

Міністерство культури України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

Дроздова Олена Олегівна

УДК 78.03+787.61

**ТВОРЧА СКЛАДОВА ТЕХНОЛОГІЇ
ГІТАРНОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідні джерела.

————— **О.О.Дроздова**

Науковий керівник –
доктор мистецтвознавства, професор
Давидов Микола Андрійович

Київ – 2020

АНОТАЦІЯ

Дроздова О. О. Творча складова технології гітарного виконавського мистецтва. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Національна музична академія України імені П.І. Чайковського Міністерства культури України, Київ, 2019. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової Міністерства культури України, Одеса, 2020.

Дисертаційна робота присвячена розкриттю структури освоєння мистецтва гри на гітарі та її найважливішої складової – творчої сутності.

Вивчено ступінь наукової розробленості дефініції «мистецтво виконання музичного твору» як неоднозначного поєднання як мінімум трьох складних понять: «мистецтво», «виконання» і «музичний твір». Кожне з них складає багаторівневе структурне утворення; їхньому дослідженню присвячено багато робіт, але простим поєднанням описів термінів не вдасться отримати визначення поняття, що аналізується, яке в цілому відображає його естетичну спрямованість.

Розглядати мистецтво відтворення музики виконавцем необхідно, щонайменше, з трьох ракурсів: як пізнання світу композитора (відображеного в музичному тексті), як створення прекрасного у власній творчій діяльності та як втілення енергетики власної особистості. Кожна з цих сторін включає творчу складову.

Визначено, в чому проявляється творче начало мистецтва гітариста – у виконавському інваріанті твору. Творча форма самосвідомості у музичному виконанні проявляється як вираз внутрішнього мовлення автора (композитора) у власному творчому

трактуванні виконавця. У музичному виконавстві проявляється подвійність естетичного: в об'єктивній фізичній (матеріальній звуковій сфері) і нематеріальній сторонах виконання, у втіленні музичних уявлень, задуму виконавця.

Розглянуто освоєння історичної спадщини як необхідного чинника творчого становлення виконавця – спадщина лютнистів, яка відображає музичну культуру Європи XVI–XVII століть, і музика яких може відтворюватися у виконанні на сучасній гітарі. Спадкоємцем лютневої музики – за близькістю відтворення тембру, виконавських задумів композиторів-лютнистів, за технікою звуковидобування фактично є класична гітара. Доказом цього є безліч лютневих творів, які виконують гітаристи всього світу.

Виявлено структуру освоєння мистецтва виконання на гітарі в історії гітарного виконавства в трактатах і школах. Розглянуто головні опубліковані навчальні матеріали з XVII століття до наших днів з точки зору виявлення принципів роботи над творчою стороною виконання творів. Проаналізовано процес освоєння образної сторони творів як супутній результат в роботі над текстом. Всі музиканти уявляють звучання перед його виконанням на інструменті, однак, як показує аналіз, спеціальна робота над звуковими уявленнями в Школах не описана. Разом з тим, досвід концертуючих музикантів засвідчує, що такій роботі приділяється чимало часу будь-яким виконавцем на всіх етапах освоєння музичного твору.

В опублікованих навчальних матеріалах, школах гри на гітарі багатьох авторів описані майже всі прийоми і способи звуковидобування, посадки, постановки рук. Але в жодному із розглянутих посібників, трактатів і шкіл навчання гри на гітарі не запропоновано описів та рекомендацій для досягнення творчого підходу до всіх процесів освоєння виконання творів.

Майстри мистецтва виконання на гітарі, як впливає з аналізу опублікованих ілюстративних матеріалів до шкіл гри на гітарі, дотримуються думки, що творчість у виконанні обумовлена самим текстом твору, що творча сторона музичного матеріалу міститься в ньому самому. В даній роботі ця сторона виокремлена, а також описані способи її освоєння як частини виконавської технології.

Визначено підхід до виконавського процесу освоєння музичного твору з точки зору нового для категорії виконавської творчості поняття «технології». Розглянуто технологічний процес як системоутворюючий засіб організації створення продукту виконавської музичної творчості. Технологія гітарного виконавського мистецтва може бути представлена в двох аспектах: в технічному – з одного боку, та з другого – в уявно-змістовному.

Творча складова музичного виконавства становить основу виконавського мистецтва і, відповідно, має бути такою в технології мистецтва гри на гітарі. Як впливає з аналізу виконавського процесу – головна складова музики – творча, яка є провідною в гітарному мистецтві.

Музикант-виконавець приходить до освоєння творчої сторони творів зазвичай в результаті роботи над текстом і спеціально цю сторону не виділяє. У той же час відомо: якщо будь-який з компонентів технології цілеспрямовано не освоюється (посадка, положення рук, види техніки і т.п.), то – або буде пробіл в можливостях виконавця, або цей елемент стане гальмувати вдосконалення виконання. Не приділено достатньо уваги у виконавському музикознавстві до націленості виконавців на основу музичної інформативності – на освоєння творчої сторони виконання.

В історії культури існує традиція ефективної роботи над уявленнями, які є складовою діяльності, яка сягає ще античних часів –

це застосування вправ, тренуючих уяву, уявлення про красу. Обговорення поняття «творчі вправи» виникло в зв'язку з посиленням інтересу в наш час до професійних занять, які в різних галузях включають методики роботи над глибинними якостями особистості – мотиваційною сферою, над уявленнями діяльності.

Сучасні психологічні методики впливу на свідомість і підсвідомість доцільно використовувати в технології освоєння виконавцем музично-слухових уявлень звучання творів. Робота над вдосконаленням своїх можливостей в музично-слухових уявленнях різних сторін, багатьох складових виконавства, повинна бути цілеспрямованою. Один з шляхів такої роботи – це застосування вправ, спрямованих на розвиток уявлень.

Вправи для розвитку уявлень – це спостереження і дослідження свого суб'єктивного досвіду, переживання причетності свого внутрішнього світу до світу творця музичного тексту, і, по суті, виховання і трансформація власної особистості в напрямку предмета вправ (образів звукових картин і дій для їхнього створення).

Запропоновано складові технології освоєння уявлень звучання музичного твору у вигляді вправ, визначені умови їх виконання.

Технологія мистецтва виконання на гітарі передбачає досить повний опис структури виконавського результату. Даним терміном «виконавський результат» названо виконання музичного твору для слухачів, що містить властивості витвору мистецтва та є концертним варіантом виконання.

В освоєнні музичного твору виконавцем виокремлені кілька чітко окреслених етапів, які розділені на велику кількість підетапів. Їхня кількість, у відповідності з реальними обставинами роботи, виявляється порівняно великою і різною для кожного музиканта, залежно від індивідуальності та обдарованості виконавця. Етапи роботи над

музичним твором відрізняються і за змістом. В узагальненому вигляді етапи, типові для практичної роботи гітариста, запропоновані у вигляді описової моделі.

Усунення недоліків в роботі над твором пов'язане з виявленням елементів творчості, які сприяють не лише подоланню конкретних прорахунків, а й спрямовані на досягнення головних цілей: формування творчо активного ставлення до фаху, цілісного розвитку особистості музиканта-виконавця.

Визначено, що творча складова виконавського інваріанту твору, мистецтва гітариста відтворюються виконавцем у володінні об'ємом звукових уявлень музичних образів.

Розглянуто спосіб роботи над звуковими уявленнями, як основи творчої сторони виконавської діяльності.

З очевидного положення про результат творчості виконавця-гітариста, який виникає «не одразу», розроблено підхід до структурних елементів роботи над музичним твором, в кожному з яких присутні елементи творчості. Вони повинні бути в кожному кроці освоєння твору, на всіх етапах створення виконавського твору мистецтва – від знайомства з твором до його концертного варіанту.

Розроблено описову модель досягнення творчого виконавського результату, в яку включено творчі вправи, що спираються на багатовікову практику роботи над духовністю в її секулярному сенсі. Протягом роботи над твором для гітари включені елементи творчого ставлення виконавця до всіх деталей твору. В освоєнні твору розглянуто порівняно велике число етапів і в кожному з них визначено місце творчої складової.

Наукова новизна дослідження полягає в наступному:

– вперше розглянуто ступінь наукової розробленості дефініції «мистецтво виконання музичного твору». Показано, що в кожному з

трьох її складових міститься загальний компонент – творче начало, яке визначається особистісними якостями музиканта-виконавця-творця;

– вперше у вітчизняному музикознавстві розглянуто поняття «технологія гітарного виконавського мистецтва»;

– проаналізовано зміст творчого компонента технології освоєння музичного твору в етапах і мікроетапах створення виконавського інваріанту;

– визначено, що технологія мистецтва виконання музичного твору включає на кожному виконавському етапі (від прочитання тексту до концертного виконання) творчі компоненти.

– запропоновано структурну описову модель шляху виконавця-гітариста до завершеного виконавчого результату; в кожному етапі його освоєння – від прочитання тексту до концертного виконання – включений творчий компонент.

Теоретичне значення дисертації полягає в науковому обґрунтуванні поняття «технологія гітарного мистецтва» і виявленні особливостей реалізації технології гри на гітарі в творчому виконавському процесі.

Практична цінність роботи визначена її спрямованістю на розвиток:

– теорії інтерпретаторського мистецтва і культури гітарного виконавства;

– художньо-творчого потенціалу музиканта-гітариста;

– педагогічного процесу виховання творчої особистості музиканта-виконавця.

Ключові слова: гітара, музичне виконавство, виконавська творчість, духовність музики, технологія освоєння музичного твору.

ANNOTATION

Drozdova O. O. **Creative component of technology guitar performing arts** – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for the degree of candidate of art history in the specialty 17.00.03 «Musical Arts». – National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2019.

The dissertation is dedicated to disclosure of the structure of mastering the art of playing the guitar and its most important component – the creative, spiritual self.

Studied the degree of scientific elaboration of the definition of «the Art of performing musical works» as an ambiguous combination of at least three complex concepts: «art», «performance» and «musical work». Common use of the phrase «the art of performing musical works», the definition of this expression are intuitive. The analyses show that this notion are collected at least three complex term: «art», «performance» and «musical work». Each of them is multilevel structural formation; their study focuses on a lot of work, but simply descriptions of the terms will not be able to define the analyzed concepts, which generally reflects his aesthetic orientation.

To consider the art of playing music performer must, at least, from three perspectives: how knowledge of the world composer (reflected in the musical text), as the creation is beautiful in their own creative activities and as the embodiment of the spiritual energy of self. Each of these parties should include creative, spiritual component.

