

**Муниципальное казенное образовательное учреждение
дополнительного образования
«Любанская школа искусств»
муниципального образования Тосненский муниципальный район
Ленинградской области**

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

**Дополнительная общеразвивающая программа
художественной направленности**

«Гитара»

**Учебные предметы: «Гитара (специальность)»,
«Гитара (ансамбль) предмет по выбору»**

Срок реализации – 5 лет

Возраст обучающихся – от 6,5 до 18 лет

**Составитель: Пастухов В.А.,
преподаватель гитары высшей категории**

2019 год

Введение

Работая по «Школам игры на шестиструнной гитаре» различных авторов, в основном, тех, кто издавался в нашей стране, мы заметили, что информация, касающаяся таких важных аспектов, как посадка во время игры, постановка рук, фиксация инструмента, вопросы звукоизвлечения, демпфирование и т.д., далеко не полная, зачастую просто поверхностная и устаревшая. Это объясняется тем, что в современных методических разработках мало внимания уделяется этим проблемам, в связи с тем, что практика игры на инструменте на современном этапе развития, не подкрепляется методическим обеспечением. И потому в своей работе мы хотели бы заострить внимание на некоторых важных вопросах, касающихся методики преподавания игры на классической гитаре в учреждениях дополнительного профессионального образования и развития современной технологии гитарного исполнительства на начальном этапе обучения. Поскольку в работе мы предполагаем обосновать некоторые аспекты методики преподавания игры на гитаре, эта работа определяется нами как методические рекомендации для преподавателей и учащихся класса гитары в учреждениях дополнительного профессионального образования. В работе предполагается использовать как личный опыт, так и на опыт ведущих педагогов и концертных исполнителей, таких как Александр Фраучи, Лео Брауэр, Аньело Десидерио, Рафаэла Смите, Роберто Ауссель, Карло Маркионе и другие.

ЧАСТЬ I

Выбор инструмента, стула

Начальный этап обучения игры на гитаре в современной методике мало освещён, ещё меньше об этом упоминается в старинных сборниках. Рассматривая эту проблему, мы хотим обратить внимание на то, что игра на гитаре на каждом возрастном этапе предполагает использование определённого размера инструмента. При выборе инструмента, следует учитывать, что ребенок в возрасте 5-8 лет нуждается в гитаре размера 1/4 (в случае отсутствия подобного инструмента можно использовать гитару размера 1/2 с применением каподастра на II и III ладах). В этом случае основная настройка инструмента будет ориентирована на V лад, то есть 1-ая струна на V ладу будет соответствовать ноте МИ, вторая - ноте СИ и т.д. Это необходимо для правильного натяжения струн.

Очень важно подобрать стул необходимой высоты. Во всяком случае, при посадке, колени ребенка не должны «смотреть» в пол, это обязательно случится при использовании большого стула и, как результат, произойдет соскальзывание инструмента вниз, что потребует дополнительных усилий начинающего музыканта в удерживании инструмента. Таким образом, бедро должно быть параллельно полу, и достичь этого можно выбором меньшего по высоте стула или подпилив ножки нормального, обычного стула до необходимой высоты. Стул должен иметь ровную поверхность с тканевым

покрытием и с легкой внутренней поролоновой прослойкой (использование жестких кухонных табуретов не целесообразно, так как даже недолгие занятия на таком стуле вызовут целый ряд болезненных ощущений у ребенка).

Ребенок 8-10 лет нуждается в инструменте 1/3 с использованием каподастра на II, III ладу, как говорилось ранее. В дальнейшем можно отказаться от использования каподастра (с 10-12 лет) и затем постепенно переходить на стандартную, “полную” гитару.

Во всех случаях, описанных выше, высота подставки должна быть установлена на уровне II, III делений (12-14 см. в районе пятки и 15-17 см. в районе носка). Крайне не желательно использовать для ребенка большой стул и подставку, фиксированную на максимальной высоте, т.к. в этом случае правая нога по отношению к левой, находится в чрезмерном удалении (слишком опущена вниз). Вследствие чего не может являться точкой опоры для инструмента, в результате ребенок слишком наклоняется вперед, интуитивно желая удержать ускользающий инструмент, что в корне изменяет основную, правильную посадку.

Преподаватель должен выбрать инструмент с учётом возрастных особенностей ребёнка, чтобы перейти к работе над посадкой и постановкой рук.

ЧАСТЬ 2

Посадка без инструмента.

Гитара - один из самых «неудобных» для формирования осанки ребёнка музыкальных инструментов, в точки зрения того, что костные ткани формируются в детстве и юности; преподаватель, заботясь о здоровье обучающегося, должен сформировать правильную посадку, чтобы во время игры не возникло искривление верхней части туловища. Теоретически, «хорошая картинка» немыслима вне расслабленного тела. Расслабление тела, посадка и дыхание взаимно влияют друг на друга. Глубокое и спокойное дыхание невозможно без ровной, естественной посадки; тем более, что мышцы нельзя расслабить, если нет ровного, глубокого дыхания. Этот порочный круг и впрямь есть «вечная спираль» - проблема каждого «расслабленного тела». Строю говоря - следует контролировать состояние мышц, чтоб оставаться всегда «расслабленным» (т.е. в состоянии покоя) или возвращаться к расслаблению после необходимого мышечного усилия.

Несколько советов начинающему молодому музыканту-гитаристу и его преподавателю:

– если посадка правильная, то позвоночник сохраняет свою естественную форму и максимальную длину. Здесь очень многое зависит от мышц шеи и плеч. Шея естественно «продолжает» (т.е. создаёт ощущение) позвоночник; грудь и спина расправлены, от ушей до плеч расстояние равномерное. Посадка поддерживается воображаемым “эластичным” крестом

(т.е. позвоночник и линия плеч перпендикулярны):

– если спина искривлена, происходит давление на крестец (нижнюю часть позвоночника). В такой позе грудная клетка деформируется и в легкие не впускается достаточное количества воздуха. В результате быстро наступает усталость, начинаются боли в спине, голове и т.д.

В идеале, гитару следует держать так, чтобы правая и левая части спины сохраняли свое естественное положение. Ориентиром служит левая часть спины и нужно постараться выровнять обе стороны. Живот следует расслабить и немного вогнуть позвоночник в районе поясницы. Сидеть следует ближе к краю стула. Следует вспомнить, что для освоения правильной посадки известный французский гитарист Филипп Вилла рекомендует использовать, так называемую «позу наездника», когда ученик садится на стул, перевернутый таким образом, что спинка его находится спереди. Ощущая подобную позу, локти ложатся на спинку стула свободно, спина прямая. Внешне такая посадка как бы имитирует посадку наездника на лошади. Это наиболее свободное и комфортное ощущение затем надо пытаться запомнить учащемуся и сохранить при освоении стандартной посадки.

