

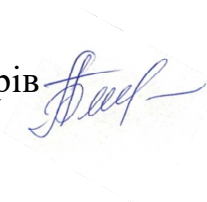
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
кафедра інтерпретології та аналізу музики

**АНСАМБЛЕВЕ МИСЛЕННЯ ЯК БАЗОВИЙ
ПАРАМЕТР ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ГІТАРИСТА**

Магістерська робота
ПАВЛІЩЕВОЇ ЛЮДМИЛИ
Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Сухленко Ірина Юріївна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело.



Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 СИСТЕМА СУЧАСНОГО ГІТАРНОГОВИКОНАВСТВА У НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ.....	7
1.1. Гітаристика як окрема сфера наукового дискурсу.....	7
1.2. Ансамблеве мислення гітариста як базовий параметр.....	19
1.3. Виконавська творчість гітариста крізь призму теорії музичного мислення.....	26
Висновки до розділу 1.....	43
 РОЗДІЛ 2 АНСАМБЛЕВЕ ВИКОНАВСТВО У СИСТЕМІ ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА.....	46
2.1. Композиторській вимір.....	46
2.2. Виконавський вимір.....	47
2.3. Психологічно-педагогічний вимір.....	51
Висновки до розділу 2.....	52
 РОЗДІЛ 3 СУЧАСНІ КОМПОЗИТОРИ ТА ВИКОНАВЦІ.....	54
3.1. Твори для гітари для ансамблю та оркестру гітаристів.....	54
3.2. Роль диригента, як керівника колективу.....	55
3.3. Професійні виконавці та виконавські школи.....	63
Висновки до розділу 3.....	64
 СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	67

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми магістерської роботи. У ХХІ столітті гітарне мистецтво зарекомендувало себе як одну з найпоширеніших та домінантних форм музикування на концертній сцені. Ще 100 років тому зацікавленість цим інструментом не була такою всеосяжною. Інтерес до гітари з боку виконавців та композиторів вельми динамічно проявився у ХХ столітті, протягом якого відбувався швидкий процес розвитку гітарного, як сольного так і ансамблевого виконавства. В результаті взаємодії композиторської та виконавської творчості, з одного боку, з'явилася велика кількість нових творів для гітари соло так і гітарних ансамблів: для дуєтів, квартетів та гітарних оркестрів; збагатився і розширився її репертуар, а з іншого боку - збільшилась кількість віртуозних гітарних митців, які спонукали композиторів далі розвивати музичний потенціал цього інструменту. З кінця 1990-х років спостерігається тенденція до професійного дослідження гітарної музики, в тому числі й сучасної. Гітарне мистецтво вивчається з позицій найактуальніших проблем.

Вони стосуються як історичних проекцій (стильові особливості розвитку гітари як інструменту щодо історичних етапів, епохальних стилів, етнічних контекстів), теоретичних (органологія, обґрунтування специфіки гітарної фактури, ритміки, інструментарію, жанрів), гітарного виконавства, методик виконання та викладання. Як результат - стрімкий розвиток сучасної гітаристики ХХІ століття. В Україні досягненням у цьому напрямку є статті та навчальні посібники В. Доценка (дидактика, композиторська творчість Л. Брауера), кандидатські дисертації В. Ткаченко (специфіка й універсалізм гітарного мислення), О. Жерздева (гітарна фактура), О. Кригіна (виконавсько-інтонаційна концепція А. Сеговії та її вплив на харківську гітарну школу) – Харків; Є. Мошака (альтернативна гітарна творчість), статті А. Шевченка (стиль фламенко) – Одеса; М. Михайленка (київська школа гри на гітарі) – Київ; монографія Л. Вітошинського (специфіка гітарного виконавства) – Україна-Австрія; монографія та докторська дисертація

Т. Іваннікова (Донецьк-Київ), об'єктом дослідження якого є проблеми гітарних шкіл з точки зору сучасних тенденцій. Окремої уваги заслуговують монографічний нарис Ю. Ніколаєвської «Харківська гітарна школа: таланти і час» (2017), дві збірки наукових статей, що виходили у Харкові у 2008, 2010 рр., гітарна публіцистика (зокрема, журнали «Гітара в Україні», «Гітара. Уа», «Гітарист» в іспанській, французькій, англійській мовних версіях). Однак залишається актуальним дослідження специфіки власне окремих національних шкіл. Важливою проблемою з точки зору процесів глобалізації є шлях формування виконавського мистецтва в контексті європейської культури (при збереженні національної специфіки), у тому числі – відбиття основних настанов у особливому виконавському жанрі – гітарній транскрипції.

Актуальність обраної теми дослідження зумовлена наступним:

- недостатністю досліджень з вивчення проблем ансамблевого мислення у вітчизняному гітарному виконавстві;
- недостатністю досліджень розвитку сучасної композиторської та виконавської академічної гітарної творчості в Україні;

Зазначимо, що у зарубіжній музичній культурі мистецтво гри на класичній гітарі найбільш яскраво відобразилося у творчій діяльності митців ХХ – ХХІ століття. Серед українських композиторів, які у своїй творчості найближче підійшли до національних традицій і найбільш переконливо втілили у своїх творах стильові ознаки цієї національної музичної традиції, значне місце належить українським митцям сучасності Ю.Стасюку, А.Бойко, М.Вігула, Ю.Могилюк, О.Несміх та ін. У творах для гітари соло вони зуміли майстерно поєднати на основі сучасних засобів професійної композиції традицію української інструментальної музики зі старовинною традицією класичної школи. Також в цьому стилі працюють гітаристи виконавців: Володимир Доценко, Борис Бельський, Костянтин Чеченя, Олександр Затинченко, Аліни Бойко, Лілії Герасимчук, Марко Топчій та ін.

Тож, можна стверджувати, що наукові дослідження в системі гітарного

виконання є досить важливим чинником, що обумовлює розвиток сучасного гітарного мистецтва. Однак, у науковому доробку небагато праць, які б вивчали історію взаємодії академічного мистецтва гри на гітарі. Це обумовлює новизну та актуальність пропонованого дослідження та розвиток сучасної композиторської та виконавської академічної гітарної творчості в Україні, а також відсутністю комплексних музикознавчих досліджень в області спеціальних наукових розвідок, присвячених українській гітарній традиції, яка є складовою народно-інструментального мистецтва.

Об'єкт дослідження – гітарне мистецтво України, **предмет** – ансамблеве мислення як базова складова виконавської майсьєрності гітаріста.

Мета роботи – презентація ансамблевого мислення, як базового параметру виконавської творчості гітаріста. Формулювання мети зумовило постановку наступних завдань:

- простежити історію розвитку гітарного мистецтва у XX – початку XXI століть;
- окреслити основні напрями сучасної гітаристики;
- презентувати яскраві постаті вітчизняних виконавців на гітарі;
- виявити важливість ансамблевого мислення у системі гітарного виконавства.

Методологія роботи спирається на комплексний підхід, а саме на наступні методи:

- *історичний*, що виявляє еволюцію розвитку класичної гітари;
- *компаративний*, необхідний для трактування творів різних жанрів та різних авторів;
- *органологічний*, що пов'язує особливості конструкції інструменту з розвитком гітарного виконавства протягом XIII - XXI століть;
- *жанрово-стильовий*, спрямованого на виявлення індивідуально-

- авторського начала в обраних творах для гітари у даний період;
- *виконавського аналізу*, що призводить до розуміння та вивчення специфіки завдань, що постають у творах для класичної гітари;
- *системний*, який аналізує цілісність елементів гітарного мистецтва у відповідності з їх функціями;
- *семантичний*, що розглядає відображення ансамблевого мислення художньо-сміслової сфери різними музичними засобами;
- *графічний*, що відображає фактурну взаємодію елементів музичного мислення гітаристів.

Теоретичною базою дослідження слугують праці:

- *з гітаристики*: Е. Шарнассе, В. Доценко, Т. Іваннікова, В. Ткаченко, О. Жерздева, О. Кригіна, Ю. Ніколаєвської, Л. Вітошинського, В. Сидоренко, Л. Брауера (Leo Brouwer);
- *теорії музичного виконавства та інтерпретації*: В. Москаленко, О. Катрич;
- *теорії жанру та стилю*: Є. Назайкінський, С. Шип, А. Сохор, М. Михайлов.

РОЗДІЛ 1

СИСТЕМА СУЧАСНОГО ГІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА У НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

1.1 Гітаристика як окрема сфера наукового дискурсу.

Багато відомостей щодо конструкції інструменту в його еволюції містить дослідження Е. Шарнассе [98], в тому числі – про вдосконалення інструменту та техніки гри на ньому іспанських гітаристів, віртуозів свого часу: Ф. Сора та Д. Аугадо. Останній у 1824 році винайшов конструкцію підставки, з особовим способом кріплення. Це струно-технічне удосконалення використовується і по теперешній час.

Класифікувати гітару можна за різними ознаками: за способом посилення звуку гітари, за конструкцією корпусу гітари, за діапазоном звучання., наявністю ладів, країною (місцем) походження, за жанром музики, по ролі у творі, за кількістю струн гітари. Ми можемо прослідкувати за деякими важливими етапами у виробництві та конструкції гітар, технологією побудови та гри на гітарі, лютні, мандоліні, ситрі, танбурі та інших різновидів інструменту у дослідженнях історичного минулого.

Взагалі, історіографія – важлива й досить розвинена галузь гітаристики. Історію класичної гітари викладає Gr. Wade, який досліджує історію інструменту від віуелли до сучасності, в тому числі - еволюцію табулатури, оцінку діяльності композиторів та виконавців XX століття. Історію гітари серед інших музичних інструментів (з моменту її зародження) викладено у книзі Т. Остюгової та ін. Починаючи з середини XIII століття відомості про еволюцію гітари, про її властивості, про роль її в музичному житті стають більш точними. Перші іконографічні документи походять з Іспанії. Тут зберігся мініатюрами прикрашений рукопис «Кантиги Святої Марії» (бл. 1250 р.), що представляє собою зібрання пісень на честь Діви Марії, які склав або запозичив з інших джерел король Кастилії Альфонс X Мудрий (1230-1284 рр.). У рукописі невідомий художник зобразив

придворних менестрелів, які грають на гітарах.

Одна з найкращих книг про гітару за визначенням журналу GuitarPlayer – це довідник з проектування William R. Cumpiano та J.D. Natelson. Уваги заслуговує також книга гітарного майстра Jose Ramires III «Things about the Guitar». Автор докладно викладає історію гітари, надає рекомендації щодо використання деревини, регулювання натягнення, покриття, представляє історію династії гітарних майстрів та посібників з гітарної майстерності. Все це робить цю книгу дійсно важливою у науковому доробку. Історію гітарної музики від епохи ренесансу до класичної ери присвячено дослідження James Tyler & Sparks Paul, позиції «гітарного класицизму» розробляються у статтях О. Кулика.

Особливої уваги заслуговує дослідження уругвайського гітариста-виконавця А. Карлевара, де надано опис процесу винайдення власної конструкції (модель «Carlevaro»), яка відрізняється від традиційної (*Додаток В, №1*). Суть конструкції в тому, що верхня частина інструменту є прямою, а основа вигнутою (взагалі вид схожий на контури роялю). А. Карлеваро був впевнений, що акустичні можливості та робота рук тісно пов'язані з тим, у яких місцях тіло торкається інструменту. В його варіанті на корпус (обечайка та нижня дека) прикріплено ще один корпус, котрий торкається основного у декількох (5-6) місцях (а між ними є повітря, що впливає на акустичні можливості). А. Карлеваро вважав, що завдяки цьому поліпшиться вібрація і взагалі при мінімумі затрат виконавця можна досягнути більшого результату. До речі, А. Карлеваро був й автором нової школи гри, заснованої на більш природній постановці та взагалі новій філософії гри.

Зазначимо, що нова органологія гітари базується на спробах гітарних майстрів кінця XX – початку XXI ст. експериментувати з новими способами виготовлення та конструкції, зміни зовнішньої форми, розмірів, використання різновидів струн (наприклад, карбованих волокон). В. Доценко вказує: «В останні роки минулого століття в конструкції гітари з'явилися нові тенденції, які продовжують розвиватися і в столітті нинішньому. Я маю

на увазі застосування синтетичних матеріалів, конструкції з надтонкими деками і т.і. Безумовно, рух гітарних майстрів в цьому напрямку відзначено значними досягненнями. Дуже важливим результатом є висока гучність звучання при мінімальних витратах зусиль при звуковидобуванні, як наприклад, в гітарах Смоллмена, Дамманна та ін. Якщо раніше сильний звук на тій же гітарі Контрераса досягався при високому положенні струн, і раніше ця можливість грати голосно була єдиною, що вимагало певних зусиль з втратою пластики і свободи мікрорухів, то зараз ця проблема певною мірою вирішена. Але заплачено за це надто високою ціною – тембральною одноманітністю».

З робіт останнього часу вкажемо на роботи М. Михайленка, основна мета яких – розробка методології, позиції щодо формування професіоналізму гітариста, що виражаються в естетиці звуку, доречній аплікатурі, штрихах, моториці. Відмітимо також статтю Б. Бельського щодо виконавської свободи рухів та шляху її досягнення, монографію австрійського гітариста та педагога Л. Вітошинського, яка стосується не тільки різних тенденцій гітарного мистецтва, а й (на основі власного педагогічного досвіду) містить методiku усунення деяких технічних проблем. Проблем артикуляції (на гітарі та лютні) торкається у своїх статтях відомий гітарист Lex Eisenhardt . Значна частина матеріалів стосується аналізу найрізноманітніших прикладів сучасної гітарної літератури.

У багатьох роботах мова йде про техніку виконання соло чи в складі ансамблю, а також питанням методики викладання на гітарі. Вкажемо також на досить велику кількість найрізноманітніших словників енциклопедичного типу та антологій, що є важливим кроком у систематизації знань з гітарного мистецтва.

Окремі книги та дисертаційні дослідження присвячено видатним особистостям гітарного мистецтва, творчість яких об'єднує композиторську та виконавську діяльність. Так, наприклад, заслуговує на увагу дисертація та статті О. Кригіна, що не лише звернені до композиторсько-виконавських

аспектів видатного гітарного митця – А. Сеговії, але й до масштабного дослідження теоретичної бази щодо його діяльності. Поява найвидатнішої фігури у гітарному мистецтві – А. Сеговії стала «точкою відліку» стосовно сучасного академічного гітарного мистецтва, що зародилось на початку ХХ століття. Він вивів гітарну творчість за межі національної культури на світовий рівень. В такій поширеній формі ані до нього, ані поряд з ним це не вдалося зробити жодному з іспанських виконавців. Як зазначає О. Кригін, «творчість сучасників та співвітчизників А. Сеговії, відомих гітаристів першої половини ХХ століття: С. Ромеро, Р. Сайнса де ла Маса та М. Льобета не мала тієї культурно-мистецької ваги, що могла б стати основою для сходження іспанського гітарного мистецтва до загальноєвропейських професійних вершин». Формулюючи виконавсько-інтонаційну концепцію А. Сеговії, автор дисертації вказує на принципові речі, які є джерелом його виконавської майстерності та, по суті (в контексті пропонованої дисертації) базою для створення загальноєвропейського виконавського еталону. Це, по-перше, вибір виконавцем принципового для «Школи» Д. Агуадо моменту – введення «нігтьового способу» звуковидобування, що дозволило А. Сеговії «не тільки підняти якість звуковидобування, а й значно розширити допустимий фізичний поріг акустичного сприйняття гітарного звучання, що згодом забезпечило можливість виступів А. Сеговії у великих концертних залах», по-друге, введення прийомів «тірандо» і «апойяndo», що сприяли якісному звуковидобуванню.

По-третє, у процесі удосконалення техніко-технологічних виконавських аспектів він звертав увагу на аплікатуру, найдрібніші тонкощі звуковимовлення, що «забезпечувало широкоформатну інтонаційну тканину художнього образу: вибір місця звуковидобування, кута атаки струни, сили удару, частоти вібрацій». Все означене вище дозволяє авторові визначити універсалізм творчості маестро, як систему певних принципів виконавства на гітарі, що виявляються через технологію, поетику та комунікацію. Творчості А. Сеговії присвячені також дослідження М. Вайсборда, П. Агафошина,

Р. Відаля, Д. Клінтона, Е. Ріюхи , В. Бобрі.