Defined, what is creative art guitarist and spirituality for performing invariant works. The spiritual form of self-awareness in the performance of music manifests itself as an expression of the inner speech of the author (composer) in their own creative interpretation of the performer. In the music performance shows the duality of the aesthetic: in the objective physical (tangible sound field) and the spiritual, the emotional side of performance.

Examines the development of the historical heritage as a necessary factor in the creative development of the musician – the musical heritage of the world, which reflects the musical culture of Europe of the 16th – 17th centuries, music which can be played in the performance on the modern guitar.

In Ukraine since the middle ages there was the original musical instrument, which organically combined in himself the traits of Western European Baroque lute and Ukrainian kobza and bandura – torban. Without diminishing the importance of the revival of national traditions, it should be noted that the heir luchevoy music – for playback of the timbre, the intentions of the composers of lute players, on almost identical technique of sound production, in fact, already have classical guitar. The proof is many works for the lute, who perform Ukrainian guitarists.

Considered school of guitar treatises from the 17th century to the present from the point of view of identifying the creative side of execution of works. Analyzed the process of development of the spiritual side works as a corollary in working on the text. All the musicians present a sound before his execution on the instrument, however, as the analysis shows, special work on sound representations in the «Schools» are not described. However, it is known from the experience of professional performers that the work performed by each contractor at all stages of the development of music.

Defined approach to performing the process of mastering a musical work from the perspective of a new performing musicology of the concept of «technology». Considered technological process as a strategic means of creation of a product performing music. Technology of the guitar performing arts can be presented in two aspects: technical – on the one hand, and on the other, in the spiritual and meaningful.

Selected spiritually - creative component of the guitar technology as a factor of the performing arts.

The creative component of music performance – Foundation for the performing arts and, accordingly, should be the technology of the art of playing the guitar. The main component of music, her spirituality, and as follows from the analysis of a creative performance process should be leading in the guitar art.

Traditionally, the musician comes to the development of the spiritual side of works as a result of work on the text, and specifically this side is not allocated. At the same time it is known: if any of the components of the technology not being developed (be it planting, hand position, equipment, etc.), it will either be a gap in the ability of the contractor, or the item will inhibit the improvement of execution. Not given sufficient attention in the performing musicology to focus the performers on the basis of the musical content and on the development of the spiritual side of performance.

In the history of culture there was a tradition of effective work on the spiritual component of activity, which dates back from antiquity to our times, is the application of spiritual exercises. A discussion of the concept «spiritual exercises» has arisen in connection with the increased interest in our time to professional pursuits, which are still practiced in Protestantism, the training of priests. In the description of the spiritual exercises undertaken by the Jesuit order there are signs of modern psychological practices and techniques, and five centuries of experience of successful use of the formation of spirituality should be used in technology development of musical auditory perceptions of sound works.

The spiritual exercises is the observation and study of our subjective experience, experiences of involvement in his inner world to the world of the Creator of the musical text, and, in fact, the education and transformation of the self in the direction of the dumbbell exercises (images, sound pictures and actions to create them).

Proposed technology components development of the ideas of the sound of music in the form of exercises, the conditions for their implementation.

Technology art performance on guitar involves a fairly complete description of the structure of the performing result. The term «performance score» is named performance of musical works for the audience that contains the properties of works of art and is a concert version.

In the development of a musical work by the contractor identifies several clearly defined stages, which are divided into a plurality of sub-steps. Their number, in accordance with the actual circumstances of the work, is rather big and different for everyone, depending on the personality and talent of the performer. The stages of work on a piece of music differ in content. A synthesis of the stages that are typical in the practice of the guitar, presented in the form of a descriptive model:

The elimination of shortcomings in the work connected with identifying the elements of art, which contribute not only to overcome the specific shortcomings, but also aimed at achieving the main objectives: the formation of creative attitude to the profession, the holistic development of the personality of the performer.

Determined that the creative part of art guitarist and spirituality for performing invariant works are determined by the volume of the audio representations of musical images.

In published teaching materials, schools guitar many authors described almost all the techniques and methods of sound production on the guitar, planting, setting the hands. But in each of the considered benefits, tractates and schools of learning to play the guitar, there are no descriptions and recommendations for attainment of a creative approach to all processes of mastering performance.

Art of execution on the guitar, as follows from the analysis of the published illustrations of materials to Schools in the guitar, hold the view on creativity in execution that it is in the text of the works that the spiritual side of the musical material contained in it. In this paper, this side is highlighted and described the ways of its development as part of performance technology.

The method of work on sound perceptions as the basis of the spiritual side of performing activities.

The developed approach to the structural elements of the work on a piece of music, each of which has elements of creativity and spiritual component. They should be in every step of development works at all stages of creation for the performing arts - from exploring the work to his concert version.

Developed a descriptive model of creative achievement for the performing result, which includes spiritual exercises, which are based on a centuries-old practice of working on spirituality. Throughout working on the piece for guitar included elements of the creative attitude of the artist to all parts of the work. In the development of a work considered a comparatively large number of stages and in each of them the place of spiritual and creative component.

Scientific novelty of research consists in the following: for the first time examines the degree of scientific elaboration of the definition of «the art of performing musical works». It is shown that in the complex concept of «the art of performing musical works», in each of the three elements contains a common component – the creative, spiritual inclination, which is determined by the personal qualities of the musician-the Creator of the executor;

for the first time in domestic musicology deals with the concept of «technology of the guitar performing arts»;

– analyzed the content of the spiritual component of the technology development of musical works in stages and microetch create creative Executive invariant;

– determined that the technology of the art performance of a musical work must include each of the Executive phase (from reading the text before a concert performance) - creative spiritual component.

– the proposed structural descriptive model the optimal path of the musician-guitarist performing to complete result; in every stage of its development - from reading the text of the performance included the spiritual, the creative component.

The theoretical value of the thesis consists of scientific substantiation of the concept of «technology is the art of the guitar» and identify the characteristics of the implementation technology of the guitar as a spiritual and creative performance process.

Practical value of the work defined by its focus on the development:

- the theory facet of art and culture guitar music;
- artistic and creative potential of the musician-guitarist;
- pedagogical process of education of the creative personality of the performer.

Keywords: guitar, music performance, performance art, spirituality music, spiritual exercises, the technology of the development of music.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Дроздова О. О. Генезис технологий искусства исполнения в истории гитары. *Науковий вісник* : Виконавське музикознавство: наук. журнал, вип. 24, Київ: Вид-во НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2018. С. 87-92

2. Дроздова О. О. Духовная составляющая технологии искусства гитариста. *Науковий вісник : Виконавське музикознавство: наук. журнал*, вип. 22, Київ: Вид-во НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2016. С. 119-129.
3. Дроздова О. О. Духовно-творча складова технології гітарного виконавства. *Мистецтвознавчі записки : наук. журнал*. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 33. С. 457 – 465.
4. Дроздова О. О. Искусство игры на гитаре как научная категория исполнительского музыкознания. The art of playing the guitar as a scientific category of performing musicology. *Europaische Fachhochschule, European Applied Sciences*, #1 2018. – s. 39- 41.
5. Дроздова О. О. Понятие "технология игры" и его разработка в теории гитарного исполнительства. *Науковий вісник національної музичної академії ім. П.І.Чайковського : наук. журнал*. К.: Вид-во НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2014. Вип. 110. С. 183-191.
6. Дроздова О. О. Спадкоємність в історії гітарного виконавства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. К.: Вид-во Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. №3. С. 386-391.
7. Дроздова О. О. Творча сторона мистецтва виконання на гітарі. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць*. Київ: Вид-во Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. № 40. С. 291-301
8. Дроздова О. О. Технология освоения духовно-творческой составляющей в гитарном исполнительстве. *Виконавське музикознавство: наук. вісник*. Київ: НМАУ ім. П. І.Чайковського, 2017. Вип. 23. С. 93-118.

З М І С Т

ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ 1 ПОНЯТТЯ ТВОРЧОСТІ В МИСТЕЦТВІ ВИКОНАННЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ НА ГІТАРІ	23
1.1 Мистецтво виконання музичного твору на гітарі як наукова категорія виконавського музикознавства.....	23
1.2 Творчий характер виконання музичного твору	35
1.3 Творча складова інтерпретації задуму.....	55
Висновки до Розділу 1	59
РОЗДІЛ 2 ГЕНЕЗИС ГІТАРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ І ТЕХНОЛОГІЯ ТВОРЧОЇ СКЛАДОВОЇ ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА.....	61
2.1 Історичний генезис гітарних технологій.....	61
2.1.1 Особливості виконавського прочитання лютневої музики в гітарній інтерпретації.....	62
2.1.2 Гітарні технології шкіл XVII–XX століття і сучасні	68
2.1.3 Еволюція технічних прийомів гри на гітарі.....	84
2.2 Технологія творчої складової гітарного мистецтва	104
2.2.1 Поняття «виконавська технологія» в структурі виконавського музикознавства	104
2.2.2. Уявлення у виконавстві як фундаментальна складова творчих компонентів гітарного мистецтва	111
2.2.3 Вправи розвитку уявлень у виконавському освоєнні музичного твору як необхідна складова його відтворення.....	142
2.2.3.1 Робота виконавця з творчими вправами над розвитком уявлень	148

2.2.4 Послідовність і структура реалізації технології мистецтва виконання на гітарі (описова модель).....	150
Висновки до Розділу 2.....	160
ВИСНОВКИ.....	162
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	168

ВСТУП

Актуальність дослідження. Сучасний стан музичної культури характеризується комерціалізацією її автономних сфер. Така ситуація склалася під впливом комп'ютерних технологій та медіакультури. Сформувалися поняття «масової» (тиражованої) та «елітарної» (класичної академічної) музики. В сучасних умовах прискорилися темпи поширення інформації, що впливає на розвиток і поширення світової культури. Адекватним до цих темпів має бути і вдосконалення музичної виконавської методології.

Проблемою взаємодії масової та елітарної культур є пошук шляхів проникнення ідей академічної музики в простір масової культури. Одним із таких шляхів є використання можливостей шестиструнної гітари як одного з затребуваних інструментів, який представляє виконавців і академічного напрямку, і музикантів-аматорів.

Ще одна властивість, притаманна гітарі – це близькість найпоширенішим музичним інструментам XV – початку XVII століть, перш за все лютні. Лютня в ті часи виконувала функції, які в наш час належать до так званої «маскультури». Велика кількість музичних творів для лютні відображає культурний, музичний і емоційний настрій епохи. Пізнання музики, обставин творчості композиторів може дозволити достатньо глибоко проникнути у світ того часу, відтворити звучання лютневої епохи у гітарному виконавстві. Важливе завдання гітарного виконавства – пошук творчих витоків в історичній музичній спадщині для інструментів-попередників гітари.