В рассмотренных примерах мы определили специфику посадки обучающегося без инструмента, поскольку считаем, что данный подготовительный этап является непременным условием (т.е. обстоятельством) в обучении игре на гитаре.

ЧАСТЬ 3

Посадка с инструментом

Как и во всякой работе, выполняемой сидя, посадка с инструментом прежде всего должна отвечать общим физиологически правильным условиям: не затруднять деятельность сердца, дыхания, содействовать непринуждённому, устойчивому положению тела и свободному выполнению требуемых движений. Для устойчивости посадки следует устанавливать ноги всей ступнёй. Стояние на носках, слишком согнутое положение ног, подгибание ступней за ножки стула и тому подобные отклонения от нормы вызывают излишнее напряжение тела и приводят к быстрому утомлению.

Все общие условия посадки во время работы, выполняемой сидя, необходимо соблюдать и во время игры на гитаре. При этом надо учитывать следующие особые требования, предъявляемые к посадке играющего на гитаре.

Гитара имеет пять точек соприкосновения с телом исполнителя:

1. Вырезом обечайки она ложиться на левое бедро, ближе к колену, которое приподнято вследствие того, что левая нога находится на подставке.
2. Правая нога, как ей и положено, смещается вправо настолько, чтобы нижняя часть корпуса гитары нашла удобное положение. Если мысленно провести линию вдоль грифа, и через всю верхнюю деку (как бы продолжая струны) мы найдем вторую точку соприкосновения с

инструментом. Эта точка опоры очень важна для устойчивого положения инструмента, поэтому правую ногу не следует слишком уводить в сторону.

3. Третья точка находится на уровне грудной клетки, чуть выше «солнечного сплетения». В этом месте происходит соприкосновение с верхней частью корпуса гитары в достаточной близости к подбородку.

Близость инструмента к подбородку фиксируется за счет подставки, которую не стоит делать слишком низко, но и не слишком высоко, так как это может привести к воспалению седалищного нерва. В наше время все чаще используются приспособления, заменяющие подставку для ног. Это всевозможные «ножки», крепления, изобретенные С.Раком и другими гитаристами. Для взрослых людей большого роста возможно применение подставки и приспособления одновременно.

4. Опора в том месте, где правая рука соединяется с верхней частью обечайки. Правая рука должна лечь на корпус довольно естественно, не изменяя ровного положения плеча и своим весом и небольшим усилием как бы вдавливать корпус гитары во вторую точку опоры, то есть в то место, где инструмент соединяется с правой ногой.

5. Последняя точка соединения - это контакт с левой рукой, которая будет располагаться на грифе. Очень важно, чтобы рука при этом была расслаблена, как бы висела на грифе. Необходимо следить за тем, чтобы плечо не напрягалось и не меняло своего естественного положения, а локоть не «уходил» в сторону, и не «прилипал» к корпусу гитариста.

Итак, при правильной посадке гитариста с инструментом, гитара становится очень устойчивым, как бы «сливается» с телом исполнителя, что является залогом уверенной, стабильной игры в дальнейшем, учащийся меньше подвержен усталости. При такой посадке головка грифа располагается не ниже левого уха исполнителя, а пальцы левой руки, находящиеся в первой позиции, будут находиться на уровне глаз, что позволяет лучше просматривать весь гриф.

Задача педагога на данном этапе обучения состоит в том, чтобы добиться непринуждённой посадки учащегося. Пояснив ученику условия правильной посадки с инструментом, нужно предупредить его о недопустимости согнутого положения спины во время игры, подчеркнуть огромную роль внимания во время занятий, а также умения своевременно обнаружить и устранить чрезмерное напряжение мышц.

ЧАСТЬ 4

Фиксация инструмента

Как правило, в практике игры на гитаре в качестве фиксатора инструмента используется кусок поролона или замши, который размещается на левом бедре исполнителя.

Это дает известный положительный эффект фиксации инструмента, но, к сожалению, неполный, т.к. эта самая фиксация происходит в одной точке, поэтому следует фиксировать инструмент и во второй точке (с правой ногой).

Существует три варианта фиксации:

1. используются два поролона или замши на правой и левой ногах. Этот способ имеет недостаток в том, что при вставании, поклонах приходится собирать все «хозяйство» и затем раскладывать вновь, что выглядит не очень эстетично;

2. поролон (замша) - удлиненная конструкция, лежащая на обеих ногах - гораздо проще и удобнее. Но при этом, не стоит при вставании со стула забывать о нем, как и после окончания игры или на концертных выступлениях;

3. на нижнюю часть обечайки, в местах соприкосновения с ногами, клеятся кусочки поролона. Выглядит это достаточно эстетично, правда, наносит вред лаку, но не отражается на звуке.

Связанные с этим явлением проблемы посадки и постановки рук решаются благодаря грамотным действиям преподавателя. Фиксация инструмента при игре на гитаре является залогом успешного выступления, стабильного исполнения и дальнейшего развития техники.

ЧАСТЬ 5

Постановка рук. Правая рука

Совершенно естественно, что постановка обеих рук будет напрямую связана с посадкой. Учитывая расположение гитары по отношению к телу играющего, правая рука займет положение, которое в гитарной терминологии получило название «рычаг» (выражение, часто используемое А.К.Фраучи).

Вообще, вокруг вопроса о постановке правой руки велось и ведется до сих пор множество споров. О том, какой должен быть рычаг, короткий (когда предплечье и кисть расположены на одной линии) или длинный (когда кисть опущена и находится под углом по отношению к предплечью), под каким углом должны находиться пальцы по отношению к струнам - прямым или нет, как играть - с опорой или без. На самом деле, если заглянуть в историю исполнительства на гитаре, а так же на современную ситуацию в «гитарном мире» (я имею ввиду, естественно, классическую гитару), можно еще раз убедиться, что вся история развивается по спирали, и многие забытые порой истины и традиции вновь возвращаются и становятся актуальными и естественными на новом уровне развития искусства и всего человечества.

С точки зрения современного состояния гитарного исполнительства следует указать, что еще со времен Х.Бермудо и предшественников Х.К.Амата, включая всех испанских, португальских, итальянских и французских авторов 17-18 вв., вплоть до Ф.Сора, Д.Агуадо и Н.Коста, упоминания о способе звукоизвлечения апойандо (apoyando - опираясь, прислоняясь, исп.) нет ни в одном из известных трактатов. Различия между известными школами (кроме известного в те времена спора, как о способе игры на гитаре - в пользу ногтей против подушечек пальцев) заключалось в

одном: опираться о верхнюю деку мизинцем (Ф.Карулли, Ф.Моретти и др.) или нет (Д.Агуадо, Ф.Сор и др.). И все факты говорят о том, что гитаристы играли "коротким рычагом", т. к. по-другому невозможно держать кисть, касаясь мизинцем верхней деки. Да и Д.Агуадо и Ф.Сор, будучи весьма высокопрофессиональными педагогами, не остались бы равнодушными к столь важному техническому приему, если бы они практиковали способ апояндо.