Мистецтву гри на класичній гітарі присвячена монографія Ч.Дункана. Мета даної книги – пояснити, як досягається досконалість виконання, а потім уже що може зробити студент для створення сприятливого ґрунту, необхідного для розвитку своїх здібностей у ідеалі. Ця книга не є черговою школою чи методикою, адресованої гітаристам-початківцям. Це швидше екскурс до області, що лежить посередині між компетентністю та мистецтвом, точніше найкоротший шлях розуміння мистецтва.

Вона написана в результаті тяжких роздумів щодо своєї особистої гри, а також багаторічного вивчення та перевірки на практиці основних концепцій даної роботи, народжених під впливом багатьох провідних акторів. Швидше за все це узагальнення досвіду ведучих виконавців школи А.Сеговії. Спроба усвідомлення гітарного мистецтва як цілісного явища музичної культури другої половини ХХ століття була зроблена в дисертаційних дослідженнях Т.Іваннікова (кандидатській та докторській) та монографії. Якщо у кандидатській дисертації (2012) було систематизовано розвиток гітарної музики у другій половині ХХ ст., (у контексті епохи, постмодерних тенденцій), та у докторській дисертації (2018) автор розглядає широкий жанрово-стильовий спектр творів для гітари, композиторську та виконавську гітарну творчість з позиції філософського дискурсу та залучає гусерлівське поняття «феноменологія» до категорії гітарного стилю та взагалі - до лан гітаристики. Основним досягненням його наукового доробку є вивчення особливостей становлення та розвитку національних гітарних шкіл (іспанської, англійської, французької, німецької, української, польської, російської, балканської тощо).

Українську гітарну школу та творчість її видатних представників висвітлено у дослідженнях В. Буланова, В. Доценка, О. Кригіна, М. Михайленка, Ю. Ніколаєвської, В. Сидоренко, Л. Шаповалової, а також у статтях журналу «Гітара. Уа».

Своєрідною енциклопедією з історії гітари можна вважати дослідження

В.Родіонова (з XVI по XX ст.). Автор не тільки окреслює шляхи розвитку гітари, вдається до біографії видатних музикантів, але й надає приклади асоціацій та літературних паралелей, що пов'язані з тими чи іншими творами. Також звертає на себе увагу поява у сучасному музикознавстві матеріалів досліджень, що присвячено сучасному гітарному мистецтву.

Це, наприклад, теоретичні питання з перспектив розвитку технічних та виразних можливостей інструменту, аналіз історико-культурного контексту, у якому формуються особливості та специфіка гітарного музикування.

Ю. Ніколаєвська досліджувала становлення та розвиток гітарного мистецтва та освіти у м. Харкові. В роботі «Харківська гітарна школа: таланти і час» (2017 р.) вона зазначає, що «аматорська зацікавленість класичною гітарою була властива харків'янам ще в XVIII-XIX ст.». На її думку «поштовхом для розвитку професійного гітарного мистецтва, був виступ у 1926 р. прославленого іспанського гітариста А. Сеговії. Своїм виступом маестро привернув увагу слухачів до виражальних можливостей гітари та змінив ставлення до інструмента як до акомпанувального». Серед видатних постатей харківської гітарної школи дослідниця називає І. Балана, В. Доценка, М. Лисенка, О. Мамона, С. Москаленка, В. Петрова, В. Ткаченко та ін.

Цінними є матеріали дисертаційної роботи О. Хорошавіної: «Творча особистість Уроша Дочиновича в контексті сучасного гітарного мистецтва» (2017 р.), де на прикладі сербського гітариста У. Дойчиновича порушено проблему фольклорної традиції, як важливого чинника формування національної свідомості та культури. На думку О. Хорошавіної, «сербська музична культура представляє унікальний зразок формування і збереження національної ідеї, незважаючи на всі складнощі, які виникали в процесі її історичного шляху. Збереження національних традицій є проявом поваги до історичного минулого та фольклорних витоків народу». О. Хорошавіна зазначає: «гітарне мистецтво посідає одну з провідних позицій, що й стає об'єктом дослідження як музичного феномена. Сербська гітарна культура

органічно поєднує фольклорний та академічний напрям гітарного виконавства, «зберігаючи виразну автономність, але взаємно збагачуючи один одного, ці дві сфери виконавства відображають амбівалентність сербського національного характеру, та в більшості є визначним культурним фактором у сучасній сербській музичній культурі». Ми також вважаємо, що у репертуарі гітариста має бути традиційна музика країни, у якій він формувався як музикант, адже лише носій культури зможе передати відчуття фольклорних традицій найкраще.

Дисертаційне дослідження М. Михайленко «Теоретичні основи формування виконавської майстерності гітариста» (2011 р.) включає такі питання: «концепцію художньої техніки гітариста, питання звуковидобування та техніки звуковедення, а також інтерпретаційні аспекти технологічного мислення гітариста».

1.2. Ансамблеве мислення гітариста як базовий параметр

На базі дослідження фахівців (В. Грищенко, Н. Дмитрієва, В. Сологуб та ін.) виокремлено різні напрямки педагогічних шляхів. Виявлено, що ансамблева гітарна практика є важливою складовою у підготовці професійних виконавців. У дисертаційній роботі «Методика організації та роботи підліткового класичного ансамблю гітаристів» (2003 р.), В. Грищенко вказала на проблеми з якими зіштовхується керівник гітарного ансамблю та запропонувала шляхи їх вирішення. Дослідниця розробила комплекс практичної підготовки, творчі завдання для формування ігрових навичок, розширила виразні можливості гітарного ансамблю. На сьогодні ансамблева гітарна практика поширена у багатьох містах України (Києві, Харкові, Полтаві, Дніпрі, Мелітополі та ін.). Важливо, що В. Грищенко порівняла та показала різницю в роботі професійних та самодіяльних ансамблів.

На думку вченої: «особливості організації репетиційного процесу в аматорському ансамблі полягають у тому, що робота над музичним твором

охоплює значно більший період часу для його засвоєння; у роботі аматорського виконавця і підготовка, і виступ важливі як засіб естетичного розвитку; ... для професійного музиканта результатом його діяльності є виконання, як засіб дії на слухача». Вважаючи її точку зору вірною можна сказати, що ансамбль гітаристів може працювати двома шляхами: 1) як самодіяльний (аматорський) колектив, має незначний ріст, але розвивається естетично та емоціонально, та отримує насолоду від гри в ансамблі; 2) як професійний колектив, що має розвиватися та повинен брати участь у конкурсних змаганнях різних рівнів, концертах, фестивалях, задля максимального розвитку та зросту.

Зазначимо, що ансамблеве мислення є базовим параметром виконавської творчості гітариста. Навіть досить сильний музикант не може показати всієї майстерності та отримати найбільшу насолоду граючи лише сольні твори. Щоб оцінити його повноцінно – дуже гарною можливістю стане послухати його в колективі. Найвагомішою складовою музиканта в цьому випадку стане синхронна та злагоджена праця. Це і є незмінний успіх ансамблю, що з французької означає «узгодженість».

У музиці: ансамбль-спільне злагоджене виконання музичного твору кількома учасниками, а також – п'єса для невеликого складу виконавців (дует, тріо і т. д.) Музичний колектив – гурт, група музикантів, що разом виконують твір. Ансамблі бувають різні, і в залежності від кількості музикантів мають (дует, тріо, квартет та ін.).

Для того щоб розвинути необхідні навички необхідно дотримуватися деяких умов, та тренуватися поки вони не стануть звичкою:

1. Максимальне уникнення фальші. Це те що відчувається слухачем насамперед. Лад має бути відпрацьований бездоганно.
2. Виконання в одному музичному жанрі. Якщо музика побудована в стилі вальсу – всі учасники ансамблю мають розуміти та зберігати стиль не пропонуючи іншого жанру або манери гри.
3. Один з найважливіших аспектів також є темп і ритм. За ними потрібно

уважно стежити, щоб не втратити злагодженості і синхронності.

4. також необхідно слідкувати за однаковими штрихами виконання аби уникнути дисгармонії музики. Для цього потрібно уважно поставитися до розбору музичного твору.
5. Упевнитися, що всі фрази починаються та закінчуються одночасно (звісно що якщо не передбачено іншого).
6. Повага в питаннях динаміки. Наприклад якщо головна тема є яскравішою, то і під час контрапункту або супроводу, звук треба зменшувати.

Заняття в ансамблі – одна з ефективних форм виховання і розвитку юних музикантів. Гра в ансамблі сприяє розвитку музичного слуху та пам'яті, розвиває почуття ритму, а також допомагає виробленню специфічних навичок уміння добре чути не лише себе, а й партнерів, узгоджувати свою гру з іншими.

Ансамблеве виконавство має ряд особливостей, що визначають формування спеціальних навичок. Для досягнення потрібного результату в ансамблевій музиці недостатньо тільки вільного володіння інструментом і досконального знання своєї партії. Спільна гра – це створення загальної концепції твору, примирює художній світогляд двох і більше музикантів.

Отже, мислення виконавця-ансамбліста передбачає свідому відмову від солюючої функції і внутрішню готовність до об'єднання творчих зусиль для втілення варіативного потенціала музичного твору. Звичайно, при цьому виникає ряд труднощів, пов'язаних з відмінностями виконавських шкіл, стильових установок, життєвих вражень і, що найголовніше, внутрішнього світу і індивідуальних особливостей мислення музикантів.

Здається, що готовність до ансамблевої гри може бути сформована вже на ранньому етапі підготовки музиканта. Коли дитина музичує в парі (будь то акомпанемент або ж дуєт), з огляду на звучання іншої партії, це допомагає йому не просто отримати навички спільної гри, але розвинути ансамблеве мислення.

Відзначимо, що існує якась нерівність серед музикантів-виконавців, обумовлена музичною органологією. Існує думка, що є спеціальності, більш схильні до ансамблевого виконавства, а є інші, «які готують солістів».

Так, для початківців піаністів гра в ансамблі, як правило, не є нормою, що розвиває в них переважно якості соліста – звички дотримуватися власної волі і своє розуміння твору, не рахуватися з творчими ідеями партнера і особливостями його інструменту. У класах оркестрових та народних інструментів ситуація діаметрально протилежна. З самого дитинства скрипалі, флейтисти, домристи та інші представники спеціальності «оркестрові та народні інструменти» грають з фортепіано, що формує в майбутніх музикантів здатність партітурного мислення, сприйняття і предслишання тембрових особливостей іншого інструменту, гнучкість у втіленні творчих ідей і т. д.

Існують специфічні навички, які приходять тільки з досвідом тривалої роботи в ансамблі: це взаєморозуміння і згода, гнучкість і вміння пристосуватися до звучання іншого за тембром і манерою звуковидобування інструменту, навички творчого спілкування, в процесі якого утворюється нитка, що дозволяє в процесі виконання зв'язати різні особистості в єдине ціле, створити у слухача відчуття безпосереднього творчого діалогу.

У світлі вищесказаного зупинимося більш детально на типах творчого діалогу музикантів, на наш погляд, виконання (для себе або на публіці) є результат роботи складного механізму взаємодії трьох базових складових: тексту композитора, тембрів інструментів і особистостей виконавців.

Перша – композиторський текст, який визначає контури виконавських прочитань, окреслюючи можливий драматургічний план твору і розподіляючи ролі музикантів. Уже в нотному тексті закладена ймовірність діалогу на рівних, монологу чи дискусії. Реалізація ж цієї ймовірності є відображенням творчої співпраці учасників ансамблю.

Друга складова обумовлена специфікою інструментів, існує маса деталей і тонкощів, які безпосередньо залежать від професіоналізму

виконавців, характеру музики і навіть якості інструментарію. У кожному конкретному ансамблі заявлена «конфліктність» тембрів вирішується по-різному в діапазоні від прагнення до максимального зближення до підкреслення специфіки звуковидобування, що дає нам ще одну можливість розгляду різних варіантів діалогу.

Третій параметр народжується при об'єднанні декількох особистостей, двох індивідуальностей в одне неподільне ціле, рівень професіоналізму якого безпосередньо залежить від бажання знайти творчий компроміс.

Кропітка спільна робота над твором, як розробка загальної динаміки, виписування аплікатури і уточнення штрихових особливостей партій декількох інструментів, дозволяє нам зробити висновок, що ансамблеве мислення цих виконавців було компромісним, тобто таким, при якому кожна думка одного музиканта знаходить згоду з думкою іншого, сприяючи створенню єдиної концепції.

До питання психічної готовності музикантів-виконавців до гри у ансамблевому колективі зверталися Г. Преображенський, В. Лебедев, С. Науменко, О. Бычков. Так, Г. Преображенський зазначав: «... в оркестрі збираються студенти, кожен з яких має свій художній смак, своє уявлення про ідею та характер того або іншого твору, своє розуміння фразування, штриха, тембру».

Очевидно що у випадку ансамблевої гри відбувається конфлікт між почуттям та інтерпретацією виконавця що грає індивідуально, та цього самого виконавця при роботі в колективі за рахунок суб'єктивного сприйняття та індивідуальної інтерпретації, що має заглушатися в ансамблевій роботі. Натомість має увімкнутися ансамблево-виконавське чуття яке. Відомо, що якщо двох музикантів, що мають великий досвід оркестрової гри, попросити зіграти одну і ту ж технічно складну музичну фразу — їх виконання не буде однаковим в темпо-ритмічному плані.

Тут будуть і різна довжина однакових довжин, і неточності в співставленні різних ритмічних рисунків, неоднакове відношення до темпу

при збільшенні або зменшенні звучання і т. ін.

Однією з найвагоміших проблем ансамблевого виконання Ю. Бай та В. Овод вважають «налагодження темпо-метро-ритмічного ансамблю: «...особливо це стосується творів викладених в дуже помірних та дуже швидких темпах». В. Воеводін вважає, що «для успішної колективної музично-творчої діяльності необхідними є: “готовність до спільної творчої роботи., досягнення єдиного розуміння виконавцями художнього задуму., узгодження темпів, ритму».

О.Бичков досліджуючи формування ансамблевої техніки зупиняється на проблемі темпо-метро-ритмічного ансамблевого виконання. Автор вибудовує вертикаль ансамблевих виконавсько-інтерпретаційних труднощів:

1) **злагодженість** ансамблевого метро-ритмічного виконання залежить від величини досвіду ансамблевого виконання - у початківців - метро-ритмічне виконання відбувається на рівні відображення музичного тексту, у досвідчених - на рівні взаємодії індивідуальностей та психічний рівень ансамблевої техніки;

2) **виконання найбільш поширених ритмічних помилок** (перетримування або недотримання довгих нот, перетримування залігованих нот; відсутність чуття власної метро ритмічної помилки; механічне повторення одних і тих труднощів (вправляння));

3)**загально-ансамблеве виконання темпових відхилень** (порушення синхронності виконання, збереження прогресії змін у темпі всіма музикантами, «позичений» час у однієї з музичних довжин вчасно повернутий наступними довжинами) (temporubato, заповільнення в музичних кадансах, фермати і т. ін.);

4)**дотримання пауз** .

1.3. Виконавська творчість гітариста крізь призму теорії музичного мислення.

Однією з перших хто дослідила музичне мислення в контексті гітарної

творчості є В. Ткаченко. Вона виявила універсальні та специфічні стилі у творчості гітарних композиторів зазначеного періоду, зокрема: Ф. Таррегі, Л. Брауера, Р. Дієнса, Н. Кошкіна, К. Доменіконі. На думку дослідниці, «особливою рисою музичного мислення є його художня природа, «вмонтованість» у загальний естетико-філософський блок принципів мистецтва». Сміливо погоджуючись із думкою, проте що мислення, у тому числі й музичне, непередбачуване та вміщує таку складову, як інтуїція.

В. Ткаченко змогла класифікувати стиль гітарної творчості з урахуванням функціональної риси гітари, а саме «акомпануюча, ансамблева, сольна, сольо-концертна, фольклорна, джазова, естрадна тощо». Таким чином стає видно, що гітарна творчість 1880-1990 рр., стає універсальною щодо наповненості жанрів та стилів при чому не втрачає свою специфіку. Музикознавчий напрям дослідження (Є. Мошак, Н. Якименкота ін.), дозволив схарактеризувати еволюцію гітарного репертуару.