У виконавському музикознавстві спостерігається науково-теоретичний інтерес до гітарної музики, яка утвердилася в академічній традиції, про що свідчать наукові дослідження кінця XX – початку XXI століть.

Актуальність даного дослідження полягає і в запобіганні техногенного впливу – відбувається кастомізація музичного виконавства як слідство великого вибору звукового матеріалу, що нівелює особистість виконавця.

Музична культура включає безліч систем музикування як художнього явища. Як системоутворюючі чинники музичної творчості, її осмислення і освоєння, доцільно використовувати поняття «технологія» і новий – «технологічний» підхід до аналізу, освоєння і створення продукту інтерпретаторської творчості.

Разом з тим, підхід до мистецтва гри як процесу технології відтворення задуму залишається малодослідженим. При розв'язанні конкретних проблем професійного виконавства, окрім всього іншого, необхідно долучити до складових технології освоєння гітарного репертуару творчі, інтерпретаторські та духовні компоненти. В психології слухові уявлення з часів Б. М. Теплова вважаються основним стрижнем музичного мислення, та умовою творчої діяльності. Однак, у більшості робіт, присвячених висвітленню виконавського освоєння музичних творів, серед численого інструктивного матеріалу (вправ, етюдів та ін.) практично відсутні вправи для розвитку уявлень.

Таким чином, **актуальність** даного дослідження полягає в тому, що:

– через прискорення темпів розвитку світової культури адекватним має бути і вдосконалення музично-виконавської культури;

– розвиток культури соціуму повинен ґрунтуватися на пошуку шляхів проникнення ідей академічної музики в простір масової культури;

– відбувається несприятливе нівелювання особистості музиканта-виконавця через техногенний вплив, кастомізацію музичного виконавства;

– недостатня дослідженість творчої складової музики як основного стрижня її змісту та основи музичних уявлень і образів.

Об'єктом дослідження обрано гітарне мистецтво як наукова категорія музикознавства, **предметом** – творча складова технології гітарного виконавського мистецтва.

Мета дослідження – розкрити структуру гітарної технології та її найважливішу складову – творчу сутність.

Завдання роботи, визначені об'єктом та предметом, для досягнення мети були наступними:

– проаналізувати ступінь наукової розробленості дефініції «мистецтво виконання музичного твору» як неоднозначного поєднання мінімум трьох складних понять: «мистецтво», «виконання» і «музичний твір»;

– визначити, в чому проявляється творче начало мистецтва гітариста у виконавському інваріанті твору;

– розглянути освоєння історичної спадщини як необхідного чинника творчого становлення виконавця – музичний спадок лютнистів, який відображає музичну культуру Європи XVI – XVII століть, і творчість яких може бути відтворена у виконанні на сучасній гітарі;

– розглянути поняття «технологія гітарного виконавського мистецтва»; узагальнити і систематизувати відомості про технології в гітарних трактатах і школах; виявити структуру освоєння мистецтва виконання на гітарі в історії гітарного виконавства;

– розробити підхід до роботи над музичними уявленнями в гітарному виконавстві;

– розробити принципи використання вправ у роботі над музичними уявленнями;

– запропонувати модель шляху митця до завершеного результату, концертного виконання музичного твору.

Теоретичною базою дослідження стали історіографічні та теоретичні роботи дослідників гітарної музики та виконавства: П. Агафшина, М. Вайсборда, Б. Вольмана, В. Ганеєва, В. Доценка, К. Ільгіна, М. Михайленка, Ю. Ніпрокіна, О. Петропавлівського, В. Русанова, Е. Шарнассе, А. Шевченка, А. Ширяліна, Дж. Шнайдера; музикознавчі розробки теорії стилю і жанру в працях М. Арановського, Б. Асаф'єва, М. Лобанової, Л. Мазеля, В. Медушевського, Є. Назайкінського, А. Сохора, В. Холопової, В. Цуккермана; дослідження музичної культури ХХ століття Л. Акопяна, Г. Григор'євої, В. Конен, О. Маркової, В. Мартинова, С. Павлишин, С. Савенко, Т. Чередниченко, А. Шнітке; основні положення досліджень художньої культури другої половини ХХ століття В. Бичкова, І. Ільїна, Н. Маньковської, Г. Меднікової.

Методологічну основу дослідження склали системний, культурологічний, історичний і музикознавчий методи виконавського аналізу. У роботі були використані хронологічний, описовий методи, метод порівняльного аналізу, а також методи, які передбачають цілісний розгляд художнього явища як єдиної структури.

Це дозволило проаналізувати технології виконавства в контексті процесу становлення професійного гітарного мистецтва в цілому.

Наукова новизна дослідження полягає в наступному:

– вперше розглянуто ступінь наукової розробленості дефініції «мистецтво виконання музичного твору». Показано, що в складному понятті «мистецтво виконання музичного твору», в кожному з трьох його складових міститься загальний компонент – творче начало, яке визначається особистісними якостями музиканта-виконавця-творця;

– вперше у вітчизняному музикознавстві розглянуто поняття «технологія гітарного виконавського мистецтва»;

– проаналізовано зміст творчого (як інтелектуального і духовного) компонента технології втілення музичних уявлень в освоєнні музичного твору в етапах і мікроетапах створення творчого виконавського інваріанту;

– визначено, що технологія мистецтва виконання музичного твору повинна включати на кожному виконавському етапі (від прочитання тексту до концертного виконання) творчий (інтелектуальний і духовний) компонент;

– запропоновано структурну описову модель шляху виконавця-гітариста до завершеного виконавського результату; в кожен етап його освоєння (від прочитання тексту до концертного виконання) включений творчий компонент.

Теоретичне значення дисертації полягає в науковому обґрунтуванні поняття «технологія гітарного мистецтва» і виявленні особливостей реалізації технології гри на гітарі в творчому виконавському процесі.

Практичне значення роботи визначене її спрямованістю на розвиток:

– теорії інтерпретаторського мистецтва та культури гітарного виконавства;

– художньо-творчого потенціалу музиканта-гітариста;

– педагогічного процесу виховання творчої особистості музиканта-виконавця.

Матеріалом дослідження стали трактати і школи гри на гітарі XVI–XXI століть, музичні твори для гітари, що відображають розвиток технологій виконавства. Робота спирається на широке коло джерел, які можна систематизувати за такими групами:

1. Музикознавча та інструментознавча література, що присвячена історії гітарного мистецтва (праці М. Вайсборда, Б. Вольмана, Е. Шарнассе та ін.).

2. Література, присвячена методам цілісного і системного аналізу (роботи Е. Ільєнкова, М. Кагана, О. Ф. Лосєва та ін.).

3. Опубліковані матеріали, які висвітлюють питання методики виконавства.

Робота виконана на кафедрі теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії імені П. І. Чайковського і відповідає змісту перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності, зокрема темі № 22 «Музичне виконавство як об'єкт музикознавчого осмислення» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського на 2015 – 2020 рр.

Апробація матеріалів. Положення дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Матеріали дослідження апробовані в наукових статтях та на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях.

Публікації. За темою дослідження опубліковано 7 статей у спеціалізованих наукових збірниках, затверджених Міністерством освіти і науки України, а також 1 – у спеціалізованому періодичному науковому виданні, включеному до міжнародної наукометричної бази.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, двох розділів (п'яти підрозділів, семи пунктів і одного підпункту) та висновків. Список використаних джерел складається з 235 найменувань. Загальний обсяг роботи становить 189 сторінок, з них основного тексту – 155 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ПОНЯТТЯ ТВОРЧОСТІ В МИСТЕЦТВІ ВИКОНАННЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ НА ГІТАРІ

1.1. Мистецтво виконання музичного твору на гітарі як наукова категорія виконавського музикознавства

У сучасному музичному світі гітара є одним із найбільш поширених і популярних музичним інструментом. Класична гітара в Україні шанована широким колом музикантів – від любителів до концертних виконавців найвищого рівня. Гітарне музикування займає гідне місце в академічному виконавстві.

За останній час зріс виконавський рівень, змінилися методики та якість подолання технічних труднощів, збільшилася кількість концертуючих гітаристів. Репертуар програм студентів старших курсів ВНЗ-ів мистецтв охоплює багато стилів та жанрів, перекладень оркестрової, скрипкової, фортепіанної музики та оригінальні твори – від старих майстрів до композиторів сучасного авангарду. Створено сотні концертів для гітари з оркестром.

В Україні сформувалася трирівнева система професійної освіти гітаристів (музичні школи – коледжі – вищі навчальні заклади).

Інтереси розвитку мистецтва гри на гітарі передбачають цілісні уявлення про формування виконавця високого професійного рівня – від початкового знайомства з інструментом до оволодіння програмами вищої складності. Таким самим цілісним повинен бути і підхід до теорії виконавського мистецтва, оволодіння яким починається з перших контактів з інструментом.

Оволодіння гітарою як інструментом із орієнтацією лише на професійну діяльність не завжди є єдиною метою вступу до музичних

шкіл. Хоча й складно уявити, що всі учні стануть виконавцями-солістами – це не повинно виправдовувати недостатній рівень розробки теорії гітарного мистецтва.

В останні роки можна спостерігати збільшення конкурсів при прийомі на фах «гітара» на всіх рівнях освіти і, відповідно, підвищуються вимоги до методичного забезпечення навчання, що спирається на теорію виконавського музикознавства.

Питання виконавського музикознавства ще в недостатній мірі впроваджуються в теорію гітарного виконавства. На даний час, при розширенні ареалу професійного виконавства, специфіка гітарного мистецтва потребує оптимального вивчення. Напрямок теорії розвитку гітарного виконавства пов'язаний з сутністю виконавства, трактовкою вивчення музичних творів стосовно їх виконавського втілення.

В. Москаленко звертає увагу на дивний факт: «У вітчизняних підручниках і навчальних посібниках з курсу музичного аналізу відсутнє визначення поняття «музичний твір» [115, с. 114]. У багатьох роботах з виконавського музикознавства також зустрічається словосполучення «мистецтво виконання музичного твору», яке інтуїтивно зрозуміле, але разом з тим, при строгому підході до термінології, виявляється, що в даному понятті зібрані як мінімум три складних терміни: «мистецтво», «виконання» і «музичний твір». Їхньому дослідженню присвячено багато робіт, але простим поєднанням описів термінів не вдасться отримати визначення поняття, яке аналізується. Розглянемо складові словосполучення «мистецтво виконання музичного твору»

Мистецтво.