Это предположение подтверждается одной деталью: удар с опорой логически требует перпендикулярного положения пальцев правой руки (длинный рычаг) для воспроизведения максимального звучания с наибольшей естественностью. Однако все мастера прошлого советовали применить наклонное положение пальцев правой руки по отношению к струнам (короткий рычаг). Если заглянуть ещё дальше - в историю, то мы увидим, что на лютне, непосредственной предшественнице гитары часто опора на деку осуществлялась мизинцем и безымянными пальцами, а пассажи исполнялись большим и указательными пальцами, что делало невозможным применения «длинного рычага».

Первым гитаристом, который добился успеха, применив «длинный рычаг», по-видимому, был Ф.Таррега. Он использовал способ апояндо почти для всех звуков, не составляющих часть аккорда или быстрого арпеджио, где применение этого удара препятствует продлеванию звуков, исполняемых на соседней, более низкой струне. В этом и было важнейшее отличие от принципов техники правой руки, который утвердили такие выдающиеся авторитеты, как Д.Агуадо и Ф.Сор. Хотя на юношеских фотографиях Ф.Таррега, когда еще ему было 15 или 16 лет, мы видим, что положение его правой руки еще не перпендикулярно струнам, а некоторые детали говорят о влиянии Д.Агуадо.

Переход на «длинный рычаг» Ф.Таррега видимо произошел в связи с тем, что он был основоположником не только апояндо, но и приема тремоло, что, безусловно, сыграло важную роль, т.к. ошеломило поклонников гитары тех лет. Франсиско Таррега создает свою школу и в числе его лучших учеников были: Мигуэль Льобет, Эмилио Пухоль, Доменико Праг, Даниэль Фортес и др., которые в свою очередь популяризировали его постановку в качества концертантов и педагогов. Наиболее известный и важный для истории гитарного исполнительства пример - Андрес Сеговия, который был учеником М.Льобета. А.Сеговия дважды посещал Россию и встречался с Н.П. Агафошиным, известным российским педагогом и исполнителем, а затем и его учеником А.М.Ивановым-Крамским и многими другими. Российским гитаристам ничего не оставалось делать, как перенять все, что они увидели у великого Маэстро. В продаже с тех пор доминируют "Школы игры" Э.Пухоля, П.С.Агафошина, А.М.Иванова-Крамского, "Искусство игры на шестиструнной гитаре" Н.Г.Кирьянова. Но вот несколько десятилетий назад многие концертирующие гитаристы стали задумываться о правильности подобного метода. Речь идет о приеме тирандо (tirando - дёргая, доставая,

исп.). При такой постановке («длинный рычаг») мы получаем удивительно некачественный звук. Учитывая то обстоятельство, что тирандо применяется на инструменте никак не реже, а даже чаще, чем апояндо, невольно стала приходить мысль об изменении постановки. Примечательно, что у А.Сеговии на поздних фотографиях и видеозаписях можно отметить также положение правой кисти и пальцев по отношению к струнам не перпендикулярное, а под тупым углом. Так постепенно происходит возврат к «короткому рычагу».

При «коротком рычаге» пальцы *p, i, m, a* выстраиваются в одну линию у края резонаторного отверстия со стороны подставки, что приводит к ровной тембральной окраске и приносит большое удобство для использования пальца *p* при исполнении одноголосных пассажей. Так же такая постановка даёт возможность применения четырёх-пальцевой системы.

Мы определяем, что круг, длиною в 300 лет замыкается, только на новом качественном уровне, т.к. при возвращении к нам этого способа игры, в постановке уже нет опоры на мизинец.

При этом, тирандо и апояндо существуют вместе, помогая нам полнее раскрывать художественные образы, решать сложные технические задачи в тех или иных произведениях. И лучшие современные исполнители (Аньело Десидерио, Лео Брауэр, Джон Рассел, Александр Фраучи) научились очень тонко сочетать эти приемы и активно пропагандируют эту современную методику.

ЧАСТЬ 6

Апояндо

Начинать с детьми следует с отработки удара апояндо. Правильный удар по струнам производится по направлению к верхней деке, чтобы не оттягивать их от нее, это в полной мере достигается при игре апояндо, когда палец, ударяющий по струне, отклоняет ее под углом приблизительно 45 градусов по направлению к деке. Но, строго говоря, это достигается только при исполнении отдельных нот, т.к. при этом палец неминуемо заглушает соседнюю струну. Таким образом, апояндо применяется только при игре пассажей отдельными нотами, когда нужно особо подчеркнуть силу и объем звука, либо выделить мелодические ноты в потоке арпеджио. Кисть стараться удерживать в положении «короткого рычага», т.к. при этом пальцы *m, a* по отношению к струнам выстраиваются под углом приблизительно 45 градусов, что придает звуку красивый, наполненный тон. Если художественный образ требует более резкого, звонкого звучания, можно менять положение кисти - 90 градусов по отношению к струнам (длинный рычаг). Но важно это использовать как прием там, где это необходимо, но не постоянно. Разворот кисти в сторону «длинного рычага» также используется при исполнении пассажей по 6,5,4 струнам, дабы избежать призвуков «свистов», которые появляются от соприкосновения «канители» струн и ногтей.

Исполнение приема апояндо пальцем *p* производится посредством удара струны левым углом большого пальца с последующей опорой на

соседнюю; используется также в тех случаях, когда надо сделать акцент или выделить мелодию, проходящую в басу.

ЧАСТЬ 7

Тирандо

Тирандо - это удар (щипок) по направлению к деке, не прикасаясь при этом к соседней струне. Если пальцы правой руки сгибаются в среднем суставе при одновременном легком сгибании в первом, ближайшем к кисте суставе, то кончики пальцев описывают заметную правильную дугу, что позволяет им ударять по струнам в той части дуги, где она опускается к деке, а не отходит от нее. При этом наша дуга настолько изогнута, что движущийся по ней палец при восходящем движении не коснется соседней струны. Следует отметить, что постановка руки при исполнении апояндо и тирандо не должна изменяться существенно.