У контексті сучасних євроінтеграційних процесів уваги заслуговує кандидатська дисертація Є. Мошака «Традиції гітарної музики в контексті європейської музичної культури другої половини ХХ століття» (2012 р.). Згідно його праці видно, що «починаючи з середини ХХ ст. гітара стає, за переконанням дослідника, надзвичайно популярною в Україні та світі як серед професійних музикантів, так і в колі любителів. Пройшовши складний історичний шлях трансформацій та змін гітарна музика має свої самобутні жанрово-стильові традиції. Захоплення викликає реалізований в гітарній творчості синтез циганської та джазової музики. Нові технічні можливості гітари дозволяють їй стати символом рок-музики. У становленні класичного гітарного репертуару брали участь Іспанія, Італія, Франція, Росія, країни Латинської Америки (Аргентина, Бразилія, Мексика), тому у європейській культурі відображено іспанські, гавайські, бразильські, російські гітарні традиції. У цей період кардинально змінюються функції композитора та виконавця. Виникає так званий «імпровізуючий музикант», який поєднує в собі функцію композитора, виконавця та актора».

Виклад основного матеріалу дослідження. Історія музичного мислення наочно відбито в інструментах. Цей незаперечний факт вимагає, однак, пояснення. Адже природа інструментів двояка. З одного боку, вони виступають як особливий детермінант мислення і стилю. Є. Назайкінський, досліджуючи різні аспекти стильових проявів у музиці, говорить про інструменти як про «неіндивідуальні фактори та умови опосередкування особистісних проявів - факторів, що розвинулися в самій музиці і накопичуються культурою».

Інструменти входять до групи артефактів, що існують або існували в культурі. При цьому самі інструменти - продукти мислення-творчості індивідуальної особистості: інструмент "виготовляється майстром, а потім потрапляє у власність до іншого майстра - виконавця" [11: 36]. Особистісний чинник у системі звукового образу інструмента діє тим природніше, що краще композитор і виконавець уявляють ці характеристики. Установка на стиль відкривається у перетворенні корінних властивостей інструмента, розширення його можливостей шляхом удосконалення конструкції (фігура майстра-виробника), техніки гри на ньому (фігура майстра-виконавця), техніки письма для нього (фігура майстра- композитора). Тільки в єдності цих трьох творчих постатей можливе повноцінне «життя» інструменту у практиці громадського музикування. Це підтверджується, зокрема, історією гітарного мистецтва, коли на певному етапі його розвитку виник "розрив" між "фігурами" інструментально-стильової тріади "майстер-виконавець-композитор". До початку XX століття вже існувала шестиструнна версія академічної гітари А. де Торреса, але вдосконалений інструмент не міг вийти із «зачарованого кола» (А. Сеговія) через відсутність солістів-віртуозів, а отже, і композиторів, які знають специфіку гітари та що беруться за написання музики для. Інструменти стають «зброєю» музичного мислення, «свідомості слуху», набуваючи якогось більш-менш чітко усвідомленого способу звучання. «Образ інструменту» є його сукупною генетичною якістю, що відклалася в пам'яті культури. Інструмент — своєрідний аналог

музичного твору, «відбиток» творчого мислення музиканта: «Інструмент як твір не тільки передбачає феномен композиторського твору (чисто історично), а й дає можливість розглядати останнє як особливий ідеальний інструмент, націлений на ефективний вплив, на те, щоб підносити людину, вдруге організуючи (“організуючи”) її» (Є. Назайкінський [10: 92]). Трикомпонентні джерела музичних звуків — вібратори, резонатори, артикулятори — у практиці «слухової свідомості», «мислення слуху» (Т. Чередниченко [16: 40]) виявляються ізоморфними цілій низці мисленницьких категорій та уявлень — «як найзагальніших, естетико- філософських, так і спеціальних, що належать до будови оркестру, до організації музичної тканини, до слуху як особливого інструменту» (Є. Назайкінський [10:92]). Інструмент — це своєрідний штучний звуковий орган, здатний у художньо відпрацьованих формах імітувати природні, природні, живі звучання. Це особлива предметно-матеріальна форма фіксації музики, подібна і до нотного запису (у тому, що стосується ладу, ладу, діапазону) — бо може певною мірою знімати недоступну нотам, власне звукову характеристичність виконання»; «це і пам'ять культури загалом, що відклалася у зовнішньому образі, фарбах, способах виготовлення, конструктивної пристосованості до певних жанрів музикування ». Інструменти історично мали свій «характер» і як композиційні засоби виявлялися «прикріпленими» до певної сфери виразності. Про це йдеться у щоденникових записах А. Веприка — автора терміна «темброві ярлики», в яких «отримали відображення типові властивості інструментів на певному стильовому етапі» (цит. за: [13: 110]). Слово «типові» свідчить про зв'язок інструментів з певними етапами еволюції музичного мислення. Виникає проблема, суть якої можна сформулювати як «співвідношення специфіки та універсалізму інструменту на практиці суспільного музикування». Ця практика, своєю чергою, постає як об'єктивація процесів музичного мислення, «уречевленого» в інструментах та їх використанні. Веприківські «темброві ярлики» характеризують на метафоричному рівні лише одну з властивостей інструменту – його

специфіку. Протилежністю цієї якості є універсализм. Вже сама типологія інструментів, що використовуються або використовувалися в музичній практиці, встановлює критерії більшої специфічності для одних інструментів і більшої універсальності для інших: фортепіано універсальніше скрипки, гобой специфічніше кларнета». Наводячи це порівняння, Є. Назайкінський виходить з наступного: «Дві протидіючі сили закладені в бажанні музикантів опанувати інструмент: прагнення до універсальності, до безмежного розширення виразних можливостей улюбленого інструменту - і прагнення посилити, підкреслити яскравість, індивідуальність, специфічність; при цьому «специфічність» співвідноситься з «універсальністю» діалектично: універсализація досягається "через поглиблення специфіки та її «подолання».

Говорячи про подолання специфіки шляхом її поглиблення, Є. Назайкінський має на увазі не суто зовнішні запозичення прийомів гри з інших інструментальних груп, а інтонаційно-артикуляційне подолання виконавцем, зафіксоване схематично в нотному тексті композиторської інтонації. Якщо «твір вже складено з розрахунком на можливі коливання інтонації або на їх відсутність, то весь історичний досвід використання інструментів (вигадування, виконання, слухання) передається за традицією і втілюється безпосередньо у будь-якому інструментальному і вокальному творі».

Питання про специфіку-універсализм інструмента має, таким чином, пряме відношення до творчої особистості - виконавця, що грає на даному інструменті, його мислення. У практиці спілкування музикантів різних спеціалізацій широко використовуються поняття, в яких стиль безпосередньо пов'язується з його інструментальною реалізацією – фортепіанний стиль, баянний стиль, у вокальній музиці — хоровий стиль, вокально-ансамблевий стиль і т.д.

У всіх згаданих роботах, присвячених музиці для конкретного інструменту, так чи інакше, мається на увазі категорія стилю. Проте саме це поняття – «стиль інструменту» – найчастіше не дефінується, а мислиться як

би за кадром. Виняток визначення А. Жерздева: «Стиль інструменту - це особливий різновид видового стилю, що визначається способом його (інструменту) буття на практиці суспільного музикування, типовими жанрами, композиторськими і виконавськими стилями, у сукупності що зберігаються у пам'яті інструменту як артефакту культури та відроджуваними у конкретних композиціях та його інтерпретаціях» [5: 9]. Харків 2015 51 1 розділ Будучи артефактом музичної культури, інструмент відображає її кумулятивну природу, що означає концентрацію у ньому типових ознак певного етапу еволюції музичного мислення, що формується в інструментальній сфері через практику ансамблевого та сольного музикування. Говорячи про ставлення музикантів («творців» і «віртуозів») до інструментів, відомий австрійський гітарист і педагог Л. Вітошинський зазначає, що «якість музики та зручність виконання йдуть пліч-о-пліч, хоча часто їхні шляхи поділяються: тоді перед виконавцем виникають завдання, які практично неможливо розв'язати».

Автор виділяє три типи творів (не тільки близьких йому гітарних):

1) твори, в яких композитори переслідували власні мистецькі цілі та порівняно мало приділяли уваги специфіці виконавських завдань;

2) композиції, що виникли в тісному союзі композитора і виконавця, як правило, не тільки професіонала-віртуоза, але й композиторського ремесла, що володіє навичками; 3) твори, створені самими виконавцями-віртуозами, що поєднують свою основну професію з композиторською діяльністю. У філософському сенсі інструменти - своєрідні «машини», що екстазують (виводять зовні) установки мислення індивідуума та суспільства.

Музиканти-виконавці, діючи через інструмент, доносять до слухача два «образи» (два «стилі») — самого інструмента та твору як репрезентанта авторського композиторського стилю. Тут виникає і «третій стиль» - індивідуальний стиль виконавця, що базується на втіленні перших двох.

Єдність і взаємозв'язок виконавського стилю та стилю інструменту — незаперечний факт, що стосується і гітарного мистецтва.

Виділення гітари зі сфери прикладного (народного) музикування йшло історично двома шляхами — через удосконалення самого інструменту, який набув в академічній практиці форму шестиструнного інструмента, що називається класичною гітарою або гітарою майстра А. де Торреса; вдосконаленням виконавства, а за ним і композиторської творчості «на гітарі» та «для гітари». Академічна європейська гітарна школа, що склалася з ХІХ століття, в його першій половині, точніше — школи, базувалися на творчості таких лідерів, як Ф. Сор, М. Джуліані, Д. Агуадо, Л. Леньяні і т. д., але традиція твору-виконання на гітарі була майже на півстоліття втрачена. Лише до кінця ХІХ століття, завдяки творчості Ф. Таррегі, починається вихід гітари на академічний шлях, який вже в ХХ столітті був настільки інтенсивним, що, починаючи від А. Сеговії, гітара стає одним із найбільш затребуваних інструментів концертного музикування, у зв'язку з чим до неї звертаються вже як самі гітаристи, а й професійні композитори ширших спеціалізацій.

Можливості інструменту в камерній сфері музикування зберігаються, але за рахунок прогресу у виконавській та композиторській техніці гри та листи стають універсальними. Образ стиль гітари, що сформувався у ХХ столітті, відрізняється якостями «малого оркестру» (Л. Брауер), у плані «попиту та пропозиції» гітара навіть перевершує традиційні класичні інструменти- концертанти як скрипка та фортепіано. Висновки. Явище і поняття «стиль інструменту», зокрема і «гітарний стиль», виступають як продукт спільної творчості всіх членів комунікативної тріади «композитор-виконавець-слухач». Усередині цієї тріади при спеціалізації на якомусь інструменті професійних музикантів виникає ще одна, цього разу стильова тріада — «музикант-твір- слухач». Перші дві її складові мобільні (який музикант?; на чому грає?; для яких інструментів пише музику?; те ж відноситься і до виконавця, що спеціалізується на якомусь іншому інструменті). Щодо «слухача», то ця категорія настільки глобальна в історико-стильовому плані, що в широкому сенсі до неї входить і музикант, і

твір, ним створений чи виконуваний.

Адже музиканти-професіонали – теж слухачі, а тому сама категорія «стиль інструменту» завжди історично детермінована системою світоглядних та художніх поглядів, епох, періодів, національних та жанрових переваг у них, а зрештою — стилями творчих особистостей, що творять звукові стилі інструментів та творів їм. Як перспективи подальшого дослідження окресленої в цій статті проблематиці бачиться ширше застосування категорії «стиль інструменту» для дослідження феноменів сучасної творчості, що відрізняється надзвичайно широким органологічним діапазоном. Зокрема, гітарний стиль може бути представлений зараз не лише академічним різновидом інструменту, а й його автентичними старовинними варіантами. Автентика у виконавстві, що отримала нині найменування «історично поінформована виконавська практика», особливо актуалізує категорію «стиль інструменту», яка розглядається вибірково, в контексті епохи, періоду, школи, регіону і т. д. Наприклад, окремий аспект вивчення цього стилю виникає у зв'язку з впровадженням у практику електрогітар, які багато в чому відрізняються стильовими характеристиками. У комплексі подібне розширення поля дослідження гітарного стилю сприятиме створенню сучасної теорії гітарного мистецтва як важливої складової музичної культури.

Слід згадати дисертаційне дослідження О. Рогози – «Методика розвитку музичного мислення молодших школярів у процесі навчання гри на гітарі» (2010 р.). де представлена концепція розвитку музичного мислення молодих гітаристів. Аби спростити процес навчання автор пропонує «базуючись на основних способах розвитку психічних процесів: відчуттів та сприймань, автор пропонує методику розвитку музичних здібностей – музичного слуху, пам'яті, почуття ритму та уваги». Він вважає «головною особливістю молодшого шкільного віку, є слабкість довільної уваги; можливості вольового регулювання уваги, керування нею обмежені». Не можливо не погодитись з думкою дослідника в тому, що відсутність уміння

сконцентруватися на завданні вчителя перешкоджає швидкому розвитку молодших школярів.

Дослідник вказує на користь гітарних конкурсів різних рівнів для професійного становлення молодших школярів: «окрім відчуття змагання та перемоги діти отримували знання, спілкування з однолітками про набуття к та певний досвід виконавської практики». О. Рогоза зазначає, що «на поч. ХХІ ст. значно знизився вік прийому дітей в заклади мистецької освіти: «за умови наявності відповідних за розмірами інструментів існує практика набору дітей навіть з 4-5 років». Ця тенденція відобразилася і в умовах конкурсних загань: «саме для дітей, які починають вчитися грати на гітарі з дошкільного віку, існують вікові категорії на Міжнародних конкурсах до 8 та до 10 років»

З одного боку поділяючи думку автора, схвалюємо конкурсну діяльність, а також, що конкурсні змагання є важливою складовою професійного становлення молодших школярів, але з іншої сторони слід зазначити, що цей крок має бути зваженим, адже може завдати шкоди психічному здоров'ю молодших школярів.

У дисертаційному дослідженні «Теоретичні основи формування виконавської майстерності гітариста» (2011 р.) М. Михайленко сформулював концепцію художньої техніки гітариста, висвітлив питання звуковидобування та техніки звуковидобування, а також вперше звернув увагу на інтерпретаційні аспекти технологічного мислення гітариста. Вчений вказує на взаємозалежність методики, теорії та історії виконавства у процесі підготовки артиста-виконавця. Гостро постає ця проблема в гітарному освітньому середовищі, де швидкий розвиток гітарного мистецтва (ускладнення та поява нового репертуару, нових засобів музичної виразності та ін.) вимагає підвищення майстерності у педагогічній роботі та нового осмислення у науково-методичній літературі.

Завдяки педагогічному напрямку дослідження (В. Грищенко, Н. Дмитрієва, В. Сологуб та ін.) визначено різні аспекти педагогічної роботи

викладача гри на гітарі. Важливою формою музикування у підготовці професійних виконавців- гітаристів є ансамблева гітарна практика. У дисертаційній роботі «Методика організації та роботи підліткового класичного ансамблю гітаристів» (2003 р.), В.Грищенко висвітлює проблеми з якими зіштовхується керівник гітарного ансамблю, запропонувала шляхи вирішення їх . зроблено історико-логічний аналіз розвитку ансамблевих форм гітарного музикування різних типів в Україні та за рубежом у ХУІІ на початку ХХ століття і на сучасному етапі. Уперше згадку про ансамблеву форму гітарного музикування ми зустрічаємо у зв'язку з ім'ям італійського композитора Франческо Кобетта /близько 1671 р./. У період правління Людовика ХІУ він створює разом із Люлі “ Антре для декількох гітар”. Ансамблі гітаристів розвивалися і заохочувалися в Росії, про що свідчить нотна література для гітарних дуєтів.

На Україні розвиток ансамблів гітаристів датується 1880-ми роками. В цей час до Одеси з Парижа прибув італійський студентський оркестр у складі 20 чоловік /мандоліністів і гітаристів/, що гастролював з концертами по Європі. Вони і вплинули на появу аматорських колективів мандоліністів і гітаристів. Зараз ансамблеве гітарне виконавство продовжує розвиватися та поширюється в багатьох містах України, (Київ, Харків, Полтава, Дніпропетровськ, Мелітополь та ін.). Спочатку це були ансамблі, що складалися з різних інструментів, а гітари були лише частковою складовою. Форма ансамблю, у складі якого всі інструменти - гітари одного типу /великі гітари/ - нова, і зараз відбувається її становлення.

