мышц руки и, как следствие, недостатку тактильных ощущений в пальцах. От этого часто происходят так называемые «Недожимы» на струну, которые приводят к заметному ухудшению качества звука. В этих случаях помогает дифференцированность в стиле нажатия на струны пальцами левой руки.

Для этого необходимо ввести такое понятие, как опорный палец. При этом вес руки переносится на опорный палец – чаще всего, тот, который исполняет ноту, которая дольше остальных остается звучащей или встречается в соседних тактах и поэтому может дольше удерживаться на ладу. Вследствие разгрузки остальных пальцев, повышается скорость и точность их движений. Также опорный палец способствует стабилизации игрового положения кисти левой руки.

В тех случаях, когда требуется точный переход из позиции в позицию, например при гаммаобразном движении в быстром темпе, для стабильности положения кисти и пальцев левой руки, а также точности перемещения, способствует так называемый ведущий палец. Это тот палец, который первый участвует в игре после перехода в новую позицию. Поэтому во время перехода из позиции в позицию, необходимо контролировать не только точность движения руки и точность положения кисти, но и следить за точностью игрового положения ведущего пальца при переходе и нажатии на струну. При исполнении аккордов, пальцы левой руки всегда должны начинать постановку на струны баса. Это правило связано как с самим исполнением – при игре арпеджио или арпеджиато чаще аккорд исполняется от басовой ноты, так и с особенностью постановки левой руки. Существует распространенная ошибка, когда учащийся ставит аккорд от верхнего звука, формируя вначале одну позицию левой руки, а затем другую, когда прижимает басовую струну. Появляется лишнее движение кистью, которое будет значительно снижать скорость игры аккордовой техникой.

В этом случае необходимо формировать всю аккордовую позицию левой руки одновременно. Так как это довольно сложная задача для начинающих, рекомендуется начинать с пьес на арпеджио, где возможна поочередная постановка пальцев левой руки. Так как гармонические соединения в пьесах с аккордовой или арпеджированной фактурой, как правило, происходят не скачками, а в соединении позиции, при чтении с листа появляется возможность использовать сравнительный анализ обеих позиций, контролируя незначительные изменения нот и аппликатуры обеих рук. Такой подход во время чтения нот с листа, дает возможность учащемуся предварительно просматривать соседние доли тактов, или даже целые такты, что положительно влияет как на скорость чтения, так и на качество

исполнительской техники, благодаря своевременной подготовке игровых движений обеих рук, а так же более плавным и тонким переходам из одной игровой позиции в другую пальцами левой руки.

Наиболее сложной технической проблемой при чтении нот с листа, является содержание в одной пьесе различных фактурных изложений – аккордового, интервального, арпеджированного и гаммаобразного. Это требует от учащегося как повышения внимания при самом чтении нотного текста, так и контроля над техникой – заблаговременно формируя тот или иной прием подготовки рук. Также, различные виды фактуры подразумевают применение различных способов звукоизвлечения – тирандо и апояндо. К этому времени у учащегося должны быть наработаны на упражнениях первоначальные навыки игры апояндо.

Основным условием, влияющим на беглость и качество исполняемого звука при работе над способом звукоизвлечением апояндо, является чередование пальцев, как рациональное средство для разгрузки мышц пальцевых сгибателей, контроля над игровыми движениями пальцев и чередования сильных и слабых долей.

Классической парой при исполнении апояндо традиционно являются пальцы m и i , как физически более развитые и активные от природы.

Так как при игре с опорой часто возникают технические сложности при переходе со струны на струну, на начальном этапе можно рекомендовать упражнение из первой части данной работы только для правой руки.

При работе над этим упражнением необходимо соблюдать некоторые условия. Например, при переходе пальцев со струны на струну, перемещается предплечье, а не выпрямляется или сгибается запястье или палец. Вместе с перемещением предплечья, в целях удержания стабильности положения кисти, а также контроля над звукоизвлечением, ставится нужный палец на струну, и только после этого извлекается звук. В дальнейшем эта подготовка будет являться импульсом к игре для пальцев левой руки. Надо заметить, что в исполнительской практике возможны небольшие сгибания и разгибания в пястном суставе и запястье, но, во-первых, они должны быть продиктованы либо технической необходимостью, либо художественной задачей, так как, сгибая или разгибая суставы мы меняем как динамическую, так и тембровую окраску звука. Во-вторых, все отклонения от основной игровой позиции, в таких случаях должны контролироваться учащимся.

