

**Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт музыкального и художественного образования
Кафедра музыкального образования**

**ОБУЧЕНИЕ ПОДРОСТКОВ И ЮНОШЕЙ
НАВЫКАМ ПРАКТИЧЕСКОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ
НА ШЕСТИСТРУННОЙ ГИТАРЕ
В УСЛОВИЯХ СОЦИУМА**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите:
Зав.кафедрой
« » _____

Исполнитель:
Тюрнина Ксения Александровна
обучающийся БО-41 группы

Руководитель ОПОП:

Научный руководитель:
Матвеева Кира Платоновна,
канд. пед. наук,
профессор

Екатеринбург 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	0
ГЛАВА 1. ИСТОРИЧЕСКИЕ И ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ ОБУЧЕНИЯ НАВЫКАМ ПРАКТИЧЕСКОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ НА ГИТАРЕ.....	0
1.1. История развития гитарного исполнительства	
1.2. Психолого-педагогические особенности подростков и юношей.....	0
Глава 2. СОДЕРЖАНИЕ ОПЫТНО-ПОИСКОВОЙ РАБОТЫ ПО ОБУЧЕНИЮ НАВЫКАМ ПРАКТИЧЕСКОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ НА ШЕСТИСТРУННОЙ ГИТАРЕ.....	0
2.1. Характеристика условий, контингента обучающихся и диагностических методик.....	0
2.2. Содержание формирующего этапа обучения.....	0
2.3 Анализ результатов опытно поисковой работы.....	0
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	0
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	0
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	00

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность.

Проблема обучения игре на шестиструнной гитаре на сегодняшний день чрезвычайно актуальна. В нашей стране инструмент гитара пользуется огромной популярностью: многие дети и взрослые мечтают освоить хотя бы минимальные азы игры на этом инструменте. Мобильность и кажущаяся простота звукоизвлечения во многом определяет массовую востребованность гитары в различных сферах социально-бытовой среды.

Однако не каждый желающий имеет реальную возможность воплотить свою мечту в жизнь. Причинами этого являются: жестко организованный и четко контролируемый процесс обучения игре на гитаре, присущий различным музыкальным образовательным учреждениям; недостаточный уровень их музыкальных способностей; нехватка времени на систематическое обучение; наличие других доминирующих интересов и др. Самостоятельное освоение навыков игры на гитаре, как правило, не дает результатов, которые удовлетворяли бы запросы обучающегося и ведет к прекращению занятий.

Желание научиться игре на гитаре наиболее ярко проявляется у детей в подростковом возрасте. Они хотят приобщаться к творчеству, к чему-то новому (написание собственных песен, создание групп и т.д). Юноши и подростки часто включаются в процесс музицирования на гитаре, пытаются самостоятельно освоить необходимые для этого навыки. Однако, без необходимого педагогического руководства они часто не справляются с этой задачей и прекращают попытки .

Налицо противоречия:

а) между популярностью гитары в широких слоях социума (подростков и юношей разных социальных групп) и сложностью освоения навыков игры на гитаре для лиц с недостаточным уровнем музыкальной подготовки;

б) между сложившимися традициями профессионального обучения игре на классической гитаре и практикой стихийного освоения навыков бытового гитарного музицирования, востребованного подростками и юношами для применения в условиях социума.

Возникает **проблема** определения содержания и форм обучения подрастающего поколения приемам бытового музицирования на шестиструнной гитаре, востребованного в условиях социума.

Этим и определяется избранная нами тема «Обучение подростков и юношей навыкам практического музицирования на шестиструнной гитаре».

Цель исследования: проанализировать теоретические основы и проверить в опытно-поисковой работе пути обучения подростков и юношей навыкам практического музицирования на шестиструнной гитаре в условиях социума.

Объект исследования: процесс обучения приемам практического музицирования на шестиструнной гитаре.

Предмет исследования: Формы и методы обучения приемам практического музицирования на шестиструнной гитаре. подростков и юношей в условиях социума.

В основу нашего исследования положена следующая **гипотеза:** успешное обучение подростков и юношей начальным навыкам практического музицирования на шестиструнной гитаре в условиях летнего неформального дворового объединения возможно, если:

- создать группу лиц, обладающих достаточно проявленной мотивацией к обучению;
- гибко сочетать групповую и индивидуальную формы обучения;
- учитывать возрастные психолого-педагогические особенности и индивидуальные запросы участников;
- опираться на научно обоснованные подходы к содержанию обучения навыкам практического музицирования на шестиструнной гитаре;

– адаптировать содержание традиционной методики обучения игре на гитаре в соответствии с целью обучения.

В исследовании решались следующие **задачи**:

- изучить историю развития гитарного исполнительства;
- осветить психолого-педагогические особенности подростков и юношей;
- определить содержание и объем навыков и приемов, необходимых для использования в практическом музицировании на шестиструнной гитаре;
- разработать диагностическую методику, соответствующую цели исследования;
- провести опытно-поисковую работу и проанализировать ее результаты.

Методология и методика исследования психологические концепции особенностей детско-юношеского возраста (И. С. Кон, А. В. Мудрик, Д. Б. Эльконин); дидактические основы процесса обучения подростков и юношей (А. С. Белкин, Г. М. Коджаспиров, В. С. Мухина, И. П. Подласый, Д. И. Фельдштейн); труды в области истории музыки (Б. Л. Волман, Э. Р. Шарнассе, А. В. Ширялин); методика преподавания игры на гитаре ведущих исполнителей и педагогов (П. О. Вещицкий, А. И. Иванов-Крамской, И. Т. Назаров).

Опытной базой исследования явилось летнее неформальное дворовое объединение подростков и юношей Северного района г. Алапаевска Свердловской области в период с 6 июля по 24 августа 2015 года.

Формы и место апробации исследования: выступление на Всероссийской научно-методической конференции «Музыкальное и художественное образование детей и юношества», г. Екатеринбурга 20 апреля 2016 г. и публикация материалов исследования в сборнике указанной конференции; выступление с сообщением на заседании домового собрания Северного района г. Алапаевска.

Структура и объем работы: работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка используемой литературы.

ГЛАВА 1. ИСТОРИЧЕСКИЕ И ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ ОБУЧЕНИЯ НАВЫКАМ ПРАКТИЧЕСКОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ НА ГИТАРЕ

В первой главе освещаются исторические этапы развития гитарного искусства – от зарождения и совершенствования прообразов данного музыкального инструмента в странах Древнего Востока и Западной Европы, до формирования в XVIII–XIX веках современной конструкции гитары. Даны характеристики психолого-педагогических особенностей подростков и юношей.

1.1. История развития гитарного исполнительства

Мы опираемся на основательный и подробный исторический обзор, сделанный одним из ведущих западноевропейских исследователей Э. Р. Шарнассе [25]. Она прослеживает историю появления и совершенствования гитары как музыкального инструмента, с одной стороны, и историю становления традиций гитарного исполнительства – с другой.

Вопреки имеющего место суждения, гитара – открытие вовсе не так давно произошедшее. Если тщательно взглянуть в изгибы её корпуса, то возможно даже заметить в ней похожее сходство с более уважаемым инструментом древности - лирой, которую основал молодой египетский бог Тот (в древней мифологии - Гермес), применяли натуральные богатства щедрых берегов Нила: ствол тростника, панцирь черепахи, жилы животных. Но тут мы вмешиваемся в раздел мифологии. То, что касается научных сведений, то они меньше обеспечены информацией. В частности, до наших дней малоизвестно, когда и как реализовалось соединение шейки к корпусу.

Первые свидетельства в странах Древнего Востока. Струнные - щипковые инструменты относятся в широком смысле этого слова к разряду.

Из ранее сохранённого свидетельствует скульптурные рисунки Месопотамии, которые принадлежат приблизительно ко II тысячелетию вплоть до наших дней. В них запечатлены инструменты с не очень большим корпусом, который был выполнен, как у лиры, из панциря черепахи либо из тыквы. Похожие инструменты имеются и в наши дни в отдельных государствах: на Балканах - тамбурица, в Иране - ситар, в Турции - саз, в Греции - бузуки.

Ранние сведения в Западной Европе. Как в древности, так и в средневековой Европе возникновение инструментов - непосредственных предшественников гитары и их последующую развитие в течении первых столетий христианской эпохи нельзя отследить из-за отсутствия надежных сведений. Даже если доверять определенным исследователям, наиболее раннее образ подобного инструмента принадлежит к II столетию. Речь идет о барельефе, который скрашивает надгробную стелу в Мериде (Испания). Возможно распознать только лишь верхнюю часть инструмента. Система его такая, что абсолютно возможна и наиболее поздняя датировка. В самом процессе, инструменты столь развитой конструкции мы снова выявим только 12 столетий спустя.

Страны Северо-Западной Европы. Если доверять литературным источникам, гитара использовалась постоянно во Франции. Ее изображения в миниатюрах говорят о том, что она существовала и в Англии, и в немецких странах. Отличительные особенности инструментов, запечатлены в скульптурных изображениях, которые украшали крупные храмы и готические соборы. Мастерство каменного декора испытывало в тот период полный расцвет, мастера – скульпторы часто изображали музицирующих ангелов.

Литературные тексты, возникнувшие в данный период во Франции, говорят о том, что, начиная с 1250-х лет гитара становится инструментом, в каком немало и охотно музицировали. Но осмотрительные ученые-теоретики

не торопятся выделить ей внимание в своих работах. Только с начала XIV столетия они дают согласие принять её никак ни как на древнюю кифару, а на инструмент, завоевавший возможность учувствовать в научных работах.

Их интерес был привлечен к прототипу гитары - инструментом с выпуклым низом. Приблизительно 1300 года Хуан де Грохео приводил его название – *guitarra sarracenicā* (то есть мавританская гитара). Спустя примерно 2 десятка лет Филипп де Витри применял наиболее обобщенное название - *chitarra*. Противоречиво, то что упоминание о выпуклой нижней деке гитары сохранилась в трактатах вплоть до окончания XV столетия. «Виновником» этого, возможно, был некий Бартоломей Англес, именно таким образом описавший в XIII столетии гитару в своей «Книге о правах собственности» (*Liber de proprietatibus rerum*), что в дальнейшем продолжала существовать в множестве переводов.

Несмотря на преобладание гитар с плоским либо немного выпуклым дном, переводчики сохранили без изменений начальный текст, в котором описывался инструмент – «горбун». Кроме того, в известном трактате Йоханнеса Тинкториса «Об изобретении и применении музыки», заметившем свет в Неаполе приблизительно 1484 года, возможно отыскать подобное утверждение: «Существует инструмент, изобретенный каталонцами, который одни именуют *güetterre*, прочие – *ghiterne*. Он, безусловно, происходит от лиры (несмотря на то по объему и меньше её); у лиры он одалживает форму черепахи, а кроме того строй и метод игры». Данное сопоставление особенно поражает, если вспомнить, то что в период Тинкториса лирой именовали лютню. Уже после подобного принятия Тинкториса никак не порождал изумления тот факт, то что описание, предложенное Бартоломеем Англесом, могло являться употребительно к инструменту *quinterne*. Это название - *quinterne* - снова приведет Себастьян Фирдунг в самом начале XVI столетия».

Применение инструмента. Включая с половины XIII столетия, гитара находилась и латинская, и мавританская либо кинтерна применялась в

абсолютно всех увеселениях. В миниатюрах она возникает в качестве инструмента, аккомпанирующего танцорам, артисту, либо виеле; видно ее было и в разных ансамблях. Ни одно творение нотной записи вплоть до нас не дошло. Для того чтобы узнать точнее о применении инструмента, необходимо обратиться к свидетельствам того периода, в частности - к литературным источникам. С данных источников можно увидеть, то что в гитаре регулярно играли деревенские артисты и что некоторых из них принимали в придворную службу. Таким образом, в «Романе о Клеомадесе» (окончание XIII столетия) автор, Адене ле Руа, представляет жизненный путь 1-го королевского двора. Король предпочитает окружать себя музыкантами, исполняющими на разных музыкальных инструментах, в том числе и на гитаре. Игру гитаристов можно узнать и в период празднований, каждый год устраиваемых в замке.

В конечном итоге, все без исключения придворные музыканты, в том числе и гитаристы, принимали участие в торжествах по случаю коронации, торжественно выстроены в ряд по дороге следования королевского кортежа.

