

МБУДО «Детская музыкальная школа №7 им. А. С. Ключарева» г. Казани

Методическая разработка

**Приемы игры на классической гитаре. Традиции и новации**

Выполнил(а) Котова Зульфия Жеудатовна

Казань 2022

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. Основные приемы игры на классической гитаре	5
Глава 2. Специфические приемы игры на классической гитаре	12
2.1. Современные приемы игры на классической гитаре	12
2.2. Основные приемы игры фламенко	14
Глава 3. Традиции и новации в вопросе формирования приемов игры на классической гитаре	18
Заключение	22
Список использованной литературы и Интернет-источников	23
Приложение	24

## ВВЕДЕНИЕ

*Актуальность работы.* В настоящее время классическая гитара является одним из самых распространенных музыкальных инструментов в мире. Вряд ли найдется инструмент, способный соперничать с ней по популярности. В мире существует огромное количество разновидностей гитары с различным строем и количеством струн, но всех их объединяет разнообразие приемов игры. В данной работе будет рассмотрен вопрос формирования и развития основных приемов игры на классической гитаре.

Проблема звука и звукоизвлечения на классической гитаре до сих пор изучена мало. Исключения составляют отдельные работы, написанные в XX веке: работа Джона Тэйлора “Звукоизвлечение на классической гитаре”, работа Чарльза Дункана “Искусство игры на классической гитаре” и немногие методические работы гитаристов - исполнителей и педагогов. Однако именно этот вопрос сейчас как никогда актуален, поскольку в наше время исполнители, к сожалению, уделяют большое внимание технике, а не качеству звука. Краски, которыми мог бы воспользоваться музыкант, от этого страдают. Особенно сильно подобная односторонность проявляется у классических гитаристов. Сам инструмент по природе обладает необычайными возможностями тембра, приемов игры, динамики и разнообразными оттенками звучания, которые, на наш взгляд, исполнитель не вправе упускать из виду.

*Объектом изучения* в данной работе стал процесс становления и развития приемов игры на гитаре.

*Предметом изучения* явились особенности звукоизвлечения и звукообразования, а также возможности исполнителя влиять на него и управлять этим физическим явлением посредством овладения разнообразными приемами игры.

*Цель работы* - ответить на вопрос специфики звукоизвлечения на классической гитаре, связанный в первую очередь с разнообразием приемов игры во взаимосвязи с историческим развитием данного явления.

Хочется отметить, что данная работа носит исключительно предварительный взгляд на проблему - автором выносятся ряд собственных наблюдений на основе обобщения сведений, имеющих в опубликованных источниках. Цель работы предопределила задачи:

- раскрыть вопросы звукоизвлечения на классической гитаре;
- предоставить обзор основных приемов игры на классической гитаре с указанием исторического времени их появления;
- на примере некоторых произведений современных композиторов рассмотреть современные приемы игры на гитаре.

*Методологической основой работы* послужили труды отечественных и зарубежных исследователей, музыковедов, исполнителей, педагогов по проблемам звукоизвлечения на классической гитаре Э. Пухоля, Д. Прата, А. Сеговии, Д. Тейлора, Ч. Дункана, С. Руднева, П. Агафошина, Т. Ашера, В. Каненгайзера.

*Материалы исследования.* Нотные издания и рукописи, видео и аудиозаписи таких исполнителей и педагогов, как А. Сеговия, А. Фраучи, К. Фраучи, В. Каненгайзер, С. Руднев, А. Дервоя, Д. Илларионов, А. Дезидерио.

*Практическая значимость работы* велика. Работа может быть полезна как молодым, так и уже опытным исполнителям и педагогам. Знание исторической платформы данного вопроса поможет создать полную картину мировой гитарной исполнительской школы.

*Научная новизна.* Недостаточность материала по обозначенной теме и отсутствие основательных исследований поставили перед автором данной работы непростую задачу - собрать из разрозненных материалов единую картину развития приемов игры на классической гитаре.

## Глава 1. Основные приемы игры на классической гитаре

Проблема звука на гитаре из-за ее ограниченных динамических возможностей актуальна и в наше время, но в данном разделе особенно интересным нам представляется вопрос о «дилемме звука». Под похожим названием еще в 30-е годы XX века была опубликована нашумевшая в гитарном мире статья Эмилио Пухоля — «Дилемма тембра на гитаре» [1, 45]. Суть этой статьи сводилась к пропаганде безногтевого звукоизвлечения: была сделана слабая и ничем не аргументированная попытка доказать преимущества этого способа как темброобразующего и динамического фактора. Абсурдность этих утверждений очевидна и доказана всем историческим ходом и становлением гитарного исполнительства. В своем бессилии доказать эти «преимущества» и выдавая желаемое за действительное он даже извратил исторический факт, сообщая о том, что такой авторитет и его учитель Франциско Таррега в последние годы жизни «остриг ногти и перешел на безногтевой способ» [17, 37]. Немецкий историк гитары и музыковед Фриц Бук, руководитель «Мюнхенского Союза гитаристов» и его печатного органа «Друг гитары», учившийся некоторое время у Ф.Таррега, писал: «Таррега, подвергая различные способы удара исследованию, остановился одно время на игре мягкостью пальцев» [1, 68]. В той же книге, чуть далее, он писал о Пухоле: «При всех достоинствах его способа игры, по мнению его коллег, тон (звук) его не концертный».