Точно таким же способом (тирандо) можно извлекать и аккорды, хотя технически это сложнее. К счастью, если аккорду не нужно звучать громче одноголосного пассажа, предшествовавшего ему или следующего за ним, общий объем его звуков, извлекаемых одновременно не должен быть выше звучания отдельных нот, исполняемых ударом сверху во всей пьесе. Однако иногда необходимы подчеркнутые аккорды и лишь немногие гитаристы умеют исполнять их, не прибегая к удару большим пальцем. Здесь потребуется прилежание и терпение. Требуется расположить пальцы правой руки над соответствующими струнами - движением всей кисти и отдельных пальцев, сгибаемых в суставах, опустить пальцы на струны, надавить на струны вниз, пройти ногтями по струнам и мгновенно поднять все пальцы, чтобы не позволить им зацепиться за соседние струны. Кончики пальцев при этом опишут небольшую дугу. Струны будут задействованы при движении пальцев в нисходящей части дуги, а резкий подъем пальцев по дуге вверх позволяет им отойти от струн, не мешая им свободно колебаться.

Итак, чтобы добиться качественного тона при исполнении единичных звуков, интервалов, арпеджио, следует направлять удар сверху вниз в сторону деки, затем при небольшом сгибании делать дугу и резко поднимать пальцы. При правильном исполнении этого приема колебание струны получается ровным, практически параллельным плоскости грифа и деки, что позволяет избегать призвуков при соприкосновении неправильно колеблющейся струны с порожками и придает звуку благородный тембр, долгое и ровное звучание. Для пальца *p* прием тирандо применяется в большинстве случаев.

Удар большим пальцем происходит сверху параллельно деке к пальцу *i*, и заканчивает движение, опираясь на указательный палец в месте соединения крайней (ногтевой) и средней фаланг. Прием выполняется прямым, не сгибающимся пальцем (опять же «короткий рычаг»). Если встречаются аккорды пяти-шестизвучные, обычно палец *p* ударяет по 2 и 3 струнам.

Удар выполняется по прямой, резко (для эффекта одновременного исполнения интервала или аккорда) с опорой на указательный палец.

Простейшие упражнения можно найти в «школе» Э.Пухоля (на апояндо), М.Каркасси (тирандо), а также в учебниках А.М.Иванова-Крамского, П.С.Агафошина, Н.Г.Кириянова или придумать самому. Во время работы над постановкой правой руки учащегося и приемами звукоизвлечения (тирандо, апояндо) левая рука свободна, расслаблена и не принимает участия в процессе, тем более не поддерживает гитару за гриф. Преподаватель внимательно продолжает следить за посадкой ученика, особенно за плечами; при этом правое плечо должно быть ровным, расслабленным, не подниматься.

Хотелось бы ещё отметить что, отработывая первые приемы звукоизвлечения, не стоит стараться извлекать громкие звуки, особенно тирандо, т.к. это может вызвать захват струны пальцем и «шлепанье» ею о гриф. Лучше начинать с тихого или не очень громкого звука, который является основой правильного звукоизвлечения, дабы избежать напряжения и зажима в руке. Через некоторое время, когда рука окрепнет и привыкнет к постановке, а пальцы научатся правильно извлекать звук, можно начинать использовать наиболее полно всю динамическую шкалу. Всегда надо помнить о том, что динамика на гитаре строится в сторону piano. И лишь овладение этим оттенком даёт затем гитаристу возможность добиться полноценного освоения всего динамического диапазона инструмента и максимально расширить его рамки.

ЧАСТЬ 8

Соединение тирандо и апояндо

Хочется отметить еще один важный момент - это соединение двух способов звукоизвлечения, когда, например, палец *p* играет апояндо (подчеркивает мелодию), а остальные пальцы *i, m, a* играют либо аккордовую фактуру, либо арпеджио на тирандо (А.М.Иванов-Крамской Прелюдия №1).

Может встречаться в движении арпеджио, где требуется подчеркнуть мелодию в верхнем голосе, тогда палец *a* играет апояндо, а остальные тирандо. (В.Гомес "Романс")

Крайне редко встречается двойное апояндо (пальцем *p* и каким-то из *i, m, a*). Такой прием обычно бывает единичным в произведениях современных композиторов или встречается в школе фламенко. Это довольно-таки неудобное движение и используется именно как прием, дабы подчеркнуть, акцентировать определенные ноты. Встречаются также произведения, в которых могут использоваться оба приема; вначале апояндо играет палец *p*, остальные - тирандо (пример №1), затем мелодия переходит постепенно в верхний голос или появляется важный подголосок и удар с опорой уже производит палец *a* (пример №2) (А.М. Иванов-Крамской Прелюдия №2).

ЧАСТЬ 9

Освобождение правой руки

Правая рука имеет возможность во время игры охватить большой

динамический диапазон. Используя динамическую волну от *pp* до *ff*, мы не должны иметь физических затруднений; если находимся в зоне от *pp* до *mf*, но, начиная; с *f* до *ff* очень часто исполнитель чувствует напряжение мышц, а порой и зажим, т.к. без некоторого физического напряжения сыграть быстрый пассаж или фразу на фортиссимо невозможно. В обоих случаях возрастание напряжения диктуется необходимостью усиления динамики.

Беспокойство у преподавателя должны вызывать лишь случаи, когда освободиться от излишнего напряжения невозможно. Тогда возникает торможение, препятствующее свободному движению суставов. Физически нужно двигаться за музыкой, *crescendo* - увеличивается постепенно мышечная нагрузка. *Diminuendo* - постепенно уменьшается (постоянно контролируя комфортность руки). Акцент - за ним следует немедленное расслабление рук. Любая пауза - это время для максимального расслабления, а тем более границы крупных построений, цезуры, паузы, где следует снимать руку со струн, делать как бы небольшое круговое движение вверх (как делают пианисты в моментах переноса кисти или расслабления), делать вздох. Для ученика эти замечания рекомендуются проставлять в нотном тексте, и при разучивании произведения запоминать и использовать эти моменты в работе. Постепенно, грамотное исполнение нотного текста входит в привычку и происходит совершенно естественно.

Итак, в заключение об особенностях исполнения правой руки. Основопологающие моменты постановки. Это "короткий рычаг", кисть расслаблена, округлая (как будто держит яблоко). Абсолютное удобство пальца *a*, именно он располагается точно над 1 струной. Угол большого пальца должен контактировать с 6 струной. Пальцы *i, m, a* должны как бы стоять перпендикулярно на струнах соответственно 3, 2, 1, т.е. последние фаланги должны быть немного согнуты. Вид пальцев сбоку должен представлять полукруг (опять же, как будто в руке шар). Все пальцы *p, i, m, a* как бы располагаются на одной линии, если смотреть сверху. Основное положение - на краю резонаторного отверстия. Так выглядит основная постановка правой руки, которой вы или ваши ученики будут пользоваться в большинстве случаев.