В известном «Романе о Розе» упоминается гитара. Жан де Мен (ок. 1270), вновь адресовавшись к легенде о Пигмалионе, именует гитару в числе инструментов, которые применяет скульптор, стараясь заморозить свое создание. В продолжительных перечнях наименований самых разных инструментов - своего рода соревнованиях в красноречии - обычно присутствует гитара. В широко знаменитом «Взятии Александрии» (1367) стихотворца и композитора Гийома де Машо эпизод шумного победного ликования кроме того не обходится без участия гитары.

Таким образом, становится абсолютно ясно, то что гитара входит в число инструментов, получивших широкую известность в XIII и XIV столетиях. В дальнейшем отрасль её использования станет ещё больше увеличиваться.

Дополняя поэтические источники, архивные свидетельства приводят многочисленные детали о исполнительской практике. В первую очередь касается высококлассных музыкантов.

Э. Р. Шарнассе [25, с. 10] отмечает, что «примерно в 1350 году герцог Нормандский, будущий Жан Добрый, перечисляя своих музыкантов, упоминает «Жана Отеме, исполнителя на латинской гитаре, и Ришара Лаббе, играющего на гитаре мавританской». Несколько десятилетий спустя король Франции Карл V привлекает к себе в качестве придворного гитариста некоего Жаке, предшественник которого, как говорила молва, был в большом почете при Брабантском дворе» [25, с. 10].

Из истории развития гитары видно, что увлеченность гитарой распространялась на все без исключения пласты общества. Королевский двор, само собой, давал толчок. Отталкиваясь из свидетельств «Больших французских хроник», возможно допустить, то что Филипп VI Валуа обладал искусством игры на гитаре. Карл V обладал в личных коллекциях ряд гитар, несмотря на то, что сам не умел на них играть. Особенность отделки гитар свидетельствует их принадлежность лицам из близкого королевского общества. Это весьма дорогостоящие гитары. Наиболее умеренные любители музыки также проявляют вкус к гитаре, без нее не стоит ни одно событие в жизни простолюдина.

В данный период гитара заслуживала более привилегированное звание. Некоторые священнослужители наравне с лютнею имели и гитару. Церковь с удовольствием применяла деревенских артистов в религиозных празднованиях. И часто можно было увидеть, как через весь город проносят святыя подношения под звуки виол и гитар.

Первый золотой век. XVI век – это время знаменательное в развитии гитары, хотя в это время нет новизны в строении инструмента. Если в тот период гитара до сих пор занимала почетное, но не привилегированное место рядом с другими струнными инструментами, то в это время (приблизительно

в 1540 году) она внезапно выходит на первый план. Пошло быстрое распространение гитары на Западную Европу, она покорила Англию, Фландрию, Италию.

В тот период, когда устройство многих музыкальных инструментов не прекращалось, развивалась гитара, которая, начиная с 1470 года, уже стала похожей на нынешнюю. Творения изобразительного искусства, в первую очередь, итальянского, донесли до нас особенности подобного инструмента.

Замечательный экземпляр гитары XV столетия запечатлен на стенках небольшой студии Изабеллы д'Эсте Маятус в Италии. Данный механизм может показаться на первый взгляд массивным и менее утонченным по сравнению, с тем, какой можно увидеть в фресках Пинтуриккио (примерно 1492-1495). Поистине, современно смотрится гитара в руках поэта Ассилиани на гравюре Марвинтониана Раймонди, сочиненной спустя 15 лет. Во всех отображениях того периода, где исполнитель-гитарист показан в момент игры, по-прежнему доминирует горизонтальное состояние инструмента. Игра пальцами начинает преобладать над игрой плектром.

Переход с одной конструкции инструмента на другую не представлял огромной проблемы, так как тот и другой обладали близкой техникой игры и одинаковым принципом строя. Но гитаристы называли себя лютнистами, так как подобное звание им казалось значительно почтенным. До нас дошло мало информации о гитаристах этого периода.

Высококласные исполнители – гитаристы были очень популярны, как и в предыдущие столетия. Деревенские музыканты владели несколькими гитарами. Многообразие размеров гитар связано, без сомнения, с разными музыкальными задачами исполнителя – или выступать, или аккомпанировать артисту, или принимать участие в ансамбле.

В данный период, гитара становилась наиболее известным инструментом в кругах ценителей. Простая, нежели у лютни, спецтехника

игры давала возможность исполнителю «показывать себя в выгодном свете» в том числе и без особой высококлассной подготовки.

Из нотариальных документов известно, что гитары были у представителей разных классов – у королевского советника, у сержанта-сторожа крепости, у столяра, у супруги грузчика винного погреба. Это свидетельствует об общем распространении гитары.

Из Франции популярность перекидывалась в соседние государства – Фландрию и Великобританию. Что касается Великобритании, то там гитара мгновенно же породила резкий интерес к ней.

В Англии, несмотря на широкое распространение гитары, исполнители черпали репертуар из музыкальных источников таких стран, как Италия, Франция или Фландрия. Германия. Произведения для гитары издавались, в основном, во Франции и Фландрии.

Главным центром публикаций сочинений для этого инструмента становится Париж. Там выходили одиннадцать или двенадцать сборников, которые выпускались двумя издательскими фирмами. Маленькие продолговатые томики так называемого «итальянского» формата, насчитываются от двадцати четырех до тридцати страниц, вмещающие обширный гитарный репертуар.

Из исследований Шаранссе Э. Р. [24, с. 15] можно выявить, что «техника правой руки, скопированная с лютни, начинается с подражания игре плектром. Гитарист применяет обычно только большой и следующих пальца – указательный и средний. Безымянный опирается на деку, на верхний край подставки. Наиболее беглая техника в мелодических пассажах использует чередование большого пальца с указательным. В дальнейшем большой палец будет использоваться в основном для низких струн. Однако чередование большого и указательного пальцев сохраняется в практике исполнения быстрых пассажей; большой извлекает акцентированные звуки (защипывая струну снизу-вверх). Как играли в те времена - подушечками

пальцев или же с помощью ногтя? Тот факт, что большинство лютнистов были одновременно гитаристами, допускает предположение, что преимущественно употреблялись подушечки пальцев» [24, с. 15].

Вследствие собственной специфики - характера звучания, технической игры, отличительных черт творений, – гитара для любителей представляла значимость, подобную лютне для наиболее культурных слоев. Звучащие образы пьес для гитары иногда полны неожиданностей. Гитаристы продолжали считать себя несчастливыми конкурентами лютнистов.

В XVII столетии главной характерной чертой, определяющей инструменты этого периода, было разнообразие их габаритов. Стандартных размеров не было, они складывались по усмотрению мастера. Отличия в диапазоне, то есть в длине открытых струн, в некоторых случаях были весьма значительными.

Первая половина XVII века - период упадка. С появлением гитары с пятью рядами характер и выразительность музыкальных произведений поменялась. В немалой части Европы распространяется стиль расгеадо, пришедший из Испании, где он был популярен. Гитара в то время утрачивает свое значение, которое она раньше имела для серьезных музыкантов; отныне она применяется только для аккомпанирования, для того, чтобы петь, плясать и забавляться.

Э. Р. Шаранссе [24, с. 24] отмечает, что, «несмотря на пренебрежение к гитаре крупных музыкантов, она остается популярной во Франции. К гитаре охотно обращаются в балетах. В «Фее Сен-Жерменского леса» (1625) и в «Богатой вдове» (1626) ради большего правдоподобия на гитаре играют музыканты, одетые в испанские костюмы. В первом балете исполнители чаканы «приспосабливают звуки своих гитар к проворным движениям ног». Во втором, поставленном Его Величеством в Большом зале Лувра, антре гренадеров разворачивается также под аккомпанемент гитары. По

сообщению «Меркюр де Франс», в этом спектакле двум танцующим сарабанду аккомпанировал на гитаре сам Людовик XIII» [24, с. 24] .

Во Франции и Англии, как это было и в XVI веке, моду устанавливает королевский двор. При дворе появляется официальная должность королевский учитель игры на гитаре. Увлеченность гитарой, охватившее Францию, широко распространяется и в Великобритании. С середины столетия, когда придворная знать располагалась в изгнании, обучение игре на данном инструменте становилось незаменимым атрибутом обучения аристократов и буржуа.

С возобновлением правления Карла II 1660 года — это направление усиливалось. Король настолько ценил гитару, что вернулся на родину со своим собственным инструментом. Появляется первый сборник сочинений для гитары «Королевская гитара», созданный Франческо Корбетта — придворным музыкантом при английском дворе.

Э. Р. Шаранссе [24, с. 24] рассказывает о *первой половине века как об упадке гитары*: «К концу правления Людовика XIV в истории гитары наступает переломный момент. Королевский двор становится к ней более равнодушным; широкое внедрение в музыкальную практику инструментов, обладающих большими техническими и выразительными возможностями, приводит к тому, что престиж гитары как инструмента, предназначенного для исполнения профессиональной музыки, снижается. Однако она по-прежнему популярна среди любителей. Художники Ватто и Ланкре вводят гитару в изображение любовных сцен. И вместе с тем гитара — это инструмент балаганных актеров и странствующих комедиантов» [24, с. 24].

Вторая половина века — это недолгий период *обновления* гитары, после которого она вновь стала популярным инструментом. Как утверждает Мишель Брене, это обстоятельство связано с появлением двух талантливых певцов, выступающих в салонах. Они исполняют дуэты, сами себе аккомпанируя. Это прославленные Пьер Желиот и Пьер де ла Гард. Но могла

ли громкая слава двух певцов сыграть в судьбе гитары решающую роль? Правильно сказать, что сильный интерес к арфе, являющийся ростом ее технических возможностей, а также то условие, что молодая супруга наследника престола была яркой арфисткой, привлекли внимание к струнным щипковым инструментам в целом? На самом деле, все эти инструменты вступили в новый период расцвета; особенно выдвинулись гитара и цитра.

Из истории видно, что тон задает королевский двор. Поначалу его отношение к гитаре двойственное. В 1745 году Пьер Желиот принимает от Франсуа де Визе должность королевского учителя игры на гитаре. Позднее педагогом музыки королевских детей становится месье де ла Гард, автор множества песен и знаменитый в Париже учитель гитары.

Приятного тихого тембра, гитара хорошо звучала в не очень больших апартаментах, которые теперь входят в моду. Постоянно устраивались семейные выступления, в которых можно услышать арфу и гитару; предпочтение отдавалось пению с аккомпанементом. Играли знатные личности и профессиональные музыканты.

Стремясь следовать аристократии, любители из буржуйской среды также обращались к гитаре. Обучение игре на этом инструменте становится важной частью жизни и буржуа, и представителей менее состоятельных городских сословий. Период виртуозов завершается. Инструмент переходит в руки любителей.

Как неминуемый результат этого движения, расцветает профессия педагога игры на гитаре. С 1767 годы в Париже начинают регулярно издаваться адреса учителей.

Э. Р. Шаранссе [24 с. 33] утверждает, что «публикуемые пьесы не отличаются многообразием: произведения для гитары соло, дуэты (гитара и скрипка, гитара и фортепиано, две гитары), трио и т. д. Романсы, арии и ариетты из известных опер переключаются для гитары, что способствует

их популяризации. Создаваемые нередко второстепенными композиторами, эти публикации удовлетворяют потребности в репертуаре посредственных исполнителей. Одновременно с этим рождаются многочисленные методики, а также периодические музыкальные издания: «Журнал гитары», «Новый журнал», «Вечернее общество», «Музыкальные сюрпризы». Выходит, в свет и множество сборников арий» [24 с. 33].

Из исследований Э. Р. Шаранссе [24, с. 33] можно видеть, что «эволюция представлений о правильной посадке гитариста и положении инструмента – яркий пример отхода от эмпирической практики и обращения к практике рациональной. Каждый выбирал положение инструмента по своему вкусу или просто произвольно. Но постепенно возникают проблемы, в большей степени связанные с практикой самой игры, – проблемы поиска целесообразности той или иной посадки. Так, Байон напоминает, что «гитара должна лежать на обоих коленях»; Альберти и ле Муан, со своей стороны, настаивают на том, что инструмент нужно держать на правой, слегка приподнятой ноге, которая опирается на подставку. Наконец, некий Филис призывает к тому, чтобы держать инструмент на левом приподнятом колене; тем самым было положено начало исполнительской практике будущего. Эти поиски обязаны тому факту, что гитаристы, вынужденные приспособляться к возросшим в конце века трудностям репертуара, должны были сделать игру стабильной, освобожденной от скованности, которая возникает при поддержке инструмента» [25, с. 33].