Безперечно, загальною характеристикою мистецтва є його творчий характер. Загальноприйнято називати його художньою творчістю.

Одним з шляхів аналізу феномену творчості є дослідження її феноменології, як важливого аспекту філософії музики. Т. Іванніков

присвятив цьому напрямку велику увагу у монографії «Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості» [57]. Цей шлях дозволяє, по словам автора «... виявити, охопити та сформулювати різні грані, що структурують та обумовлюють специфіку її прояву відповідно до предмета дослідження» [там само, с. 27], який висвітлений у назві монографії.

В теорії виконавського музикознавства залишається ще багато нез'ясованого, немає узгодженості думки в розумінні процесів художньої творчості. Мистецтво нерідко визначається якоюсь однією ознакою (пізнавальна діяльність, втілення позиції та світогляд автора, естетичне явище, міжособистісне спілкування, особлива форма гри, створення образів, семіотичний феномен). В інших випадках мистецтво характеризується як багатопланове, поліфункціональне явище, яке має безліч властивостей і ознак. Мистецтво усвідомлюється також як відтворення речей, конструкцій форм, як вираження переживань (Б. Теплов, [172]). Існує також уявлення про те, що наукове визначення мистецтва та його єдина теорія неможливі в принципі, оскільки художня творчість мала різне історичне призначення, її розуміння залежить від естетичних смаків і вподобань вчених як представників певної країни та певної епохи. На це звертав увагу В.Тюпа [177, с 25].

У мистецтві (мабуть, у всіх його видах і жанрах) проступає індивідуальний, особистісний досвід авторів. Художня творчість для самого творця виступає як самопізнання митцем власної особистості (наприклад, «Двійник» Ф. Шуберта). В. Вейдле: «Без спраги розповіді і позначитися, висловити або зобразити не буває художньої творчості.» [29, с.46].

Автор ніколи не відокремлюється від власного твору, його тексту та інтонаційної індивідуальності. В. Топоров пише: без «образу автора» (як глибоко він не був би прихований) текст стає "наскрізь механічним"

або зводиться до "гри випадковостей", яка за своєю суттю далека від мистецтва» [175, с. 28]. М. Карамзін: «Творець завжди відображається у творі та часто проти волі своєї» [68, с. 121].

Суб'єктивність митця включає в себе переживання автором власної творчої енергії. Її значення в музично-мовному процесі відзначав М. Арановський: «... музична кінетика похідна від "енергії", ніби відображеної в самому звуці. Е. Курт називав (ще на початку ХХ століття) цю енергію "психічною", бо сам звук нічим подібним не володіє, і тільки психіка *homo musicus* приписує її йому». Автор підкреслює своє ставлення до енергетики в музичному тексті як «феномена одухотвореності звуку, хоча той все ж і виникає на психічній основі» [8, с. 32].

Мистецтво – явище естетичної орієнтації. Естетична діяльність – це перш за все сприйняття об'єкта, яким осягається щось завершене та цілісне. Цілісність будь-чого є станом самодостатності, завершеності, індивідуальної повноти і ненадмірності. Цілісність є стан об'єкта, який налаштовує до його споглядального сприйняття [там само, 177]. На частинах предмета, що відображає цілісність, лежить відбиток його єдності. Такий предмет пробуджує відчуття необхідності в ньому кожного елемента, він максимально впорядкований і завершений (або таким сприймається), і «...ні додати, ні відняти, ні змінити нічого не можна, не зробивши гірше» (Л. Альберти, [5 с.177]).

Естетичне сприйняття, спрямоване на цілісність одиничних предметів, відрізняється за суттю і від моральних та утилітарних оцінок, і від релігійних переживань, об'єктом яких є вищі сили буття, недоступні прямому спогляданню, і від наукового пізнання, поєднаного з інтелектуальним (аналітичним) розчленуванням предметів, явищ, сутностей.

Таким чином, розглядати мистецтво відтворення музики виконавцем необхідно щонайменше з трьох ракурсів: як пізнання світу композитора (відображеного в музичному тексті), як створення прекрасного у власній творчій діяльності та як втілення творчої активності, енергетики власної особистості. В кожному з цих ракурсів є спільне: ні один з них не може бути названим матеріально визначеним. Тобто кожен є відтвореним об'єктом в уявленнях виконавця, які відображені у звучанні виконуваної музики.

Мистецтво виконання як галузь існування музичної культури має складову – створення музики в уявленнях виконавця, які завжди передують звучанню, саме вони є основою виникнення музичного образу. Внутрішня музика виконавця, мисленні уяви музичних послідовностей, являють головний інструмент появи звуків, які складають досконалий музичний образ.

Виконання.

Виконання як компонент відтворення композиторського задуму, може визначатися і як пересічна художня діяльність музиканта, і як творчий рівень інтерпретаторського мислення виконавця.

Дане визначення спирається на досвід філософського осмислення, істотну частину змісту поняття «мистецтво» відзначав ще Г. Гегель – як принципову відмінність між «майстерно зробленими речами» і «творами мистецтва» [40, с.16].

Можливо, витоки ставлення до виконання музики, яка не має творчого начала, лежать в глибині століть. Мистецтво-творча діяльність мислилася в історії культури як наслідування, дзеркальне відображення зовнішнього світу, як пізнавальна сутність творчості. Але вже в середні віки в християнському світі існувала думка, що найбільш вірний спосіб повідомлення про істину є таємним, символічним, алегоричним. [76, с. 526-528]. Середньовічні філософи говорили про символ як «неподібний

подобі», вбачаючи в ньому, зокрема, основу і стрижень творів мистецтва. Про проблему розуміння сутності символу писав Гегель: «Виникає сумнів, – чи повинні ми розуміти такий образ у власному сенсі, або одночасно і в переносному сенсі, або ж тільки в переносному сенсі» [40. с. 16].

У виконанні музики, як і в кожному творчому акті, бере участь енергетика творця. Про це писали багато. Сократ в платонівському діалозі «Іон» говорить: поети «складають свої прекрасні поеми <...> лише в стані натхнення і одержимості»; «Несамовитість» творця, яким «оволодівають гармонія і ритм», – це «божествена сила», без якої мета митця не може бути досягнутою [131]. Про граничну концентрацію сил писав Т. Манн: «Все, що сміє називатися мистецтвом, свідчить про волю до граничного зусилля, про рішучість йти до межі можливостей» [91, с. 310].

У монографії Л. Шаповалової [202, с.28] розглянуто аспект рефлексії в музичній творчості як духовної форми самосвідомості митця та, у вужчому сенсі, – як внутрішньої мови автора. В контексті роботи музикант-виконавець виступає в ролі співавтора [там само, с.82] та в процесі подальшого аналізу винесений зі схеми творчого процесу в процес співтворчості, прирівняний до слухання і аналізу музики, «виконавець, – суб'єкт II роду, оскільки виконавський акт вторинний. Однак стосовно слухача виявляється співавтором, тобто суб'єктом I роду» [там само, с. 81]. Можна стверджувати, що ступінь співтворчої участі виконавця-музиканта в значній мірі відрізняється від творчості слухача і емоційної участі аналітика. Л. Шаповалова приходить до визначення: «рефлексія в структурі музичного твору, – це феномен психологічного ототожнення двох планів свідомості: предметного (відображений об'єктивний світ, соціум) і ментального (суб'єктного, авторського)» [там само, с. 82].

До творчих засобів виконавця належить апарат найтоншої інтонаційної виразності, що становить основу емоційного відтворення музики. І висновок автора роботи [там само, с. 258]: «музика володіє метафізичною здатністю моделювати духовну енергетику людської особистості (зокрема, особистості митця), об'єктивно даної в досвіді музичної когнації (через жанри і форми мовної рефлексії)» більшою мірою можна віднести до мистецтва виконання музики.

В музичному виконавстві є важлива ознака, яка притамана і до інших мистецтв – це нероздільна єдність: 1) матеріального (звуку як фізичного явища, особливостей музичного інструмента, фізико-фізіологічних сторін техніки виконавця) і 2) художнього, естетичного (що є результатом складання вражень від звучання в музичний образ, що називають духовним у свідомості, мисленні і підсвідомості; воно є матеріальним тільки з точки зору реальності існування у живій людині). З часів древніх греків естетичне розглядалось двоєдиним, має два нероздільні аспекти: об'єктивний (предметний) і суб'єктивний. Естетичне – це внутрішнє життя предмета, яке обов'язково дане і зовні, відкривається безкорисливому милуванню і має споглядальну цінність; це – «...і є злиття внутрішнього (життєвого, духовного чи взагалі суб'єктивного) і зовнішнього (чуттєвого, видимого, чутного, просторово і тимчасово оформленого); так що внутрішнє, духовне тут бачиться, як це характерно для древніх греків, фізичними очима, а фізичне дихає внутрішнім життям» (А.Лосев [86, с. 227]).

Подвійність естетичного проявляється у музичному виконавстві в об'єктивності, матеріальності звукової сфери й того, що створює творчу, духовну сторону виконання. У цій, другій стороні присутнє те, що становить істотну частину естетичного – осягнення прекрасного. Прекрасне у виконанні музичного твору найближче уявляється з християнських позицій як з'ява світла, що сходить з небес. Розгляд

естетики світла доводить до спільного у корасі і світлі. В. Соловйов про сутність краси, прекрасного, акцентує увагу на думці: «прекрасним є лише осяяне», світло – це «виразник світової всеєдності» [163, с.356].

О. Сокол у роботі, присвяченій визначенню основних понять музичної культури, на підставі аналізу багатьох робіт формулює сучасне розуміння існування сутності музики: «... художнє інтонування є реальним буттям музики, її суттєвою ознакою, атрибутом, без якого вона не може існувати» і « ... художнє інтонування передбачає наявність ознак, які дозволяють його співвідносити з категоріями прекрасного» [161].

Музичний твір.

Виконання музики як поняття спирається на підхід, пов'язаний з поняттями «сприйняття музики», «виконавська інтерпретація», «розуміння музики». Проблема розуміння, – одна з центральних проблем в герменевтиці, сфера застосування принципів герменевтики пройшла довгий шлях до наших днів – від тлумачення Святого Письма віруючим до музичної герменевтики (Г.Богин [18], М. Бонфельд [20], Т. Чередниченко [194]. Тлумаченню терміна «герменевтика» в музикознавстві по відношенню до розуміння процесів інтерпретації присвятив увагу В.Москаленко [115].