Дивлячись назад, можна виявити деякі аспекти специфіки розвитку ансамблевого гітарного виконавства з'ясовані за партитурами. Оскільки видання нот для ансамблів гітаристів у колишньому СРСР були малочисельними. Аналіз партитур для ансамблів гітаристів дозволив зробити такі висновки: більшість партитур - це спрощені переклади творів, написаних для інших інструментів; часто партитура складена на основі розкладу голосів з одного сольного інструмента /гітари/; партитури не враховують специфіки

ансамблевого гітарного музикування, призводить до втрати якості звучання, орієнтовані на невисокий рівень технічних можливостей музикантів.

Дослідження найбільш популярних шкіл і самовчителів гри на класичній гітарі П.Агафшин, П.Вещицький, М.Іванов- В.Юрьєв, О.Іванов-Крамський, І.Кузнецов, Ф.Каруллі, Є.Ларічев, М.Каркассі та ін. дозволило виявити не тільки різноманітність підходів педагогів-гітаристів до змісту, форм і методів розвитку виконавської майстерності музиканта-гітариста, але й охарактеризувати уявлення педагогів- гітаристів про ансамблі, оскільки у рекомендаціях для сольного виконання пропонується репертуар для ансамблів гітаристів і подаються поради щодо його виконання. У значній частині цих робіт спільним є те, що основний наголос у них робиться на психотехнічних методах виконавчої техніки, які подано у вигляді суперечливих рекомендацій технічної спрямованості і безсистемно вибудованого нотного тексту. Методи "спроб та помилок", образні порівняння сьогодні не достатні для навчання музикантів-виконавців, особливо гітаристів- учнів підліткового віку. Емпірична педагогіка звичайно охоплює зовнішній, суто практичний аспект явища. Внутрішні механізми і закономірності техніки залишаються маловивченими. На основі цього аналізу зроблено висновок про необхідність розгляду проблеми технічного розвитку гітариста -початківця. Відсутність спеціальної літератури з методів роботи ансамблю гітаристів зумовила пошук відповідей на виниклі питання в літературі, присвяченій камерно-інструментальним ансамблям. Розгляд організаційно-педагогічних умов становлення і розвитку камерно-інструментального жанру засвідчив, що процес формування його через відсутність спеціальних досліджень представлено неповно; навчально-виховний процес розглянуто тільки в класах камерного ансамблю спеціальних навчальних закладів музичних училищ, вузів; у дослідницьких роботах здебільшого розглянуто **виконавський аспект** без урахування становлення і розвитку музично-ігрового апарату музиканта; відсутні спеціальні роботи, присвячені послідовному навчанню і вихованню

виконавця засобами ансамблю /від початкового етапу навчання гри на інструменті до етапу концертної діяльності/; не розглядаються проблеми, пов'язані з роботою ансамблю без диригента і розташуванням його на сцені; у дослідженнях відсутні відомості про застосування інформаційних технологій у роботі ансамблю або для навчання інструменталістів.

Отже, аналіз науково-методичної літератури засвідчив відсутність досліджень, які розглядають проблеми організації класичного ансамблю гітаристів. Скористатися результатами діяльності інших форм ансамблів неможливо. Необхідні спеціальні дослідження, мета яких - теоретично обґрунтувати, розробити і експериментально перевірити організацію та роботу класичного ансамблю гітаристів.

У дисертації теоретично обґрунтовано та експериментально перевірено методику організації та роботи класичного ансамблю гітаристів при навчанні підлітків. Розкрито сутність та особливості створення нової форми ансамблевого гітарного музикування. Встановлено, що процес розвитку ансамблів зазвичай починався і розвивався як форма, де чи кілька гітар були лише складовою ансамблю коїться з іншими музичними інструментами. Визначено, що форма ансамблю, у складі якої всі інструменти одного типу / велика гітара / - абсолютно нова, і в даний час відбувається процес її становлення.

Грищенко В.І. «Методика організації та роботи підліткового класичного ансамблю гітаристів».

Характерною особливістю створеної методики є те, що процес становлення майбутнього музиканта ансамблю починається з початкового рівня безпосередньо у нових спеціально розроблених та організованих умовах колективної роботи з елементами індивідуального навчання підлітків.

Говорячи про музичне мислення виконавця – ансамбліста, необхідність розгляду проблеми музичного мислення пов'язана з тим, що незважаючи на досить тривалу історію дослідження, до сих пір в ній залишається чимало білих плям. М.Г. Арановський відзначав, що навіть в фундаментальних

роботах, присвячених музичному мисленню, даний феномен розглянуто недостатньо повно, а сенс і межі його застосування залишаються вельми распливчатими.

Пов'язано це в першу чергу з тим, що найбільш тривалий період вивчення музичного мислення належить музикознавчим наукам. Таким чином, багато аспектів, пов'язані з уточненням змісту поняття музичного мислення, його структури, компонентів і якостей, потребують додаткового освітлення.

Музичне мислення як феномен психології та музикознавства

Проблема музичного мислення обговорюється вже давно, і вираз «музична думка» можна зустріти в працях вчених XVIII століття, при цьому смисловий зміст зводиться до мелодійного малюнку, звуковому візерунку або просто наспіву.

На думку Б. Асаф'єва, виток музичного мислення, безумовно, можна вважати інтонацію. Як джерело музичного мислення виступає відчуття музичної тканини, тому сприйняття музичної інтонації можливо розглядати тільки як сигнал або імпульс до музично-розумовим діям.

Стати мовою музичного мистецтва інтонація може лише при певній обробці, компонуванні, структуруванні, що і визначає специфіку музичного мислення. Тому більш високою формою відображення музичних явищ в свідомості людини Б. Асаф'єв визначає осмислення конструктивно-логічної організації звукового матеріала. Важливо, що і І.Ф. Гербарт трактував «музичну думку» як послідовність звуків, що містить в собі певний музичний сенс, який виходить за межі чуттєвого відображення музики і дозволяє отримувати знання і уявлення про музичні образи твору на основі сформованих смаків, естетичних уподобань слухачів.

Принципове значення положень І.Ф. Гербарта полягає в тому, що він одним з перших серед педагогів і психологів звернувся до феномену музичного мислення, хоча зводив його до синкретичного триєдності музичного мислення, сприйняття і музичної пам'яті, практично не

розмежовуючи ці процеси.

У фундаментальних працях Е. Гансліка було показано, що існування музичної логіки, інтеграційних зв'язків між формою, ладом, гармонією, ритмом дозволяє музичному твору існувати цілісно, а не випадково розрізненими інтонаціями. Як відомо, музика є временним мистецтвом в часі.

Тому Е. Ганслік, який вважав відмітною якістю музики рух, визначав специфічну рису музичного мислення як здатність відчувати еволюційний розвиток і перетворення музичної мови. Сприйняття музичного матеріалу в часі забезпечується аналізом, синтезом і узагальненням засобів музичної виразності. Крім того, Е. Ганслік говорить про те, що важливим компонентом музичного мислення є антиципація. Мислити означає співвідносити, порівнювати те, що звучить в даний момент, з тим, що вже відлунало. А по можливості і з тим, що повинно буде прозвучати в подальшому, по ходу розвитку музичних ідей. Такої ж думки дотримується і О.В. Соколов, який вважає, що окремі елементи музичної мови коштів музичної виразності не можуть існувати поза часом і простором навіть в уяві композитора, вони вимагають структурної визначеності при своїй реалізації в звучанні музичної ткани. Л.А. Баренбойм, вивчаючи проблему музичного мислення, виділяє дві його основні функції.

Емоційну реакцію людини на виразність інтонації автор визначає як першу і більш просту функцію. Характерною рисою першої функції є те, що вона має переважно слухову природу.

І все ж музичний твір – це, в першу чергу, певна організація ритму, метра і темпу, а також мелодії, гармонії і ладу. Тому розуміння суті музичного змісту, вміння осмислити і співвіднести кошти музичної виразності з художнім образом твору забезпечується більш складною функцією музичного мислення. Складність другої функції, на думку Л.А. Баренбойма, полягає в тому, що по-перше, вона обумовлена не тільки перцептивних, емоційно-чуттєвими, а й інтелектуальними проявами з боку індивіда.

А по-друге, вона передбачає певну сформованість, розвиненість музичної свідомості. Г.М. Ципін справедливо вважає, що сплетіння інтонаційної і конструктивно-логічної функції музичного мислення роблять всю розумову діяльність художньо значущою. Наявність в музичному мисленні раціонально-логічного початку надає йому якості, характерні для мислення в загальноприйнятому сенсі, і виводить за рамки, обмежені лише чуттєвим відчуттям і сприйняттям. У світлі вищесказаного прояснюються зв'язки, що з'єднують музично-розумові операції з універсальними розумовими операціями, такими як синтез і аналіз, систематизація та структурування і т. д.

Розглядаючи проблему становлення поняття «музичне мислення», слід також відзначити роботи Г. Рімана, який виступав за розуміння музичного мислення як специфічного різновиду розумової діяльності людини. У своїх роботах він підкреслював суттєву рису музичного мистецтва, кажучи про те, що структура музичного твору нерозривно пов'язана з внутрішньою логікою його змісту. Г. Ріман вважав, що розуміння музичної мови не є наслідком безпосереднього сприйняття музичного твору. Виділення в музичному образі певних логічних зв'язків і структурних закономірностей дозволяє усвідомлювати їх як логіку музичного дії.

Слідом за іншими музикознавцями, Г. Ріман характеризує музично-розумовий процес рядом специфічних операційних особливостей і властивостей, відповідно до яких основними складовими музичних творів стають ритм і гармонія, а мелодія, динаміка і агогика стають головним емоційно-смісловим початком.

Узагальнюючи, приходимо до наступних висновків:

1.Музичне мислення виконавця-ансамбліста передбачає свідому відмову від солуючої функції і внутрішню готовність до об'єднання творчих зусиль.

2.Труднощі створення особливого музичного мислення ансамблів обумовлені багатьма факторами, серед яких:

- відмінності виконавських шкіл,
- індивідуальних стилів,
- а також внутрішнього світу
- і індивідуальних особливостей мислення музикантів.

Певна нерівність серед музикантів в плані виховання і розвитку сольного і ансамблевого виконавства багато в чому обумовлено специфікою їх інструментів, можливість великої різноманітності видів взаємодій при ансамблевому діалогічному спілкуванні.

Створення спільного плану інтерпретації, художнього образу твору в цілому - процес надзвичайно індивідуальний і майже не піддається фіксації і спостереженню.

Сутність своїх намірів музикант-виконавець може лише дуже приблизно пояснити словами, тому він завжди вважатиме за краще безпосередній показ, використовуючи основні засоби музичної виразності - фразіровку, темп, динаміку і т. п.

Після попереднього спільного прочитання нового твору, настає період репетицій, коли учасники ансамблю вносять свої творчі пропозиції і коли з'ясовується, по-перше, ступінь активності кожного ансамбіста і, по-друге, ступінь близькості художніх позицій виконавців.

На початку ХХ століття Б.В. Асаф'євим, Б.Л. Яворським, М.Г. Арановський, В.В. Медушевська та ін. Були створені музикознавчі концепції, котрі розглядали музичне мислення у взаємозв'язку з музичною промовою, під якою малася на увазі музична інтонація. У поняття «інтонація» включалося розуміння змісту музики, засобів музичної виразності, усвідомлення інтонаційної основи, характерною як для музики, так і для композиторського стилю. Музична мова, на думку дослідників, образно відображає, моделює відповідні явища і емоції, відтворює їх у вигляді реальних звукових структур, при цьому деякі властивості словесного і музичного мови збігаються.

Подальше вивчення проблеми музичного мислення В.Н. Петрушин,

А.В. Ражніковим, Г.С. Тарасовим, Г.М. Ципін, Е.В. Назайкинський, М.С. Старчеус, Д.К. Кірнарської, А.Г. Каузовой, А.І. Ніколаєвої дозволило виділити особливості художнього мислення, що і призвело до можливості уточнити специфіку музичного мислення.

Під музичним мисленням дані автори розуміють реалізований в інтонуванні процес моделювання системи відносин суб'єкта до реальної дійсності.

А.Н. Сохор, розглядаючи зміст поняття музичного мислення, вводить таку психологічну категорію, як діяльність. Відносячи музичне мислення до різновиду художньої діяльності, А.Н. Сохор говорить про те, що воно являє собою єдність таких основних видів діяльності як відображення, творення і спілкування.

У більш пізніх дослідженнях музичного мислення І.Г. Ляшенко продовжує ідеї А.Н. Сохора, розглядаючи музичне мислення у взаємозв'язку з діяльністю і розуміючи під ним процес перетворення звукової реальності в художній образ. Музичне мислення, на думку І.Г. Ляшенко, має на увазі осмислення логіки організації музичного матеріалу на основі послідовності розумових операцій.

Саме раціонально-логічний початок в музичному мисленні об'єднує його з мисленням в загальноприйнятому сенсі цього поняття. У будь-якому виді людської діяльності, в тому числі і в музичному мисленні, величезну роль грає образ.

Створення цілісного художнього образу музичного твору відбувається на основі переосмислення і узагальнення життєвих вражень у взаємозв'язку з елементами музичної мови.

У той же час зміст поняття музичного мислення не можна звужувати до усвідомлення конструктивно-логічних закономірностей музичного твору.

Слід враховувати, що специфічною особливістю музичного твору є домінування емоційно-образного компонента його змісту над абстрактно-логічним.

Саме проникнення в виразно-смісловий контекст інтонації з одночасним осмисленням логічної організації звукових структур є необхідною умовою музичного мислення.

Можна з певністю сказати, що музичне мислення починається з оперування музичними образами. Разом з тим не можна недооцінювати роль логічного компонента музичного змісту. Такі виразні засоби музичної мови як темп, динаміка, форма, кульмінації нерозривно пов'язані з логікою художнього і емоційно-образного змісту.

Разом з тим розвиток музичного мистецтва, ускладнення його форм і мови підвищують роль логічного компонента в структурі музичного мислення, що, в свою чергу, дозволяє говорити про еволюцію музичного мислення.

На думку Д.К. Кірнарської, при досить високому рівні розвитку музичного мислення в його структуру можуть включатися і художні «спільності» – формообразуючого, жанрового, стильового порядку. Такий рівень розвитку може характеризуватися усвідомленням не тільки даного конкретного твору, а й осмисленням стилю, естетики його епохи.

Високорозвинене музичне мислення демонструє здатність проникати в глибинні пласти музичного мистецтва, акумулювати найбільш витончені і складні художньо-поетичні ідеї, творчі концепції. При чому образ виступає тут одночасно «і переживанням, і ідеєю, і ідеалом».

Отже, порівнюючи методику роботи індивідуальних та ансамблевих занять, можна визначити, що кожна має свою специфіку але було б корисно працювати в паралелі: послідовність роботи в ансамблевому колективі побудована приблизно однаково з індивідуальними заняттям: читання з листа, розучування, концертне виконання. За Б.Тепловим: «читання нот з листа – це сплав зорового і слухового уявлення.

Такий сплав утворюється за допомогою наявного високорозвиненого внутрішнього слуху музиканта, основа якого закладена на двох головних носіях музичного змісту – ритмі та звуковисотності.

У людей з високорозвиненим внутрішнім слухом має місце не виникнення слухових уявлень після зорового сприйняття, а безпосереднє чуття очима, перетворення зорового сприйняття нотного тексту в зорово-слухове сприйняття».

Іншими словами внутрішній слух освіченого музиканта характеризується не просто яскравістю музичних слухових уявлень, а своєрідним сплавом цих уявлень із **зоровими образами нотного тексту**.

Лише добре «налагоджена», надійна і міцна музично-виконавська моторика (техніка гри на інструменті), музично-ритмічне виховання так чи інакше пов'язане із засвоєнням учнями конкретних типів і різновидів метро-ритмічних рисунків.»

Розпізнання та точне виконання нотних метро-ритмічних рисунків в ансамблі спирається на перевірену методику художнього керівника, музично-слухове уявлення та музично-виконавський досвід ансамбіста.

Перед безпосереднім читанням нот на інструменті потрібно досягнути музичний матеріал очима. За допомогою музично-теоретичних знань виконавець аналітично та вдумливо розбирає музичний твір.

Перший етап. В ансамблевому колективі від початкового опанування нотного тексту (загально-ансамблевого читання нот з листа) буде залежати загальний темп вивчення музичного твору.

Оскільки уміння читати з листа означає, що учасники колективу можуть з першого разу правильно інтонаційно й ритмічно зіграти без зупинок незнайомий художній твір або нову партію в темпі, близькому до оригіналу.