Техника игры обеих рук также составляла предмет изучения. В некоторых источниках находится предупреждение от слишком интенсивного применения большого пальца левой руки. Позиция пальцев данной руки теперь уже обязана быть по отношению к струнам не плоским, а поперечным. Что касается левой руки, то позиция на деке мизинца (и даже безымянного), унаследованная от лютневой практики, выходит из употребления. Применение безымянного пальца становится общепринятым

,начиная с 1795 года, однако применяется данный палец в основном в арпеджио. По-прежнему признается правильным извлечение звука подушками пальцев.

В XIX веке несмотря на то, что гитара была в те времена распространена по всей Европе, инструментом виртуозным она становится в двух странах – Испании и Италии.

Благодаря классическому увлечению инструментом, Испания, обгоняя прочие государства в ходе развития его строения, оказывается первым государством, которое возвращается к профессиональной музыке для гитары. Уже к окончанию столетия — это новое отношение к гитарному умению продемонстрировано знаменитым композитором итальянцем, поселившимся в Мадриде, - Луиджи Боккерини (1743—1805). С целью одного из ценителей - артистов, какой, по-видимому, в 1798—1799 года был его покровителем, Боккерини менял определенные из своих уже написанных творений, в частности в 6 квинтетов вводил гитару, а кроме того писал главную симфонию с партией облигатной гитары.

Э. Р. Шарнассе [25, с. 38] отмечает: «Одновременно с этим монах Мигель Гарсиа, прозванный падре Базилио, прославился своим исполнением в стиле пунтеадо, сделав его широко популярным. Занимаясь преподаванием, он обучает игре на гитаре королеву Марию-Луизу; среди его воспитанников - не только любители-дилетанты из числа мадридских аристократов, но и такие серьезные музыканты, как, например, Дионисио Агуадо. Разработав свой собственный метод обучения, который широко применялся на практике как им самим, так и впоследствии его учениками, падре Базилио вносит немалый вклад в дело формирования первого поколения крупных виртуозов. В то же время Фредерико Моретти и Фернандо Феррандьере публикуют свои методики для шестиструнной гитары. Все они открывают путь к большой испанской школе. Два ее представителя вскоре покорят всю Европу» [25, с. 38].

В Италии гитара была с шестью одинарными струнами входила в использование в последней четверти XVIII века.

Вызывая к себе огромный интерес, она стала в течение многих лет наиболее распространенным инструментом в кругу любителей музыки. Выдвигались знатные исполнители - профессионалы (М. Джулиани, Ф. Карулли, М. Каракасси, Л. Леньяни, Н. Паганини), однако переломным явлением культуры, которые усиливались в то период в государстве, заставляли их к эмиграции. Большая часть этих виртуозов, находясь первоначально исполнителями на иных инструментах, позже самостоятельно овладевали игрой на гитаре.

Для XX столетия были свойственны 2 принципиально новых явления. Во-первых, стилистическое и инструментально - исполнительское нововведение, взаимосвязанное с отходом от классических способов композиторского письма, требовало от специалистов музыкальных инструментов обогащения технических и выразительных способностей гитары. В мир появлялись новейшие типы гитар; некоторые из них обладали только отдаленным сходством с наиболее ранними образцами. Во-вторых, новейшие направления как в музыкальном жанре, так и в сфере конструкции инструмента отныне пробуждались не в Европе, а в Америке.

Классическая гитара в Европе кончина Ф. Тарреги, произошедшая далее в 1909 г., явилась поворотным фактором в истории гитары. С его гибелью не только уходит «лучший исполнитель абсолютно всех времен», равно как пишет единственный из его учащихся, однако пропадает кроме того определенная эстетическая точка зрения по отношению к инструменту и созданной для него музыкальной литературе.

Э. Р. Шарнассе [25, с. 46] подчеркивает: «Эра композиторов-виртуозов закончена; гитара вступает в сложный период своего развития. Благодаря блестящему интеллекту и образованию, а также огромному вкладу в совершенствование инструментальной техники, Таррега открыл неведомые

ранее перспективы развития гитары. Однако, несмотря на это, композиторы начинают от нее отходить, что порождает серьезный кризис репертуара, который у большинства гитаристов вызывает разочарованность. И только непосредственные ученики Тарреги и некоторые любители продолжают поддерживать престиж своего инструмента» [25, с. 46].

Россия познакомилась с гитарой во второй половине XVIII столетия. Новые музыкальные веянья были отголосками из Европы, но Россия грезилась своими образами и виденьями. Пятиструнная гитара, которая появилась в 60-х годах в Петербурге и в Москве, не имела большого успеха и не оставила никакого следа в русской инструментальной музыке. С появлением в самом конце XVIII века семиструнной гитары, а также и шестиструнной, обстановка поменялась в пользу гитары. С этого периода и наступает история гитары в России.

А. В. Ширялин [26, с. 11] утверждает: «Подлинная популярность этого инструмента начинается с последнего десятилетия XVIII века. Судя по газетным объявлениям об уроках игры на гитаре и издаваемым журналам, в России утвердились сначала пятиструнная гитара, а затем вместе с нею не более совершенная модификация – гитара шестиструнная. Наряду с арфой и клавирами пение под гитару было почти обязательным для каждой благовоспитанной девицы этого времени. Кроме пятиструнной и шестиструнной гитар, были и другие – девятиструнная (английская), семиструнная («польская», «французская», «испанская») и другие, то есть шел интенсивный поиск рационального строя» [26, с. 11].

Б. Л. Волман [4, с. 47] подчеркивает: «В России гитара появилась в середине XVIII века. Ее завезли итальянские композиторы, служившие при дворе Екатерины II. Распространению гитары в высших кругах русского общества, способствовали итальянские певцы и певицы, приезжавшие в Россию и выступавшие на придворной сцене» [4, с. 47].

Музыкальные источники для гитары, печатаемые в конце XVIII – начале XIX столетия, были разнообразны по форме и содержанию.

Русский музыкальный уровень культуры к половине XIX столетия прочно изучил европейские музыкальные инструменты и заложил основные положения не только лишь профессионального исполнительства, но и профессиональной композиторской школы. Все эти достижения были закреплены открытием в 60-х годах высших музыкальных учебных заведений в Петербурге и Москве – гитара не вошла в число «консерваторских» серьезных инструментов и была обречена на любительское прозябание. Семиструнная гитара, слишком прочно привязанная к народной песне, городскому романсу и не имея серьезной практики иного рода, вынуждена сдавать свои позиции. В этих условиях шестиструнная гитара, рожденная европейской системой музицирования, делает попытку заявить о себе в России.

Серьезной попыткой внедрить шестиструнную гитару в Россию нужно считать гитарную деятельность Н. П. Макарова. Будучи человеком энергичным и волевым, он предпринял почти отчаянную акцию по возрождению гитары.

А. В. Ширялин [26, с. 55] подчеркивает, что «явление исторического характера, тесно связанное с пробуждением национального самосознания народа, что гитарная школа России уникальная не только по специфике, но и по его органической связи с фольклором. Уходя в быт городской, в музицирующие круги всех сословий, она тут же заявляет о себе как об инструменте исключительно виртуозном, инструменте концертном. «Любители», имеющие много свободного времени и средств для систематического образования, иногда превосходили профессионалов в культуре и мастерстве» [26, с. 55].

Многие русские композиторы и музыканты – профессионалы считали гитару недостойной внимания. Гитара продолжала существовать лишь

только в артистической, в народной и студенческой среде. Любителям приходилось ограничиваться переложениями распространенной музыки и гитарным аккомпанементом по слуху. Игре на гитаре учились у частных преподавателей, в большей степени по самоучителям, которые не всегда соответствовали своему предназначению [4].

Гитарная школа в России была на вершине музыкального творчества своего времени, даже в чем-то опережала этот период (то есть камерная инструментальная музыка) по смелости претворения фольклорного материала.

Таким образом, из представленного материала видно, что инструмент «гитара» – его появление, развитие и совершенствовании – имеет многовековую богатейшую историю. Этот музыкальный инструмент нашел свое отражение в искусстве самых различных стран. Как бы ни был прост этот музыкальный инструмент, он способен передавать множество музыкальных образов. Были периоды, когда уровень исполнительской техники гитаристов снижался и гитара была не востребована, становясь лишь бытовым инструментом. Благодаря любителям, которые всеми способами пытались вернуть этот инструмент, он вновь приобретал прежнюю славу.

1.2. Психолого-педагогические особенности подростков и юношей

Для того чтобы изучить проблемы социализации личности ребенка, с самого начала необходимо обратить внимание на психолого-педагогические характерные черты школьников и юношей, следует отметить рубежи возрастной периодизации и общественного статуса. Как указывают современные психологические исследования (А. С. Белкин [1], Л. И. Божович [2], И. С. Кон [11], Ф. С. Махов [14], Л. И. Михайлова [15], А. В. Мудрик [16], В. С. Мухина [17], Л. Ф. Обухова [20], И. П. Подласый [21], Г. С. Тарасов [22], Д. И. Фельдштейн [24],

Д. Б. Эльконин [7]), подростковый возраст принадлежит к числу значимых этапов онтогенеза (с 10–11 вплоть до 18 года), переход от раннего возраста к юности, сопряженных с главнейшими преобразованиями в области сознания, деятельности и отношений индивида. И. П. Подласый [21] характеризует данный период каждого ребенка и юноши ростом человека, формированием организма в ходе полового созревания, то что оказывает ощутимое воздействие на психофизиологические отличительные черты ребенка. Развитие индивидуальных качеств подростков происходит в ходе разных видов деятельности, занятий разными видами, спорта, то есть в ходе общественно-культурной деятельности.

Возрастными особенностями называют характерные для конкретного этапа жизни анатомо-физиологические и психологические свойства. Суть возрастных специфик четко выявляется в примере физиологического развития человека. Рост, увеличение веса, возникновение молочных зубов, а далее их замена, половое созревание и прочие биологические процессы происходят в конкретные возрастные этапы с небольшими отклонениями.

Так как биологическое и внутреннее формирование человека непосредственно объединены между собою, то соответствующие возрасту перемены наступают и в психологической области. Происходит (хотя и не в таком жестком режиме, как биологическое) общественное развитие, проявляется возрастная динамика духовного формирования личности. Это и служит природной базой с целью выделения поочередных стадий формирования возрастной периодизации. Это немаловажно при исследовании подросткового возраста [20].

Созданная Д. Б. Эльconiным [7] периодизация дала возможность выявить некоторые значимые характерные черты психологического развития ребенка, в первую очередь, закономерности смены основных видов деятельности, возникновение главных новообразований в различных возрастах и другое. Эффективность рассматриваемой периодизации и

соответствие её действительному процессу формирования ребенка доказана множественными экспериментальными разработками разных периодов онтогенеза, проведенными в последние 20 лет [7].

И. С. Кон [11, с. 108] отмечает, что «неопределенность возрастных границ отражается и в языке. Трудно провести четкую границу не только между юношей и взрослым, но и между юношей и подростком. Нередко подростками называют молодежь до 18 лет. В английском языке слово «adolescent» обозначает одновременно и подростка, и юношу. Понятие «teenager» охватывает молодежь от 13 до 19 лет. Но между 13- и 19-летними существует большая разница, поэтому 17—18-летние юноши не любят, когда их называют тинейджерами, смешивая тем самым с подростками. Не вполне определено и понятие молодежи. Одни авторы зачисляют сюда людей от 14 до 25 лет, другие — от 17 до 25» [11, с. 108].

А. В. Мудрик [16, с. 10] подчеркивает, что «в любом обществе социализация человека содержит характерные черты в разных стадиях. Имеются разные периодизации, и приводимая ниже не считается общепринятой. Она крайне условна, однако и довольно удобна с общественно-педагогической точки зрения. Допускается отталкиваться из того, то что человек в ходе социализации преодолевает последующие этапы: младенчество (с появления на свет вплоть до 1 года), раннее детство (1–3 года), дошкольное детство (3–6 лет), младший школьный возраст (6–10 лет), младший подростковый (10–12 лет), старший подростковый (12–14 лет), ранний юношеский (15–17 лет), юношеский (18–23 года), молодость (23–30 лет), ранняя зрелость (30–40 лет), поздняя зрелость (40–55 года), пожилой возраст (55–65 года), старость (65–75 лет), долгожительство (больше 70 лет)» [16, с. 10].

По мнению Л. Ф. Обуховой [20, с. 338–339], «у современного ребенка все линии развития разошлись. Теперь мы наблюдаем сначала половое созревание, затем органическое и спустя некоторое время – социальное. Это

расхождение и обусловило возникновение подросткового возраста. «Французский этнограф и историк Ф. Ариес предположил, что подростковый возраст возник в XIX в., когда контроль родителей за развитием ребенка продолжался вплоть до брака» [20, с. 338–339]. Опираясь на современные данные, Л. Ф. Обухова подчеркивает, что подростковый возраст включает почти десятилетие – от 11 до 20 лет.