В современный период развития гитарного исполнительства пути решения проблем звукоизвлечения на классической гитаре направлены в более узкую плоскость — «звучать или шептать?» [1,37]. При все возрастающей ныне интеллектуализации исполнительства у многих музыкантов сложились индивидуальные критерии выбора того или иного типа звукоизвлечения, имеющие право на существование. Но при этом необходимо обратить внимание и на нездоровые тенденции — крен в мнимую «культуру звука» — звука только для себя, когда технические и сонорные возможности инструмента расширяются, а динамические —

сознательно сужаются, когда так называемые в среде гитаристов «шептуны» ядовито иронизируют над традиционным «ароуандо», голословно доказывая преимущества только щипкового извлечения, опираясь на сомнительные оценочные критерии, не учитывая условия возрастающей с каждым годом конкуренции и широкого выбора у слушателей других гитарных манер и не понимая самого простого — звук либо есть либо его нет.

Подобный печальный опыт отмечается и в других инструментальных школах — в частности, фортепианной. «Красота звука, к которой мы стремимся, это и есть понятие чувственно-статическое, то есть наилучший звук будет тот, который наилучшим образом выражает данное содержание, и тут может быть даже противоречивый случай, когда этот звук сам по себе, извлеченный из контекста, вовсе не будет особенно красивым, иногда даже резким, злым» — так понимал роль динамики и тембра выдающийся пианист и педагог Г.Нейгауз [10, 159]. Здесь нельзя не вспомнить, к примеру, начало фортепианного концерта Э.Грига, когда пианист буквально «наваливается» на клавиатуру рояля, «выжимая» из него весь звуковой потенциал в ля-минорном октавном арпеджио, подчеркивая тем самым (даже визуально) всю значимость момента и предвосхищая масштаб будущего музыкального «действия».

Так же невозможно представить, как можно «сладенько» (красивым полужвуком) сыграть финальный «Slayb» (срывы по шестой струне) в «Соп Фуосо» Р. Диенса или аналогичный финальный эпизод в «Ашер-Вальсе» Н.Кошкина. Вряд ли можно добиться этого эффекта на небольшом звуке, а если вы этого и добьетесь, то самым станет смешно — настолько это звучание неестественно. Другими словами, автор, обозначив этот прием, уже рассчитывал на резкий, очень громкий и далеко не благозвучный эффект. И с другой стороны, у того же Диенса, Кленьянса и других современных композиторов встречаются такие «гармонические находки», фактурные и мелодические фрагменты, которые можно исполнить только на минимальном звуке, они производят настоящий эффект только в идеальной тишине и требуют тончайшего и мастерского звукоизвлечения.

Опять же, в них композитор заранее «запрограммировал» нужный ему звуковой результат.

Техника игры на гитаре содержит множество исполнительских приемов. Впервые о них заговорили и стали систематизировать в конце XIX-XX века. К настоящему моменту существует огромное количество пособий, самоучителей и другой методической литературы, где описаны основные из приемов игры. Однако заметим, что крайне мало сведений, и они подчас носят поверхностный характер о современных приемах звукоизвлечения и о современном взгляде на гитарное исполнительство вообще.

Рассмотрим некоторые приемы, в их кратком обзоре предпринимается попытка обобщения всех существующих на сегодняшний день источников [10; 12; 14; 15; 16]:

**Апояндо** — (от исп. *apoyando* — *опираясь*) — щипок, после которого палец опирается о соседнюю струну. Указательный, средний и безымянный пальцы после извлечения звука своими кончиками прислоняются к соседней толстой струне, большой палец — к соседней тонкой струне. При помощи апояндо исполняются гаммообразные пассажи, а также кантилена, требующая особенно глубокого и полного звука.

**Тирандо** — (от исп. *tirando* — *дергать*) — способ звукоизвлечения пальцами правой руки без последующей остановки кончика пальца на соседней струне. Указательный, средний и безымянный пальцы после звукоизвлечения свободно проходят на небольшом расстоянии от соседней, более толстой струны, большой палец может отклоняться к кончику указательного пальца.

**Баррэ** — один из основных технических приемов игры на гитаре, при котором первый палец левой руки прижимает одновременно несколько струн. Различают малое и большое баррэ. При малом баррэ первый палец прижимает от двух до четырех струн, при большом — пять или шесть. В нотах этот прием обозначается римской цифрой и пунктиром,

указывающий на лад и продолжительность приема, например: V — Иногда пунктир отсутствует.

**Вибрато** — прием вибрато является одним из самых главных исполнительских приемов не только на гитаре, но и на многих других инструментах. Этот прием был перенесен из техники вокального исполнительства и стал повсеместно использоваться для игры практически на всех духовых и струнных инструментах. В далеком прошлом было подмечено, что если во время пения голос красиво вибрирует, то произведение звучит более интересно и благородно. Прием этот представляет собой характерное дрожание струны, которое проделывается гитаристом намеренно. Такой прием как вибрато, помогает звукам дольше и качественнее звучать, при условии правильной раскачки струны. Что касается непосредственно исполнения вибрато на гитаре, то это большое исполнительское искусство.

По словам легендарного Стива Вайа<sup>1</sup>, вибрато «.. может сказать тысячу разных вещей, будучи правильно (или неправильно) использованным» [19].

**Тремоло** — (итал. *tremolo*, букв. - *дрожжащий*) — прием игры на струнных, клавишных и других музыкальных инструментах: многократное быстрое повторение одного звука либо быстрое чередование двух не соседних звуков, двух созвучий (интервалов, аккордов), отдельного звука или созвучия. Тремоло — яркий прием игры на гитаре. Этот прием производит известное впечатление, отчасти потому, что кроме основной мелодии на первых струнах (это первый голос), одновременно звучит и аккомпанемент на басах (это второй голос). Возникает своего рода эффект ансамблевой игры, некой раздвоенности, сочетание мелодии и

---

<sup>1</sup> Стив Вай — американский гитарист-виртуоз, также известен как композитор, вокалист, продюсер, актёр. Начал свою карьеру в качестве транскриптора и гитариста у Фрэнка Заппы, с которым записывался и гастролировал начиная с 1980 года. С 1983 года ведёт самостоятельную карьеру как солирующий гитарист, по состоянию на 2012 год выпустил 9 сольных альбомов общим тиражом более 15 млн экземпляров, трижды лауреат премии «Грэмми». В 1999 году основал собственный лейбл Favored Nations, ориентированный на запись виртуозных исполнителей.