Для приобретения навыка чередования пальцев при игре апояндо, а также беглости и контроля над динамикой, необходимо во время игры обращать внимание на чередование сильных и слабых долей, так как эта информация будет вызывать у ученика представление, как о динамике, так и окраске звука, что привлечет дополнительное внимание к слуховому контролю над исполнением и контролю за амплитудой игровых движений пальцев и их чередованием. Для этого первоначальные упражнения должны быть с четным количеством нот на каждой струне, чтобы переход со струны на струну осуществлялся одним и тем же пальцем. Это необходимо для того, чтобы внимание было направлено на контроль над качеством звука и техническим исполнением, а не на постоянный контроль за чередованием пальцев.

Для достижения почти вокальной естественности при произношении мелодии способом апояндо – чаще всего мелодическая линия исполняется именно этим способом звукоизвлечения, необходимо добиваться максимально плавного соединения звуков между собой. На гитаре это относится, в первую очередь, к динамической и тембральной однородности при соединении звуков, так как вокальное или флейтовое легато, когда звуки

без пауз переходят одна в другую, при игре апояндо недоступно. Иными словами, связность звуков между собой напрямую зависит от плавности звукоизвлечения, за счет контролируемого перехода движения от одного пальца к другому, а также плавности движения самого пальца во время оттягивания струны.

Для развития тембровой и динамической подвижности во время игры, необходимо умение плавно переходить от одного способа звукоизвлечения к другому. Для этого можно использовать гамму, исполняя ее с постепенным переходом от тирандо к апояндо и наоборот.

Самой распространенной ошибкой при переходе от тирандо к апояндо и наоборот, является значительное изменение в положении кисти. Это и смещение кисти вправо или влево и поднятие или опускание запястья. Все эти движения сказываются на удобстве постановке руки, качестве тембра и динамики звука, так как изменяется направление движений пальцев, точка зацепывания и угол атаки. Также происходит трата времени и усилий в связи с неэкономными движениями в правой руке. Все эти изменения в положении кисти если и могут иметь место в исполнительской технике, то только как осознанные игровые движения, для получения необходимого качества звука – тембровой окраски.

Ориентирование пальцев относительно струн во многом зависит от стабильного положения кисти и от рациональности игровых движений пальцев, которая также влияет на поддержание этой стабильности.

Поэтому при игре пьес с частой сменой способов звукоизвлечения и приемов игры, необходимо следить за стабильностью положения кисти и качеством звукоизвлечения и точностью игровых движений пальцев и стараться использовать максимально меньшее различие в постановке правой руки при игре тирандо и апояндо. Особенно этот принцип важен при исполнении пьес в подвижном темпе, когда движения должны становиться еще более рациональными и экономными.

Ранее было написано, что апояндо от тирандо отличается направлением движения пальца относительно струны и первоначальной постановкой пальца сверху под острым углом на струну, а не сбоку, практически перпендикулярно от среднего сустава, как при тирандо.

Таким образом, выпрямление пальца из положения тирандо, с переносом веса руки на играющий палец, трансформирует его в позицию для исполнения апояндо, практически без смещения кисти, что значительно сокращает время перехода от одного способа звукоизвлечения к другому. Также, благодаря тому, что не изменяется угол атаки ногтя по отношению к струне, это способствует сохранению однородности в тембровой окраске звука. Во время исполнения двойных нот, баса и мелодии, когда мелодия играется апояндо, необходимо ставить кисть правой руки, исходя из удобства положения пальца исполняющего звук апояндо, а затем в образовавшееся положение кисти подстраивать большой палец. Это связано с тем, что движение апояндо требует большего веса кисти на играющем пальце, чем при игре пальцем р тирандо. Также следует помнить о направлении движений этих пальцев.

Они не должны двигаться навстречу друг другу, что вызовет лишнее сопротивление струн, вследствие их оттягивания в перпендикулярном направлении. Оттягивая струну в перпендикулярном направлении нам приходится пальцем удерживать вес натянутой струны, который равен нескольким килограммам, вызывая излишнее напряжение мышц руки. Это негативно влияет как на стабильность постановки руки, так и на качество звукоизвлечения и беглость.

Напротив, игра пальцами относительно струны по касательной линии, обеспечивает постепенное усиление напряжения мышц сгибательной и не допускает их перенапряжения.