Чим успішніше виконавець оволодіє навичками читання нот з листа тим яскравіше і змістовніше буде перше виконання і відповідно уявлення про нього: читання з листа розвиває музичний кругозір, збагачує репертуар та професійні навички музиканта.

Ціллю читання є знайомство з музичним твором, визначення змісту, форми, визначення характеру виконання твору.

Доповненням до попередньої думки про налаштування уваги та уяви на осягнення ритмічних довжин у нотах є методичні вказівки В.Гітліца.

Згідно цього педагог говорить:

- про першочергове зорове ознайомлення:

- визначення метру та ладо-тональності;

- уявне програвання за допомогою внутрішнього слуху (визначення характеру, темпу, проаналізувати характер акомпанементу, функцій інших голосів);

- окреслення конкретних шляхів, необхідних для того, щоб виразно, яскраво і продумано виконати на інструменті музичний твір;

- визначення аплікатури;

- вміння не дивитися на розташування рук, пальців на інструментів під час читання нот з листа [6, с.74-75].

Читання з листа на інструменті В. Гітліц розділяє на два етапи:

1) початковий - програвання твору від початку до кінця для загального ознайомлення з музичним твором в цілому (дозволяються деякі відхилення від авторського тексту: програвання може бути в повільнішому темпі, не дотримуються нюанси, технічно важкі місця повторюються);

2) більш досконале відтворення усіх деталей твору, робота над окремими епізодами, фразами, зворотами (читання нот без зупинок, темп заповільнений по відношенню до авторського, відтворення тексту ретельне та близьке до оригіналу) [6, с.75-76].

Другий етап читання нот скоріше можна назвати розбір музичного тексту.

Цей етап стане наступним але не читанням нот, а роботою з музичними текстом - розучування та вивчення твору.

Вивчення музичного твору - це технічне оволодіння труднощами та виконавське втілення задуму.

Цей етап є найбільш трудомістким у відношенні до роботи з метро ритмічною стороною музичного тексту, адже ритм як категоріальне поняття

взаємодіє з усіма засобами музичної мови і виражається через такі поняття:

-ритмічний рисунок, метро-ритм; темпо-ритм, ритмо-динаміка, ритмо-агогіка, ритмо-гармонія, ритмо-побудова.

Крім того володіння знаннями теорії музики, оркестрових функцій (особливостей виконання в ансамблі мелодії, басу, фігурації, педалі чи контрапункту) технікою гри на інструменті є вагомими для учасників ансамблю. Також потрібно зазначити - чим якісніше пройде перший етап (читання нот з листа) тим мобільніше, швидше відбудеться другий (розучування музичного твору). Труднощі виконання метро-ритмічних побудов в ансамблі пов'язані з: -перебудовою індивідуального чуття виконавців до ансамблевого чуття виконання темпо-ритму;

-одночасністю вступу та одностайністю взяття темпу в ансамблі;

-загальним рівнем ансамблевої техніки виконавців;

-загально-ансамблевим виконання темпових агогічних відхилень;

-загально-ансамблевим виконання метро-ритмічних довжин;
величиною досвіду ансамблевого виконання.

Виконання з нот незнайомого музичного твору виконавцями потребує своєрідного сплаву зорового і слухового уявлення, психічно ясного уявлення звучання метро-ритмічних довжин у заданому темпі та технічного прийому їх виконання на інструменті. Для якісного вирішення цього завдання потрібна методика читання нот в ансамблевому колективі.

Розучування, вивчення та концертне виконання твору відбувається через використання взаємозв'язку ритму з усіма іншими засобами музичної мови: -ритмічного рисунку, метро-ритму, темпо-ритму, ритмо-динаміки, ритмо-агогіки, ритмо-гармонії, ритмо-побудови.

Концертне виконання вимагає надзвичайної концентрації психічних, розумових, фізичних і душевних сил музикантів-виконавців. Початок звучання є найголовнішою «відправною точкою» для розгортання всього музичного образу. Зосередження, акумулювання уваги перед першим акордом та відтворення в першій фразі того темпо-ритму, який найбільше буде

відповідати особливостям музичного образу - перше завдання концертного виконання ансамблевого колективу.

Темпо-ритм складає основу музичного образу який потрібно донести до слухача.

Разом з тим яскравості музичного образу додають динаміка, агогіка, виконавські штрихи, фермати і та ін. Тому особливу увагу необхідно звертати на ритмо-динаміку.

Висновки до 1 розділу.

Формування ансамблево-виконавського чуття відбувається безпосередньо в колективі. Готовність до ансамблевого виконання може базуватися лише на досвіді колективного виконання та на основі набутого індивідуально- виконавського чуття.

На основі викладеного вище аналізу сучасного стану гітаристики, розвитку європейських гітарних шкіл, визначимо наступні висновки.

1. В сучасному гітарному виконавстві Європи склалися та функціонують дві основні інтерпретаційні моделі - автентична та універсальна (за визначенням В. Ткаченко). Перша з них визначається підкресленням специфіки інструменту, саме струнно-щипкової його природи, що зближується по горизонталі стильових взаємодій з виконанням на клавесині та лютні (епоха пізнього Ренесансу, бароко). Такого принципу у своїй грі притримується наступні гітаристи: Д. Рассел (Велика Британія), Т. Хопшток (Німеччина), Ф. Вілла (Франція), А.Дезидеріо (Італія), П. Стайдл (Чехія). Загальною жанровою відмінністю цієї моделі є камерність, сольність, тяжіння до мініатюри.

2.Іншу інтерпретаційну модель репрезентують ті представники гітарногомистецтва, що мислять гітару як «маленький оркестр» (визначення Л. Брауера). Таке ставлення робить цей інструмент здатним до втілення практично усіх жанрів, форм, стилів, що склалися у сучасній музиці. Цю, універсальну, модель представляють в Європі - А.Сеговія, Дж.Брім, Дж.Вільямс, Р.Дьєнс, Ф.Кленьянс, К.Маркіоне, Ш.Рак, М.Кошкін,

К.Доменіконі, О.Фраучі, В.Доценко та інші. Таким чином, виконавський еталон у гітарному мистецтві оснований на взаємодії, взаємопроникненні та взаємозбагаченні, що дає співіснування зазначених моделей. Отже, спільним у розвитку гітарних шкіл різних європейських країн стало те, що у їхніх ланах проходило адаптування й синтезування ретро (бароко, ренесанс), етно-, авангардових, академічних традицій.

Загальновизнаною є думка, що протягом всього ХХ ст. (від творчості А. Сеговії) гітара рухалася у бік надбання статусу міжнародного (універсального) академічного інструмента. Універсалізація передбачає хоча б умовну «еталонність» виконавства, що знаходить відображення у сталому «звуковому образі гітари». Отже, протягом першої половини ХХ ст. відбувалося *формування* виконавського еталону в гітарній музиці.

3.Запропоновано наступні параметри, за якими визначається еталон гітарного виконавства: *акустичний* (звуковий образ інструменту); *фізико-технологічний* (посадка, спосіб гри, специфіка обраного інструменту); *віртуозний* (технологія звукоутворення, що спроможна змінити темброві якості звучання); *художньо-естетичний* (стиль виконання, комунікативна спрямованість виконавської інтенції).

Отже, яким був рівень гітарного виконавства на етапі формування?

Звуковий образ інструменту перш за все був націлений на універсалізацію, тож - академічність. «Сеговієвський» звук - це звук «шляхетний» (Б. Асаф'єв), з відчутним «вібрато», тембровими контрастами, використанням «коронних» прийомів А. Сеговії «*sul tasto*» та «*sul ponticello*» (П. Агафонов, О. Кригін).

Високим рівнем за добу А. Сеговії також стало *концертне* звучання інструменту. А. Сеговія надав пріоритету «нігтьовому способу» гри, що спричинило можливість більш гучного звучання інструменту та взагалі обумовило найбільш якісний звук та впізнаваний тембр.

Технологія звукоутворення (за П. Агафоновим) обумовлена діаметром і матеріалом струни, що визначають тільки їй притаманний тембр, тому один і

той самий за висотою звук на різних струнах має відтінки, різні за забарвленням. Ця технологія дозволила затвердити технологічні виконавські прийоми (арпеджіо, флажолети, вібрато, расгеадо, пунтеадос та ін.), які суттєво впливають на тембровий фактор.

Академічному «сеговієвському» стилю притаманна інтенсивність, але стриманість виконання. Він волів дослухувати всі акорди, звуки, не занадто захоплюватися пасажами, тремоло й не вдаватися до театралізації виступу. Його виконання (завдяки обранню відповідної до стилю виконуваного манери виконання) завжди було демонстрацією виконавської культури звуковидобування та звукотворення.

Тож, на рівні звуковидобування та виконавської стилістики відбувалося «утримання» академічної традиції, а на рівні репертуару - спрямованість на романтичну стилістику (вибір музичних творів, не пов'язаних з авангардовою естетикою) в надрах авангардової естетичної парадигми 1 -ї половини ХХ ст. А.Сеговія, поряд з працею над оригінальним композиторським репертуаром для гітари, затвердив гітарну транскрипцію як один знайважливіших жанрів, через який відбувається презентація інструменту і який, до речі, демонструє й існуючий виконавський рівень - у поєднанні гучного та м'якого звучання, віртуозного та вокального інтонування тощо.

РОЗДІЛ 2

АНСАМБЛЕВЕ ВИКОНАВСТВО У СИСТЕМІ ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Композиторський вимір

Гітарне мистецтво не раз переживало періоди підйому і занепаду. Перший період розквіту гри на класичній гітарі охоплює час з кінця XVIII до 40-х років XIX століття. Цей період називають епохою розквіту класичної гітари, але він також збігається з бурхливим розвитком інструментальної музики, появою професіоналів-віртуозів: скрипалів, піаністів, віолончелістів, які широко розкрили можливості своїх інструментів.

Гітарне мистецтво цього періоду було відзначене іменами відомих виконавців, педагогів і композиторів, які створили чимало оригінальних творів для гітари соло і камерних ансамблів за участю гітари. Концертна форма виконання на гітарі, що висувається в XVIII-XIX століттях, представлена у творчості плеяди видатних гітаристів-композиторів, які значною мірою збагатили сам образ гітари як сольного інструменту, що дозволило гітарі стати інструментом класичної традиції. Для нас ці композитори - незаперечні авторитети, що поклали початок відомих нині гітарних шкіл: іспанської: Фернандо Сор, Діонісіо Агуадо, італійської: Мауро Джуліані, Рінальдо Луїджі Леньяні, Фердінандо Каруллі, Маттео Каркассі, французької: Наполеон Кост, німецької: Іохан Каспар Мертц [1]. Вони створюють музичну літературу для цього інструменту, починаючи від дрібних п'єс і завершуючи сонатами і концертами з оркестром.

Однією з кращих представниць французького гітарного мистецтва у XX ст. була Іда Престі (1924-1967). Її гру відрізняли інстинктивна музикальність, неперевершена краса звуку, оригінальна і нестандартна техніка. Дуету І. Престі - Олександр Лагойя присвячено ряд творів композиторів-сучасників, у тому числі унікальний у своєму роді цикл з 24 прелюдій і фуг «Добре темперовані гітари» Маріо Кастельнуово-Тедеско. До

репертуару Престі входили класичні та романтичні твори, а також переклади лютневих творів епохи бароко.

На Україні розвиток ансамблів гітаристів датується 1880-ми роками. В цей час до Одеси з Парижа прибув італійський студентський оркестр у складі 20 чоловік /мандоліністів і гітаристів/, що гастролював з концертами по Європі. Вони і вплинули на появу аматорських колективів мандоліністів і гітаристів. Зараз ансамблеве гітарне виконавство продовжує розвивається та поширюється в багатьох містах України, (Київ, Харків, Полтава, Дніпропетровськ, Мелітополь та ін.). Спочатку це були ансамблі, що склалися з різних інструментів, а гітари були лише частковою складовою. Форма ансамблю, у складі якого всі інструменти - гітари одного типу /великі гітари/ - нова, і зараз відбувається її становлення.

Про роль українських компоиторів у розвитку педагогічного репертуару для ансамблів класичних гітар висвітлено в статті Ю.Стасюка. Автор зазначає, що «починаючи з епохи відродження по наш час, діяльність композиторів завжди стимулювала розвиток, модифікацію та популяризацію того чи іншого музичного інструменту. Композиторам завжди приємно було писати як для хороших колективів чи окремих виконавців, так і для нового інструменту. Не виняток в цій ситуації має і класична шестиструнна гітара».

Великий вплив на розвиток і популяризацію шестиструнної гітари зробили такі композитори, як Мауро Джуліані, Маттео Каркассі, Ніколо Паганіні (Італія), Фернандо Сор, Генріх Альберт, Фернандо Таррега, М. Льобет, Мануель Понсе та Кастельнуово-Тедеско(Іспанія), Нікіта Кошкін, Ігор Рехін, В'ячеслав Широков, В.Славський, Микола Осіпов(Росія). Але свій неповторний вклад у розвиток педагогічного репертуару для гітари зробили і українські композитори.

Серед них ми можемо виділити як визнаних у всьому світі професійних композиторів (М.Скорик, К.Віленський, Камінський, М.Дремлюга), так і відомих виконавців та педагогів (зокрема, В. Петренко, А.Шевченко, К. Смага, В.Манілов, А.Андрушко, П.Полухін та ін).

Репертуар українських гітаристів значно збагачений завдяки активній діяльності наших композиторів. Особливістю їх творів є історія, емоційні переживання, опора на українські фольклорні джерела (танці, пісні) та особливий художній зміст, який являється відбитком їхніх роздумів, вражень та переживань, що часто пов'язані з історичними подіями, визначними постатями, красою рідного краю і в цілому менталітетом української нації.

Усіх українських композиторів, що творили та нині продовжують писати для розвитку педагогічного репертуару для гітари, можна умовно поділити на дві групи: 1. Композитори, основна творчість яких припадає на Радянський період (50-80 роки 20го ст.); 2. Композитори Незалежної України. До них відносяться композитори, які нині знаходяться у розквіті своїх творчих сил та молоді композитори.

2.2.Виконавський вимір

На початку ХХ ст. в Україні гітару можна було зустріти лише серед гітаристів-любителів. Багато крупних музикантів, не знаючи технічних можливостей гітари, її історії, літератури, ставилися до неї із деякою зневагою, як до міщанського інструменту. В 60-ті і 70-ті роки у гітарному виконавському мистецтві з'явилися імена професійних виконавців. В Україні у наш час відомі Ходаківський Олександр Володимирович (1954-2018) - педагог, композитор, Заслужений діяч мистецтв України (2007 р.). Фундатор та перший педагог класів класичної гітари в Житомирському музичному училищі ім. В. С. Косенка (1981 р.), житомирських музичних школах № 1 ім. Б. Лятошинського та № 3.

Манілов Володимир Олександрович (1940-2003) - гітарист, якого справді можна назвати одним з «корифеїв джазової гітари», прекрасний педагог, палкий пропагандист гітари. Є автором навчальних посібників з акомпанементу на гітарі, загальний тираж яких перевищує 2 мільйони примірників. Книги В. Манілова вже багато років користуються популярністю як в середовищі музикантів-професіоналів, так і у гітаристів-

любителів не тільки в Україні, а й на всій території колишнього Союзу. Багато з цих робіт витримали кілька перевидань. Так, найбільш відомий його самовчитель «Вчися акомпанувати на гітарі» з 1983 по 2002 р. витримав 6 перевидань загальним тиражом понад 400 тис. примірників.

Володимир Шаруєв (м. Київ) - Заслужений артист України, засновник відомого квартету гітаристів «Київ» Національної філармонії України (1992 рік). Висока культура, віртуозність, широкий творчий діапазон характеризують Володимира Шаруєва як зрілого музиканта, досвідченого концертного виконавця, мистецтво кого приваблює багатьох шанувальників гітари в Україні та за її межами.

Володимир Шаруєв – лауреат Українського конкурсу виконавців на народних інструментах, вів клас гітари в Національній музичній академії України імені П.І. Чайковського.

До складу квартету гітаристів Володимир Шаруєв залучив своїх учнів та творчих однодумців, випускників Національної музичної академії: Руслана Черемних – дипломанта Українського конкурсу, Олега Григоровича та лауреата міжнародних конкурсів Марію Шаруєву.