М. Бонфельд, розглядаючи історію виникнення герменевтики як особливої галузі освоєння музичного мистецтва, підкреслює той факт, що зародження ідей музичної герменевтики почалося задовго до часу її формування як науки на початку ХХ століття [20, с. 2.].

Автор, спираючись на роботи Г. Щедровицького [213, с. 11], [212, с. 88-89], наводить думку про наявність сенсу, яку можна віднести до виконання музики на нетворчому рівні: «основна гіпотеза полягає в тому, що на рівні "простої комунікації" ...не існує ніякого "сенсу", відмінного від самих процесів розуміння, які співвідносять і зв'язують

елементи тексту-повідомлення один з одним і з елементами відновлюваної ситуації». Автор продовжує: «"сенсу" не існує, а існують лише процеси розуміння».

Під простими актами комунікації Щедровицький розуміє ту комунікацію, яка здійснюється поза наукою і мистецтвом (тобто на нехудожньому рівні, на якому можна у виконанні вбачати мотиви, фрази і т.п.– конструктивні елементи твору, частини музичної форми).

Далі розглянуто стан, який можна віднести до творчого виконавського акту: сенс акту складної комунікації, яким є творіння мистецтва, ніяк не зводиться до значень і граматичних зв'язків окремих елементів, навіть до тих зв'язків, які можна встановити між елементами тексту і реальною дійсністю. «Сенс» з'являється в особливій реальності, яку створює митець в творі мистецтва і яка виявляється істинним сенсом даного твору.

Польський вчений Адам Шафф вважає, що термін "розуміння" взагалі не може застосовуватися до музики в його основоположному значенні: музичні твори нічого не означають, на відміну від вербальних форм висловлювання. А тому у вираз «розуміти музику» зазвичай вкладається сенс, який точніше можна було б визначити поняттями «переживати», «сприймати», «відчувати почуття прекрасного» [204 с. 276-288].

Подібне тлумачення близьке музикантам-виконавцям. Щодо того, що називають «розумінням музики» чудове свідчення видатного музиканта ХХ століття Артура Рубінштейна: «Музика А. Шенберга приголомшує своєю емоційною напруженістю, хоча слово "зрозумів" не застосовується до його музики, бо тут нічого не зрозуміло» [169, с. 47].

Про можливість тлумачення музики актуальна думка Р. Якобсона про те, що будь-яке герменевтичне висловлювання про твір мистецтва є висловлювання на метамові, тобто не мовою самого твору, а мовою

опису можливого єдиного висновку про те, що «поезія і метамова діаметрально протилежні одна одній» [219, с. 204].

Щодо виконання музики широко використовують термін «інтерпретація» – художнє тлумачення музичного твору в процесі його виконання, розкриття ідейно-образного змісту музики технічними засобами і засобами виразності виконавського мистецтва. Аналізу інтерпретації присвятив роботу «Лекції по музичній інтерпретації» В. Москаленко [115] як значущому компоненту феноменології творчості в новій проекції дослідження сучасного виконавського мистецтва.

Відомо, що музичний твір існує в трьох онтологічних (буттєвих) станах або формах – потенційній («можливій»), актуальній та віртуальній. Твір «актуалізується» в низці виконань і постає в актуальній формі у вигляді безлічі варіантів. Виникає питання: в якому вигляді з величезної кількості актуалізацій виконання може називатися творчим і витвором мистецтва.

При розгляді питань виконання музики ми припускаємо, що виконавець звертається до творів мистецтва композиторської творчості (існують твори, які не підпадають під визначення продукту творчості або твори мистецтва). Також результат виконання може бути або не бути твором мистецтва.

Виконавець перебуває в певних рамках, заданих композитором: звуковисотність, агогіка, динаміка, структура твору та ін. З цих компонентів композитор в графічній формі створює структуру твору, кожна з цих характеристик реалізується в звучанні в межах певної зони (які досліджувалися в роботах М. Гарбузова, Ю. Рагса [39, 144] та ін.). На думку відомих музикантів, і стиль, і художні особливості твору можуть також варіюватися в межах зони, заданої композитором, епохою, традиціями та ін.

Вибір конкретного звучання здійснюється виконавцем і, по суті, визначає наявність або відсутність художнього, творчого у виконанні.

У методології гітарного мистецтва доцільно спиратися на теоретичний аналіз виконання музичного твору, який висуває, як головну умову мистецтва якісно-змістовний елемент, який повинен бути присутнім у визначенні мистецтва, зокрема, музики. Особистість виконавця і є такою умовою. (О. Сокол [161]).

Очевидно, що музичний твір, реалізований в звучанні, має відповідати критеріям, які визначають твір мистецтва, а музикант-виконавець – відповідати рівню митця-творця, який володіє творчим музичним мисленням, ерудицією, хорошою обізнаністю в новітніх композиційних і виконавських техніках. Необхідно мати цілісне уявлення про творчість того чи іншого композитора, володіти різноманітними прийомами звуковидобування, зокрема і нетрадиційними (Л. Беріо [16]).

Таким чином, музичний твір, як продукт виконавської творчості, має включати прочитання змісту тексту в бездоганному технічному втіленні й у власній концепції втілення задуму. Варто зауважити, будь-який твір передбачає творчу активність виконавця як необхідну умову художнього виконання в зв'язку з тим, що нотний текст дає лише приблизну орієнтацію в необхідній якості звучання: наприклад, будь-який нюанс має безліч можливих відтінків, далеко не завжди прописаних в тексті.

Можна підвести ітог до сутності складного поняття «мистецтво виконання музичного твору»:

- Складне поняття «мистецтво виконання музичного твору» містить в кожній із трьох складових загальний компонент – творчу частину, яка визначається особистісними якостями музиканта-виконавця-творця.

- Кожна із складових містить нематеріальну частину, яка є відбитком особистості виконавця, напруженійшої віддачі його внутрішніх, психічних сил;

- Кожна із складових присутня в звучанні, у конкретному виконанні твору у вигляді реалізації всього комплексу уявлень виконавця;

- Музичний твір у вищому рівні свого існування є у вигляді його озвучення. Композитор реалізує своє творіння в нотному тексті, який не може бути сприйнятий широкою аудиторією без озвучування. В звуковій реалізації необхідно повинен відобразитись задум автора, який існував у його уявленні зі всією масою тонких елементів виразності. Ці елементи повинен відчувати виконавець.

- Музичний твір тоді стає витвором мистецтва, коли уявлення, музичні образи композитора відтворюються у сприйнятті виконавця його уявами про необхідне звучання і стають колективним творчим витвором композиторського і виконавського. (Слід зауважити, що музичний твір може стати витвором мистецтва і в уявленні музикознавця, який бачить нотний текст і уявляє його звучання. Але це можливо тільки, якщо уяви музиканта – музикознавця лежать у площині уявлень таланту композитара, або є ще яскравішими.)

Існує безліч досліджень інтерпретацій творів різних епох, стилів, композиторів, в яких апріорі передбачається «абсолютний» рівень якості інтерпретації, але не розглянуто процеси становлення власне мистецтва виконання. Відомо, що результат творчості виникає «не одразу»; його складові присутні в кожному кроці відтворення твору; осмислення елементів гри має бути присутнім на всіх етапах трактування твору – від знайомства з його задумом до концертного варіанту художнього втілення.

Завданням вивчення виконавської технології гітариста має стати вивчення створення інваріанту твору в його реальному звучанні протягом всього процесу освоєння твору виконавцем. Необхідне вивчення процесу створення уявлень у виконавця, які стануть основою творчого прочитання нотного тексту.

1. 2. Творчий характер виконання музичного твору

М. Каган, розглядаючи художньо-творчу діяльність, акцентує увагу на її складових – утилітарно-технічній і художньо-естетичній засадах. У художній творчості зустрічаються, перетинаються і ототожнюються всі види діяльності, вона, вже як ціле, вступає у прямий контакт з кожним із них, утворюючи кілька рядів: змішаних, гібридних, утилітарно-художніх форм. Так, у результаті контакту перевтілюючої і художньої діяльності утворюються плоди схрещення техніки і мистецтва: архітектура, прикладні мистецтва, дизайн, мистецтво оформлення та мистецтво реклами, тобто всі прояви художньо-конструктивної діяльності. У цьому переліку зустрічаються різні співвідношення художньої та конструкторської активності.

У створених речах і спорудах може переважати утилітарно-технічна сторона над художньо-естетичною (зокрема, в промисловій архітектурі або в дизайнерському проектуванні верстатів), або, навпаки, художня сторона над утилітарно-технічною (характерна для в мистецтві ювелірних виробів, в посуді декоративного призначення та інших речах, розрахованих на задоволення естетичних потреб людей). Також може існувати й рівновага між вище названими сторонами, яку ми можемо спостерігати у різних інваріантах музичного виконавства [66, с.. 131].

Виконання музики на гітарі поєднує в собі утилітарно-технічні і художньо-естетичні витoki. При цьому у виконанні художньо-естетична сторона утворює головне в музиці – творчу, духовну складову.

І. Ільїн звертає увагу на актуальність осмислення духовності: «наш час ні в чому так не має потреби, як в духовній очевидності. Бо «збилися ми», і «сліду» нам не видно. Але слід, що веде до духовного оновлення і відродження, знайти необхідно і можливо» [62, с. 66].

Музика сприяє формуванню творчої особистості, «... дозволяє відчувати цінність життя, відчувати течію: вона облагороджує внутрішній світ особистості та робить її «аристократом духу» [14, с. 3].

З давніх часів, мислителі звертали увагу на орієнтацію музики, на піднесення в особистості моральних засад. Музика надає особистості гармонійності, вона, як засіб виховання характеру «шляхетності», відмінною рисою якого є висока духовність. «Музика, наприклад, має справу лише з внутрішніми духовними рухами, як би зі звучанням, яке не перейшло в думки з емоцій» (Г. Гегель [40, с. 32]). Духовність, як першооснову музики, підкреслював Г. Гегель: «... звуки виступають в мистецтві не тільки заради себе і свого безпосереднього виявлення, а з тим щоб в цій формі задовольнити вищі духовні інтереси, так як вони мають здатність пробудити і торкнутися все глибини свідомості і викликати їх відгук в душі [там само, с. 42].

Значення всього цього розуміють творці музичного мистецтва.

Однак, не всі музиканти акцентували увагу на розвитку духовної складової. Актуальна думка Дж. Царліно, що музичне мистецтво здатне до вираження загальної гармонійності, він акцентує увагу на якості музики як науки. У трактаті «Гармонійні встановлення» він писав про необхідність знання музики як науки (але при цьому ця наука дає в почутті блаженство, - з цим Дж. Царліно не згоден): «Чий авторитет дозволив Гіларію Піттав'єнському, католицькому вченому, сказати при

викладі 65-го псалма, що музика необхідна людині, так як у вивченні її можна знайти блаженство? Тому я візьму на себе сміливість сказати, що ті, хто не знайомий з цією наукою, можуть бути зараховані до невігласів.» [187, с. 605].