арпеджированных аккордов. Отсюда возникает и основная исполнительская трудность. Самое важное при освоении данного приема — научиться при исполнении тремоло выделять это двухголосие. В связи с этим техника тремоло требует больших физических затрат. Ее следует начинать отрабатывать на коротких упражнениях, чтобы пальцы приобрели достаточные навыки. Для этого существуют специальные упражнения, которыми необходимо заниматься ежедневно.

Все струнные щипковые инструменты, в том числе и гитара, имеют один «недостаток» — звук струны быстро затухает. Иногда хочется сыграть медленную, напевную мелодию, в которой звуки тянулись бы долго и ровно (как человеческий голос в песне), но, к сожалению, на гитаре это невозможно. На некоторых щипковых инструментах существуют способы протяжения звуков. Один из них заключается в быстром, многократном повторении одного и того же звука с применением медиатора, что приводит к слиянию в один долгий звук. Это и есть тремоло.

**Расгеадо** — тремоло указательным пальцем. При исполнении *расгеадо-тремоло* указательным пальцем шестизвучных аккордов в движении участвует вся кисть правой руки. Количество движений пальца от 6-й струны к 1-й и обратно зависит от размера и темпа исполняемого произведения. Существуют также разновидности этого приема, например расгеадо четырьмя пальцами. Этот прием представляет собой многократное, быстрое повторение приема удара четырьмя пальцами.

**Арпеджио и Арпеджиато.** Еще одним из основных приемов игры на классической гитаре является арпеджио. Этот прием выполняется последовательным извлечением звуков аккорда, путем поочередного защипывания разных струн одним или несколькими пальцами. Существует также разновидность данного приема — арпеджиато. Его основное отличие — очень быстрое, в одном движении, последовательное извлечение звуков, расположенных на разных струнах.

**Глиссандо** — это способ скользить между нотами. Исполняется перемещением руки из одной позиции в другую, не отпуская пальца, прижимающего струну.

**Пиццикато** — прием игры, при котором извлекаются отрывистые, приглушенные звуки. Правая рука ребром ладони кладется на струны около подставки, и большой палец извлекает звуки. В некоторых случаях пиццикато выполняется другими пальцами правой руки.

**Стаккато** — отрывистое, острое исполнение звуков. Обозначается стаккато точкой над или под нотой, а выполняется двумя способами:

- *С помощью левой руки.* После извлечения звука правой рукой пальцы левой руки тут же снимаются со струн.
- *С помощью правой руки.* После извлечения звука пальцы правой руки тут же прикрывают одну или несколько звучащих струн.

*Стаккато*, исполняемое предельно отрывисто, называется стаккатиссимо. Обозначается коротким вертикальным клинышком.

**Ногтевой способ игры на гитаре.** Отдельного внимания среди ногтевых способов игры на гитаре заслуживает ногтевой удар. Все изученные до сих пор технические приемы игры приобретают особую красочность и отчетливость с применением ногтевого способа игры или ногтевого удара. Подавляющее большинство гитаристов - концертантов применяют этот прием. На пальцах правой руки длина ногтей может быть равной: от 1,5 до 3-4 мм свободной ногтевой пластины, в зависимости от строения подушечки пальца. Если ноготь близко прилегает к подушечке пальца, то он делается покороче; если же ноготь далеко отстоит от подушечки — он делается более длинным. На разных пальцах ногти могут быть разной длины, в зависимости от строения пальцев. При ногтевом ударе в извлечении звука участвуют и ноготь (в основном), и подушечка.

**Флажолеты** — в переводе означает свирель. Различают несколько видов флажолетов. Флажолет образуется путем легкого прикосновения подушечкой пальца левой руки к струне на XII, VII, V, IX и IV ладах и извлечения звуков правой рукой. Звучание флажолета тихое, нежное и

имеет холодную окраску. Флажолеты на указанных ладах называются натуральными, т.к. образуются на не прижатых к грифу струнах путем деления их на две (XII лад), три (VII лад), четыре (V лад) и более частей. Наиболее употребительны натуральные флажолеты на XII, VII и V ладах. В нотах флажолеты обозначаются буквосочетанием «fl» с указанием струны, на которой они извлекаются, и лада. Натуральные флажолеты извлекаются также на II и III ладах, однако в исполнительской практике они не применяются.

## Глава 2. Специфические приемы игры на классической гитаре

### 2.1. Современные приемы игры на классической гитаре

Говоря о современных приемах игры на гитаре, прежде всего, заметим, что появляются они благодаря современной музыке и различным стилевым направлениям: джаз, рок и т.п. Многие из музыкантов заимствуют приемы игры других инструментов для исполнения на гитаре.

Современные приемы игры на гитаре находятся еще на стадии изучения, кроме того их развитие пока еще идет.

Из современных приемов игры на классической гитаре хотелось бы особо отметить такой прием как бенд.

**Бенд** — при исполнении данного приема струна сначала ударяется, а затем подтягивается. Существует несколько разновидностей бенда: пребенд, обратный бенд, легатный бенд, бендовый форшлаг, микробенд, унисонный бенд.

**Пиццикато** — исполняется путем глушения всех шести струн или отдельно взятых в районе подставки.

**Пиццикато Бартока** — очень мощный и эффектный хлесткий удар струны о гриф, исполняется путем оттягивания струны вертикально к грифу и ее резкий сброс.