Как утверждает Л. И. Михайлова [15], рубежи молодежного возраста – с 16 вплоть до 30 лет, содержащие в себе подростковый, юношеский и первый промежуток среднего возраста. Л. И. Михайлова никак не устанавливает ясных возрастных границ абсолютно всех трех периодов. В связи с социокультурными условиями бытия подрастающего поколения эти границы изменяются под влиянием формирования общества. За минувшие десятилетия произошел сдвиг рубежа в связи с быстрым физиологическим и интеллектуальным развитием, с запоздалым включением школьников в социальную трудовую активность. Подростки различаются огромным динамизмом, сменой ролей, переменой ценностных ориентаций, нервной системы. Происходит ускоренное физиологическое развитие (акселерация), что порождает большое число трудностей в обучении, труде, спорте и, в особенности, в вопросах правового характера. В свое время на Западе возникли концепции о том, что акселерация – это дегенерационный процесс, тормозящий психологическое и общественное формирование, что приводит к общественной инфантильности, выражающейся в неумении и уклонении взять на себе ответственность [15].

В словаре Г. М. Коджаспирова [10, с. 202–203] «подростковый возраст, период развития детей от 11–12 до 15–16. <...> Границы подросткового возраста достаточно условны. Некоторые специалисты предполагают, что подростковый возраст длится до 16–18 лет. <...> Длительное время при описании подросткового возраста подчеркивались его негативные аспекты и кризисные состояния» [10, с. 202–203]. По мнению Л. И. Михайловой [14,

с. 121], «попытка возложить всю ответственность только на подростков, на их физиологическое развитие, в то время как многое зависит от социальной среды и социально-культурной ситуации. Кроме того, существуют и другие теории. Они рассматривают особенности подросткового возраста в связи с научнотехническим прогрессом, который ведет к ускоренному умственному развитию. Раньше формируются логическая память, абстрактное мышление; молодые люди легко пользуются понятиями, категориями. Но и здесь есть противоречия: можно знать, но не уметь мыслить; возможен дилетантизм, иллюзия образованности и голый практицизм; узкоспециализированный подход к жизни» [15, с. 121].

Выделенные Л. И. Михайловой противоречия доказывают, что раннее физиологическое и интеллектуальное формирование никак не приводит к ускорению нравственного созревания, к преждевременной общественной и гражданской зрелости.

Ф. С. Махов [15, с. 105] выявил: «Изменение общественного формирования подростков сопряжено с их энергичным рвением приобщаться к обществу старших, то есть к действию, общепризнанным меркам и ценностям социума. Свойственным для подросткового возраста новообразованием является ощущение зрелости, а кроме того формирование самосознания и самооценки, заинтересованности к себе равно как к личности, к собственным способностям и возможностям. При нехватке обстоятельств для индивидуализации и положительной реализации, новейших способностей, общественное утверждение ребенка может быть источником негативных реакций» [15, с. 105].

Описывая социальную обстановку развития подростка, необходимо учесть в таком случае особый комплекс внутренних процессов формирования и внешних обстоятельств, что считается обычным для этого возрастного периода. В первую очередь в целом, данное изменение касается внутренней позиции подростка согласно сопоставлению с младшим школьником. Суть

внутренних различий состоит в том, что совершаются главные изменения ключевых мотивационных направленностей личности подростка, характеризующие перемены его эмоциональных отличительных черт. Ребенок входит в ранее неизвестные места социализации, у него появляется желание другой, наиболее существенной и самостоятельной жизни. Общественная обстановка формирования в старшем школьном возрасте обуславливается тем, то что подросток стоит на пороге вхождения в независимую жизнедеятельность.

Л. И. Божович [2, с. 93] и иные исследователи данного возраста связывают «переход от подросткового к раннему юношескому возрасту с внезапной сменой внутренней позиции, содержащейся в том, что направленность на перспективу становится базой общественной ориентированности личности, предпочтения предстоящей профессии, последующего актуального пути. Всё это располагается в центре внимания, заинтересованностей и планов подростков. Подростковый возраст сопряжен с перестройкой психических действий детей». По этой причине требуются радикальные перемены в формах взаимоотношений, организации работы, управления со стороны старших (в частности, преподавателей и административных работников дополнительного образования). «Ощутимое развитие в подростковом возрасте получают волевые черты характера – напористость, настырность в достижении своей цели» [2, с. 93].

Как утверждает В. С. Мухина [17], молодые люди стремятся к пониманию общечеловеческих трудностей. Их отличие от ребенка младшего школьного возраста: жажда познаний, отыскивание правды; желание самореализоваться, не стремясь ссылаться на опыт старших. Нравственные значения, качества личности – независимость, рискованность, свобода, кроме того, станут для них предметом самовоспитания. В. С Мухина [17] указывает на то, что усиленно интеллектуально работая и настолько же усиленно бездельничая, подросток со временем осмысливает себя равно как человек —

это период, когда подросток берется вновь производить оценку собственных взаимоотношений с семьей. Возникает необходимость в отчуждении от абсолютно всех тех, кто обычно, из года в год, оказывал на него воздействие, – и, в первую очередь, данное принадлежит к родительской семье. Он приступает к созданию для себя своих высоконравственных моральных и эстетических аспектов красоты, правды, блага. Раздумывает он и о цели в жизни, о её отрадах, начинает видеть трудности. Подросток старается самоутвердиться в собственных прогнозах, подкрепить их приобретением познаний. Аспекты его ещё весьма зыбки, зачастую бездоказательны, далеко не постоянно объединены между собой причинно-следственной взаимосвязью, носят нерегулярный характер. Ребенок стремится охватить находящееся вокруг него собственным сознанием, ищет решения тревожащих его проблем и в музыке.

Развитие характера в подростковом возрасте обретает очень ощутимую роль в совокупном ходе развития. Бурная энергичность, активная сила, желание работы, самостоятельность, жизнедеятельность, жизнерадостность, оптимистичность, формирование волевых качеств – таковы основные характерологические проявления в подростковом возрасте. Заметное формирование в данный период обретают волевые черты характера – упорство, настойчивость, желание преодолеть преграды и проблемы. В отличие от младшего школьника, подросток гораздо не только к единичным, но и к систематичным волевым поступкам. Он зачастую заранее определяет пред собою цели, сам планирует их реализацию. Однако недостаток свободы влияет, в частности, на то, что, выражая упорство в одном варианте работы, подросток способен не выявлять её в иных вариантах [16].

Значительные сдвиги происходят в умственной работе подростков. Главной её характерной чертой считается нарастающая с каждым годом способность к абстрактному мышлению, перемена от непосредственно-образного к теоретическому, и даже к наиболее трудному аналитико-

синтетическому восприятию предметов и явлений реальности, требующему высокой степени организации интеллектуальной работы. Содержание и логичность исследуемых предметов, направленность освоения познаний формируют у подростка умение без помощи других и по-новому размышлять, анализировать, сопоставлять, совершать глубокие по содержанию заключения и обобщения.

Подростковый возраст – это возраст пытливого ума, жадного стремления к познанию. Как указывает Д. И. Фельдштейн [24], круг интересов подростков формируется под воздействием расширения и обогащения жизненного опыта, расширения кругозора, в ходе изучения основ наук. Желание знаний подростков и их энергичность в этом процессе зачастую приводят или к разбросанности интересов, или, наоборот, к одностороннему глубокому изучению того или иного содержательного направления при абсолютном равнодушии ко всем другим. Вероятность удовлетворения собственных желаний и интересов подростки обнаруживают равно как в сфере основного, так и дополнительного образования, а также в неформальной сфере собственных членов семьи и старших. В мире заинтересованностей подростка весьма существенную роль занимают художественный и технический творческий процесс, физкультура и многое другое [23].

Д. И. Фельдштейн доказывает [24], что ведущим типом деятельности в подростковом возрасте становится развернутая общественно-полезная деятельность в различных ее видах (учебная, трудовая, общественно-организационная). При этом, однако, учебная деятельность в подростковом возрасте сохраняет свою актуальность и значение и продолжает играть важную роль. Однако, в отличие от младшего школьного возраста, для подростков учебная деятельность по своей психологической роли выступает в качестве одной из форм совокупной общественно-полезной деятельности. Д. И. Фельдштейн [24] акцентирует внимание на воспитательное значение труда, однако при условии, что труд подростка соответственным образом

организован (т. е. является общественно полезным, коллективным по своему характеру, инициативным, творческим и полезным для него). Организация здорового, сплоченного, целенаправленного коллектива и верных отношений в нем, вовлечение ребенка в жизнедеятельность подобного коллектива – серьезный путь развития полноценной личности в подростковом возрасте.

В старшем подростковом возрасте очень велико желание популярности. Целиком неутоленной она сохраняться не может, и в случае, если ее проигнорировать, желание ребенка привлечь к себе внимание может осуществляться в грубых, ярых действиях. Нужную популярность может принести участие в школьном певческом, вокально-инструментальном коллективе либо в рок-н-ролл группе. Участие подростков и младшего школьного возраста в коллективном музицировании в привлекательных для их музыкальных направленностей, при чутком и компетентном педагогическом руководстве способно стать эффективным средством обучения, развития, социализации.

Главное содержание общения подростков – стремление к взаимопониманию, взаимодействию. Все без исключения это ориентировано на саморазвитие, корректировку своих недостатков. Эталон подростковых взаимоотношений – «всегда одновременно, всё без исключения пополам». Отсюда условие: обоюдная искренность, сопереживание и умение сохранять секрет. Вместе взятое, это создает способность разбираться в условиях ровесников, принимать во внимание их необходимости. Огромную роль в общении подростков играют искренние беседы. В них заключен и бартер сведениями, и согласование оценок, и формирование каких-то единых позиций. Такие беседы, даже и по «пустякам», психически очень значимы в становлении самопознания подростка в необозримом море человеческих взаимоотношений.

Необходимость самоутвердиться, завоевать достойное место в коллективе – это одна из главных, основных нужд подростка. Если для

дошкольников было наиболее влиятельно суждение отца с матерью, а для младших школьников – суждение педагога, то для подростков более важным становится суждение ровесников, группы, класса. Молодые люди негативно относятся к любому обстоятельству, которое роняет их престиж в глазах друзей.

А. С. Белкин [1, с. 41] подчеркивает, что «если подростка не удовлетворяют роли, носящие позитивный или даже сомнительный характер, то он может пойти по пути негативного самоутверждения, играя роли «оппозиционера», «неподдающегося», «вожака» (неформального лидера). Эти школьники демонстрируют свое негативное отношение к учителям, к нормам классной и школьной жизни, к учебе, к выполнению домашних заданий, прибегают к грубому физическому давлению, чтобы подчинить, запугать одноклассников. В конечном счете вокруг таких подростков складывается обстановка психологической изоляции, порождающая эмоциональный дискомфорт. Возникает синдром «выталкивания из общих рядов», создающий дефицит полезного общения. Чтобы восполнить его, подростки ищут общения вне класса, школы, на улице, в сфере неформальных групп. Именно здесь они быстро находят себе партнеров по общению, которые, как и они, чувствуют себя «отверженными» в школьных коллективах. Между ними возникают взаимопонимание, складываются единые ценности, ориентации, носящие не только искаженный, но, подчас, и асоциальный характер. Все это толкает подростков на правонарушение и преступность» [1, с. 41].

Между тем, как отмечает Д. И. Фельдштейн [24], с точки зрения взаимоотношения педагога и учеников, – это, в первую очередь, точка зрения старшего друга, влиятельного товарища. В этом случае старший способен существенно упростить подростку поиск его места в системе новых, складывающихся взаимодействий, посодействовать, дать оценку собственным возможностям и лучше постичь себя. Совместная работа, общее времяпрепровождение могут помочь подростку по-новому понять совместно

действующих с ним старших. Вследствие этого создаются больше эмоциональные и духовные контакты, поддерживающие подростка в жизни [24].

Подростковый период весьма значим для физиологического, внутреннего, высоконравственного развития ребенка. Это переход к зрелой жизнедеятельности. Проблема развития заинтересованности, музыкальных вкусов и предпочтений подростков делается одной из более значимых и непростых в нынешней музыкальной педагогике.