ЧАСТЬ 10

Постановка левой руки

Постановка левой руки довольно подробно и основательно описана в трудах Э.Пухоля, П.С.Агафошина, А.М.Иванова-Крамского и др., поэтому мы лишь обозначим важнейшие моменты в постановке и немного дополню информацию, представленную в школах знаменитых Маэстро. Левая рука не поддерживает гриф, а как бы «висит» на нем. Локоть не отводится в сторону и не прижимается к телу, а находится параллельно корпусу исполнителя. Большой палец ни в коем случае не сгибается (очень важный пункт) и располагается на средней линии задней части грифа. Запястье приподнятое и

округлое. Кисть и пальцы также свободны и округлы, «костяшки» выпуклы. Широкая часть кисти должна оставаться параллельно грифу и не соприкасаться с ним в тыльной части указательного пальца (здесь мы придерживаемся рекомендаций Ф.Молино, а не Ф.Карулли).

Важно располагать пальцы позиционно, каждый над своим ладом. Пальцы ставятся на струны не плашмя, а как молоточки, на кончики ногтевой фаланги, так, чтобы эта фаланга была перпендикулярна плоскости грифа. Пальцы должны обязательно вставать у самого порожка, это позволит избежать призвуков и дребезжания. За этим нужно обязательно следить. Нажатие на струну производится как бы под весом самого пальца, не более того, излишнее усердие в нажатии струны приводит к зажатию мышц и болезненным ощущениям в пальцах, подвижности в этом случае добиться невозможно. Рафаэла Смите предлагает упражнение, способствующее приобретению ощущения нормального, не чрезмерного давления на струну. На 4 и 5 струну ставится, к примеру, на второй и третий лад, второй палец, т.к. он более сильный и послушный. Палец только касается струны, и при извлечении звука пальцами правой руки получаем приглушенный звук. Это первый этап. Второй - палец чуть-чуть прижимает струну, и мы должны получить тон с призвуком (дребезжанием). Это промежуточное состояние звука между пиццикато и чистым тоном. Его довольно-таки непросто добиться сразу, поэтому требуется усидчивость. И третий этап - это когда делается такое же мизерное давление, как в предыдущем случае (но не более), и мы получаем звук, к которому шли, а также расслабленную кисть и палец. Затем весь процесс повторяется в обратном порядке. Звук извлекается ровными длительностями, не торопясь. Следует сконцентрировать все внимание на левой руке и держать ее все это время в расслабленном состоянии, иначе ничего не получится. Это упражнение следует повторять со всеми пальцами левой руки.

Еще два важных момента: при исполнении гамм и простейших упражнений пальцы должны подниматься над струной на минимальное расстояние, а те, которые не задействованы в данный момент в движении, расслаблены, остаются на струне, но не прижимают ее, а лишь касаются и готовятся к исполнению своих звуков. При движении в верхней позиции большой палец выносится на нижний край грифа, кисть поднимается, пальцы, находящиеся на струнах, остаются закругленными. При обратном движении большой палец занимает свое обычное положение. При работе с начинающими, особенно с детьми, важно обращать внимание на аппликатуру левой руки и, если возможно, избегать баррэ и растяжек, т.к. эти приемы довольно сложны физически, и к ним надо обращаться осторожно, не спеша, подготавливая и укрепляя аппарат постепенно.

В исполнении баррэ, как малого, так и большого, избегать излишних усилий, первое время заниматься этим приемом умеренно, не переутомляя левую руку и мышцы большого пальца и кисти. Ни в коем случае не сгибать (даже немного) палец в суставах, держать его прямо. При исполнении

малого баррэ можно прогибать немного указательный палец внутрь к ногтевой фаланге, и ставить баррэ точно у порожка, параллельно ему по всей длине. Кисть левой руки выносится немного вперед, чтобы указательный палец удобно и плотно прижимал струны к ладам и не сгибался.

В этом приеме важнее не усилие, а удобство и правильность положения указательного пальца. Поэтому следует искать именно в этом направлении, а не через применение силы. Также встречаются переложения, часто скрипичные, в которых требуется прибегать к растяжкам для исполнения нижнего и верхнего голоса одновременно (особенно когда бас идет по 6 или 5 струнам, а верхний голос по 1, 2). Что для маленькой руки крайне проблематично, но стоит только перенести нижний голос на октаву вверх и все встанет на свои места, проблемы не станет, появится удобство и комфорт в исполнении, да и звучит порой такое изменение ближе к оригиналу (И.С.Бах «Менуэт» переложение А.М.Иванова-Крамского).

Также достаточно важным является вопрос о смене позиций. Переходя из одной позиции в другую, ученик должен приложить все усилия к тому, чтобы эта перемена или скорее перенесение руки из одного положения в другое, начиная с первой позиции, совершалось беззвучно. Это наиболее важное условие. Перенос следует осуществлять без, сколько-нибудь слышимого глиссандо. Если мы движемся по первым трем струнам, то палец может, а порой должен продолжать касаться, контактировать со струной и как бы передвигаться по ней, не прижимая ее (являясь связующим). Но если смена позиций происходит по струнам 6,5,4 лучше сделать переход через верх, т.е. не касаясь струны, дабы избежать «свиста» (призвука от «канители»).

В исполнении пассажей, арпеджио со сменой позиций очень важно, чтобы ученик руководствовался, главным образом, «ритмической аппликатурой», т.е. выполнять смены позиций в соответствии с ритмическим делением пассажа, арпеджио, чтобы не нарушать смысл и характер музыкальной фразы.

ЧАСТЬ 11

Освобождение левой руки

Для освобождения левой руки, так же как и для правой, надо использовать каждую паузу, также после исполнения аккордов на баррэ вполне можно дать руке расслабиться на длинных звуках; при исполнении одноголосной мелодии использовать открытые струны (естественно не во вред общему звучанию и замыслу). Помнить о том, что если есть возможность не играть баррэ, то следует найти другую аппликатуру и избежать этого приёма.

Следить, чтобы напряжение правой руки при исполнении *ff* не передавалось или минимально оказывало влияние на левую руку, что сделать не так просто при темпераментном исполнении, но стоит помнить, что динамика не зависит от усилий левой руки и лучше сохранять силы.

Конечно же, можно еще долго продолжать беседу о проблемах левой руки, но они широко освещаются у нас в учебниках, школах, методических пособиях. Мы остановились на тех проблемах, которые, как считаем, затрагивались вскользь или не рассматривались вообще в этих изданиях.