Б. Асаф'єв називав музику «вічно живим» втіленням всього, що звучить в природі і в душі людини» та закликав не просто розважати музикою, а переконувати і радувати нею [11, с. 29].

Іншим напрямком стало прагнення створити алгоритми вирішення творчих завдань. Наприклад, Г. Альтшуллер [6] намагався розробити евристику для винахідників (алгоритм розв'язання винахідницьких завдань – АРВЗ). Однак процес творчості, хоча й підкоряється певним закономірностям, все ж носить відбиток індивідуальності. Тому справедливі закиди на адресу Альтшуллера, зроблені В. Орловим про те, що заміною слова «винайти» на слова «подолати протиріччя» полегшуються або знімаються творчі труднощі. Але ніякі настанови по винахідницькій творчості ніколи не народять ідею, яка несе в світ прометеєвий вогонь. «Великі винаходи народжуються не зі схем, а у могутньому перебігу і кипінні життя. Зізнаємося відверто, не морочачи читачам голови, немає ще в природі методики винахідництва» [123. с 183].

Різні автори висувають різні концепції структури творчого процесу. Діяльність виконавця-гітариста – особистісний аспект людської діяльності, що має загальні закономірності. Аналіз поглядів в наукових роботах про структуру творчості дозволяє виявити особливе в творчості виконавця.

Щодо мистецтва гри на гітарі справедливо припустити (перефразовуючи М. Бердяєва, який вважав, що творчість—єдиний вид діяльності, який робить людину людиною), що виконавця-гітариста створює його творчість. У статті [42] С. Гмиріна характеризує сутність

роботи над твором як виявлення відображених у нотній символіці думок, почуттів та ідей композитора. Це стає підвладним виконавцю завдяки отриманим спеціальним знанням, глибокому рівню загальної культури, розвитку музичних здібностей і особливості творчої уяви, яка спирається на активність слуху. Розуміючи, що творчість – це багатозначний, багатокомпонентний процес, для виявлення сутності виконавської творчості недостатньо перерахування (яке не може бути повним) сторін і якостей відтворення виконавцем твору.

Творчість гітариста-виконавця спирається на загальнолюдські закономірності і якості творчості. Процес творчості осмислювався з глибокої давнини. В. Кудрявцев, розглядаючи основні риси психіки, зазначає, що ще з часів Арістотеля природа душі, психіки, свідомості людини пов'язувалася з її здатністю вільно орієнтуватися і діяти в невизначених ситуаціях, які передбачають пошук і побудову таких способів дії, які б відповідали логіці майбутнього, тобто, з особливою універсально-творчою активністю людини [75, с. 113]. Дослідженню творчості присвячено багато робіт філософів, психологів, педагогів. Однак, як пише Є. Ільїн [62] «... навіть як окремий розділ психології творча діяльність вивчається відносно мало» [с. 7]. І, очевидно, слід констатувати, що існуючі роботи в недостатній мірі висвітлюють питання гітарного виконавства.

Загальноприйнятого погляду на творчу діяльність як таку, що спрямована на створення нового «продукту», раніше не існувало. При цьому новий «продукт» повинен бути затребуваний суспільством і бути особистим досягненням творця. Увійшов у вжиток термін «креативність» як здатність виявляти нові рішення проблем або виявлення нових способів вираження, привнесення в життя чогось нового для індивіда. «Креативність є нашою сутністю, нашою життєвістю. Перекрити цей процес означає викликати хворобу як на

рівні окремого індивіда, так і на рівні культури в цілому» [147, с. 146]. (В російському перекладі використане слово «творческость». В сучасній українській мові немає більш близького до нього, ніж «креативність». Хоча в англійській мові воно має дещо інший відтінок).

Творче вираження не відповідає догмі або заздалегідь заготовленій формі. Креативність є силою, котра трансформує, сприяє позитивній самооцінці і забезпечує рух індивіда в своєму розвитку. Творчість є процесом, який може призводити до створення певного продукту. Таким продуктом може виявитися вірш, малюнок, музичний твір або танець. Але творчим процесом можуть бути і взаємини між людьми. Тому творчість є не лише продуктом, але й перш за все процесом.

«Цей процес нагадує дзюрчання джерела. Багато хто думає, що творче мислення або творчі рішення – це те, що ми промовляємо. Досвід говорить, що творчість – це частина всього нашого існування, нашого тіла, нашого розуму, емоцій та духу» [148, с. 165].

У працях О. Яковлевої [22; 23; 24] особиста спрямованість визначена як «креативність» в реалізації власної індивідуальності.

Я. Пономарьов [134] визначає творчість як надзвичайно різноманітне поняття. У поезії природу часто іменують «невтомним творцем». «Чи є це відлунням антропоморфізму, тільки метафорою, поетичною аналогією? – запитує Я. Пономарьов. – Або дійсно виникає в природі і в руках людини щось суттєво спільне? ...Чи не допускаємо ми помилки, відмовляючись від розуміння творчості в широкому сенсі? ...Чи маємо ми право зводити творчість лише до діяльності людини?» [там само, с. 42]. Я. Пономарьов вважає, що вираз «творчість природи» не позбавлена сенсу і що творчість природи і творчість людини – лише різні сфери творчості, які, без сумніву, мають спільні генетичні корені.

Я. Пономарьов розглядає творчість як взаємодію, що веде до розвитку. «Мабуть тому, – пише Я. Пономарьов, – в основу вихідного

визначення творчості доцільно ставити її найширше розуміння. В такому випадку варто визнати, що творчість властива і неживій природі, і живій до виникнення людини, і людині, і суспільству. Творчість – необхідна умова розвитку матерії, утворення її нових форм, разом з виникненням яких змінюються і самі форми творчості. Творчість людини є лише однією з таких форм» [там само, с. 43].

Однак, як пише Ільїн, при такому підході до творчості це поняття стає непотрібним, оскільки під ним Я. Пономарьов розуміє будь-який розвиток живої і неживої природи. Специфіка творчості як свідомого і наперед визначеного процесу в цьому випадку зникає.

Тому більш прийнятним є розуміння творчості, дане, наприклад, в «Словнику» С. Ожегова: «Творчість – створення нових за задумом культурних і матеріальних цінностей».

Для будь-якого музиканта близьким і сучасним є визначення О. Спіркіна [167]: «Творчість – це духовна діяльність, результатом якої є створення оригінальних цінностей, встановлення нових, раніше невідомих фактів, властивостей і закономірностей матеріального світу і духовної культури» [там само, с. 178].

Є. Ільїн розглядає проблеми творчості в книзі «Психологія творчості, креативності, обдарованості» [64]. Загальні закономірності творчості притаманні і музичній творчості, зокрема - виконавській. Е. Ільїн наводить узагальненого визначення творчості Р. Гута: «Творчість (процес творчості) є продуктивною розумовою діяльністю, яка приносить нетривіальний (якісно новий, неочевидний) результат» [там само, с. 131].

Однак таке визначення його не задовільняє, оскільки не розкриває механізм процесу винаходу, який пов'язаний з вирішенням протиріч, і він дає інше визначення: «Творчість є продуктивною розумовою діяльністю, що дозволяє досягти нового результату шляхом допущення

певного протиріччя» творчості, більш прийнятним видається перше визначення, наведене Р. Гутом.

Сутність творчого процесу вбачають в реорганізації наявного досвіду щодо формування на його основі нових комбінацій, як творення чогось нового в ситуації, коли проблема-подразник викликає утворення домінанти, навколо якої концентрується необхідний для вирішення запас минулого досвіду, як «створення за допомогою дії нового продукту» або як «діяльність людини по перетворенню дійсності (як природної, так і соціальної), що завершується створенням нового оригінального продукту; процес конструктивних перетворень інформації і творення інноваційних результатів, суб'єктивно і об'єктивно значущих» [149, с. 165]. Відсутність строгих критеріїв для визначення межі між творчою і нетворчою діяльністю людини зараз загально визнана. Разом з тим очевидно, що без таких критеріїв можна виявити з достатньою впевненістю і сам предмет дослідження.

Більшістю сучасних зарубіжних вчених, які займаються питаннями творчості, визнається, що в сфері проблеми критеріїв творчості виконана велика робота, але досі ще не отримано бажаних результатів, визначення різниці між творчою і нетворчою діяльністю залишається абсолютно суб'єктивним.

Творчість як складна структура нашо́вхує дослідників на думку про необхідність великої кількості критеріїв. Пошук в емпіричній площині таких критеріїв призводить до малоцінних результатів. Критерії, такі як «популярність», «продуктивність», «ступінь реконструкції розуміння універсуму», «широта впливу діяльності вченого на різні галузі наукових знань», «ступінь новизни ідей, підходу, рішення», «суспільна цінність наукової продукції» і багато інших, залишаються непереконливими. І в наш час справедливо зауваження, що

рівень розробки теоретичних питань дослідження творчості є недостатнім.

Цікаве питання про те, як співвідносяться в діяльності індивіда, у функціонуванні особистості нормодоцільність і творча активність. Зазвичай ці якості протиставляють одна одній. Але таке протиставлення вірне тільки в тому сенсі, що надмірна регламентація, надмірно жорстке нормування «обмежує індивідуальну активність і збіднює людські відносини» [162, с.141]

Зазвичай, під потенціалом розуміють приховані можливості (здібності) людини, а не можливості вирішення творчого завдання, які відкриваються.

Проте, справа не стільки в ступені жорсткості конкретних норм, скільки в тому, в якій мірі така жорсткість доречна в певній ланці індивідуальної або колективної діяльності. Залежно від функцій цієї ланки, у ній переважно повинні втілюватися або нормодоцільність, або творчість. Проектуючи трудову діяльність і керуючи нею, важливо раціональним чином виокремити її «нормативні» та «творчі» ланки.

Протиставлення творчості нормодоцільності не варто абсолютизувати. Це стосується і скрупульозного дотримання композиторських вказівок, і стильових позначень. Уважний аналіз таких видів діяльності, творчий характер яких не підлягає сумніву, показує, що суворе дотримання норми цілком сумісне з творчістю і, більш того, часто слугує його передумовою. Це яскраво проявляється у виконавській творчості, де вже сам нотний текст фіксує певну вимогливість до обов'язкового виконання норм діяльності. Виконавець повинен бездоганно володіти «художньою семіотичною системою, щоб закріпити за її допомогою синтез індивідуально неповторного осягнення твору» [145, с. 47]

Стосовно того, що є джерелом творчості, яка її роль в життєдіяльності і розвитку людства, висловлюються різні точки зору.