Г. С. Тарасов [23, с. 26-62] отмечает, что «музыка, разумеется, может быть хорошей и плохой, предельно развлекательной и предельно серьезной, но везде, где звуки, звуковые комплексы, интонации, элементарные или усложненные формы их сочетания несут в себе определенный эмоциональный смысл, мы имеем дело с явлениями, без понимания которых односторонним и неполным было бы и понимание наиболее развитых форм музыки. Современное массированное наступление развлекательной музыки создает немалые трудности в области музыкального воспитания, особенно в воспитании подростков. В школе час в неделю на уроке музыки учитель старается вызвать интерес учащихся к истинному искусству. В то же время в десятки раз больше времени дети находятся под воздействием радио и телевидения, аудио и видео техники, передающих развлекательную, часто безвкусную и низкопробную музыку» [22, с. 26-62].

ГЛАВА 2. СОДЕРЖАНИЕ ОПЫТНО–ПОИСКОВОЙ РАБОТЫ ПО ОБУЧЕНИЮ НАВЫКАМ ПРАКТИЧЕСКОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ НА ШЕСТИСТРУННОЙ ГИТАРЕ

Во второй главе охарактеризованы условия, контингент обучающихся и диагностические методики; описано содержание опытно-поисковой работы по обучению подростков и юношей навыкам практического музицирования на шестиструнной гитаре. Освещаются приемы звукоизвлечения, доступные для освоения на начальном этапе обучения в условиях неформального общения.

2.1. Характеристика условий, контингента обучающихся и диагностических методик

В процессе исследования в Северном районе города Алапаевска Свердловской области нами была проведена работа по формированию навыков практического музицирования на шестиструнной гитаре у подростков и юношей. Работа проводилась с июля по август 2015 года, во время летних каникул, в условиях неформального общения педагога с обучающимися.

В опытной работе приняли участие 5 подростков и 5 юношей. Компоновка группы производилась на основе полной добровольности, дружеских отношений между участниками. Участники группы ранее не имели возможностей для систематического обучения музыке. Часть подростков ранее пыталась самостоятельно освоить приемы игры на гитаре. Все участники группы обладали положительной мотивацией к музыкальным занятиям.

В целом опытно-поисковая работа включала 3 этапа: начальный, формирующий, итоговый.

Начальный этап проводился с 6 июля по 7 июля 2015 года.

Формирующий этап проходил с 10 июля по 20 августа 2015 года.

Итоговый этап проводился 24 августа 2015 года.

Каждый из этих этапов решал определенные задачи:

Задачей начального этапа было определение исходного уровня владения участниками навыками игры на гитаре с помощью разработанной нами диагностики.

Задачей формирующего этапа было обучение начальным навыкам игры на шестиструнной гитаре.

Задачей итогового этапа было выявление уровня владения участниками навыками игры на гитаре, достигнутого в результате обучения с помощью той же диагностики.

На протяжении опытно-поисковой работы использовалась диагностическая методика, одна и та же для начального и итогового этапов.

Для диагностики процесса мы привлекли следующие показатели:

- а) умение принять позу гитариста – исполнителя;
- б) умения исполнить приемы игры бой – перебор;
- в) чистота интонирования в пении.

Критерии уровня проявления данных показателей

Высокий уровень: обучающийся принимает в целом правильную позу исполнителя – гитариста достаточно уверенно исполняет бой или перебор, мелодию знакомой песни, поет интонационно чисто.

Средний уровень: Обучающийся принимает не совсем верную позу исполнителя, исполняет только один из приемов – бой или перебор – и только на открытых струнах, мелодию знакомой песни поет с некоторыми интонационными неточностями.

Низкий уровень: Обучающийся не может принять позу исполнителя – гитариста, не может исполнить ни один из приемов – бой или перебор – даже на открытых струнах, затрудняется спеть мелодию знакомой песни или поет с значительными интонационными неточностями.

Диагностическая процедура состояла из трех заданий.

Задание 1. Принять позу, характерную для гитариста – исполнителя.

Задание 2. Исполнить бой или перебор.

Задание 3. Спеть (или исполнить мелодию) знакомую под аккомпанемент учителя.

Результаты исполнения заданий оценивались по трем уровням – высокому, среднему и низкому.

На основании проведенной диагностики был выявлен начальный уровень владения обучающимися навыкам игры на гитаре.

После проведения диагностики, направленной на выявление уровня сформированности навыков игры на гитаре, количественные данные на начальном этапе опытной работы приведены в таблице № 1.

Таблица 1

Уровень сформированности навыков музицирования на шестиструнной гитаре на начальном этапе опытной работы

Имя, фамилия ученика	Показатели уровня				Общий показатель
	Поза гитариста - исполнителя	Навыки игры бой/перебор	интонирование		
Кирилл Б.	П	Средний	Низкий	Средний	Средний
Анна К.	П	Средний	Низкий	Низкий	Низкий
Дарья М.	Ю	Низкий	Низкий	Низкий	Низкий
Софья Д.	П	Средний	Низкий	Низкий	Низкий
Алена Т.	Ю	Средний	Средний	Низкий	Средний
Елена Г.	П	Средний	Низкий	Высокий	Средний
Павел Ш.	Ю	Низкий	Низкий	Низкий	Низкий
Илья Д.	Ю	Средний	Низкий	Низкий	Низкий
Николай Ж.	Ю	Средний	Низкий	Низкий	Низкий

Мария А.	П	Средний	Средний	Средний	Средний
Итого		Выс.- нет	Выс. - нет	Выс. – 10%	Выс. - нет
		Сред. - 80%	Сред. - 20%	Сред. – 20%	Сред. - 40%
		Низ. - 20%	Низ. – 80%	Низ. – 70%	Низ. – 60%

По результатам диагностики на начальном этапе было выявлено:

По первому показателю уровня сформированности *поза гитариста – исполнителя* на начальном этапе у 5 подростков и у 3 юношей средний уровень, а у 2 юношей на низком уровне.

По второму показателю уровня сформированности *навыков игры бой/перебор* на начальном этапе у 1 подростка и у 1 юноши средний уровень, у 4 подростков и у 4 юношей на низком уровне.

По третьему показателю уровня сформированности *чистоты интонирования в пении* на начальном этапе у 1 подростка на высоком уровне, на среднем уровне у 2 подростков, на низком уровне 2 подростка и 5 юношей.

2.2. Содержание формирующего этапа обучения

Задачей формирующего этапа было обучение начальным навыкам игры на шестиструнной гитаре. На данном этапе обучения мы придавали большое значение постановке корпуса и рук гитариста-исполнителя, ознакомления с начальными приемами игры на гитаре. На формирующем этапе мы пользовались целым рядом источников, подробно разъясняющий содержание, ход и приемы этой работы (П. О. Вещицкий, Б. Л. Волман, А. И. Иванов-Крамской, Е. Д. Ларичев, И. Т. Назаров, А. Г. Николаев, Н. А. Свиридов).

В общей сложности было проведено 12 занятий, включая групповые и индивидуальные.

На первом групповом занятии мы рассказали и показали обучающимся правильную позу гитариста-исполнителя и правильные позиции правой и левой рук.

Для этого мы воспользовались самоучителем П. О. Вещицкого. В нем очень коротко и емко [3, с. 13] рассказывается о посадке гитариста-исполнителя. «Играть на гитаре надо сидя, ибо такое положение наиболее удобно для выработки и закрепления правильной постановки рук. От правильной постановки рук будет в дальнейшем во многом зависеть техническое мастерство владения гитарой» [3, с. 13].

Данный автор [3, с. 13] отмечает, что «корпус гитары в месте выемки кладется на левую ногу. Положение корпуса гитары должно быть таким, чтобы пуговка, вделанная в обечайку, оказалась около колена правой ноги, а гриф – ближе к туловищу играющего. Головка грифа находится приблизительно на уровне плеча исполнителя; нижняя дека в левой части корпуса слегка прислонена к груди и располагается почти вертикально к полу» [3, с. 13].

М. Каракасси [9, с. 5] говорит о правильной опоре инструмента, «чтобы правильно держать гитару, надо сесть на стул, поставить левую ногу на скамеечку, высота которой должна быть 10-15 см, и отклонить правое колено вправо. Левое колено находится в своем естественном положении. Гитара кладется выемкой на левое бедро так, чтобы передняя дека была вертикальна по отношению к полу. Такое положение дает инструменту три опоры, которые помогают держать его устойчиво. Руки не нужно напрягать» [9, с. 5].

Так как обучающиеся находились на начальном этапе обучения, для них было очень важно учиться в позе сидя. П. О. Вещицкий [3, с. 13] подчеркивает, что «в эстрадных оркестрах гитарист играет обычно сидя, а в эстрадных ансамблях, гитарист играет стоя. Но для начинающих обучение игра в положении стоя совершенно недопустима» [3, с. 13].

Участники хотели сразу научиться играть медиатором, в свою очередь им было рассказано, что «если начинать обучение с звукоизвлечения медиатором, то может выработаться неправильная для извлечения звуков пальцами постановка правой руки, а исправление этого дефекта будет очень затруднительно» [22, с. 11]. К игре медиатором целесообразно приступать лишь тогда, когда у обучающегося после проигрывания различных упражнений окрепнут обе руки и появится свобода движения пальцев, а левая рука будет достаточно натренирована для исполнения аккордов.

Практическое первое занятие на гитаре мы начинали с правой руки, ибо, когда начнет действовать левая рука, весь зрительный контроль играющего сосредоточивается на ней.

О постановке правой руки подросткам и юношам было изначально все грамотно изложено и показано. Для этого мы воспользовались самоучителем П. О. Вещицкого [3, с. 14], где подробно описывается постановка правой руки. «Правая рука ниже локтевого сгиба должна быть положена на край обечайки (место соединения обечайки с верхней декой), чуть левее самой широкой части корпуса гитары. Другим ориентиром может быть нижний

порожек, который находится приблизительно на одной линии с местоположением руки» [3, с. 14].

Еще данный автор [3, с. 14] детально описывает исходное положение правой руки, что очень поспособствовало правильной постановке у обучающихся: «кисть правой руки немного опущена в сторону струн и отклонена вправо настолько, чтобы ногтевая сторона пальцев при извлечении звуков была расположена почти параллельно к линии натяжения струн, так как удары пальцев направляются почти перпендикулярно струнам. Это дает наиболее мощное звучание. Всем пальцам, кроме большого, придается округлая форма. Указательный палец располагается на 3 струне, около края розетки со стороны нижнего порожка. Большой палец чаще всего используется для извлечения звуков на 6, 5 и 4 струнах. В момент игры он находится впереди указательного пальца, то есть ближе к грифу гитары. При извлечении звуков большой палец должен быть прямым или несколько изогнутым в направлении от указательного пальца. Последнее лучше, но у некоторых людей большой палец не поддается сгибанию в этом направлении. Изгиб в противоположную сторону категорически запрещается» [3, с. 14].

На начальном этапе обучения мы воспользовались ценными рекомендациями П. О. Вещицкого [3, с. 14] относительно способов самоконтроля за правильностью постановки правой руки: «кисть и пальцы обычно принимают правильное положение, если, положив руку на обечайку, как было указано, и, расслабив мышцы этой руки так, чтобы кисть повисла, поставить кончики пальцев на струны. Для проверки, достаточно ли большой палец отдален (в сторону грифа) от струн, средний – на 2 струну, указательный – на 3 струну и большой – тоже на 3 струну. При этом суставная часть большого пальца не должна коснуться указательного пальца» [3, с. 14].

И на этом же первом занятии мы поговорили о постановке левой руки и применили эти знания на практике. Для этого мы воспользовались

методическим материалом А. И. Иванова-Крамского [6, с. 10]. «Во время игры на гитаре пальцы левой руки должны быть в полусогнутом положении. Струны прижимаются кончиками пальцев, за исключением игры приемом «баррэ» Он указывает: «Пальцы в суставах не прогибаются; исключение представляет указательный палец, который прогибается в том случае, когда он прижимает одновременно две или три струны» [6, с. 10]. Большой палец струн не прижимает, он служит опорой для четырех пальцев, прижимающих струны; поэтому он не должен быть виден из-под грифа. Струны надо прижимать около ладов (металлических пластинок), но не сдвигать их в сторону. Аппликатура левой руки также имеет свои условные обозначения: указательный палец называется первым и обозначается цифрой 1; средний – называется вторым и обозначается цифрой 2; безымянный – называется третьим и обозначается цифрой 3; мизинец называется четвертым и обозначается цифрой 4».