Итак, наиболее важное правило для левой руки, о котором хотелось бы напомнить и перейти к следующей теме. Универсальный закон, согласно которому всякое хорошее движение отличается от плохого экономичностью силовой затраты и внешней законченностью двигательного процесса. Достаточно полезные упражнения для левой руки можно найти в сборнике «Школа игры на шестиструнной гитаре» Э.Пухоля. Это замечательная школа для левой руки, до сих пор очень актуальная; единственно, автор Э.Пухоль все рекомендует играть апояндо, и эти его рекомендации следует порой пересматривать и так же смело играть тирандо (там, где необходимо, учитывая все выше сказанное о правой руке). Для правой руки будут полезны упражнения на арпеджио из школы Ф.Каркасси. Также довольно полезными, интересными, актуальными в наше время будут 10 простых этюдов для начинающих Л. Брауэра.

ЧАСТЬ 12

Демпфирование

(Глушение ненужных звуков)

Довольно важная тема, которая не рассматривается вообще в тех школах и пособиях, которые периодически появляются у нас в продаже. В основном, демпфером у нас является палец *p* правой руки. Хотя бывают порой случаи, где приходится убирать уже ненужные звуки при помощи пальцев левой руки. Это, как правило, происходит в тех моментах, где палец *p* занят и не в состоянии выполнить этот прием. Встречаются также случаи исполнения этого приема при помощи пальцев *i*, *m*, *a* (при этом, в совершенно очевидных местах произведения).

Более подробно хотелось бы становиться на роли большого пальца правой руки в качестве демпфера. Как правило, демпфирование происходит за счет того, что палец просто опускается и становится (касается) на звучащую струну, которая тут же перестает издавать звук, т.к. ее колебание прекращено. Все выглядит очень просто, но этот очевидный момент частенько упускается из виду многими преподавателями, в результате чего исполнение того или иного произведения учащимися грешит ненужными, порой фальшивыми, наслоениями нот. В основном, это касается исполнения открытых басов, когда в произведении изменяется гармония и, естественно, меняется бас (открытая струна), а басовый тон (тоже открытая струна) предыдущей гармонии продолжает звучать, хотя он уже не является аккордовым звуком звучащей гармонии. В результате мы получаем фальшь и бесконечно гудящие кварты и септимы в басу (это можно услышать при исполнении «Скерцо с вариациями» Л. Леньяни или на самой простой

песенке «Во поле береза стояла» или «Во саду ли, в огороде», если играть их в ля миноре.)

Чтобы избежать этих неприятностей, следует с первых же простейших пьес приучать ребенка демпфировать отзвучавшую ноту (в данном случае - в басу). Демпфер обозначается, как и у пианистов, значком * и ставится после той ноты, которая следует после отзвучавшей. Стрелка показывает, какую ноту мы должны заглушить сейчас.

В этом случае наглядно показано, что после извлечения звука ре на 4 струне, палец р тотчас же должен встать на 5 струну и таким образом заглушить ее. Такой же принцип применяется и с другими струнами. Если ребенку сразу объяснить эту технику, обучить его приему демпфирования и проставлять эти указания в нотах, то он быстро запоминает и в дальнейшем сам осознанно использует данную технологию. В результате исполнение поднимается на качественно новый уровень.

Также демпфирование пальцем р применяется и в более сложных моментах, когда, исполняя определенные звуки, как правило на 4, 3, реже на 2 струнах, мы слышим, что открытые басы 6 или 5 входят в резонанс и начинают звучать сами по себе. Звучание их, конечно, не бывает громким, но все же вносит так называемую «грязь» и некоторый дискомфорт, который как исполнитель, так и слушатель все-таки испытывают. Поэтому, при разучивании произведений, исполнитель должен быть крайне внимателен и щепетилен к собственному звучанию и в подобных ситуациях смело использовать технику демпфирования.

В более подвижных темпах переставлять палец р со струны на струну бывает крайне тяжело, поэтому можно использовать для глушения более низкой струны боковой край ногтевой фаланги большого пальца, а более высокую струну демпфировать за счет исполнения апояндо пальцем р. Если же темп очень высок, то лучше поискать другие аппликатурные варианты, дабы избежать открытых струн, и тогда роль демпфера на себя могут взять пальцы левой руки. А для левой руки, как правило, это решаемая проблема (конечно, бывают и исключительные моменты, но мы опираемся на основной репертуар, изучаемый в рамках программы школы). В заключение следует подчеркнуть главное: демпфировать струну нужно только после того, как извлекли звук на следующей, для плавной смены басов (например) и во избежание разрывов (пауз) между ними.

ЧАСТЬ 13

Ногти

Использование ногтей в качестве предмета звукоизвлечения на нейлоновых струнах расширяет и улучшает динамические и тембровые возможности, а также повышает технику игры. За ногтями требуется тщательный уход. Они должны быть достаточно длинны, чтобы касаться струн, когда мы исполняем апояндо. Если же ногти длиннее максимума, то тогда тон звука разжижается, становится щелкающим, некрасивым. И это

явление усиливается по мере увеличения длины ногтей. Но если ноготь слишком короткий, то звук получается неяркий, ватный, т.к. ноготь придает плотность и силу звуку. Поэтому очень важно найти свою оптимальную длину ногтя, чтобы получить благозвучие.

Конечно, длина и форма ногтя индивидуальна для каждого исполнителя, т.к. все мы имеем и пальцы разной длины, строение ногтевой пластины и некоторые различия в постановке, но все же общие критерии существуют. Если мы развернем кисть тыльной стороной, и будем держать ее перед лицом так, чтобы кончики пальцев находились на уровне глаз, мы должны видеть ногти не длиннее 1-1,5мм, а если нажать на мякоть ногтевой фаланги, то ногтя становится практически не видно. Ноготь должен иметь форму и контур подушечки пальца, не должно быть углов, заусенцев. Края должны быть идеально гладкими, отполированными. Однако, при обработке ногтей даже самой тонкой маникюрной пилкой результат может быть не такой хороший, как ожидается, поскольку ею можно добиться лишь нужной длины ногтей, но окончательная их отделка должна производиться полировочными пилками. В последнее время в маникюрных отделах магазинов появились в продаже трёх, четырехсторонние пилки со шлифовальными и полировочными поверхностями, очень удобные для гитаристов.

И еще, при малейшем появлении даже небольшого заусенца на ногте, стоит его тут же зашлифовать, чтобы не допустить дальнейшего его увеличения, повреждение всей пластины может привести к серьезному повреждению всего ногтя, уже не говоря о некачественном некрасивом звуке, которого избежать вам в этом случае не удастся.

Для укрепления ногтей существует масса способов - от «дедовских», до современных технологий. К первому относятся всевозможные соляные и т.п. ванночки, ко вторым - различные средства и крема для кутикул, лак для укрепления ногтей. А также фирмы, такие, как «Savarez'V'Neways» выпускают специальные гели, очень сильного действия. Такие гелевые технологии считаются безопасными и не разрушающими ноготь; к ним прилагается специальный шелк, наклеивающийся на ногти и укрепляющий их. Так же с этим клеем возможно применять обычные накладные ногти.