У репертуарі квартету – класична і популярна сучасна музика, оригінальні твори для гітари (Гендель, Моцарт, Бетховен, Вівальді, Мусоргський, Чайковський, Родріго, Кардосо, Брауер, Скорик, Шамо, Віленський, Теодоракіс, Соколовський та інші). Концерти квартету «Київ» з успіхом проходять у містах України, далекому та близькому зарубіжжі (Італія, Німеччина, Швейцарія, Польща, Франція, Росія, Іспанія). Квартет «Київ» - лауреат фестивалю «Гітара світу-98» (Франція).

Всесвітньо відомий аргентинський гітарист і композитор Хорхе Кардосо був захоплений артистизмом українських музикантів і подарував їм декілька своїх творів, які вперше в Україні виконав квартет.

Шевченко Анатолій Антонович (1938-2012) - український гітарист, композитор, музикознавець. Багато працював у галузі фламенко. Автор книг з історії мистецтва фламенко. Брав участь у міжнародних концертах-

семінарах, виступав із концертами в містах Іспанії.

Володимир Ігорович Доценко (нар.1962) - відомий український (харківський) гітарист та педагог - професор Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського, викладач-методист Харківської середньої спеціальної музичної школи-інтернату (за сумісництвом), Заслужений артист України, член президії Національної Всеукраїнської музичної спілки (Асоціація гітаристів України), член президії Санкт-Петербурзької міжнародної академії гітари, один із засновників сучасної школи гри на класичній гітарі в Україні.

Його творча манера виконання позначена експресивністю, яскравим темпераментом у поєднанні з високим професіоналізмом, блискучою технікою та глибоким проникненням у зміст виконуваних творів. Загальну відомість в музичних колах набув як виконавець музики Лео Брауера та Е. Вілла-Лобоса. Репертуар Доценка включає шість сольних програм від Баха до сучасних авторів, а також 5 концертів для гітари з оркестром. В.І. Доценко має фондові записи на Українському та Російському Держтелерадіо, їм також записаний ліцензійний СД «Барви». В.І. Доценко закінчив Московський державний музично-педагогічний інститут ім. Гнесіних (1986 р.) та асистентуру- стажування з відривом від виробництва при Російській академії музики ім. Гнесіних (1990-1992 р. - клас проф. Фраучі О.К.) Ще під час навчання став переможцем Всеросійського (м. Тула, 1986) та лауреатом міжнародного (м. Краків, 1990) конкурсів.

Невтомну концертну діяльність В.І. Доценко успішно поєднує з напруженою педагогічною роботою. Серед 50 випускників його класу лауреати міжнародних конкурсів: В. Ткаченко, О. Шеляженко; дует А. Кривенко О. Шеляженко; У. Мачнєва; О. Олейникова; Б. Бельський; М. Тущенко, І. Евтушенко, Д. Панченко, О. Кулік. Продовжують навчання у вищих школах музики за кордоном Н. Каратєєва та В. Віхров.

У 1998 р. з ініціативи Б.О. Міхєєва відкрито клас гітари на струнному відділі Харківської середньої спеціальної музичної школи-інтернату, де В.І.

Доценко з успіхом веде виховання юних обдарованих музикантів. Діяльність Доценка В.І. як педагога відзначається видатними досягненнями у галузі наукового обґрунтування процесу виховання творчої особистості, неоціненною практичною цінністю його професійних порад та розробок, які вже знайшли широке використання серед студентів та викладачів вищих музичних закладів не тільки в Україні, але й далеко за її межами. Доценко В.І. є автором чотирьох навчальних посібників, які значною мірою заповнюють прогалину, що існує у сфері класичного гітарного виконавства та викладання в Україні. Доценко В.І. є автором оригінальної методики підготовки класичного гітариста-виконавця на основі залучення до навчального процесу асоціативних паралелей з іншими витворами мистецтв. Впровадження даної методики дозволило його студентам з 1992 року становитися понад 50 разів лауреатами міжнародних конкурсів виконавців на класичній гітарі (один тільки **Марко Топчій** за період навчання в університеті (2007-2011) став лауреатом 16 престижних міжнародних конкурсів в багатьох країнах світу), багато з них зараз удосконалюють свою майстерність у провідних професорів вищих навчальних музичних закладах Європи.

В.І.Доценко є дипломантом XIII Обласного конкурсу «Вища школа Харківщини - кращі імена» в номінації «Викладач професійно-орієнтованих дисциплін» (2011). Він виступає з концертами та майстер-класами в багатьох країнах світу: Німеччина, Швейцарія, Росія, Австрія, Польща, Угорщина, Україна, Турція, Біларусь, Румунія, Молдова. Голова та член журі понад 30 міжнародних конкурсів. Доценко В.І. є засновником першого в Україні журналу «Гітара. ua», якого вийшло вже два випуски (2008, 2011). Музична діяльність Володимира Доценка була високо оцінена всесвітньо відомим меценатом герцогом Анталом Зстергазі.

Ткаченко Вікторія Миколаївна (1973 р.н.) - викладач гітари, обдарована виконавиця. Закінчила ХДІМ у 1992-1997, в 2000 року асистентуру-стажування (клас В. І. Доценка).

Професійну діяльність починала як ансамблістка квартету гітаристів Харківської обл. філармонії (1995), з 1997 року - викладач гітари ХДІМ, за сумісництвом артистка філармонії. Лауреат Міжнародного конкурсу гітаристів «Кримські струни» (Симферополь, 1995, III премія), Регіонального конкурсу- фестивалю (Белгород, Росія, 1990, III премія), дипломант міжнародного фестивалю гітарного мистецтва (м. Сегед, Угорщина 2002). Постійний учасник гітарних фестивалів та конкурсів (Україна, Росія, Білорусія), В. Ткаченко у дуєті з В. Доценком та з сольними концертами здійснила гастрольні виступи у Німеччині (Дармштадт, Карлсруе, Вюрсбург), Росії (Санкт-Петербурзька державна капела ім. Глінки, міжнародні конкурси у Воронежі, Белгороді), Білорусії (фестивалі у Мінську, Гомелі), Україні (Київ, Харків, Донецьк), мала позитивні відгуки у пресі.

Велику популярність у сучасному виконавстві посідає Харківський Гітарний Квартет - це творча формація молодих музикантів, метою якої є популяризація сучасного мистецтва в Україні та за її межами. Завдяки співпраці з українськими та зарубіжними композиторами квартет має у своєму репертуарі низку унікальних творів, велика частина з яких присвячена ансамблю. Колектив веде активну творчу діяльність, виступав із сольними концертами у Харківській, Дніпропетровській, Житомирській, Івано-Франківській та Ужгородській філармоніях. Харківський Гітарний Квартет є учасником та лауреатом численних фестивалів та конкурсів: Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва “Музика без кордонів” (Харків, 2010), “Guitar Spring Fest” (Одеса, 2010), Міжнародний фестиваль сучасної академічної музики “Житомирська музична весна” (Житомир, 2012), Белгородський міжнародний конкурс виконавців на класичній гітарі та ансамблів гітаристів (Белгород, Росія, 2012, I премія), Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва ГогольFest (Київ, 2012, 2013), Міжнародний музичний фестиваль “Харківські Асамблеї” (Харків, 2012), Всеукраїнський фестиваль гітарного мистецтва “Осінні фарби” (Рівне, 2012), Міжнародний молодіжний фестиваль композиторів та виконавців “Дні нової музики” (Харків, 2012,

2014), Міжнародний фестиваль сучасної академічної музики “Kharkiv Contemporary” (Харків, 2014, 2015, 2016), «ПогранКульт: ГаліціяКульт» (Харків 2016), Національний мистецький фестиваль “Кропивницький” (Кропивницький, 2017). Головна мета колективу - знайомити аудиторію зі зразками сучасного мистецтва, здатного звертатися до слухача живою мовою сьогодення.

2.3. Психологічно-педагогічний вимір

Важко переоцінити роль ансамблів у вихованні молодих гітаристів. Ансамбль - це група виконавців, які виступають спільно. Мистецтво ансамблевого виконання ґрунтується на вмінні виконавця суміряти свою художню індивідуальність, свій виконавський стиль з індивідуальністю виконання партнера. Ансамбль - це колективна форма гри, у процесі якої кілька музикантів виконавськими засобами спільно розкривають художній зміст твору.

Виконання в ансамблі насамперед передбачає не лише вміння грати разом, тут важливе інше - відчувати і творити разом. Робота в колективі пов'язана з певними труднощами: тут важливо навчитися відчувати себе частиною цілого. У той же час гра в ансамблі виховує у виконавця ряд цінних професійних якостей - вона дисциплінує щодо ритму, дає відчуття потрібного темпу, сприяє розвитку мелодичного, поліфонічного, гармонічного слуху, виробляє впевненість, допомагає домогтися стабільності у виконанні. Від тривалого взаємоспілкування кожен стає краще як виконавець, як особистість, оскільки в колективі виховуються такі якості, як взаєморозуміння, взаємоповага, почуття колективізму. Зі сказаного можна зробити висновок: інструменталіст, який ніколи не грав у ансамблі, багато чого позбавляє себе, бо користь від цього роду занять очевидна. Одне з найважливіших умов успішної роботи в ансамблі є здатність критично ставитися до себе і до своїх товаришів. Відомо, що слово «самокритика» легше вимовити, ніж перетворити його на дію. Основними правилами

ансамблю є: «один за всіх, всі за одного», «успіх чи невдача одного є успіх чи невдача всіх».

Висновки до розділу 2

Гітаристи усього світу роблять свої перші кроки на шляху опанування інструменту саме під керівництвом школи Сеговія. Він відредагував етюди і твори таких видатних майстрів, як Сор, Агуадо, Кост, Паганіні, Тансман. Саме йому гітаристи зобов'язані появою в своєму репертуарі знаменитої «Чакони» Баха (з Другої Партити ре-мінор). Він визначив правила постановки гітари, положення рук при грі, опанування технічних прийомів, а також видав гамми у власній аплікатурі. Але головне у всьому цьому те, що з перших кроків опанування технічних прийомів відбувається одночасно з розвитком музичного смаку майбутнього гітариста.

До Сеговії репертуар гітаристів, в основному, обмежувався транскрипціями або оригінальними творами не дуже високого рівня. Композитори майже не писали творів для гітари, тому що вважалося, що всі її виразні засоби можна використовувати лише тоді, коли сам композитор володіє цим інструментом, а серйозних виконавців, у свою чергу, не було через відсутність серйозного репертуару. Заслугою Сеговії в області розвитку репертуару можна вважати і те, що саме він переконав багатьох композиторів відмовитися від сталих поглядів і звернутися до творів для гітари. Він особисто звертався до багатьох композиторів. Першим із них був Федеріко Моррено-Торроба (1891-1982), який написав для гітари танці, ноктюрни, Кастильську сюїту, Кастильський концерт і різноманітні характерні п'єси.

Мануель де Фалья (1876-1946), який, на прохання Сеговії, створив твір «Пам'яті Дебюссі» для гітари.

Ейтор Вілла-Лобос (1887-1959) - сам гітарист, охоче писав п'єси для свого інструменту. Серед його творів - Дванадцять етюдів, П'ять прелюдій, Концерт для гітари з оркестром, Сюїта в Бразильському стилі, Шоро, п'єси для гітари і флейти, для голосу у супроводі гітари тощо.

РОЗДІЛ 3

СУЧАСНІ КОМПОЗИТОРИ ТА ВИКОНАВЦІ

3.1. Твори для гітари для ансамблю та оркестру гітаристів

У творчості відомих українських композиторів є твори для гітари з оркестром або гітарних ансамблів. Серед них можна назвати наступних композиторів і їх твори.

Творчість Михайла Шука (1952р.н., Донецьк). Закінчив композиторський факультет Харківського Інституту мистецтв. Член Союзу композиторів СРСР. Автор таких творів для класичної гітари, як: Три акварелі, Романс, Сюїта старовинних галантних танців, Три регтайма та ін.

Творчість Костянтина Віденського (1949, Київ). Закінчив Київську консерваторію по класу композиції у А. Штогаренка. Член Союзу композиторів СРСР. Серед його творчого доробку для гітари є: Концерт для гітари зсимфонічним оркестром, Концертне рондо, окремі твори, такі як: Ноктюрн, Пісня, Токата та дуети для флейти з гітарою.

Мирослав Скорик на замовлення викладача гітари Львівської державної музичної академії В.Л.Сидоренко у 2005 році композитор написав твір для квартету гітаристів під назвою «Диптих», а Віктор Камінський твір - «Соната» для гітари соло.

Творчість Андрія Андрушка. У 2003 році закінчив Львівське музичне училище по класу гітари у Л.Сидоренко та Львівську державну музичну академію по композиції у кл. Мирослава Скорика. Автор чималого доробку для класичної гітари, а саме: „Два концерти для гітари з симфонічним оркестром”, „Партита”, „Соната”, безліч оригінальних творів(наприклад, „Фантазія у гуцульському стилі”, „Повість про гори”), дуети („Диптих”), обробки укр. народних пісень, етюдів („Шепіт хвилі”) та ін.

Творчість Юрія Стасюка (1974, Рівне). В 1993 р закінчив Рівненське музичне училище та у 2004 році – Львівську державну музичну академію по класу гітари . Автор „Дитячого альбому” для гітари (Рівне, 2001р.), до якого

увійшли оригінальні твори для гітари та обробки народних пісень, етюди, варіації, ансамблі. Розрахований ,як педагогічний репертуар для учнів музичних шкіл ; автор збірки „ Альбом юного гітариста”, в яку увійшли обробки українських народних пісень”; „ Рондо-капрічіо” та „Фантазія у іспанському стилі” для квартету гітаристів, шість сонат для гітари соло, 5 варіацій на українські народні колядки, Сюїта „Осінні акварелі”, етюди („Спогад”, „Осінні фарби”, ”Джаз етюд”) та окремі оригінальні твори(„ Коломийка”, „У лірницькому стилі”), Два концерти для гітари з оркестром, «Concerto grosso» для гітари з оркестром. Вагомий внесок у розвиток репертуару для гітари зробили такі композитори, як М. Дремлюга („Соната”), Є.Мілка („Sonata da camera”, 4 коломийки для домри та гітари), В.Полевой („Поривання”), В.Лиховид („Іспанський ескіз”), С.Бедусенко („Сонатина”) , М. Стецюк, втор „ Іспанського концерту для гітари з симфонічним оркестром”, прем’єра якого відбулася у 2005 році на Міжнародному фестивалі гітаристів у м. Києві.та багато інших.

3.2. Роль диригента, як керівника колективу.

Планування репетиційного процесу. Підготовча робота керівника ансамблю починається з підбору музичного твору. Будь-який твір незалежно від його жанру має нести навчальне та художнє навантаження, бути доступним розумінню юних музикантів.

Виконання твору на високому художньому рівні вимагає від керівника ретельного попереднього вивчення ансамблевої партитури і правильної організації репетиційного процесу. Ознайомлення з партитурою твору і з’ясування його емоційно-образного ладу допомагає керівнику у формуванні власної виконавської концепції.

На основі цілісного уявлення про твір керівник намічає план репетиційної роботи, визначає тривалість і кількість репетицій. Необхідно чітко уявити собі завдання, які потрібно вирішити в процесі роботи з ансамблем на кожному конкретному занятті. Якщо робота над п’єсою тільки

починається, то потрібно підготувати невелику інформацію про композитора, про зміст та особливості твору.

Якщо твір вже вивчався раніше, потрібно чітко уявити, чому присвятити майбутню репетицію, які складнощі подолати.

При розучуванні нового твору виконавці можуть зустрітися з цілою низкою труднощів, які керівник ансамблю повинен передбачити заздалегідь і намітити шляхи їх подолання.

Ось деякі з них:

- високий або низький регістр інструментів,

- не зовсім зручні штрихи і нюанси,

- технічно складне місце, на правильне виконання якого може бути витрачено багато репетиційного часу. Можуть додати чимало клопоту і такі суто ансамблеві труднощі як спільне прискорення, уповільнення, початок і припинення звучання і т. д.

Складаючи план майбутньої репетиції, керівнику корисно прохронометрівати кожен вид занять: налаштування, гру гам і вправ, роботу над п'єсами.

Учасники ансамблю, включивши в свій репертуар новий твір, на перших порах намагаються охопити його в цілому, отримати загальне уявлення про емоційно- образному змісті.

Відтворення авторських ремарок в деякій мірі буде носити ще формальний характер, так як партнери не знайшли почуття міри у виконанні цих вказівок.