На первом же занятии подростки уже пытались применить все знания, о которых мы им рассказали. Они проделывали упражнение на открытых струнах – это позволяло им добиться правильной постановки правой руки и получить красивый, полный звук на инструменте. При этом мы использовали рекомендации В. И. Яшнева и Б. Л. Волмана [27, с.7]: «Применяя любой способ игры, нужно начинать с первой до шестой струны включительно следующими пальцами: i-m, m-i, m-a, a-m, i-m-a, a-m-i. Играть также упражнение большим пальцем правой руки на шестой, пятой, четвертой струнах и обратно, на четвертой, пятой и шестой струнах. Остальные пальцы в это время должны стоять на струнах, на них опираясь» [26, с.7].

Указанные авторы подчеркивают, что, «приступая к извлечению звука, необходимо следить за постановкой правой руки, за тем, чтобы она не лежала искаженно в отношении струн, и добавляют, что полноценный звук получится только тогда, когда пальцы стоят вертикально струнам. При этом

нужно следить за кистью, чтобы она была спокойной и не подпрыгивала. Движения пальцев должны быть равными, одной силы» [26, с.7].

На втором занятии мы начали изучать способы звукоизвлечения. Как указывается в методике Б. Л. Волмана [5, с. 6] «звук на гитаре извлекается посредством щипка, или, точнее, удара по струнам кончиками пальцев правой руки. Большой палец производит щипок от себя, указательный, средний и безымянный пальцы производят щипок к себе (мизинец в игре не участвует). Сила удара исходит от третьего сустава. Приготовленный для удара палец должен находиться перпендикулярно по отношению к струне. При таком положении соприкосновение придает большую силу удару, делая его более богатым обертонами» [5, с. 6].

Обучающимся было рассказано, что извлекать звучание на струне возможно от подставки и вплоть до грифа. В случае если извлекать звук с одной и той же силой, со временем передвигая руку от подставки к грифу, окраска инструмента станет ощутимо меняться. Часть, в котором вероятно извлекать звук, необходимо разделить на три части: среднюю – у нижней части фонетической розетки; верхнюю – у грифа (верхняя часть звуковой розетки); нижнюю – у подставки.

Но мы с ребятами пришли к выводу, что самое сильное и яркое звучание инструмента – в середине (у нижней части звуковой розетки). Здесь в основном и извлекаются звуки. В нижней части (у подставки) инструмент звучит довольно сильно и резко. Верхней и нижней частью пользуются для перемены тембра. Также подросткам и юношам было объяснено, что в музыкальном произведении могут встретиться две одинаковые фразы. Чтобы звучание одной фразы отличалось от другой, следует дать разные тембры, а другую – в нижней. В дальнейшем нужно чувствовать, где и как применять эти тембры.

Для полноценного хорошего и ровного звучания, мы воспользовались методикой И. Т. Назарова [18, с. 26], «для того, чтобы инструмент звучал

ровно и ярко, нужно соблюдать правила: удары пальцев по одной струне должны быть сосредоточены в одной точке; при ударе по разным струнам (когда звуки извлекаются отдельно или вместе) пальцы должны располагаться по прямой, перпендикулярной струнам. Чем меньше задерживаются пальцы на струнах во время удара, тем сильнее и ярче звучит инструмент. Направление движения пальцев к себе (указательный, средний и безымянный) и от себя (большой палец) должно составлять угол приблизительно в 45 градусов по отношению к струнам» [18, с. 26].

Мы попытались применить два способа извлечения звука, о котором говорит И. Т. Назаров: [18, с. 26] «Два способа извлечения звуков: ногтевой, когда звук извлекается при помощи ногтей на пальцах правой руки; подушечками (мякотью) пальцев правой руки. Первый способ считается наиболее употребительным и заключается в следующем: кончики подушечек пальцев (ближе к ногтю) касаются струн и почти одновременно струна скользит на ноготь, который и заставляет струну звучать. От такого удара звук делается сильным и ярким. При игре ногтевым способом ногти не должны быть длиннее, чем на 1, 5 – 2 мм над уровнем подушечек пальцев, должны иметь полукруглую форму и концы их должны быть хорошо отшлифованы. Большой палец при этом способе извлекает краем подушечки. За ногтями нужно следить, придавая им форму, размер, и ни в коем случае не допускать шероховатостей – все это отражается на звуке. Второй способ извлечения звука состоит в том, что кончики пальцев правой руки при ударе касаются струн только подушечками пальцев, без участия ногтей. Этим способом концертанты почти не пользуются, так как инструмент звучит гораздо тише, чем при ногтевом способе. Если извлекать звук только мякотью пальцев, то ногти, разумеется, должны быть коротко острижены» [18, с. 26]. В конечном итоге мы пришли к выводу, что извлекать звук будем на наших занятиях подушечками пальцев.

В самоучителе П. О. Вещицкого [3, с. 15] отмечается, что «при извлечении звуков надо овладеть двумя приемами, так как на них построена вся техника правой руки: *апояндо* (от итальянского *apoyando* - с опорой, опираясь) и *тирандо* (от итальянского *tirando* – натягивая)» [3, с. 15].

На втором занятии мы изучали два приема игры (*апояндо* и *тирандо*), так как эти два приема нам понадобятся для приема арпеджио (перебор).

Обучающимся было рассказано, что такое *апояндо*. Это удары указательного, среднего и безымянного пальцев правой руки, сконцентрированы сверху вниз, то есть по направлению к деке. *Тирандо* - удары указательного, среднего и безымянного пальцев, направленные снизу - вверх, то есть от деки. Удары пальцев правой руки, должны быть примерно под углом 45 градусов по отношению к деке. Каждый из этих приемов мы рассмотрели отдельно.

При исполнении способа *апояндо* пальцы левой руки должны быть прямыми и совершать перемещение согласно такой линии движения, чтобы уже после извлечения звука опереться на следующую струну. Подушечка основания пальцев при этом пребывает никак не над последующей струной, а через одну струну от извлекаемой.

Мы рекомендовали обучаемым проделать данное перемещение различными пальцами на различных открытых струнах. Пальцы не должны изгибаться в крайнем суставе. Чувство напряжения при извлечении звука и дальнейшего расслабления обязано являться точно такое же, равно как и при *тирандо*.

Аналогично Вещицкому прием *апояндо* описывает А. Г. Николаев [19, с. 17]. Мы применили его методические рекомендации. Он отмечает, что «прием *апояндо* придает инструменту новое звучание. Изменяется не столько сила звука, сколько тембр и характер звучания. Звук получается более плотным, округлым и энергичным. Этим приемом нужно пользоваться в тех случаях, когда каждый палец извлекает звук отдельно. Извлечь несколько

звуков одновременно этим приемом невозможно, поэтому следует применить прием тирандо» [19, с. 17].

А. Г. Николаев [19, с. 17]. подчеркивает, что для лучшего понимания сути приемы тирандо «необходимо проделать следующее предварительно упражнение без инструмента. Положите небольшой предмет (например, пуговицу) на лежащую на столе книгу примерно в сантиметре от края обложки и расположите над ним свободно кисть правой руки таким образом, чтобы средний палец почти касался предмета. Затем неторопливым, широким, но без замаха, движением округлого свободного среднего пальца, не касаясь поверхности книги мягко столкните предмет на стол. Палец должен вернуться в исходное положение за счет расслабления. Это упражнение – модель движения пальцев в приеме тирандо. Взяв гитару, приготовьтесь к игре, руководствуясь правилами. Левую руку положите на корпус гитары со стороны грифа, локоть при этом будет свободно висеть. В этом положении правой рукой проделайте несколько раз упражнение. Рука должна быть слегка округлена в запястье, пальцы также немного закруглены, ладонь параллельна струнам. Естественная закругленность запястья свидетельствует о его свободе. Это основное положение правой руки» [19, с. 17].

На втором уроке мы добивались соединения этих этапов, для того чтобы было свободное, широкое и мягкое движение, при этом кисть не должна отскакивать от струн, запястье почти не меняет своего положения и формы.

Мы попробовали сразу использовать новые приемы в комбинации. Исполнить упражнения на слоги, где ударные слоги - звуки будут извлекаться *апояндо*, безударные – *тирандо*. После *апояндо* надо мягким движением восстановить нужное для *тирандо* положение кисти. При исполнении мы просили обучающихся следить за свободой и эластичностью запястья правой руки.

На третьем групповом занятии мы начали изучение аккордов в тональности a-moll. Данная тональность выбрана, потому что все необходимые аккорды находятся в одной позиции (от 1-го лада до 4-го). В одном из самоучителей [8, с. 62] есть одно из правил, которым мы воспользовались с обучающимися: «при работе пальцев в пределах одной позиции кисть практически неподвижна, она не смещается вдоль грифа и не совершает никаких движений относительно большого пальца, что и касается аккордов» [8, с. 62]. Такое расположение в позиции давало обучающимся быстро переставить пальцы на нужные аккорды. На данном занятии мы изучили основные аккорды Am, Em, Dm. Сначала проигрывали каждый аккорд по несколько раз, а потом в очень медленном темпе пытались в определенной очередности проигрывать все выученные аккорды.

Четвертое занятие проводилось индивидуально и лишь для тех, кто испытывал трудности. Так, у 2 подростков и 3 юношей были проблемы с постановкой левой руки. В течение занятия мы исправляли ошибки и добивались быстрой смены аккордов.

На пятом групповом занятии мы учили песню. В течение всего занятия мы пытались совместить правильную смену аккорда с произнесением текста песни. Весь процесс занятия был в медленном размеренном темпе. Также мы разучивали прием арпеджио (перебор) в тональности a-moll. Из самоучителя Е.Д. Ларичева [13, с. 36] мы выяснили, что такое арпеджио. «Арпеджио (перебор) – это поочередное исполнение звуков, входящих в аккорд. Этот прием очень характерен для гитарной техники» [12, с. 36]. Все занятие мы играли песню, которую разучивали на прошлом занятии, приемом арпеджио. Трудности были в правильной смене аккордов и правильности звучания арпеджио. Из одного из самоучителей [8, с. 70] мы воспользовались ценным советом: «при оттягивании струны используется весь палец, а не только последняя фаланга, что позволяет сохранять неизменное положение кисти. Кисть не должна «дергаться при извлечении каждого звука, все усилия

совершает только палец» [8, с. 70]. Все занятие мы добивались легкости и свободы движения пальцев, чтобы не было напряжения в руках.

Шестое занятие было индивидуальным, пришли 2 подростка и 2 юноши. Мы отработывали прием арпеджио в медленном темпе. Добивались ровного арпеджио, свободы в руках и немного сдвинули темп.

На седьмом занятии мы закрепили прием арпеджио (перебор), сыграли и спели песню не в быстром темпе. Обучающиеся принесли еще одну песню, для которой нужен был прием “бой”. В конкретной песне мы решили применить простой бой игры на гитаре. Но для начала ребятам было рассказано, что это за прием игры. Бой – это один из распространённых видов музыкального аккомпанемента. Звук извлекается с помощью ударов по струнам одним или несколькими пальцами. Удары выстраиваются в определенной последовательности, что придает звучанию ритм. Простой бой мы определили в такую схему: $VV^{\wedge} _ ^{\wedge}V$, где V – удар пальцами по струнам вниз, $^{\wedge}$ - удар пальцами вверх, $_$ - пауза. Еще один необходимый прием игры мы разучили – это расгеадо. «Расгеадо – это прием игры, при котором один или несколько пальцев правой руки извлекают одновременно несколько звуков, используя при этом внешнюю сторону ногтя» [12, с. 56-58]. На протяжении всего занятия мы отработывали эти приемы игры, в конце добавили темп игры и слова песни.

На десятом занятии начали разучивание трех приемов игры на гитаре: глиссандо, вибрато, стаккато, так как эти приемы можно использовать в любой песне. Для начала мы выяснили, что это за приемы игры. Прием глиссандо подробно описан А. И Ивановым-Крамским [6], Характеризуя прием глиссандо, он дает следующее его определение: «Глиссандо – это прием игра, при котором палец левой руки, не отрываясь от струн, скользит с одного лада на другой. Такой прием в гитарной технике часто употребляется для более эмоционального звучания». Н. Г. Кирьянов [12, с. 48] дает определение вибрато «прием вибрато заключается в очень малых изменениях

высоты звука при помощи продольных колебаний кисти и покачивания пальцев левой руки на прижатой струне гитары» [12, с. 48]. Необходимо отрабатывать вибрато отдельно каждым пальцем левой руки, особое внимание нужно уделить первому пальцу. А. В. Ширялин [26 с. 120] описывает прием игры стаккато, что означает отрывисто. «Исполняет стаккато двумя способами: пальцами правой руки после удара прикасаются к струнам и глушит их; пальцы левой руки после удара правой руки слегка ослабляют нажим на струны, прекращая, таким образом их звучание» [26 с. 120]. Все занятие мы разучивали эти три приема, а в конце нашей встречи мы добавили в выученные две песни некоторые из приемов.