**Тамбурин** — прием игры, при котором извлекаются звуки, похожие на звуки тамбурина (южноевропейского народного ударного инструмента). Правая рука основанием большого пальца, используя тяжесть кисти, ударяет по струнам около подставки. В нотах этот прием обозначается словом «tambora» или «tamb».

**Тэппинг** — (с англ. *tapping* — *постукивание*) — техника игры на гитаре, когда звук извлекается при помощи легких ударов по струнам на грифе с использованием правой руки. Эта техника похожа на легато, но используется в более расширенном варианте: постукивания на грифе будут

выполнены только правой рукой в сочетании с обычными штрихованными нотами. Тэппинг используется многими гитаристами-виртуозами (такие, как Стенли Джордан, Эдди Ван Хален).

**Техническое легато** — еще один довольно специфический прием звукоизвлечения на гитаре. Оно исполняется тремя способами.

При восходящем движении мелодии первый звук извлекается правой рукой, второй или последующие — пальцами левой руки без участия правой. Палец левой руки опускается на нужный лад этой же струны с такой силой, которая необходима для того, чтобы заставить струну звучать: здесь перед гитаристом часто возникает проблема ритмичного исполнения. Поэтому в этом и во всех других случаях перед употреблением технического легато мелодию следует простучать ритмично.

Правая рука извлекает звук на одной струне, а один из пальцев левой руки опускается на другую струну, заставляя ее звучать без участия правой руки (этот прием используется редко ввиду появления нежелательных призвуков): техническое легато один из самых сложных приемов игры на гитаре.

Также в современной литературе все чаще встречаются так называемые “шумовые эффекты”:

1. Игра за верхним порожком. Исполняется, как правило, пальцем *i* от 6-ой струны к 1-ой.

2. Игра по зажатым струнам — левая рука в данном случае выполняет функцию “демпфера”, извлекает отдельные звуки или аккорд правая рука.

3. Эффект шума ветра, волн — исполнение часто тремоло подушечками пальцев правой руки.

4. Имитация барабана — исполняется путем перекрещивания, прижатых на определенном ладу в левой руке, двух соседних струн.

5. Предельно высокий звук на струне (точная высота не фиксируется) — способ исполнения похож на исполнение искусственных флажолетов, т.е. указательный палец правой руки касается указанной струны в районе нижней подставки, а безымянный палец ударяет по этой струне.

## **2.2. Основные приемы игры *фламенко***

Стиль фламенко представляет собой целое искусство, в котором составляющие неотделимы одно от другого. Фламенко — это танец, пение и непосредственно гитарный аккомпанемент. Стиль *фламенко* зародился в Андалусии в Испании. Многие добавили в развитие и распространение стиля цыгане, заселившие в XV веке Испанию вдоль побережья Андалусии. Изучая местные музыкальные традиции, они добавили и свои, ранее приобретенные в кочевой образ жизни, обычаи. Так родился стиль *фламенко* — стиль жизни людей, ведущих веселую и безрассудную жизнь, что выражалось в текстах и музыке фламенко, отличительными чертами которой стали сложный ритм и специфическая техника исполнения [21].

Задачи гитары в стиле *фламенко* — аккомпанемент. Важнейшей составляющей композиции является специфический ритм, присущий данному стилю. Прежде чем играть с применением приемов фламенко необходимо сначала запомнить, как правильно следует держать гитару. Большинство гитаристов играют в стиле фламенко, держа гитару классическим способом (т.е. между колен, опираясь на правое бедро), но по традициям фламенко гитару надо ставить на правое колено, придерживая гриф ближе к себе (примерно под углом 45 градусов). Для более удобного положения некоторые гитаристы, сидя на стуле, вскидывают правую ногу на левую. Аккорды, применяемые при игре фламенко, в основном довольно просты — это тоническое и доминантовое трезвучия, объединяемые мелодичными пассажами.

Ладовой основой, типичной для музыки фламенко, является фригийский звукоряд. Самой главной отличительной чертой стиля фламенко является быстрый темп игры, сопровождаемой ритмообразующими ударами стопой ноги или хлопками в ладоши. Для

исполнения в быстром темпе применяется техника игры правой рукой *rasgueado* (расгеадо) — это так называемое бренчание в очень быстром темпе, добавлениями мелодических линий басовых, которые играют с помощью большого пальца. Чтобы правильно исполнять этот прием, все движения должны быть быстрыми, выполняемыми непрерывными движениями пальцами.

Сегодня известны следующие стили игры фламенко:

1. Солеа — *solea* — один из древнейших стилей, возник для аккомпанемента к танцам, где главенствующей является роль гитары. Гитарную игру солеа легко отличить не только по ритму и фригийскому ладу, но также и по характерному перебору гитарных струн и повторяющихся фраз, называемых «*llamada*» (йамадами), в течение всей песни или ее части.;

2. Канья — *caña* — стиль, в котором роль гитары находится на втором плане, подчеркивает голос певца, вся сила заключается в пении;

3. Тангос — *tangos* — в настоящее время является одним из самых любимых и исполняемых стилей. Отличается динамикой, экспрессией и чувственностью. При исполнении тангоса гитарист должен не только быстро переставлять пальцы, но и следить за динамикой произведения;

4. Фанданго — *fandango* — еще одна разновидность аккомпанемента к танцам фламенко. В зависимости от исполнения фанданго бывает быстрое, умеренное и медленное [21].

К отдельной категории относится сочетание игры на гитаре (*toque* — токе), песнопения (*canto* — канте) и танца (*baile* — байли). Гитаристы фламенко — токаеристы, прекрасно импровизируют и обладают хорошей музыкальной памятью. Даже в настоящее время большинство фламенко-гитаристов музыкально не образованы, искусство гитариста устно-профессионально: как правило, передается ученику от мастера.