Наклеивать эти средства (шелк, ногти или кусочки тонкого пластика) можно как сверху ногтя, так и под него. Это опять же дело сугубо индивидуальное, и уже касающееся, как правило, исполнителей более высокого уровня, чем учащиеся школ. На пальце р ноготь должен быть не очень длинным и его левый угол, на который приходится атака струны, следует немного выделить. При этом надо добиваться наибольшей ровности динамики и тембра звучания, воспроизводимого всеми пальцами, что позволит добиться единой линий и ровности вертикали.

ЧАСТЬ 14

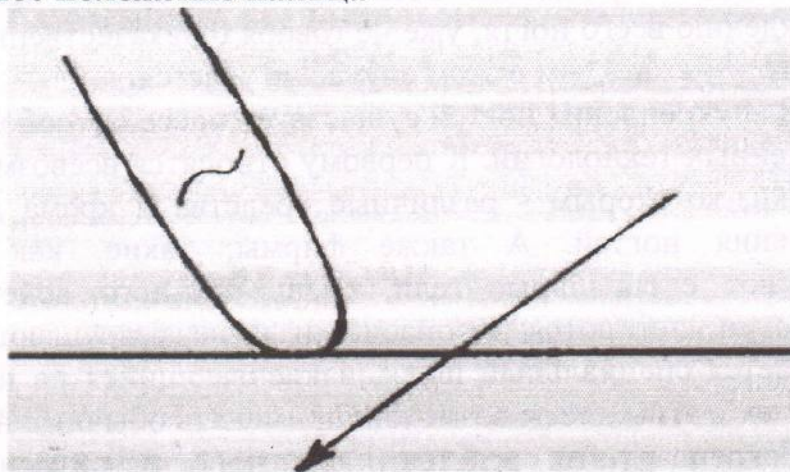
Тоновые оттенки звука

Для того чтобы извлечь плотный и сильный звук, нужно стремиться играть правой рукой в стандартной постановке, т.е. когда пальцы производят удар по струнам у края резонаторного отверстия со стороны подставки (примерно 10 см от подставки). Затем можно поразмышлять о том, как разнообразить «стандартный» тон звука.

Первый метод - изменять положение точек, в которых пальцы касаются струн, например, извлекать звук, располагая руку ближе к подставке (*sul ponticello*) и получая более резкий, звонкий и более грубый звук или ударять струну над грифом (*sul tasto*), получая звук значительно мягче и нежнее. Тон гитары изменяется: от угла наклона пальцев правой руки относительно струн (влево или вправо); изменения угла приложения ногтей к струнам; в случае перемещения точек касания струн ногтями ближе к подставке или дальше от нее.

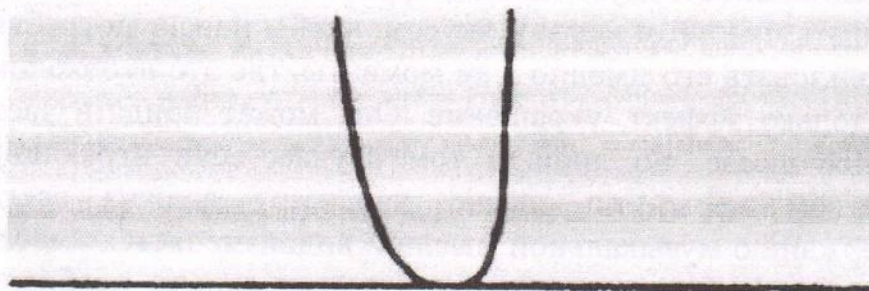
Для того, чтобы извлекаемый звук был мягкой тоновой окраски, для подчеркивания выразительности пассажа, исполняемого легато (*legato* - плавно, связно, ит.), пальцы правой руки располагаются наклонно к деке, а не под прямым углом к ней. Благодаря этому каждый ноготь ударяет по струне не самым кончиком,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

Наклонное положение пальца



При исполнении ярким звуком на стакато беглых пассажей пальцы возвращаются в прямое положение, т.е. становятся под прямым углом к струнам.

Прямое положение пальца



Все эти эффекты можно усилить, сделать более выразительными разворотом ногтей по отношению к струнам, т.е. правая рука становится так, что ноготь располагается под углом примерно в 20 градусов к струне - звук становится гуще, богаче. Однако при этом уменьшается скорость игры, сам тон становится как бы матовым. Поэтому этот прием применяется при исполнении медленных пассажей с элегантным, томным звучанием.

Положение ногтя вкось



Когда рука возвращается в нормальное положение, и ноготь располагается параллельно струне, звук обретает резкую тоновую окраску, становится громче, а скорость исполнения увеличивается.

Параллельное положение ногтя

Игра «с правой или левой стороны ногтя», что наиболее часто использовали И.Прести и А.Лагойя, дает увеличение амплитуды колебаний струны, что дает большую полноту и лёгкость звучанию. Ноготь скользит по струне, и момент контакта со струной более продолжителен, следовательно, звук получается более полным и сильным.

Помня о том, что основной способ звукоизвлечения – «подушечка + ноготь», в некоторых моментах, можно использовать только ноготь «в чистом виде» для получения пустого, сухого, гнусавого звука. Естественно, такое звучание используется только как окраска. У Л.Брауэра этот приём чаще обозначается как *metalico* в тех случаях, когда он исполняется у подставки.

Так же на окраску, продолжительность звучания непременно оказывает влияние вибрация. Вибрато (*vibrato* - вибрируя, ит.) - это колебание пальца

левой руки на прижатой им струне. Этот приём придаёт большую выразительность музыкальной фразе или отдельной ноте. Безусловно, надо обладать чувством меры и вкусом, чтобы не злоупотреблять этим приемом и использовать его именно в те моменты, где это необходимо. Ведь вибрация - это только эффект, украшение. Она может придать частицу возвышенного пафоса фразе, но лишь в том случае, если играющий обладает тонким чувством меры; по своему характеру должна всегда соответствовать содержанию музыкальной мысли и видоизменяться вместе с переменами в ее оттенках. Вибрато должно быть естественным, свободным и, как правило, непрерывным. Концевые фаланги пальцев, прижимая струну к грифу, должны быть свободны в своих сочленениях, чтобы они могли легко вибрировать под влиянием движений кисти или предплечья и кисти. Вся рука в целом также должна быть свободной, ее положение на гитаре нужно хорошо приспособить к движению вибрато каждым пальцем и в любом месте грифа.

ЧАСТЬ 15

Опережение

Общеизвестно, что звучание на инструменте должно быть мысленно подготовлено, учащийся должен представить себе качество звучания и расположение этого звука на грифе или струне.