Игра гаммообразных элементов встречающихся в пьесах или этюдах, вызывает ряд сложностей в скорости прочтения материала, так как каждая последующая нота в такой пьесе играет на новой струне или новом ладу. Это вызывает переключение внимания учащегося на постоянный поиск нот на струнах и ладах и подбор необходимой аппликатуры в правой и левой руке, за счет чего образуется дефицит внимания к исполнительской технике – посадке, постановке рук, контролю над звукоизвлечением. Эта проблема часто имеет психологический характер, так как учащийся при чтении нот с листа, играет мелодию отдельными нотами, а не законченными музыкальными построениями – мотивами, фразами. От этого часто возникает напряженное, разрозненное и не выразительное исполнение. Чтобы такая манера исполнения не вошла в привычку, педагогу необходимо разъяснить, показывая на примере собственного исполнения, соединение звуков в мотивы и фразы. Так как фразы зачастую начинаются со слабой доли, целесообразней будет концентрировать внимание при соединении слабой доли с сильной, а не наоборот. «Во время исполнения важно мыслить в направлении кульминации, а не от нее, как делают многие, введенные в заблуждение видом музыкальной записи». В работе над этой задачей также помогут графические обозначения фраз, мотивов, предложений, артикуляционных штрихов, нахождение общего настроения произведения, который будет обуславливать тот или иной характер произношения мелодии.

С позиции исполнительской техники, целесообразно начинать чтение с листа с произведений, имеющих медленное, плавное (легатное) изложение мелодии, а не с подвижных – с нон легатной или стаккатной артикуляцией, требующей быстрой двигательной реакции обеих рук и более подготовленного технически, уверенного звукоизвлечения.

Плавное (легатное) и стаккатное движения пальцев правой руки, должны отличаться тем, что второе будет являться как бы более сжатым, ускоренным видом легатного движения. В противном случае, будет изменяться не только игровое движение, но и качество звука – его однородность тембра и динамики, необходимые для восприятия целостности мелодических построений – фраз мотивов и т.п. Для этого необходимо на практике тренировать постепенный переход от одного штриха к другому.

Говоря о ритмической организации исполнения во время чтения нот с листа, необходимо осветить несколько важных аспектов. Целесообразно, чтобы первые музыкальные произведения, выбранные для чтения с листа, содержали одинаковые длительности, не отвлекая много внимания учащегося от исполнительской техники на ритмическую часть. Исполнение, на начальном этапе, всегда должно сопровождаться счетом вслух. Счет создает необходимую смысловую нагрузку для учащегося, указывая местонахождение сильных и слабых долей. Благодаря счету, можно контролировать ритмичность игровых движений пальцев, что впоследствии положительно скажется на развитии метроритмических ощущений у учащегося во время игры. Считая вслух во время игры, ученик должен стараться запоминать тот ритм, который образуется благодаря ровному счету. В противном случае, счет вслух не даст желаемого результата – правильного исполнения ритма. Также часто случается, что ученики, нарушают синхронность счета и игры и, в итоге, не играют под счет, а считают под свою ритмически неровную игру. Чтобы избежать таких ситуаций, рекомендуется брать более медленный темп и начинать игру со счет, просчитав один-два такта вслух без игры, а затем, поймав ощущение темпа пьесы, начать играть под свой счет. Подобно технике дирижера, учащийся также должен контролировать правильность исполнения ритма через амплитуду игровых движений пальцев рук.

Иными словами, амплитуда движений должна соответствовать исполняемым длительностям, а не сокращать или удлинять их. Играя ритмично, учащийся должен успевать также, делать необходимые переходы – из позиции в позицию или от аккорда к аккорду – в левой руке, от струны к струне, от розетки к подставке или грифу – в правой. Так как эти переходы не имеют собственных длительностей, а исполняются за счет длительностей пьесы, они должны в полтора или два раза быстрее темпа музыкального произведения. Говоря о переходах и подготовке пальцев рук относительно струн и ладов, надо разъяснить учащемуся, что все подготовительные движения должны находиться внутри метроритма пьесы, не замедляя и не ускоряя ее движения. Так, например, ранние переходы, вследствие недослушивания длительностей нот, ведут к ускорению и, наоборот, поздние, задержки перехода – к замедлению темпа. Темп в музыкальном произведении необходимо брать, исходя из удобства исполнения в нем сложных мест. В противном случае часто можно наблюдать замедления, остановки или технически несостоятельное исполнение в сложных эпизодах пьес. Также стоит отметить, что использование очень медленного темпа при чтении нот с листа, должно осуществляться только тогда, когда учащийся имеет представление о звучании данной пьесы и может позволить себе замедлить темп, не теряя мелодической канвы из вида. В противном случае, произведение не будет понято исполнителем и, как следствие, такое исполнение не оставит должного впечатления от музыки, не «отложится» в голове. Для этого педагог, перед тем как предложить исполнить пьесу учащемуся, должен сам сыграть ее, а также прокомментировать ее технические и художественные особенности.