Самостоятельное обучение гитаре фламенко под силу любому гитаристу-классику. Возможно это по существующим методическим пособиям, нотным сборникам, где более или менее подробно разобраны технические приемы игры [20], а также с помощью аудио и видеозаписей [21].

Также необходимо подготовить кончики ногтей правой руки. В принципе, все «хитрости» выбора формы и длины не отличаются от принятых у классических гитаристов. Отличительная черта ногтей фламенко-гитаристов только в том, что у них ногти на мизинце и на большом пальце правой руки немного длиннее. Это нужно при продолжительной игре большим пальцем и исполнении длительных серий приемом расгеадо. Рассмотрим основные приемы техники игры фламенко [20]:

- *gasqueado* (исп. расгеадо) — удар по струнам внешней частью ногтя правой руки;
- *golpe* (исп. гольпе) — удар по деке средним или безымянным пальцем правой руки;
- *pulgar* (исп. пульгар) — исполнение мелодий большим пальцем правой руки, применяется для акцентирования отдельных фрагментов музыкального произведения;
- *ligado* (исп. лигадо) — легато правой руки. Исполнение легато во фламенко практически не отличается от исполнения в других жанрах.;
- *arpeggio* (исп. арпеджио) — разнообразные виды арпеджио;
- *alternator* (исп. альтернадо) — чередование указательного и большого пальцев, где большой палец ведет басовую линию, а указательный — основную мелодию;
- *picado* (исп. пикадо) — использование чередования указательного и среднего пальцев правой руки.



Среди вышеназванных приемов есть два фундаментальных в стиле фламенко: пульгар и расгеадо. Интересно, что эти приемы явились результатом трансформации старинной техники аккомпанемента пению и танцу и практически не связаны с эволюцией техники классической гитары.

### **Глава 3. Традиции и новации в вопросе формирования приемов игры на классической гитаре**

Как известно, прототипами гитары является древнейшие музыкальные инструменты: ассиро-вавилонская кифара и египетская кифара, которые легли в основу практически всех струнных музыкальных инструментов.

На кифарах извлекали звук тремя способами: 1) щипком, 2) легкими ударами по струнам всей кистью руки, 3) при помощи специальной щеточки или других приспособлений. Все три вида звукоизвлечения на гитаре существуют и по сей день. Игра щипком стала основой классической школы, а игра кистевым движением (расгеадо) основой народной манеры игры. Звукоизвлечение при помощи различных приспособлений отразилось в современной игре на электрогитаре с использованием медиаторов [17, 85].

Пройдя сложный путь развития, на рубеже XV-XVI веков конструкция гитары приняла тот вид, который имеет и по сей день. Первоначально на инструмент устанавливались пять струн, настроенные по квартам, как на лютне. Позже гитара стала шестиструнной, со строем более удобным для игры в открытых позициях.

Расцвет классической гитары происходит в конце XVIII до середины XIX веков. Такие гитаристы как Д. Агуадо, Ф. Сор, М. Каркасси, Ф. Карулли, М. Джулиани и другие раскрыли возможности гитары как инструмент, сочетающего в себе мелодическую и гармоническую стороны. В их руках гитара ожила и часто стала звучать как «маленький оркестр». Лучшие образцы классической гитарной школы были созданы композиторами в то время.

В России большую популярность получила семиструнная гитара, в основном настроенная по терциям. Среди гитаристов-семиструнников XIX века особо следует выделить М. Высотского, М. Соколовского, Н. Макарова. Техника игры на шестиструнной гитаре практически ничем не отличается, однако терцовый строй семиструнной гитары менее удобен для

игры сложных полифонических произведений. Так как основное направление развития гитары шло по пути преодоления стереотипа, что гитара прикладной, чисто аккомпанирующий инструмент, строй шестиструнной гитары вытеснил терцовую систему настройки нашей «семиструнки» [15, 6].

В начале XX века наблюдается новый расцвет классической гитары. Этот период выдвинул ряд гитаристов, среди которых Ф. Таррега, М. Льобет, А. Сеговия и другие, чье творчество стало эталоном, высшей ступенью развития классической гитары. Техника игры этих музыкантов была на таком уровне, что позволяло исполнять очень сложные произведения, причем в больших концертных залах (без звукоусилительной аппаратуры). Стремясь увеличить громкость гитары, исполнители все больше использовали ногтевой способ звукоизвлечения, который в настоящее время является преобладающим. С этого периода гитара обрела статус сольного концертного инструмента, заняв достойное место среди других классических инструментов [18, 58].

Развитие классической гитары происходит и в наши дни. На гитару с нейлоновыми струнами в настоящее время можно установить звукосниматель, использовать электронную обработку звука эффектами. Также на классическую гитару можно установить полифонический датчик, чтобы использовать MIDI-конвертор, дополняя звучание гитары синтезаторными звуками. Эти технические новинки наших дней снимают вопросы относительно громкости инструмента и обогащают новыми звуковыми красками. Пытаясь еще больше расширить чисто исполнительские возможности, музыканты и гитарные мастера работают над новыми конструктивными решениями.

В целом при изучении специфики игры на классической гитаре можно выделить две проблемы, преодоление которых и толкало гитарное исполнительство к развитию, выдвигая своих героев. Первая — это громкость инструмента. вследствие того, что игра обладала тихим (относительно других классических инструментов) звучанием, она,

несмотря на благородство и красоту звука, многие столетия оставалась «домашним» инструментом. Второй проблемой классической гитары была полифония (многоголосие), то есть гитаристы на протяжении веков «боролись» с этим сложным инструментом, пытаясь максимально сочетать мелодическую и гармоническую функции.

Удивительное свойство гитары в том, что в любой культурной среде она находит свое достойное место; будь то испанское фламенко, русский романс или американский блюз. блюзовая манера исполнения породила новые технические приемы игры на гитаре (так называемые бенды, слайд и многие другие), которые легли в основу гитарной школы джаз и впоследствии рок-музыки.