«Опережение» бывает трёх видов: глазами, правой и левой руками. Опережение в левой руке довольно подробно описано в школе Эмилио Пухоля, так что мы остановимся на двух видах.

Опережение глазами используется при скачках, смене позиций на грифе. Суть его заключается в том, что эту смену позиций нужно вначале увидеть глазами, т.е. если нам предстоит скачок из III в VII позицию, то пока рука находится на третьем ладу, глаза следует перевести на седьмой лад и лишь, затем производить скачок. Для отработки этого приёма рекомендуется в медленном темпе зафиксировать руку в исходной позиции. Затем, после перевода взгляда на следующую, конечную точку с максимальной скоростью перенести кисть и остановить над требуемой позицией и вновь, в медленном темпе, опустить пальцы на гриф, взяв требуемый аккорд. Такое упражнение следует повторять несколько раз в различных последовательностях.

Опережение в правой руке требует тщательной проработки в очень медленном темпе. Оно применяется в основном в исполнении арпеджио. Здесь стоит помнить одно правило: мы не извлекаем звук, пока не поставим на струну следующий палец. Так при исполнении простейшего арпеджио аппликатурой *p, i, m, a* мы вначале должны поставить на струну палец *i*, а лишь затем извлечь звук пальцем *p*, далее ставим пальчик *t*, и извлекаем звук пальцем *i* и т.д. Пальцы должны опираться на струны крепко, как бы наступая на струну с небольшим давлением. Это простейшее упражнение следует проработать в очень медленном темпе, затем можно использовать различные

другие виды арпеджио. Для учащихся старших классов в качестве примера полезен будет Этюд №1 Э.Вилла-Лобоса.

Опережение в правой руке обеспечивает постоянный контакт со струнами, вырабатывает цепкость, практически исключает промахи и ошибки в правой руке, при этом следует подчеркнуть главное, - чтобы пальцы «переступали» по струнам, а не «прыгали». Для этого вначале ставим следующий палец, затем извлекаем звук предыдущим, когда это опережение хорошо отработано и получается без каких-либо проблем, о нем можно, как бы забыть и пальцы легко, без усилий, уже автоматически будут работать четко и правильно. Однако, периодически стоит все же возвращаться в медленные темпы, что бы прием не «забалтывать».

Заключение

Думается, что это только некоторые из наиболее важных вопросов, касающихся искусства игры на классической гитаре. Конечно, это далеко не всё, но эти вопросы, как мы считаем, освящаются не так глубоко, как хотелось бы в доступных нам «Школах игры на инструменте» или методических пособиях. К сожалению, некоторые из проблем вообще не затрагиваются.

В решении многих незатронутых вопросов, касающихся овладению нашим инструментом и преподавания его в школах, рекомендую опираться на прекрасную школу Э.Пухоля, единственно надо помнить, о том, что приём апояндо, не всегда универсален. В целом - эта школа очень полезна для развития техники левой руки. Для развития правой полезны на начальном этапе будут упражнения и пьесы из школы М.Каркасси. Хорош музыкальный материал (пьесы, этюды) из школы А.М.Иванова-Крамского. Для начинающих, как говорилось выше, будут полезны 10 легких этюдов Лео Брауэра, а более «продвинутым» учащимся средних классов и старшеклассников будут интересны остальные 20 этюдов этого автора. Обязательно стоит поиграть этюды Д.Агуадо, М.Каркасси, Ф.Карулли, А.Диабелли, М.Джулиани, Ф.Сора, Н.Коста, Ф.Клейжанса и др. И в итоге, старшеклассники, по крайней мере, самые «крепкие» технически и музыкально, могут поиграть некоторые из двенадцати этюдов Эйтора Вилла-Лобоса, это тот репертуар, для которого они «созрели» на данном этапе.

Учитывая, что технические требования и репертуарный план для музыкальных школ давно и детально разработан, остается только использовать свой опыт и опыт других исполнителей и педагогов, подходить к делу обучения детей творчески: заинтересовывать их, поддерживать этот интерес, расширять кругозор обучаемых. И учить слушать, слышать и любить искусство, музыку, гитару. Ведь это по-настоящему уникальный инструмент, в котором нет никаких ограничений.

Как сказал Лео Брауэр про гитару в одном из своих интервью: «это маленький оркестр, почти совершенный, которым надо научиться управлять».

Говорят, что у нее очень слабый звук. Недостаток это ее или природное качество? Скорее - второе. Она привлекает многообразием красок, способностью говорить о самом интимном, затаенном. У нее есть все кроме сильного звука. Впрочем, ее темброво-динамические градации нас вполне удовлетворяют. Фактически гитара - один из немногих малых инструментов (к ним можно причислить также клавесин и блок-флейту), которые не только сохранились, но и развиваются, растут. Сегодня она способна говорить современным языком, а наследие ее простирается от эпохи Ренессанса до наших дней.

Мы поистине миллионеры, располагающие невиданным богатством репертуара, тембровых красок, выразительности! Многие инструменты обладают магией, но у многих ли есть такая история? У нас есть все!»» (Брауэр 1991: 34)

Литература

- Агафшин П.С. Школа игры на шестиструнной гитаре.- «Музыка» М., 1983.
- Брауэр Л. 20 век гитары и лицах.//Мир гитары Vi.ni.I.M., 1991
- Иванов-Крамской Л.М. Школа игры на шестиструнной гитаре.- «Музыка» М., 1979.
- Каркасси М. Школа игры на шестиструнной гитаре.- «Советский композитор» М., 1990.
- Кирьянов Н.Г. Искусство игры на шестиструнной гитаре.- «Тоника» М., 1991.
- Кирьянов Н.Г. Искусство игры на шестиструнной гитаре.- «Тоника» М., 1991.
- Польская И.И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика. ХГАК, 2001.
- Пухоль Э. Школа игры на шестиструнной гитаре.- «Советский композитор» М., 1980.
- Руднев С.И. Русский стиль игры на классической гитаре- «Ясная поляна», Тула, 2002.
- Шарнассе Э. Шестиструнная гитара,- «Музыка» М., 1991.
- Уршальми И. Путь к свободе.//Мир гитары. Вып.1,- М., 1991.
- Dr. Avinoa X. La guitarra. Barselona, 1985.
- De Montiano L.B. Musica para guitarra. Madrid, 1995.
- Dyens R. Chansons Francaises. Paris, 1994.
- Koch M. Von kurzen Fingern auf langen Saiten - Zum Thema "Kindergitarren".// 1. International EGTA Congress in Berlin. 1999.
- Rey J.J., Navarro A. Los instrumentos de pua en Espana. Madrid, 1993.
- Sanderink H. Methodenvergleich - Gitarrenschulen in den Niederlanden.//. International EGTA Congress in Berlin. 1999.