У процесі поглиблення роботи над твором виникатиме дедалі більше розуміння образного змісту твору, що, відповідно, стануть більш ідентичними артикуляційні кошти, синхронність метроритма і темпу, дотримання динамічного і тембрового балансу, єдиного виконавського почерку при збереженні найістотніших рис індивідуальності кожного з ансамблістів - словом, все, що входить в поняття «ансамблева техніка».

Головне тут полягає в тому, що ансамбліст повинен не тільки вільно

володіти всіма виконавчими засобами, властивими сольного музикування, але також і майстерно поєднувати індивідуальні прийоми гри з манерою гри своїх партнерів.

Лише в цьому випадку виникне справжня синхронність ансамблевого звучання, що забезпечує максимальну узгодженість партій. Необхідно виникнення органічної єдності, коли відчуття «я» кожного ансамбліста зливається в монолітне відчуття «ми».

Почуття ансамблю. Синхронність звучання виникає в результаті єдиного розуміння партнерами темпу, метру і ритму. В процесі роботи над твором музиканти повинні знайти той темп, який найбільш точно виражає характер художнього образу і в той же час сприяє виявленню індивідуальних рис, властивих саме даній творчій співдружності.

Методика репетиційної роботи. Найважливішими об'єктами репетиції в досягненні хорошого ансамблю є: чистота інтонування, синхронність і збалансованість звучання по вертикалі і горизонталі, точність метроритма, а також рівноваги динаміки, виразність фразування, артикуляції і штрихів, спільність виконавського дихання, виявлення рельєфу і фону.

Робота над ансамблевою злагодженістю передбачає досягнення єдиного розуміння і втілення емоційно-образного змісту музики.

Налаштування. Для налаштування ансамблю слід застосовувати збудований за камертоном інструмент, наприклад, рояль або піаніно.

Попереднє налаштування починається з приведення всіх інструментів до чистого унісону. Кожна репетиція повинна обов'язково починатися з спільного розігрування. Система вправ для розігрування включає в себе мажорні і мінорні гами, арпеджіо, мелодійні інтервали, фрази і, нарешті, мелодії.

Важливим елементом в розігруванні ансамблю є виконання інтервалів, акордів, гармонійних послідовностей або кадансів. Аккордово-гармонійна настройка сприяє розвитку гармонійного інтонування. Перевірку ладу потрібно виробляти і під час репетиції, після програвання гам і арпеджіо, а

також в ході роботи над п'єсами, перевіряючи чистоту звучання унісон, октав, потім квінт, терцій і септім. Не слід поспішати з налаштуванням інструмента, внесеного в приміщення з холоду. Попередньо інструмент потрібно зіграти.

З перших занять потрібно прищепити нетерпиме ставлення до фальшивої, нестрункою гри. Потрібно допомогти кожному музиканту дізнатися «характер» свого інструменту, його індивідуальні особливості. Адже часто буває, що у хорошого в цілому інструменту можуть фальшиво звучати окремі звуки. При належному слуховому контролі і старанному відношенні до своїх обов'язків музиканту не складає великих труднощів підбором відповідної аплікатури виправити інтонаційні похибки інструменту. До поганому строю може привести також недбале зберігання інструменту.

Дуже важливо розвивати в учасників ансамблю вміння разом і точно почати твір. Вступ повинен показувати один з виконавців легким рухом голови або тулуба (цей жест диригентський ауфтакти). Уміння ясно і чітко показати вступ проявляється не відразу і вимагає відповідного тренування. Спочатку, перед показом вступу рекомендується подумки відрахувувати порожній такт.

Темп, ритмічна дисципліна, агогика. Виразність гри і переконливість музичного образу залежать від правильно знайденого темпу. При виборі темпу твору слід, перш за все, орієнтуватися на авторські вказівки. Однак не можна не визнати, що словесні позначення темпів досить умовні і допускають різне смислове наповнення. Занадто повільний темп, в порівнянні з авторським, нерідко призводить до млявого звучання, а надмірно швидкий надає йому метушливий і невиразний характер.

Разом з тим авторські або редакторські метрономіческіє координати, незважаючи на конкретність, нерідко викликають у виконавців внутрішній дискомфорт. Більш того, технічне підстроювання партнерів до бездушного пульсу метронома позбавляє виконання живого дихання. Тому природним і

органічним є лише той темп, який, будучи орієнтований на авторські вказівки, почутий і відчутий учасниками ансамблю «зсередини».

Поряд з раптовою або поступовою зміною темпу в виконавській практиці часто застосовуються невеликі прискорення або уповільнення. Такі ледь помітні відхилення від встановленого темпу і метра, підлеглі цілям художньої виразності. Єдине розуміння темпу – найважливіша передумова загального відчуття метра і ритму. Слухання і відображення в музиці мірного чергування сильних і слабких долей дозволяє партнерам контролювати синхронність звучання через рівні проміжки часу, в залежності від обраної одиниці метричної пульсації. Чуття єдиної метроритмічної пульсації відіграє надзвичайно важливу роль в ансамблевого музикуванні.

З одного боку, воно дозволяє ансамблісти точно фіксувати атаку, ведення і завершення кожного звуку. З іншого - надає виконанню стійкість, стрункість, внутрішню пружність.

Великі труднощі в ансамблевої роботі часто пов'язані з відсутністю ритмічної дисципліни, що виражається, перш за все, в коливаннях темпу.

Відхилення від темпу зазвичай спостерігаються:

- при зміні динаміки (так, *f* і *crescendo* викликають прискорення, *p* і *diminuendo* - уповільнення);
- при зміні побудов з різним характером музики (жваві фрагменти нерідко виконуються швидше; співучі, ліричні - повільніше);
- при переході від одного ритмічного малюнка до іншого (зміні більших тривалостей дрібними, наприклад, восьмих шістнадцятими, часто супроводжує прискорення, навпаки ж - дрібних тривалостей більшими - уповільнення);
- при неточному дотриманні паузи або нот великої тривалості (цілі і половинні); при виконанні пунктирного ритму;
- при недостатності виконання залігованих нот, з яких друга часто передержується.

Важкими для виконання є фрагменти творів, де витриманий однаковий

ритмічний малюнок в декількох партіях. Щоб зберегти єдиний рух, тут потрібна особлива взаємне увагу.

При різному ритмічному малюнку з метою великий ритмічною стійкості слід орієнтуватися на партію з більш дрібними тривалості. Досягненню ансамблевої єдності в значній мірі сприяє візуальний контакт між виконавцями

Динамічна рівновага. Вміле користування динамікою допомагає розкрити загальний характер музики, передати її емоційний зміст, показати конструктивні особливості форми. проте рівень професійної культури ансамблю завжди можна визначити за вмінням домагатися виразного, одухотвореного звучання на рр.

Якщо ансамбль володіє найтоншої звукописью тихих звучністей, йому напевно буде підвладне і потужне f. Не випадково видатний композитор і піаніст Н. Метнер неодноразово підкреслював: «втрата **рхаио** є втрата forte і навпаки».

Питання динамічної рівноваги є одним з важливих в роботі з ансамблем. З перших же уроків слід звертати увагу на узгодження сили звучання з тим, щоб досить ясно чутні були всі партії. Необхідно, щоб кожен з учасників ансамблю ясно представляв значення виконуваної ним партії в даному конкретному епізоді. Залежно від ролі і значення партії виникають і різні «плани» виконання. Перший план (рельєф) - основний, провідний матеріал; другий план (фон) - підлеглий, який супроводжує матеріал. Перший план повинен бути яскравим, рельєфним, а другий - більш м'яким, стриманим. Досить поширеними недоліком є перевантаження звучності другого плану.

Цей недолік проявляється найчастіше при грі форте. Однак не можна примиритися і з примітивним тлумаченням різних планів виконання, так як кожен план може втілювати найрізноманітніші традиції.

Слід також пам'ятати про те, що звучання всіх планів ансамблю взаємопов'язане і вимагає рівноваги і неподільності.

Баланс в ансамблі постійно змінюється в залежності від фактури. В процесі виконання необхідно знаходити найбільш виразне співвідношення всіх голосів, як по вертикалі, так і по горизонталі. Особлива увага при цьому приділяється злиття акордів, їх узгодженості.

У будь-якому ансамблі існує два способи диференціації голосів; вказівка нюансів, індивідуальне для кожної з партій і єдине для всіх партій.

Позначення єдиного нюансу має на увазі, що самі виконавці визначають, кому грати голосніше, а кому тихіше. Здавалося б, перший спосіб дозволяє виконавцям точніше виявити ієрархію фактурних ліній.

Однак в арсеналі умовних динамічних символів далеко не завжди можна відшукати ті відтінки, які б відповідали певним вимогам виконавців, їх внутрішньому слухання. Тому найчастіше вказується загальний динамічний нюанс, на основі якого голосу, в залежності від їх функцій, розподіляються в різних динамічних градаціях.

Визначальним у виборі тих чи інших засобів є емоційно-образний зміст твору і його приналежність до того чи іншого стилю.

Єдність фразування. Єдність фразування також є одним з обов'язкових умов ансамблевого виконання. Але ця умова не завжди виконується початківцями ансамблістами: нерідко один і той же мотив або фраза виконується партнерами по-різному (наприклад, штрих «стаккато» може виконуватися одночасно гостро і м'яко, закінчення ліг може бути різним і т.д.).

Єдність фразування має зберігатися не тільки при паралельному проведенні, але також і «на відстані», при почерговому проведенні одного і того ж матеріалу. Вимоги ритмічної узгодженості, динамічної рівноваги, єдності фразування повинні служити надійним первинним критерієм при оцінці успіхів ансамблістів, так як без цих основних і специфічних моментів ансамблевого виконавства немислимий повноцінний ансамбль. З метою досягнення найбільш високих результатів роботи необхідно передбачати час для самостійних занять ансамблем.

Робота над концертним репертуаром. При розучуванні будь-якого твору слід користуватися схемою: «програвання - детальне опрацювання - програвання». Після попереднього ознайомлення твір програється, бажано без зупинок, щоб не порушувати цілісність сприйняття. Виняток робиться для важких місць, які спочатку можна опустити. Після ознайомлювального програвання можна приступити до роботи над окремими важкими місцями. В цьому розділі репетиції слід звернути увагу на наступні важливі моменти:

- Пояснення суті поставленої перед виконавцями завдання і способів її рішення.

- Практичне освоєння опрацьовують епізоду.

- Аналітичний розбір помилок, а також вдалих моментів виконання. Виявлення причин невдачі.

- Визначення кола завдань для самостійної роботи.

Коли час репетиції, відведений на п'єсу, добігає кінця, необхідно програти весь твір або частину, над якою велася робота, звернувши увагу музикантів на успіхи і недоліки у виконанні, намітити завдання на майбутнє.

При проведенні репетицій викладачеві слід керуватися наступними правилами.

Неухильно вимагати від учасників ансамблю дотримання дисципліни. Наприклад, зберігати мовчання і не грати під час пауз, слухати вказівки, якщо навіть вони адресовані іншому.

- 1.Вести репетицію рівно, спокійно, без роздратування, але і без підлещування і панібратства. Ні в якому разі не можна ображати гідність молодого музиканта, навіть якщо він і в чомусь провинився.

- 2.Наполегливо домагатися поставленої мети, диктувати свою волю, але в той же час не вимагати неможливого, враховувати специфіку віку і ступінь професійної підготовленості

- 3.Вимагати точного виконання всіх вказівок, що містяться в нотах. Ще А. Рубінштейн говорив, що при розучуванні твору повинні бути чутні «вірні ноти і всі ноти».

4.Серйозна увага на кожній репетиції приділяти чистоті ладу, чіткості, одноманітності атаки звуку і одночасного припинення звучання, вирівнюванню сили звуку в акордах і унісон, фразуванню і правильному диханню.

5.Не працювати довго з одним виконавцем або навіть з групою - це розхолоджує інших і розсіює увагу.

6.Переривати програвання тільки в найнеобхідніших випадках, обов'язково пояснюючи при цьому причину зупинки. Часті зупинки порушують творчу атмосферу репетиції, стомлюють хлопців і розсіюють увагу. Особливо складні місця краще вчити поза репетиції в індивідуальному порядку.

7.Домагатися правильного виконання технічно важкого місця спочатку в повільному темпі, приділяючи належну увагу апплікатурі, поволі, поступово нарощуючи темп.

Зазвичай робота над концертним твором триває значний час, ретельно відпрацьовуються як окремі місця, так і весь твір цілком, що, безумовно, сприяє виконавській зростання колективу.

3.3. Професійні виконавці та виконавські школи

Одним із сучасних професійних виконавців на гітарі та керівником гітарного оркестру Харківського національного університету мистецтв є Володимир Ігорович Доценко -відомий гітарист, педагог, один із засновників сучасної школи гри на класичній гітарі в Україні, член президії Національної Всеукраїнської музичної спілки (Асоціація гітаристів України), професор кафедри народних інструментів України ХНУМ імені І.П. Котляревського (2008), заслужений артист України (2002). Є автором оригінальної методики викладання, завдяки якій він підготував з 1992 року понад 100 лауреатів Міжнародних конкурсів, багато з них зараз вдосконалюють свою майстерність у провідних професорів вищих навчальних музичних закладів Європи. Його студент Марк Топчий - знаний гітарист, концертує у

всьому світі.

Репертуар - десять сольних програм від Баха до сучасних авторів, включаючи 5 концертів для гітари з оркестром.

У 2016 році створив (один з перших в Україні) студентський Гітарний оркестр ХНУМ ім. І.П. Котляревського.

В.Доценко - диригент та керівник Гітарного оркестру ХНУМ імені

І.П.Котляревського. Останнім з векторів діяльності класу гітари, що зародився нещодавно - в 2016 році, стало формування гітарного оркестру за ініціатииви В. Доценка. Спираючись на світовий досвід, він створив унікальний студентський колектив, який відкрив перед студентами-гітаристами нові можливості та нові завдання. Водночас, залучення оркестрових аранжувань дозволяє урізноманітнити палітру звучання концертного репертуару і посилює автономність гітари як не тільки сольного-ансамблевого, але й оркестрового інструмента.

Реалізуючи ідею гітарного оркестру, насправді В. Доценко відкриває не один, а відразу декілька напрямків діяльності. По-перше, це організація виїзних виступів, професійних відео- та аудіозаписів. По-друге, це робота над створенням репертуару, що передбачає опанування специфікою аранжування для гітарного оркестру. І, третє, це власне, підготовка до концертних виступів, яка вимагає особливої уваги, оскільки гітарний оркестр є достатньо вибагливим до акустичного простору залу.

На відміну від зарубіжних оркестрів, харківський поки що не має можливості придбати видові інструменти, які розширюють його звукову палітру (як, наприклад, гітарроне в японському гітарному оркестрі). Втім, започаткування такого колективу свідчить про рух в сторону загальноєвропейських та світових стандартів гітарної освіти та мистецьких тенденцій. Перед оркестром повстають досить складні завдання. Серед основних виконавсько-акустичних проблем, що повстають перед гітарним оркестром, є обмеженість барв крайніх регістрів (особливо за умов відсутності видових, як то 7-ми 12-струнні гітари, терц- та кварт-гітари),

значна залежність інструментів від акустичних параметрів приміщення. Деякі питання щодоякості звуку доводиться корегувати в процесі підготовки до виступів зміною артикуляції і застосуванням електроапаратури. І в той час, як в залах ХНУМ імені І. П. Котляревського гітарний оркестр може звучати достатньо переконливо, при виступі на інших концертних майданчиках доводиться використовувати значне посилення звучання за допомогою мікрофонів.

Репертуар для гітарного оркестру знаходиться в фазі розбудови і представлений *квартетною* музикою (Л. Брауер: «Кубинський пейзаж з дощем» та «Кубинський пейзаж з румбою», Р. Дієнс; «Туніс, Туніс» з сюїти «Хамса», Е. Йорк: «Lotus Eaters», Ш. Рак: номери з сюїти «Ієронім Босх» та інші), *перекладеннями* творів старовинної, класичної та сучасної музики (як, наприклад, Жига із «Сюїти св. Павла» Г. Холста та «Інтродукція і Фанданго» Л. Боккеріні, «Лібертанго» А. П'яццолли та «Місіма» Ф. Гласса), а також творами, *написаними для оркестру ХНУМ* та присвяченими В. Доценко («Доторкнутись натхнення» Д. Павлович, Угорщина; «Танок нічних хвиль» О. Кулика). Сьогодні цей репертуар активно поповнюється зразками перекладень, створених студентами, що грають в гітарному оркестрі, зокрема П. Васильковським («*El Vita*» Х. Ніна), М. Стрельніковим («Gregullion» Т. Крегульона), І. Червінським («Арія» із Бахіани № 5 Е. Вілла-Лобоса, «Щедрик» М. Леонтовича).