С точки зрения развития гитарных приемов игры, рок-музыка занимает особое место. Эта музыка стала источником дальнейшего развития специфических приемов игры на гитаре. Если в джазе законодателями музыкального языка были в основном исполнители, использующие духовые инструменты и фортепиано (джазовых гитаристов привлекала характерная для этих инструментов фазировка), то в рок-музыке гитара стала основным инструментом, без нее невозможно представить звучание рок-группы. Начиная с 50-ых годов XX века шло массовое накопление гитарных «фишек», приемов, способов звукоизвлечения. Гитаристы искали, экспериментировали. Джимми Пейдж, например, даже использовал для извлечения звука скрипичный смычок. Наиболее интересные приемы перенимали другие гитаристы, с течением времени они становились классическими.

Использование нестандартных приемов игры дало возможность использовать легатную технику, при которой звук в скоростных пассажах можно извлекать без помощи правой руки, только пальцами левой руки при помощи всем известного приема *legato*. Естественно, что правая рука, как и левая, тоже могла «играть» на грифе. Начиная с легендарного Джимми Хендрикса, эта техника постепенно вошла в арсенал практически всех рок-гитаристов.

В конечном итоге, начиная с 70-ых годов XX века начался процесс слияния джазовой и роковой гитарных школ. в настоящее время профессиональное гитарное мышление находится на стадии объединения всего существующего гитарного языка, в одном исполнении можно встретить и классические приемы игры, элементы фламенко, джаз, рок гитарных школ. Именно гитаристы стиля «фьюжн» (англ. - сплав, т.е. объединение всех стилей), находясь в поиске новых музыкальных форм и, в связи с этим, новых приемов игры, в настоящее время создают новейшую историю гитары. Среди отечественных музыкантов современной гитарной музыки хочется особо выделить И. Смирнова, Д. Четвергова, Т. Квителашвили, И. Труханова и многих других.

## **Заключение**

Подводя итог, можно сказать что поставленные задачи выполнены: раскрыты вопросы звукоизвлечения на классической гитаре; собраны и проанализированы основные и специфические приемы игры на классической гитаре. На данный момент вопрос изучения звукоизвлечения на классической гитаре остается открытым. К счастью, ведется работа в данном направлении, многие исполнители приходят к выводу, что именно эта проблема на сегодняшний день становится во главе исполнительства на классической гитаре.

В широком смысле, изучение приемов игры — это постоянный поиск и расширение границ ее возможностей — значит, и развитие гитарного искусства в целом.

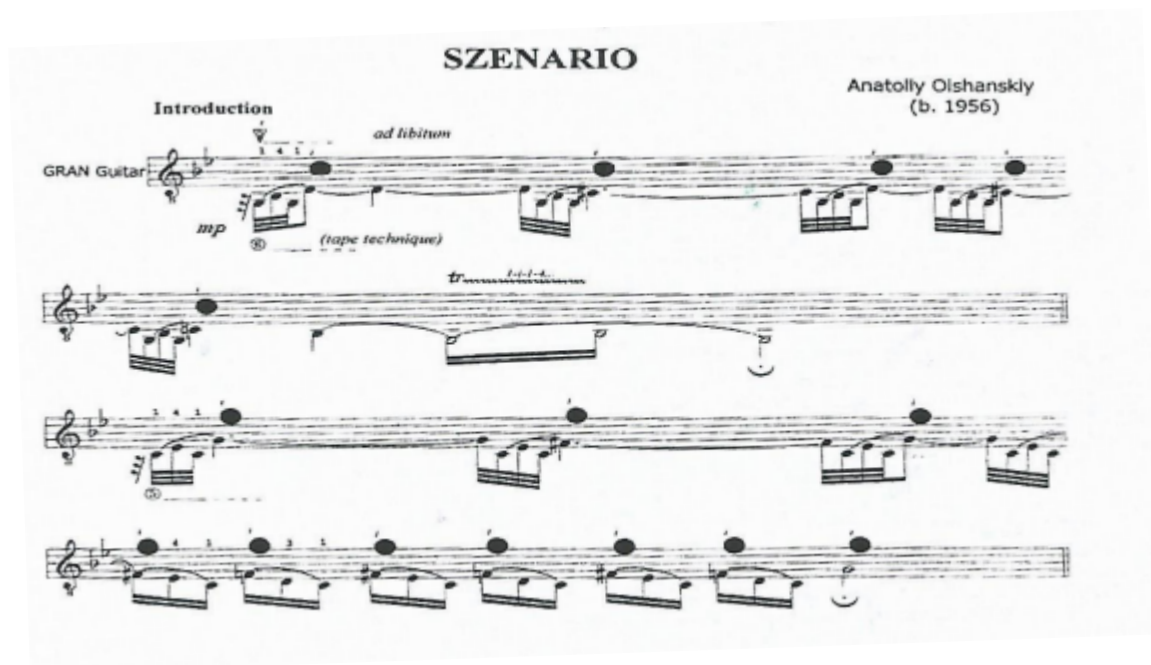
Еще раз хочется отметить, что данная работа носит ознакомительный характер, что в дальнейшем делает возможным дальнейшего, более глубокого изучения темы.