Одиннадцатое занятие было индивидуальным. Мы с 2 подростками и 3 юношами отрабатывали приемы бой, вибрато и стаккато. Далее все проученные приемы добавили в выученные песни.

На двенадцатом занятии мы начали изучать аккорды в C – dig (аккорды которые мы учили C, F, G). Все аккорды были в одной позиции и для обучающихся было уже проще, трудность была в том, что аккорд F ставится на грифе приемом барре. Применяя его, мы опирались, прежде всего, на методическое руководство, созданное Е. Д. Ларичевым. В созданном им самоучителе [13, с. 9] «барре – один из основных приемов техники левой руки, при котором указательный палец левой руки прижимает одновременно несколько струн. Различают барре малое и большое. При малом барре палец прижимает от двух до четырех струн, при большом – пять или шесть струн. В нотах барре обозначается римской цифрой, которая указывает лад, и квадратной скобкой перед аккордом. В работе над барре нужно следить, чтобы палец плотнее прижимал струны к металлическому ладу, не прогибаясь в суставах; кончик пальца не должен выходить за пределы грифа. Необходимо, чтобы движения остальных пальцев левой руки были свободны» [13, с. 9]. Большую часть времени мы потратили на аккорд, в

котором есть барре. В конце занятия в тональности C- dur мы сыграли уже ранее выученным приемом бой и попытались добавить слова новой песни.

На последних двух занятиях мы закрепляли все приемы, которые ранее изучали. Обучающиеся задавали вопросы, которые их интересовали в плане игры на гитаре (примем игры арпеджио, бой). Пели выученные песни под собственный аккомпанемент в двух тональностях. Репертуар группы включал три произведения: ...**НАПИСАТЬ** Завершающее занятие превратилось в небольшой импровизированный концерт.

2.3 Анализ результатов опытно поисковой работы

Итоговый этап проводился в Северном районе города Алапаевска Свердловской области 24 августа 2015 года (летний период времени) в условиях неформального общения педагога с обучающимися. На данном этапе принимали участие все обучающиеся – 5 подростков и 5 юношей.

Задачей итогового этапа было выявление результатов обучения с помощью диагностики, проведенной по той же методике, что и на начальном этапе.

Диагностическая процедура состояла из трех заданий.

Задание 1. Принять позу, характерную для гитариста – исполнителя.

Задание 2. Исполнить бой или перебор.

Задание 3. Спеть выученную песню под собственный аккомпанемент.

На основании проведенной диагностики был выявлен итоговый уровень владения обучающимися навыкам игры на гитаре.

После проведения диагностики, направленной на выявление уровня сформированности навыков музицирования на гитаре, мы объединили полученные данные в таблице № 2.

Таблица 2

Уровень сформированности навыков
музыцирования на шестиструнной гитаре
на итоговом этапе опытной работы

Имя ученика	Показатели уровня			Общий показатель
	поза гитариста-исполнителя	навыки игры бой/перебор	интонирование	
Кирилл Б. П	Высокий	Средний	Средний	Средний
Анна К. П	Высокий	Низкий	Средний	Средний
Дарья М. Ю	Высокий	Низкий	Низкий	Низкий
Софья Д. П	Высокий	Средний	Низкий	Средний
Алена Т. Ю	Высокий	Высокий	Средний	Высокий
Елена Г. П	Высокий	Высокий	Высокий	Высокий
Павел Ш. Ю	Средний	Средний	Низкий	Средний
Илья Д. Ю	Высокий	Средний	Низкий	Средний
Николай Ж. Ю	Средний	Низкий	Низкий	Низкий
Мария А. П	Высокий	Высокий	Высокий	Высокий
Итого	Выс. - 80% Сред. - 20% Низ. - нет	Выс. - 30% Сред. - 40% Низ. - 30%	Выс. - 20% Сред. - 30% Низ. - 50%	Выс. - 30% Сред. - 50% Низ. - 20%

Анализ: Оказалось, что наиболее освоенным в группе был навык посадки высокий уровень – 80%, самый низкий 50% – чистота интонирования.

По результатам диагностики на итоговом этапе было выявлено:

По первому показателю уровня сформированности *поза гитариста – исполнителя* на итоговом этапе у 5 подростков и 3 юношей высокий уровень, а у 2 юношей на среднем.

По второму показателю уровня сформированности *навыков игры бой/перебор* на итоговом этапе у 2 подростков и 1 юноши высокий уровень, у 2 подростков и 2 юношей средний уровень, а на низком уровне 1 подросток и 2 юноши.

По третьему показателю уровня сформированности *чистоты интонирования в пении* на итоговом этапе на высоком уровне у 2 подростков, на среднем уровне у 1 подростка и 2 юноши, а на низком уровне у 1 подростка и 4 юношей.

Таким образом, итоговый этап показал довольно высокие результаты владения участниками навыками игры на гитаре у подростков и юношей: у 2 подростков и у 1 юноши (30%) обучающихся на высоком уровне, у 3 подростка и 2 юношей (50 %) уровень средний, а у 2 юношей (20%) на низком уровне навыки сформированы.

Сравнительные данные по показателям динамики формирования навыков показаны в таблице 3.

Таблица 3

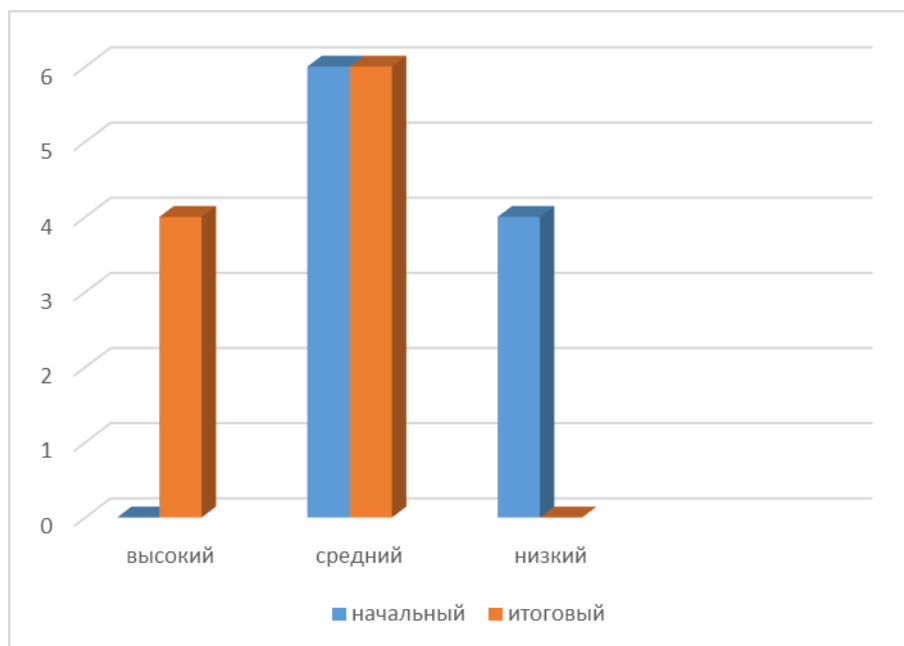
Сравнительные данные по показателям динамики формирования навыков игры на шестиструнной гитаре

Этап	Высокий показатель	Средний показатель	Низкий показатель
Начальный	0	4	6
Итоговый	3	5	2
Прирост	+3	+1	-4

Для большей наглядности данные таблицы представлены в гистограмме 1:

Гистограмма 1

Сравнительные данные по показателям динамики формирования навыков игры на шестиструнной гитаре



Сравнительные данные по показателям динамики с 6 июля по 24 августа 2015 года

Анализируя результаты итоговой диагностики, необходимо отметить положительную динамику по всем проверяемым параметрам у большинства обучающихся, т.е. можно увидеть уверенный рост уровня сформированности навыков практического музицирования игры на шестиструнной гитаре. Это подтверждается следующими фактами: из 10 учащихся один повысил уровень сформированности навыков со среднего на высокий, четверо улучшили свои результаты, перейдя с низкого уровня формирования навыков на средний уровень, двое обучающихся остались на низком уровне.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотрев историю развития гитарного исполнительства, мы выяснили, что, как в древности, так и в 21 веке люди испытывают желание музицировать на гитаре в бытовых условиях. Некоторые из музыкантов, не имеющие образования, превосходили профессионалов.

Характеризуя психолого-педагогические особенности подростков и юношей, мы выявили качества, способствующие усилению их интереса к освоению приемов игры на гитаре, а именно: (социализация, поиск собственного «я» и интересов). Данные качества и могут лечь в основу их обучения игре на гитаре в неформальных условиях.

В процессе написания работы в Северном районе города Алапаевска Свердловской области нами было проведено исследование по формированию навыков практического музицирования на шестиструнной гитаре у подростков и юношей. Исследование проводилось в течение 2015 года с июля по август (летний период времени) в естественных условиях неформального общения педагога с обучающимися. В опытной работе приняли участие 4 подростка и 6 юношей.

Опытно-поисковая работа проходила с 6 июня по 24 августа и включала 3 этапа: начальный, формирующий, итоговый.

На протяжении опытно-поисковой работы была разработана следующая методика, единая для начального и итогового этапов.

Для диагностики процесса мы привлекли следующие показатели: а) умение принять позу гитариста –исполнителя; б) умения исполнить приемы навыков бой – перебор; в) чистота интонирования в пении.

Мы разработали критерии по трем уровням сформированности навыков и провели 2 диагностических среза. Из которых выяснили, что на начальном этапе наиболее освоенным в группе был навык посадки средний уровень – 80%, самый низкий 80% – навыки игры бой/перебор. Начальный этап показал

невысокие результаты владения участниками навыками игры на гитаре у подростков и юношей: ни у одного обучающегося на высоком уровне нет, у 2 подростков и 4 юношей (60 %) уровень низкий, а у 3 подростков и 1 юношей (40%) на среднем уровне навыки сформированы. А на итоговом этапе оказалось, что наиболее освоенным в группе был навык посадки высокий уровень – 80%, самый низкий 50% – чистота интонирования. Данный этап показал довольно высокие результаты владения участниками навыками игры на гитаре у подростков и юношей: у 2 подростков и у 1 юноши (30%) обучающихся на высоком уровне, у 3 подростка и 2 юношей (50 %) уровень средний, а у 2 юношей (20%) на низком уровне навыки сформированы. Анализируя результаты итоговой диагностики, необходимо отметить положительную динамику по всем проверяемым параметрам у большинства обучающихся, т.е. можно увидеть уверенный рост уровня сформированности навыков практического музицирования игры на шестиструнной гитаре. Это подтверждается следующими фактами: из 10 учащихся один повысил уровень сформированности навыков со среднего на высокий, четверо улучшили свои результаты, перейдя с низкого уровня формирования навыков на средний уровень, двое обучающихся остались на низком уровне.

Мы выяснили, что в практике гитарного исполнительства возникли, закрепились и усовершенствовались определенные специфические приемы звукоизвлечения, общие и для музыкантов-исполнителей, и для любителей. При этом оказалось, что их использование имеет ряд особенностей, продиктованных условиями бытового музицирования: Так, например, обычно бытовое музицирование связано с непринужденностью и свободой выбранной позы и техникой исполнения. Однако, идет речь о том, что при начальном обучении (в любых условиях) постановка исполнительского аппарата должна быть грамотной и научно обоснованной. А также опираться на предложенные специалистами методы и приемы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- 1) Белкин, А. С. Основы возрастной педагогики: учеб. пособие А. С. Белкин. М. : Академия, 2000. 192 с.
- 2) Божович Л.И. Психологические особенности развития личности подростка. М.: Знание, 1979.
- 3) Вещицкий П.О. Самоучитель игры на шестиструнной гитаре аккорды и аккомпонимент М. : Советский композитор, 1999. 110 с.,
- 4) Волман Б. Л. Гитара. 2-е изд. М. : Музыка, 1980. 59 с.
- 5) Волман Б. Л. Гитара в России. Очерк гитарного искусства. Л. : Музыка, 1961. 178 с.
- 6) Иванов-Крамской А. М. Школа игры на шестиструнной гитаре под ред. Н. Ивановой-Крамской. 4-е изд., испр. и доп. Ростов н/Д. : Феникс, 2004. 152 с.
- 7) Интеллектуальная психология <http://www.pguides.ru/gcms-857-1.html>
- 8) Как научиться играть на гитаре. Кузнецов В. А. М. : Классика – XXI, 2006. 200 с.
- 9) Каракасси М. школа игры на шестиструнной гитаре /ред А. Иванов-Крамской М.: Сов. композитор, 1990 152 с.
- 10) Коджаспирова Г.М. Педагогический словарь. М. : Академия, 2000. 176 с.
- 11) Кон И. С. Социология личности. М. : Политиздат. 1967. 383 с.
- 12) Кирьянов Н. Г. Искусство игры на классической шестиструнной гитаре.1 ч. М. : Торопов, 1997 168 с.
- 13) Ларичев Е.Д. Самоучитель игры на шестиструнной гитаре. М. : Музыка, 1997. 88 с.
- 14) Махов Ф.С. Кого мы растим? М.: Профиздат, 1989. 144 с.