При наличии в пьесе трудных или непонятных по ритму, технике исполнения, смысловой нагрузке фрагментов, необходимо вычленять их и играть нарочито медленно или отделяя эту фразу от всего остального текста паузами, необходимыми для концентрации внимания на данных проблемах. После такой осознанной отработки сложных мест, можно пробовать ускорять темп или сокращать время искусственно созданных пауз.

Заключение

В рамках данной работы, была поставлена задача представить процесс изучения исполнительской техники, выразительных возможностей инструмента и чтения нот с листа как целостную, динамически развивающуюся систему, где развитие одного аспекта, обязательно требует развития другого. Таким образом, достигается эффект полноценного обучения, направленного на перспективный рост и развитие у учащихся уже с первых уроков профессиональных качеств музыканта.

Список литературы

1. Берлянчик М.М. Основы воспитания начинающего скрипача: Мышление. Технология. Творчество: Учебное пособие. – СПб.: Изд-во «Лань», 2000. – 256 с.
2. Брянская Ф.Д. «Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста». – М.: ООО Издательский дом «Классика – 2005». – 68 с.
3. Гитман А. Начальное обучение на шестиструнной гитаре. М.: «Престо». 1999. – 105 с.
4. Как научить играть на гитаре. – М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2006. – 200 с.
5. Карпов Л.В. Техника игры на гитаре: базовые средства формирования звука: учеб.- метод. пособие. СПб.: СПбГУКИ, 2008. – 100 с.

6. Кузнецов Л.А. Акустика музыкальных инструментов: Справ. – М.: Легпромбытиздат, 1989. – 368 с.
7. Мазель В. «Музыкант и его руки: Физиологическая природа и формирование двигательной системы». СПб.: Композитор (СПб), 2002. 180 с.
8. Маккиннон Э. «Игра наизусть» Издательство «Музыка». Ленинград 1967. 144 с.
9. А. Петрушин В.И. Музыкальная психология: Учебное пособие для вузов. – 2-е изд. – М.: Академический Проект Трикста, 2008. – 400с.
10. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. Методическое пособие. М.: «Советский композитор». 1989. – 144 с.
11. Сборник конкурсных работ интернет-конкурса научно-методических и композиторских работ «Золотой звук», Санкт-Петербург, 2012 г.
12. Ю. Кузин «Чтение с листа на гитаре в первые годы обучения», Новосибирск 2002г.
13. А. Николаев «Чтение с листа на уроках гитары» Санкт-Петербург 2015г.



1. ТАНЕЦ МАЛЕНЬКИХ КОТЯТ

А. НИКОЛАЕВ

Весело

mf

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Танец маленьких котят' (Dance of Little Kittens) by A. Nikolaev. It is written in 2/4 time and marked 'Весело' (Allegretto) and 'mf'. The melody is a simple, rhythmic line with many eighth and sixteenth notes. Fingering numbers (0-3) are written above the notes. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The piece ends with a double bar line.

2. ОЙ, ЛЕТАЕТ СОКОЛ

Украинская народная песня

Умеренно

mf

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Ой, летает сокол' (Oh, the Hawk is Flying) from a Ukrainian folk song. It is written in 2/4 time and marked 'Умеренно' (Moderato) and 'mf'. The melody is a simple line with eighth and sixteenth notes. Fingering numbers (0-3) are written above the notes. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The piece ends with a double bar line.

3. ХОДИЛА МЛАДЁШЕНЬКА

Русская народная песня

Не спеша

mf

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Ходила младёшенька' (The Little Girl Walked) from a Russian folk song. It is written in 2/4 time and marked 'Не спеша' (Ad libitum) and 'mf'. The melody is a simple line with eighth and sixteenth notes. Fingering numbers (0-4) are written above the notes. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The piece ends with a double bar line.

4. ВО САДУ ЛИ, В ОГОРОДЕ

Русская народная песня

Оживлённо

mf

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Во саду ли, в огороде' (In the Garden or in the Vegetable Garden) from a Russian folk song. It is written in 2/4 time and marked 'Оживлённо' (Allegretto) and 'mf'. The melody is a simple line with eighth and sixteenth notes. Fingering numbers (0-3) are written above the notes. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The piece ends with a double bar line.