В книзі «Психологія творчості, креативності, обдарованості» Є. Ільїн наводить аналіз багатьох основних робіт по темі книги. Психоаналітична теорія творчості (З. Фрейд, К. Юнг) розглядає два аспекти: мотивацію і несвідомі компоненти творчості. З. Фрейд вважав, що мотиви творчості пов'язані з еросом (потягом до життя) і є похідними від сексуальних прагнень. Творчість – це десексуалізація, тобто перенесення сексуальної енергії в творчу діяльність. У продуктах творчості (перш за все, художньої) втілюються витіснені прагнення і переживання, відбувається сублімація.

Найважливіше джерело творчості – це підсвідомість (інше положенням теорії З. Фрейда), несвідомі психічні процеси. Несвідоме, за З. Фрейдом, – найбільш «творча» частина психіки.

Несвідоме сповнене зародків майбутніх психічних ситуацій, нових думок, творчих відкриттів, за ствердженням К. Юнга, воно є джерелом творчого обдарування, творчого натхнення. Юнг виділяв у людині два начала – особистісне і творче, які можуть перебувати в антагоністичних стосунках. «Кожна творча людина – це певна двозначність або синтез парадоксальних властивостей. З одного боку, вона є чимось особистим для людини, з іншого, – це позаособистісний людський процес. Він існує в розумінні «людина», колективна людина, носій і творець несвідомо діючої душі людства. Творче живе і росте в людині, як дерево в ґрунті, з якого воно забирає потрібні соки. Аналітична психологія називає це явище автономним творчим комплексом, який як відособлена частина душі веде свою самостійну лінію, вилучену з ієрархії свідомості психічного життя і відповідно до свого енергетичного рівня, своєї сили на правах вищої інстанції мобілізує «Я» на службу собі»(цитоване за Є.Ільїн [62. с. 15]).

Теорія творчості Дж. Келлі [71] розглядає творчість як альтернативу банальному. Келлі вперше описав альтернативне гіпотетичне мислення і розробив оригінальну теорію творчості і творчої особистості. Для Келлі людина – це дослідник, вчений, який ефективно, творчо взаємодіє зі світом, інтерпретує світ, переробляючи інформацію, прогнозує події. Життя людини – це дослідження, постійне висування гіпотез про реальність, за допомогою яких вона намагається передбачити і контролювати події. Картина світу гіпотетична, і люди формулюють гіпотези, перевіряючи їх, тобто здійснюють ті ж розумові дії, що і вчені в ході наукового пошуку. Життя – це творчий дослідницький процес.

Погляди на творчість представників гуманістичної психології К. Роджерса і А. Маслоу, а також Р. Мей, Д. Морено на природу творчості дуже близькі, проте кожен висвітлював різні аспекти даного питання.

Творчість як універсальне явище розглядав К. Роджерс: «Немає суттєвої різниці в творчості при створенні картини, літературного твору, симфонії, винаході нових знарядь убивства, розвитку наукових теорій, пошуку нових особливостей в людських стосунках або створенні нових граней власної особистості» [147, с 264].

К. Роджерс визначив внутрішні і зовнішні умови творчої діяльності. Внутрішніми умовами він вважав:

- екстенціональність (відкритість новому досвіду);
- оцінювання;
- здатність до незвичайних сполучень.

А зовнішніми умовами творчості є:

- психологічна безпека і захищеність (визнання безумовної цінності індивіда, створення обстановки, в якій відсутнє зовнішнє оцінювання);

– психологічна свобода самовираження. Супутніми компонентами творчого акту К. Роджерс вважав емоції (естетичні, евристичні, комунікативні, «відокремленості»).

Центральним поняттям в теорії К. Роджерса [там само], засновника особистісно-орієнтованої терапії, є «поле досвіду» (або «феноменальне поле»). Воно включає події, сприйняття, відчуття і дії, які людина відбирає за принципом потреби, чого сама, можливо, не усвідомлює.

В поле досвіду входить самоорганізований, пов'язаний гештальт, що знаходиться в процесі формування. Він має на увазі погляд людини на себе, заснований на минулому досвіді, даних сьогодення і очікуваннях майбутнього. Розкриттю самості, по К. Роджерсу, сприяє головний мотив людської діяльності – прагнення до самоактуалізації. Це прагнення має вроджений характер, і на його здійснення значно впливає креативна установка особистості.

Потреба у креативних людей, на думку К. Роджерса, обумовлена ситуацією в сучасному світі, що пов'язано зі збільшенням наукових відкриттів і винаходів. Пасивна і культурно обмежена людина виявляється не в змозі впоратися з потоком питань і проблем, які ставляться перед нею навколишнім світом. Платою за відсутність творчого начала є дезадаптація людини.

Отже, за логікою міркувань К. Роджерса, сучасний рівень розвитку науки і техніки висуває вимогу неодмінної творчої адаптації до нового світу, а сама творчість є невід'ємною частиною самоактуалізації людини.

Головним мотивом творчості є прагнення людини реалізувати себе. Воно є у кожній особистості, але може приховуватися під шаром психологічних захистів. Відтворюючий характер творчості можна припустити в тому випадку і в тій мірі, в якій людина «відкрита» власному досвіду. У багатьох школах гри на гітарі це одна з головних

рекомендацій. Інтуїтивні рекомендації гітаристів, засновані на практиці, знаходять підтвердження в дослідженнях психологів (С. Юдіна [214, с. 388]).

Творчість, з точки зору Д. Богоявленської [19], є ситуативно нестимульованою активністю, що виявляється в прагненні вийти за межі заданої проблеми. Креативний тип особистості властивий всім новаторам незалежно від роду діяльності: льотчикам-випробувачам, художникам, музикантам, винахідникам.

І. Тейлор (1975) (цит. за Є. Ільїним [61, с. 17 - 18]) оперує поняттям «трансактуалізація». Воно включає в себе систему особистість–середовище. Автор намагається показати, як творчість перетворює середовище, яку роль відіграє особистість в зміні середовища.

Для музикантів це трактується як відображення композитора і, звісно, виконавця у відтворених звукових образах.

Трансактуалізована особистість протистоїть, на думку автора, реактивній особистості, так само як транс дія – протидії.

Спочатку між психологічним і дійсним оточенням, особливо соціальним, існує невідповідність, що призводить до напруги. Вона може редукуватися двома шляхами: зміною особистістю своєї власної перцепції відповідно до оточення, або реорганізацією оточення відповідно до світу особистості. Автор розглядає перший тип як результат конформності, притаманний більшості людей, а другий тип як той, що призводить до творчості. Він виділяє п'ять рівнів творчості: виразна творчість, технічна творчість, винахідницька творчість, новаторська творчість, надзвичайна творчість. Цим рівням розвитку творчості, кожен з яких має різну зону розвитку, відповідають п'ять форм трансактуалізованих схильностей [там само].

Поняття «мислення» і «творчість» часто протиставляють. Але така позиція призводить до грубої методологічної помилки, змушуючи визнати, що для творчих особистостей повинні бути особливі психологічні закони. Насправді ж елементарні здібності людського розуму однакові у всіх. Вони тільки по-різному виражені (сильніше чи слабше) і по-різному поєднуються між собою. Наприклад, поєднання пильності у пошуках проблем, гнучкості інтелекту, легкості генерування ідей та здатності до віддаленого асоціювання проявляє себе як нестандартність мислення, яку вважають неодмінною складовою таланту [там само, с 19].

З точки зору автора теорії рішення винахідницьких задач (Г.Альтшуллер, [6]), здатність до творчості – не талант, а природа людини. Творчість – норма людського буття. Творчі здібності є у всіх, але творчий «генетичний скарб» сам собою не відкриється, поки не виникне потреба у суспільства і не з'явиться можливість реалізації в особистості.

Творчість реалізується в інтелектуальній та духовній діяльності людини. Інтелект дає «нове слово», тобто організовану по-новому інформацію. Духовна діяльність є «генерацією думок». Тому необхідно на всіх етапах становлення особистості стимулювати і організовувати інтелектуальну та духовну діяльність. Вузька спеціалізація пригнічує стимули до творчості, необхідна універсальна освіта, але потрібна і спеціальна майстерність.

Головне – не розвиток здібностей, а створення мотивації на творчість і оволодіння технологією творчої праці. У гітарному виконавстві головним засобом розвитку творчої особистості є самовдосконалення. Роль зовнішнього середовища зводиться до переконання особистості в природності процесу творчості та навчання, в оволодінні технологіями творчої роботи.

В. Вільчек [30] вважає, що творчість є особливим видом праці, але якщо за право працювати людина ніколи не бореться через те, що це необхідність, прокляття роду людського, то за право на творчість, за створені ідеї люди йшли на багаття, оскільки мотивація творчості ірраціональна, потреба у творчості народилася разом з людиною і разом з нею помре. Будь-які підробки і сурогати створюються за гроші, і лише шедеври – задарма. «Якщо автору за них що-небудь і платять, то через неуцтво, бо не розуміють, що великі твори духу, – наукові, художні, будь-які, – створюються і тоді, коли за них розраховуються не з автором, а самі автори: часом бідністю і злиднями, часом свободою, часом життям. Тому що творчість є діяльністю, абсолютно необхідною для існування суспільства. Це в той же час і самоцільна, споживча діяльність, заміна втраченого інстинкту» [там само, с. 20].

Звідси: творчість відбувається не за принципами «тому що» або «для того щоб», а «не дивлячись ні на що». Творчий процес спонтанно виникає і завершується.

Справедливість цього погляду на творчість має право на існування, що підтверджується біографіями багатьох поетів, письменників, композиторів, які, займаючись творчістю, були на державній службі. Наприклад, композитор О. Бородін працював у хімічній лабораторії Медико-хірургічної академії, письменник А. Сент-Екзюпері був льотчиком, поет Ф. Тютчев служив у Міністерстві закордонних справ, а О. Грибоедов був дипломатом. Вони створювали свої шедеври не через плату за замовлення, а за велінням душі. Коли критики написали, що американський композитор Дж. Гершвін пише твори на замовлення, він обурився і сказав, що він не може писати подібну музику. Щоправда, один зі своїх шедеврів («Рапсодію в стилі блюз») він все-таки визнав таким. Тож і такий варіант створення видатних художніх творів можливий. Особливо це стосується технічної

та наукової творчості. Чимало видатних творів створювалися на замовлення, з досить чіткою вказівкою на те, що саме, а часом і як саме має зображатися. Замовлення, що надійшло ззовні, або задум, що належить самому автору, лише окреслює зону пошуку художнього рішення.