- 15) Михайлова Л.И. Социология культуры: Учеб. пособ. для вузов. М. : Фаир-Пресс, 1999. 232 с.
- 16) Мудрик А.В. Социальная педагогика: Учеб. пособие для вузов / Под ред. В.А. Сластенина. М. : Академия, 1999. 184 с.
- 17) Мухина, В. С. Возрастная психология. М. : Институт практической психологии, 1998. 488 с.
- 18) Назаров И. Т. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования. Л. : Музыка, 1969. 132 с.
- 19) Николаев А. Г. Самоучитель игры на шестиструнной гитаре./ под ред. А. Фраучи. М. : Музыка, 1986. 79 с
- 20) Обухова Л. Ф. Возрастная психология: Учеб. пособие. 3-е изд. М. : Пед. общ-во России, 2001. 442 с.
- 21) Подласый И. П. Педагогика. Том 1. Возрастные особенности
- 22) Свиридов Н. А. Основы методики обучения игре на домре. Л. : Музыка, 1968. 76 с.,
- 23) Тарасов. Г. С. Музыкальная психология. Г. С. Тарасов Спутник учителя музыки / сост. Т. В. Чельшева. М. : Просвещение, 1993.
- 24) Фельдштейн Д. И. Психология взросления: структурно-содержательные характеристики процесса развития личности 2-е изд. М. : Моск. психол.-социал. ин-т. Флинта, 2004. 672 с.
- 25) Шарнассе Э. Р. Шестиструнная гитара: от истоков до наших дней / пер. с фр. С. Кудрявицкой. М. : Музыка, 1991. 61 с.
- 26) Ширялин А. В. Поэма о гитаре: Г. Е. Левкодимов. М. : Молодая гвардия, 1994. 160 с.
- 27) Яшнев В. И., Волман Б. Л. Школа-самоучитель игры на шестиструнной гитаре. Л. : Музыка, 1979. 58 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

К. А. Тюрнина
Уральский государственный
педагогический университет
г. Екатеринбург

МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПОСТАНОВКИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АППАРАТА НАЧИНАЮЩЕГО ГИТАРИСТА

Аннотация: В данной статье освещаются основные требования к постановке исполнительского аппарата гитариста, представленные в трудах ряда представителей гитарного исполнительства. Анализируются их взгляды на правильную постановку корпуса и положение правой и левой рук. Выявляется важность правильной постановки на начальном этапе для успеха последующего обучения.

Ключевые слова: гитара, гитарист, постановка аппарата гитариста, постановка правой и левой рук гитариста, аппликатура.

В настоящее время в нашей стране инструмент гитара пользуется огромной популярностью. Широкое распространение бардовской песни, современных популярных жанров, невозможных без участия гитары, приводит к возрастанию числа желающих обучаться на этом инструменте.

Лица, желающие освоить навыки игры на гитаре, не всегда могут успешно справиться с самым первым этапом обучения – освоением правильной постановки исполнительского аппарата. Между тем, как отмечал П. С. Агафшин, «от правильной постановки рук будет в дальнейшем во многом зависеть техническое мастерство владения гитарой» [1, с. 12].

О важности правильной постановки аппарата высказываются многие известные гитаристы-исполнители и педагоги [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7].

Отметим, прежде всего, что все они считают, что начинать обучение нужно в положении сидя. Так, П. С. Агафшин отмечает: «Такое положение наиболее удобно для выработки и закрепления правильной постановки рук» [1, с. 12]. А. М. Иванов-Крамской подчеркивает, что «посадка играющего и положение инструмента должны способствовать свободному движению его рук и возможно меньшей утомляемости при игре. С этой целью играющий садится на треть или половину стула» [3, с. 9]. П. О. Вещицкий, обращая внимание на практику игры стоя, широко распространенную на современной концертной эстраде, особенно подчеркивает недопустимость такой позы для начинающих обучение [2, с. 12].

Не менее важным для игры на гитаре является правильное положение корпуса. П. С. Агафшин рекомендует положить корпус гитары на левую ногу. «Положение корпуса гитары должно быть таким, чтобы пуговка, вделанная в обечайку, оказалась около колена правой ноги, а гриф – ближе к туловищу играющего. Головка грифа находится приблизительно на уровне плеча исполнителя; нижняя дека в левой части корпуса слегка прислонена к груди и располагается почти вертикально к полу» [1, с. 12]. М. Каракасси считает, что «для избегания сползания корпуса гитары в направлении колена левая нога ставится на маленькую скамеечку. При отсутствии скамеечки (возвышения) ступня ноги ставится на пол, или можно положить левую ногу на правую. Высота скамеечки в зависимости от роста играющего колеблется от 10 до 15 см.» [4, с. 10].

Наряду с правильной посадкой специалисты придают большое значение постановке рук играющего. Как отмечает П. С. Агафшин, «от правильной постановки рук будет в дальнейшем во многом зависеть техническое мастерство владения гитарой» [1, с. 12]. Подчеркивается,

что обучение необходимо начинать обучение с правой руки, чтобы на первых порах весь зрительный контроль играющего сосредоточивался на ней.

Отметим, что в исполнительской практике используются два вида звукоизвлечения: в обычном классическом исполнении звуки на гитаре извлекаются пальцами правой руки, а в эстрадных оркестрах или ансамблях – при помощи медиатора. Возникает вопрос: с какого из них следует начинать обучение. Специалисты полагают, что сначала необходимо научиться извлекать звуки пальцами. «Ведь, если начинать обучение с звукоизвлечения медиатором, – отмечает Н. А. Свиридов, – то может выработаться неправильная для извлечения звуков пальцами постановка правой руки, а исправление этого дефекта будет очень затруднительно» [6, с. 11]. К игре медиатором целесообразно приступать лишь тогда, когда у обучающегося после проигрывания различных упражнений окрепнут обе руки и появится свобода движения пальцев, а левая рука будет достаточно натренирована для исполнения аккордов.

Достаточно подробно постановка правой руки описывается в самоучителе П. О. Вещицкого: «Правая рука ниже локтевого сгиба должна быть положена на край обечайки (место соединения обечайки с верхней декой), чуть левее самой широкой части корпуса гитары. Другим ориентиром может быть нижний порожек, который находится приблизительно на одной линии с местоположением руки» [2, с. 14].

Данный автор детально описывает исходное положение кисти правой руки: «Кисть правой руки немного опущена в сторону струн и отклонена вправо настолько, чтобы ногтевая сторона пальцев при извлечении звуков была расположена почти параллельно к линии натяжения струн, так как удары пальцев направляются почти перпендикулярно струнам. Это дает наиболее мощное звучание. Всем пальцам, кроме большого, придается округлая форма. Указательный палец располагается на 3 струне, около края розетки со стороны нижнего порожка. Большой палец чаще всего используется для извлечения звуков на 6, 5 и 4 струнах. В момент игры он находится впереди указательного пальца, то есть ближе к грифу гитары. При извлечении звуков большой палец должен быть прямым или несколько изогнутым в направлении от указательного пальца. Последнее лучше, но у некоторых людей большой палец не поддается сгибанию в этом направлении. Изгиб в противоположную сторону категорически запрещается» [2, с. 14].

П. О. Вещицкий дает ценные рекомендации относительно способов самоконтроля за правильностью постановки правой руки: «Кисть и пальцы обычно принимают правильное положение, если, положив руку на обечайку, как было указано, и, расслабив мышцы этой руки так, чтобы кисть повисла, поставить кончики пальцев на струны. Для проверки, достаточно ли большой палец отдален (в сторону грифа) от струн, средний – на 2 струну, указательный – на 3 струну и большой – тоже на 3 струну. При этом суставная часть большого пальца не должна коснуться указательного пальца» [2, с. 14].

После начального освоения приемов звукоизвлечения правой рукой обучающийся может приступать к постановке левой руки. Об этом подробно пишет А. М. Иванов-Крамской [3, с. 10]. «Во время игры на гитаре пальцы левой руки должны быть в полусогнутом положении. Струны прижимаются кончиками пальцев, за исключением игры приемом «баррэ». Пальцы в суставах не прогибаются; исключение представляет указательный палец, который прогибается в том случае, если он прижимает одновременно две или три струны. Большой палец струн не прижимает, он служит опорой для четырех пальцев, прижимающих струны; поэтому он не должен быть виден из-под грифа. Струны надо прижимать около ладов (металлических пластинок), но не сдвигать их в сторону» [3, с. 10].

Как отмечают В. И. Яшнев и Б. Л. Волман, «применяя любой способ игры, нужно начинать с первой до шестой струны включительно следующими пальцами: i-m, m-i, m-a, a-m, i-m-a, a-m-i. Играть также упражнение большим пальцем правой руки на шестой, пятой, четвертой

струнах и обратно, на четвертой, пятой и шестой струнах. Остальные пальцы в это время должны стоять на струнах, на них опираясь» [7, с. 7]. Данные авторы указывают на то, что упражнения на открытых струнах дают возможность добиться правильной постановки правой руки и получения красивого, глубокого и полного звука на инструменте. При различных способах извлечения звука не только осваивается практика звукоизвлечения, но происходит знакомство со звуковыми результатами применения того или иного способа. Они подчеркивают, что, приступая к извлечению звука, необходимо следить за постановкой правой руки, за тем, чтобы она не лежала искаженно в отношении струн, и добавляют, что полноценный звук получится только тогда, когда пальцы стоят вертикально струнам. При этом нужно следить за кистью, чтобы она была спокойной и не подпрыгивала. Движения пальцев должны быть ровными, одной силы [7].

Э. В. Пухоль [5] выделяет два аспекта в обучении игре на гитаре – физический и интеллектуальный. Физический, по его мнению, заключается в беглости, отработке силы, чувствительности и точности действия пальцев; интеллектуальный связан с изучением художественного содержания пьесы, развитием музыкальной интуиции, эмоциональности и темперамента. Он отмечает, что, «несмотря на то, что все это взаимосвязано, иногда в одной области испытываются большие затруднения, чем в другом. В этом случае следует сосредоточить усилия на преодолении отставания» [5, с. 21].

Завершая наш небольшой обзор, можем дать ряд рекомендаций желающим обучиться нелегкому, но такому прекрасному искусству – игре на гитаре:

- необходимы систематические и правильные занятия;
- следует заниматься хотя бы один час в день, но ежедневно;
- не следует бояться технических трудностей, ведь они преодолимы;
- следует избегать лишних и бесполезных усилий и движений;
- нужно все время вслушиваться в свою игру, чтобы вовремя исправлять ошибки и с каждым разом улучшать свое исполнение;
- необходимо с самого начала заниматься внимательно: если будут усвоены неправильные привычки, исправить их будет трудно или даже невозможно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агафшин П. С. Школа игры на шестиструнной гитаре / под ред. Е. Ларичева. 2-е изд., испр. и доп. М. : Музыка, 1990. 206 с.
2. Вещицкий П. О. Самоучитель игры на шестиструнной гитаре. М. : ВИСК, 1979. 110 с.
3. Иванов-Крамской А. М. Школа игры на шестиструнной гитаре / под ред. Н. Ивановой-Крамской. 4-е изд., испр. и доп. Ростов-н/Д. : Феникс, 2004. 152 с.
4. Каркасси М. Школа игры на шестиструнной гитаре / под ред. А. М. Иванова-Крамского. М. : Кифара, 1996. 148 с.
5. Пухоль Э. В. Школа игры на шестиструнной гитаре. М. : Сов. композитор, 1977. 186 с.
6. Свиридов Н. А. Основы методики обучения игре на домре. Л. : Музыка, 1968. 76 с.
7. Яшнев В. И., Вольман Б. Л. Школа-самоучитель игры на шестиструнной гитаре. Л. : Музыка, 1979. 58 с.