В умовах вимушеної самоізоляції музикантів в період карантину харківський гітарний оркестр одним з перших долучається до процесу діджиталізації концертної і конкурсної діяльності, результатом чого стають успішні *online- виступи* із здобуттям Гран-прі XV міжнародного конкурсу «Ренесанс гітари - 2020» (квітень 2020, Гомель, Білорусь) та Гран-прі II міжнародного конкурсу ансамблів та оркестрів «Велика Гітара» (лютий 2021, Білорусь).

Висновки до розділу 3

Отже харківська гітарна школа являє собою унікальне явище на

теренах українського гітарного мистецтва, що визначається новаторською винахідливістю, інноваційністю. Першим її оригінальним винаходом стає діяльність гітарного клубу в «заборонені» роки та часи, що передували відкриттю класів гітари у різних навчальних ланках. Саме в цей період зароджується багатовекторна установка школи, що включає не тільки популяризацію сучасної музики, але й діяльність гітарних майстрів, тенденцію до створення унікальних ансамблів, здібних представляти школу на гітарному рівні та тяжіння до активної комунікації - взаємо-обміну досвідом. Ці ідеї продовжують свій розвиток і на початку XXI століття.

Іншим унікальним здобутком класу гітари стала наукова діяльність, що виникла на основі тісної співпраці класу гітари із кафедрою інтерпретології та аналізу музики. Так, саме в Харкові проводяться перші в Україні наукові конференції, присвячені гітарному мистецтву (2008, 2010, 2012) та майстер-клас гітарних майстрів (2010). Ансамблеве музикування розвивається в різних напрямках - від дуетів до гітарного оркестру, а Харківський гітарний квартет, що своєрідно продовжує традицію квартету, започаткованого в 80-ті рр. XX століття, активно популяризує сучасну музику і представляє школу на міжнародному рівні. Ансамблеве музикування розвивається в кількох напрямках - дуетне, квартетне, а в останні роки доповнюється діяльністю гітарного оркестру, який вже гучно заявив про себе двома Гран-прі на міжнародних конкурсах, що проводились в online-форматі.

Таким чином, інноваційність та багатовекторність виступають провідними рисами діяльності класу гітари на сучасному етапі. Кожен з векторів знаходить подальше відгалуження і поглиблює зміст традиції школи. Так, виконавська діяльність супроводжується організаційною (конкурси, фестивалі, міжнародні стажування), педагогічна - розробкою питань методики навчання гітарі. Не обмежуючись просвітництвом, гітаристи активно розробляють наукові питання гітарного мистецтва (конференції, майстер-класи, захист дисертацій). В останні роки діяльність

школи доповнюється такими векторами, як формування гітарного оркестру (2016-2017), співпраця із європейськими закладами вищої музичної освіти (в межах програми *Erasmus+*), активне занурення у процес діджиталізації, зокрема, у роботу *online-конкурсів* та *online-трансляцій* концертних заходів, що вписує її діяльність в новітні тенденції розвитку музичного виконавства та освіти та свідчить про залучення до загальноєвропейських стандартів мистецької діяльності. сюїти «Ієронім Босх» та інші), *перекладеннями* творів старовинної, класичної та сучасної музики (як, наприклад, Жига із «Сюїти св. Павла» Г. Холста та «Інтродукція і Фанданго» Л. Боккеріні, «Лібертанго» А. П'яццолли та «Місіма» Ф. Гласса), а також творами, *написаними для оркестру ХНУМ* та присвяченими В. Доценко («Доторкнутись натхнення» Д. Павлович, Угорщина; «Танок нічних хвиль» О. Кулика). Сьогодні цей репертуар активно поповнюється зразками перекладень, створених студентами, що грають в гітарному оркестрі, зокрема П. Васильковським («*El Vita*» Х. Ніна), М. Стрельніковим («*Gregullion*» Т. Крегульона), І. Червінським («Арія» із Бахіани № 5 Е. Вілла-Лобоса, «Щедрик» М. Леонтовича).

В умовах вимушеної самоізоляції музикантів в період карантину харківський гітарний оркестр одним з перших долучається до процесу діджиталізації концертної і конкурсної діяльності, результатом чого стають успішні *online- виступи* із здобуттям Гран-прі XV міжнародного конкурсу «Ренесанс гітари - 2020» (квітень 2020, Гомель, Білорусь) та Гран-прі II міжнародного конкурсу ансамблів та оркестрів «Велика Гітара» (лютий 2021, Білорусь).

ВИСНОВКИ

Гітара та гітарне виконавство займають важливе місце в сучасній музичній культурі. Фактично, родина гітар сьогодні є чи не найпоширенішою групою музичних інструментів, що обумовлено її затребуваністю у домашньому та естрадному музикуванні. Основою цієї популярності є, перш за все, органологія гітари. Адже її невеликі габарити та досить простий шлях до опанування елементарними навичками гри, робить гітара привабливим інструментом як для навчання дітей, так і для музикування дорослих.

Також, для поширення гітари важливим чинником стало співіснування декількох її образів, що значно збагачує її стилістичні можливості: від виконання творів доби Ренесансу та Бароко, до сучасних творів, написаних у стилях фламенко, поп та рок.

Звісно, така популярність знайшла відображення у значній кількості наукових праць, які сформували окрему галузь, що, завдяки харківській музикознавчій школі, отримала назву «гітаристика». Можна стверджувати, що за кількістю та різноманітністю тематики, гітаристика може бути співставлена з до цього часу найбільш численною літературою, присвяченою фортепіанному мистецтву, що є ще одним доказом актуальності гітарного мистецтва.

Визначено, що зміна «звукових образів» гітари та, відповідно, її роль у мистецтві конкретної епохи здебільшого визначалися органологією цього інструменту, а також її трансформаціями. Завдяки цим трансформаціям гітара розвинулася від побутового народного до академічного інструменту, образна сфера якого може бути співставлена з шанованими представниками класичного мистецтва – фортепіано, скрипкою тощо. Разом з цим, завдяки певній доступності для виконавця-початківця або аматора, гітара залишається найбільш демократичним інструментом, що активно використовується в області популярної музики. Така затребуваність та відкритість гітарного мистецтва до творчих пошуків не може не впливати на композиторську творчість, і на розвиток виконавських шкіл та напрямів.

Хоча наукові праці, в яких би досліджувався «звуковий образ» гітари почали з'являтися лише в наш час. Значну роль в цьому відіграє харківська музикознавча школа, у надрах якої виникає термін «гітаристика», що окреслює величезний спектр наукових проблем, пов'язаних з органологією інструменту та специфікою «гітарного» світосприйняття та виконавської комунікації.

ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агафшин П. Новое о гитаре: (гитара и ее деятели по новейшим данным). Гос. из-во Музыкальный сектор, 1928. 58 с.
2. Буланов В. Гітарист Володимир Доценко // Давидов М. А. Історія Нац.муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. Луцьк, 2010. С.298-299.
3. Вайсборд М. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века: очерк жизни и творчества. М. : Сов. Композитор, 1989. 208 с.
4. Вайсборд М. Выдающийся испанский композитор. Сов. музыка. 1959. № 9. С. 74—80.
5. Вайсборд М. Исаак Альбенис. Очерк жизни, фортепианное творчество. М.: Сов. Композитор, 1977. 152 с.
6. Вербицкий М. Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь. Гитаристы и композиторы. URL: <http://www.abc-guitars.com/pages/verbitsky.htm>. (дата обращения 09.09.2015).
7. Видадь Р. Ж. Заметки о гитаре, предлагаемые Андресом Сеговией. М. : Музыка, 1990. 32 с.
8. Вітошинський Л. Про мистецтво гри на гітарі / Л. Вітошинський; пер. з нім. Л. Мельник. — Львів: БаК, 2006. — 284 с.
9. Гавоти Б. Ему нет равных / Б. Гавоти // Сов. музыка. — 1969. — № 2. — С. 128.
10. Гребнёва І. В. Формування скрипкового стилю в concerti grossi А. Кореллі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец.: 17.00.03 — муз. мистецтво / Гребнёва Ірина Вікторівна; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2014. — 16 с.
11. Гитаристы и композиторы // Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь. URL: <http://abc-guitars.com/>
12. Гітара.Іа. Перший в Україні журнал, присвячений гітарі. Харків: ТОВ «Сучасний друк», 2008. №1. 49 с.

13. Гітара/Уа. Перший в Україні журнал, присвячений гітарі Харків: ТОВ «Сучасний друк», 2011. № 2. 54 с.
14. Доценко В. Методика підготовки гітариста-виконавця. Харків : ПДФО, 2005. 164 с.
15. Доценко В. Дидактичні основи музичного розвитку студентів класу гітари у мистецьких вищих навчальних закладах. Харків, 2007. 164 с.
16. Доценко В. Классическая гитара в Харькове // Гитара уа. 2008. № 1. С. 10—17.
17. Доценко.В. Моя жизнь с гитарой (интервью с Ю. Николаевской) // Гітара. уа. №2. 2011. С. 5-13.
18. Доценко В. Мой Брауэр (заметки исполнителя). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2011. Вип. 31. С. 3-11.
19. Доценко В., Николаевская Ю. Классическая гитара в Харькове // Гітара. уа. №1. 2008. С. 10-17.
20. Доценко В. Новые горизонты - гитара «Multiac Grand Consort» фирмы Godin // Гітара. уа. №2. 2011. С. 17.
21. Доценко В. Немного о гитарах вообще и гитарах Игоря Буданцева в частности // Гітара. уа. №2. 2011. С. 15-16.
22. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 — теорія та історія культури / Жайворонок Наталія Борисівна; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2006. — 19 с.
23. Жерздєв О. В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 — муз. мистецтво / Жерздєв Олексій Володимирович; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2011. — 18 с.
24. Жерздєв О. Гитарная культура и гитарный стиль: основные составляющие и этапы становления // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. 3б. Наукових праць. Луганськ, 2010. Вип. 14. С.

- 119-126.
25. Жерздев А. Специфика гитарной версии фактуры фортепианного цикла
 26. И. Альбениса М. Баруэко «Испанская сюита» // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. кол.: Т. Б. Веркіна та ін.]. Харків, 2011. Вип. 31 : Лео Брауер и гитарне мистецтво ХХ століття С.119-129.
 27. Жерздев О. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : дис. канд. мистецтвознав : спец. 17.00.03 - Музичне мистецтво; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків., 2013. 196 с.
 28. История зарубежной музыки. ХХ век / редактор Н. Гаврилова. М., 2005. 576 с.
 29. Іванніков Т. П. Тенденції розвитку гітарного мистецтва 1970-2010 років: автореф. дис. канд. ... мистецтвознавства : спец. 17.00.03 - Муз. мистецтво; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 18 с. Іванніков Т. Європейська гітарна музика ХХ століття: феноменологія творчості : дис. ... доктора мистецтвознавства, 17.00.03. Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 498 с.
 30. Іванніков Т. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості : монографія. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволенко Д.Г., 2018. 392 с.
 31. Кригін О. І. Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи : дис. . кандидата мистецтвознав., 17.00. 03. Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2015. 228 с.
 32. Кригін О. І. Феномен тріумфу А. Сеговії: випадковості і закономірності прогресу // Культура України : зб. наук. праць / Харк. держ. акад. культ.

- ; відп. ред. О. Г. Стахевич. — Харків, 2010. — Вип. 22. — С. 228—235.
33. Кригін О. І. Харківська академічна школа гітарного виконавства //
 34. Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст.: матеріали конф. молодих науковців/відп. ред. І. І. Польська. Харків: ХДАК, 2010. С. 7-8.
 35. Кригін О. І. Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків, 2014. 16 с.
 36. Касьяненко Л. О. Виконавська інтерпретація фактури Прелюдій Ф. Шопена: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03. — Музичне мистецтво / Касьяненко Л. О.; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2001. - 17 с.
 37. Мамардашвили М. Наука и культура / М. Мамардашвили // Методологические проблемы историко-научных исследований: сб. статей / [отв. ред. И. С. Тимофеев]. — М., 1982. — С. 45-58.
 38. Михайленко М. Київська школа гри на гітарі // Часопис Національної Музичної Академії України імені П. І. Чайковського : наук. журнал / [ред. кол.: Рожок В. І. та ін.]. Київ, 2010. № 1(6). С. 47—50.
 39. Михайленко М. П. Методика викладання гри на шестиструнній гітарі. Київ, 2003. 248 с.
 40. Михайленко М. П. Спеціальний клас гітари в музичному вузі. К. : Музична Україна, 1984. С. 15—21.
 41. Михайленко М. П. Теоретичні основи формування виконавської майстрості гітариста : автореф. дис. . канд. мистецтво знав : спец. 17.00.03 - Муз. Мистецтво. Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського Київ, 2011. 21 с.
 42. Мошак Е. Традиции гитарной музыки в контексте европейской музыкальной культуры второй половины XX столетия : дис. ... кандидата мистецтвознавства, 17. 00. 03 Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2012, 165 с.
 43. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. — М.:

- Музыка, 1988. — 254 с.
44. Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. — М.: ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
 45. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 248 с.
 46. Николаевская Ю. Гітара як образ світу (про приховані символічні смисли) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових праць. Вип.23. Гітара як образ світу: виконавське мистецтво та наука. Харків : ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2007. С. 14-20.
 47. Николаевская Ю. О коммуникативных принципах современного исполнительства на гитаре // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. кол.: Т. Б. Веркіна та ін.]. Харків, 2011. Вип. 31 : Лео Брауер и гитарне мистецтво ХХ століття. С. 224—232.
 48. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації // Аспекти історичного музикознавства. Харків. Вип.10. 2017. С.180-198
 49. Ніколаєвська Ю. Харківська гітарна школа: таланти і часи. Харків : Факт, 2017. 108 с.
 50. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення / І. Пясковський // Науковий вісник: зб. статей / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2000. — Вип. 7: Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. — С. 46-56.
 51. Пухоль Эмилио. Школа игры на шестиструнной гитаре. М.: Сов. композитор, 1978. 302 с.
 52. Рассел Д. Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь Гитаристы и композиторы. URL: <http://www.abcguitars.com/pages/russell.htm>. — Загл. с экрана.

53. Риоха Э. Андрес Сеговия: его отношения с искусством фламенко. URL: <http://www.demure.ru/index.php?name=Pages&op=page&pid=11>. — Загл. с экрана.
54. Родионов В. Классическая гитара в XVI - XX веках. URL.: <https://www.proza.ru/2014/05/17/485>
55. Ткаченко В. М. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880-1990 років: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец.: 17.00.03 — муз. мистецтво / Ткаченко Вікторія Миколаївна; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2013. — 16 с.
56. Ткаченко В. Универсализм и специфика музыкального мышления в стилях гитарного творчества 1880 - 1990 годов : дис. .кандидата мистецтвознавства, 17. 00. 03. Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013, 211 с.
57. Ткаченко В. Універсализм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880 - 1990 років : автореф. дис. .канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Муз. Мистецтво; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. 16 с.
58. Холопова В. Музыка как вид искусства: учеб. пособие / В. Холопова. — СПб.: Лань, 2000. — 320 с.
59. Чередниченко Т. Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки / Т. Чередниченко // *Laudamus*. К 60-летию Ю. Н. Холопова: сб. ст. / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского; [отв. ред. В. С. Ценова; ред. А. В. Власов, М. Л. Сторожко; сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. — М., 1992. — С. 40-47. Рецензент статті: Цурканенко І. В., кандидат искусствоведения, доцент, Харьковский национальний університет ім. І. П. Котляревського
60. Шаповалова Л. В. Володимир Доценко - Homo musicus. Інтерпретологічний аналіз // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки,

теорії та практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ ун-т мистецтв ім.І. П. Котляревського ; [ред. та упоряд. В. І. Доценко ; відп. ред.Ю. В. Ніколаєвська]. Харків, 2009. Вип. 23 : Гітара як науковий образ світу: виконавське мистецтво та наука. С. 157-165.

61. Шарнассе Э. Шестиструнная гитара /от истоков до наших дней/. М., Музыка, 1991. 87 с.