### Список использованной литературы и Интернет-источников

1. Терри Ашер «Звук и его тоновые оттенки» — М., 1993.
2. Благодатов Г. «История симфонического оркестра» — Л., 1959.
3. Вайсборд М. «Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века» — М., 1989.
4. Вольман Ю.Б. «Гитара в России» — М., 1961.
5. Вольман Б. «Гитара и гитаристы» — Л., 1968.
6. Иванов-Крамской А. «Школа игры на шестиструнной гитаре» — М., 1977.
7. Бобри В., Сеговия А. «Техника Сеговии» — М., 1972.
8. Васина-Гроссман В. А. «Русский классический романс XIX века» — М., 1956.
9. Михайленко Н. П. «Методика преподавания на шестиструнной гитаре» — К.: «Книга», 2003.
10. Михайленко Н. П. «Справочник гитариста» — К., 1998.
11. Николаев А. «Самоучитель игры на шестиструнной гитаре» — С., 1999.
12. Нейгауз Г. «Пианисты рассказывают» — М., 1984.
13. Брауэр Л. «20 век гитары в лицах» — М., 1991.
14. Ларичев Е. Д. «Классическая шестиструнная гитара» — М., 1999.
15. Руднев С. И. «Русский стиль игры на классической гитаре: Методическое пособие» — Тула, 2002.
16. Сор Ф. «Школа игры на гитаре» — М., 2007.
17. Тейлор Дж. «Звукоизвлечение на классической гитаре» — М., 1995.
18. Чарльз Дункан «Искусство игры на классической гитаре» — М., 1988.
19. <https://guitarplayer.ru/old/vai/mls-part-ii.html>.
20. <https://gitarmonstr.ru/uroki/flamenko-na-gitare.html>.
21. <http://flamencomania.ru/video.html>.

## Приложение

В данном примере композитором и гитаристом Анатолием Олышанским ярко использован такой прием игры на гитаре, как *тэппинг*:



Финал из «Соп Фуосо» Роланда Диенса наполнен специфическими приемами — тут и *Пиццикато Бартока*, и *Расгеадо*, а также *техническое Легато* и игра за верхним порожком:





Имитация народного инструмента “гудка” ярко проиллюстрирована в произведении Сергея Руднева «Плясовая»:

**ПЛЯСОВАЯ**

Подвижно *simile*

③ - F#

*pp*

*mp sul pont.*

*simile*

1 4 1 2

1 2 1 2

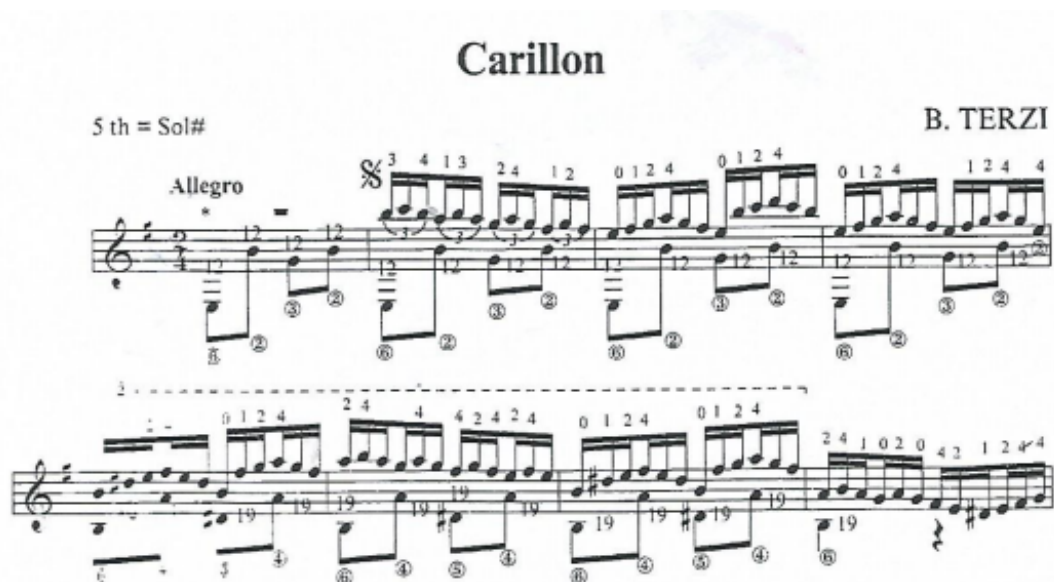
3 0 0 3

3 2 0

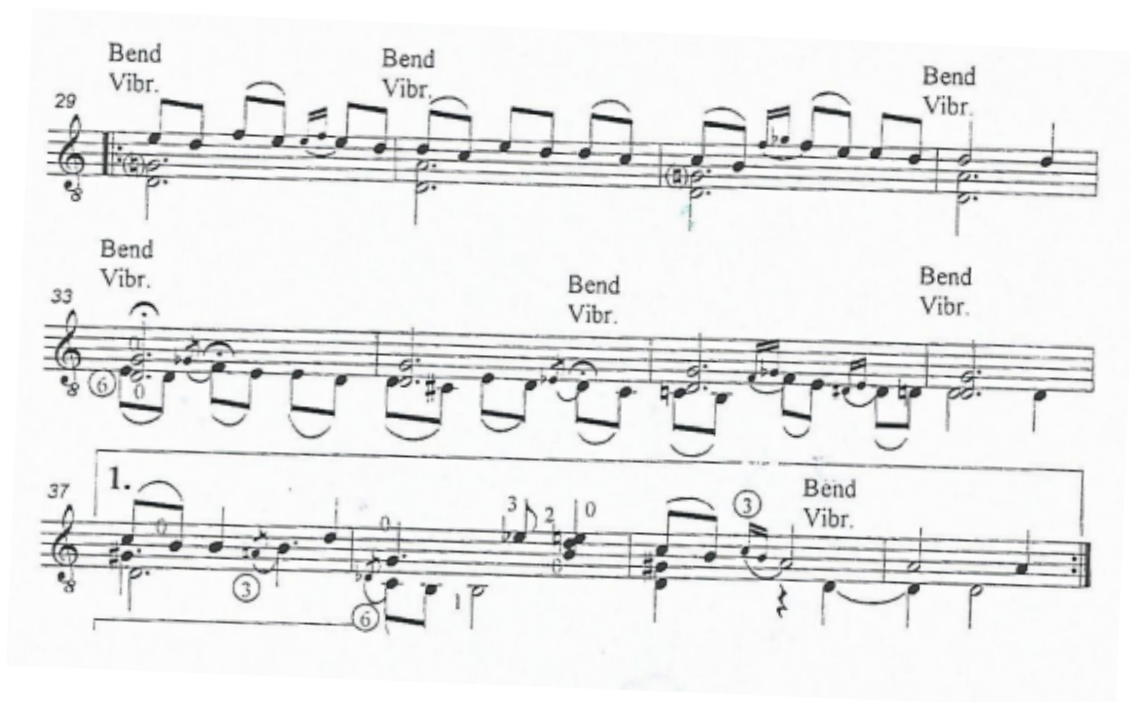
Имитацию военного барабана композитор Никита Кошкин весьма интересно показал в произведении «Игра в солдатики» из сюиты «Игрушки принца»:



Удачное сочетание двух приемов *Легато* и *Флажолеты* мы можем увидеть в произведении «Carillon» В. Terzi:




В «Кварчагской мелодии» из «Дагестанского концерта» Виталия Харисова активно использован прием «*Bend*»:



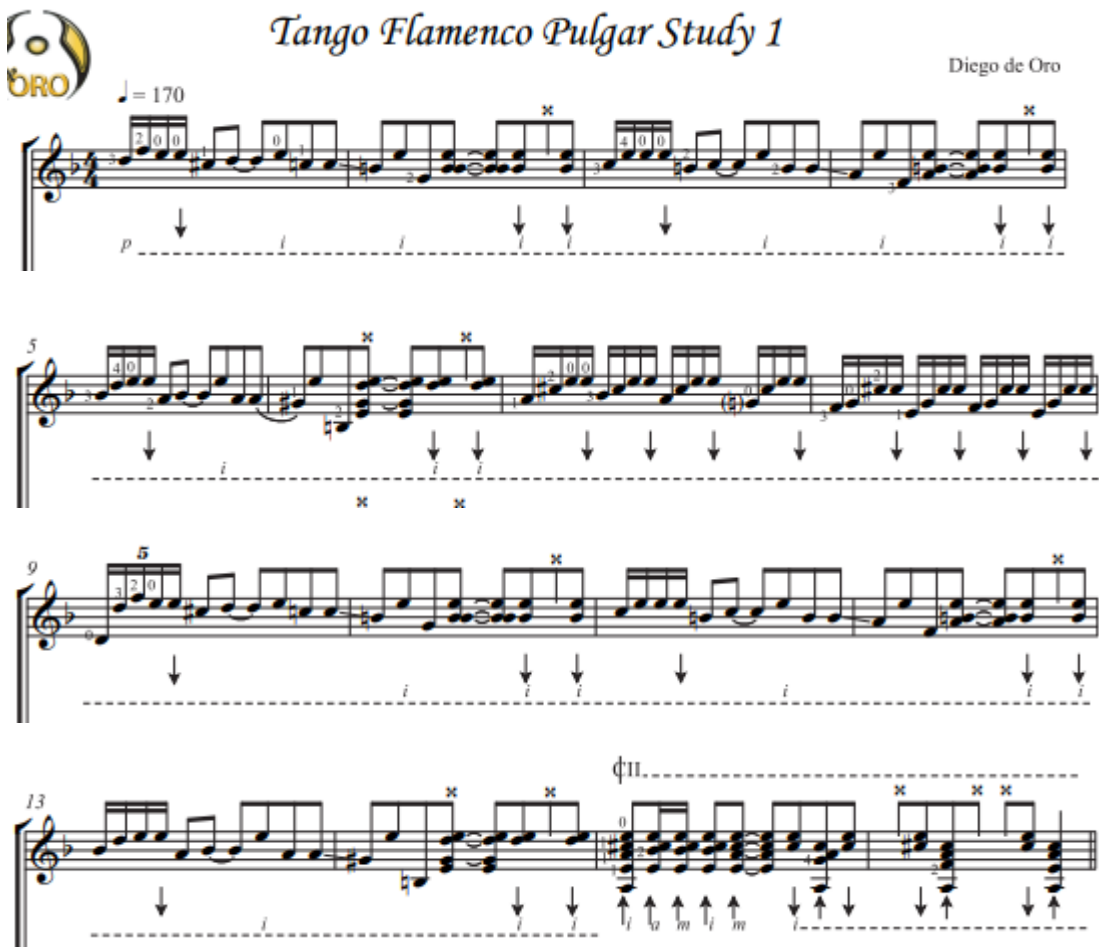
Прием *тирандо* использован в произведении М. Каркасси «Прелюд»:



В «Tango Flamenco Pulgar Study 1», композитором которого является Diego de Oro, используется прием *пульгар*:

 *Tango Flamenco Pulgar Study 1* Diego de Oro

$\text{♩} = 170$



The musical score is presented in four staves, each containing a line of music with corresponding guitar fingering and technique markings below it. The first staff begins with a piano (p) dynamic and includes fingerings (2, 0, 0, 0) and accents (\*). The second staff starts at measure 5 and includes fingerings (4, 0) and accents (\*). The third staff starts at measure 9 and includes a quintuplet (5) and accents (\*). The fourth staff starts at measure 13 and includes a fermata (Фп.) and various fingerings (l, m, l, m). The score is written in a single system with a key signature of one flat and a common time signature of 3/4.

Также в произведении «Tango Flamenco Arpeggio» этого композитора можно увидеть прием *арпеджио*:

**Tango Flamenco Arpeggio**

Study 1

Diego de Oro

Capo II  
♩ = 160-170