Є. Ільїн відмічає (посилаючись на Taylor (1988), [61, 157], що вже у 60-х роках ХХ століття було дано 60 визначень креативності.

В наш час це число не зменшилось, про що свідчить, як мінімум, два аспекти проблеми: 1) вона настільки складна, що не може охоплювати всі види людської творчої діяльності і 2) у кожному виді діяльності є настільки багатогранна специфіка, що дозволяє відносно уособлено роздивлятися діяльність у конкретних проявах творчості.

Творчість завжди пов'язана з внутрішньою мотивацією активного пошуку особистістю потенційних можливостей розв'язання об'єктивних і суб'єктивних протиріч.

Є. Ільїн в людській діяльності виділяє кілька видів творчості: наукова творчість, технічна творчість, педагогічна творчість і художня творчість [61, с. 19].

Серед видів творчості (наукова, технічна, педагогічна, художня) в музикознавстві варто виокремити (в аспекті цієї роботи) музично-виконавську творчість (як вид художньої творчості).

Головний компонент художньої творчості – емоційне забарвлення, вищим проявом якого є переживання людиною катарсису, який був визначений ще в стародавній Греції. Рациональна сторона художньої творчості прихована і часто не має утилітарного призначення, не вимагає впровадження в практику, як винахід або нове наукове знання.

Різні рівні творчості виділяли багато авторів (Б. Гізелін [229] , О. Галін [35, с. 30], Нижчий рівень – застосування придбаних знань, умінь, навичок у новій ситуації. Для музиканта – виконавця це рівень

творчості для себе: новий твір, нова програма. Цей рівень полягає в розширенні сфери застосування вже наявних знань. Так було, наприклад, з винаходом друкарства: відомий вже спосіб розмноження малюнків почали використовувати для розмноження текстів. Творчість вищого рівня пов'язана зі створенням абсолютно нової концепції, яка більшою чи меншою мірою революціонізує науку. Прикладом такої творчості є розробка А. Ейнштейном теорії відносності. У музичному мистецтві прикладами творчості вищого рівня слід назвати велике число композиторів, виконавців, які оновлювали різні сфери музики. Кожна з гітарних «Шкіл» - прояв вищого рівня творчості авторів.

Про стимулюючі мотиви своєї наукової діяльності Ч. Дарвін [50, с. 150] писав: «На допомогу цій чистій любові приходило, однак, моє честолюбне бажання здобути повагу моїх товаришів-натуралістів». Далі автор пише «...успіх моєї першої літературної праці досі приносить моєму марнославству велике задоволення» [там само, с.124].

У 1956 році у одній з провідних науково-технічних бібліотек Лондона був проведений аналіз попиту різних періодичних видань. З 7820 періодичних видань 4800 жодного разу не були взяті на руки жодним читачем, 2274 були затребувані лише один раз, найбільш солідний журнал – 382 рази, тільки 60 журналів по 100 разів кожен [62, с. 26].

Ці цифри свідчать, що велика частина наукової інформації міститься в статтях дуже вузького кола видатних вчених і їхні публікації читає лише науковий світ. І все ж вчені в жодному разі не відмовляються від публікацій навіть у третьорядних виданнях. Надрукована стаття свідчить про завершення наукової роботи і дозволяє відчувати свою причетність до науки. Людина осяяна променями того ореолу винятковості, який притаманний науковій діяльності. Очевидно,

що схожі дані можна було б навести щодо музичних творів, багато з яких виконується вкрай рідко.

Зміна напрямків, характеру творчої діяльності відбувається у видатних діячів досить часто і, ймовірно, є одним із факторів збереження мотивації та творчої активності до самої старості. Багато музикантів-виконавців протягом своєї кар'єри можуть багаторазово переходити від одного репертуару до іншого. Для композиторів характерне переключення з одного музичного жанру на інший: в одному періоді життя вони віддають перевагу малим формам і легкому жанру, в іншому – великим формам.

У кожного виконавця досить часто виникає проблема управління творчою діяльністю. Я. Пономарьов звертає увагу на поширення тенденцій алгоритмізації творчої діяльності, з розробкою «технічних прийомів», використання яких вело б до відкриття нового. Ця тенденція виражає прагнення до конструювання такої логічної системи, яка б вела людей до наукових відкриттів, винаходів і т. п. Про таку логіку мріяв середньовічний схоласт Раймунд Луллій [87], який запропонував проект машини, за допомогою якої, на його переконання, можна було б отримувати всі можливі істини. В даний час така тенденція яскраво представлена напрямом «машинного моделювання інтелектуальної діяльності» та низкою інших напрямів, що ставлять собі за мету розробку алгоритмів для вирішення творчих завдань винахідниками, вченими і т. п. Інша тенденція принципово заперечує продуктивність спроб алгоритмізації процесу творчості, вважаючи такі спроби ілюзорними. Однак ця тенденція не заперечує в принципі можливості управління творчістю, лише відкидає можливість прямого шляху такого управління і пропонує непрямий шлях. Суть його зводиться до створення умов, що сприяють творчості. Комплекс таких умов дуже різноманітний. Він починається із ситуацій, що сприяють інтуїтивному

схоплюванню ідеї рішення творчої проблеми, і закінчується вихованням необхідних здібностей, якостей особистості творця, створенням творчого клімату в науково-дослідному колективі і т. п. Рух думки останніх років показує, що ілюзії, породжені появою перших машинних евристичних програм, розвіялися, хоча можливості таких програм постійно зростають.

Я. Пономарьов [134] зазначає, що кібернетичні «розумні» машини зачіпають лише один структурний рівень пізнання –логічний, і зовсім не торкаються психологічних механізмів творчого акту. На думку Я. Пономарьова, «розмова про можливість "логіки відкриттів", точніше, логіки, яка веде до відкриттів, суперечить самому змісту поняття творчості. Однак це не виключає можливості науки про творчість, а разом з тим і правомірності поняття евристичної логіки» [там само, с. 290].

Підтвердження високого рівня розвитку машинної логіки прийшло з розробкою вже в останні роки (в перші десятиріччя третього тисячоліття) алгоритмів гри у шахи, у гру Го та в покер, які зробили неможливим виграш людини в цих іграх у машини.

Я. Пономарьов пише далі, що відбувається супідрядність двох досі взаємовиключних тенденцій: «Необхідно визнати, що за самою суттю справи будь-яке рішення справді творчої проблеми завжди виходить за межі логіки. Однак, при отриманні рішення, воно, звичайно, може бути логічно осмисленим за певних умов. На підставі такої логіки ті завдання, які до цього були творчими, перестають бути такими, вони стають завданнями логічними. Це й створює одну з необхідних умов розвитку творчих можливостей. Спираючись на досягнення логіки, сфера творчості переміщається і знову виявляється за межами можливостей логіки» [там само, с. 290].

Однією з умов творчих досягнень виконавця-гітариста, як відомо, є володіння технологіями звуковидобування. У практиці і спостереженнях креативності подібні умови описані в сфері теорії і технології творчої діяльності як необхідність освоєння так званих ключових компетентностей. Ключові компетентності універсальні, багатofункціональні, надпредметні, міждисциплінарні і багатовимірні (Баришева Т. [13, с. 130]).

Музиканти-виконавці розподіляють освоєння твору на кілька етапів. У багатьох роботах, присвячених творчості також приділено увагу етапам творчого процесу. Існує безліч підходів до виділення етапів (стадій, фаз) творчого процесу, що мають багаторічну історію [61, с. 37 - 42].

Я. Пономарьов описує близькі до сучасних поглядів класифікації стадій творчого процесу з виділенням властивостей, які обумовлюють успішність здійснення творчості на цих етапах [134, с 148-150]: 1. Усвідомлення проблеми. 2. Вироблення гіпотези. 3. Перевірка рішення.

Три етапи освоєння музичного твору – узагальнене уявлення у багатьох виконавців про структуру роботи над твором. В цілому процес аналізу творчості, вочевидь, складно вкласти всього в три етапи. В науковій творчості різні автори виділяють іншу кількість фаз творчості.

В роботі [36] О. Галін, аналізував опис процесу наукової творчості Г. Сельє, який пропонує психологічну характеристику у вісім етапів:

Перший етап – мотиваційний: бажання дізнатися нове. Це або прояв інтересу до чого-небудь, або нерозуміння чого-небудь.

Другий етап – ознайомлення з явищем, збір про нього інформації. Здійснюється або шляхом вивчення літератури, або залученням знань зі свого власного досвіду, або шляхом безпосереднього дослідження об'єкта.

Третій етап – обдумування добутої інформації, спроба зрозуміти виділене явище на основі вже наявних знань.

Четвертий етап – виношування ідеї. Цей етап пов'язаний з включенням у вирішення завдання несвідомих процесів.

П'ятий етап – поява відчуття наближення рішення. Воно виражається у певній напрузі, неспокої, дискомфорті.

Шостий етап – народження ідеї. Напруга знімається, їй на зміну можуть приходити сильно або слабо виражені позитивні емоційні реакції.

Сьомий етап – виклад ідеї. Завершується цей етап написанням статті, звіту, тобто створенням продукту творчості з уточненими формулюваннями і логікою доказів.

Восьмий етап – життя ідеї. Викладена, опублікована, представлена у вигляді доповіді, впроваджена в практику ідея починає немовби незалежно від автора, власне існування.

У більш пізній роботі В. Павлова [128, с. 47-48] уявлення про фази (етапи) творчості дещо інше:

- попередній аналіз завдання і категоризація його як «невідомого»;
- пошукова активність: проби і помилки з використанням декількох «дублюючих» евристик;
- виявлення бар'єру, для подолання якого необхідні емоційне реагування, рефлексія і додаткові евристики;
- осяяння як «зчеплення» елементів в єдине ціле на фізіологічному рівні;
- переклад інформації з фізіологічного рівня на психологічний.

З наведеного огляду питань творчої діяльності різними авторами можна вивести кілька положень, важливих для гітарного виконавства.

У філософії, психології, педагогіці існує безліч поглядів на творчість як предмет дослідження, однак визначення різниці між творчою і нетворчою діяльністю досі ще залишається суб'єктивним.

Зосередження на спрямованості особистості, в реалізації власної індивідуальності особливої властивості «креативності» близьке до розуміння музикантами виконавської творчості. Спільною думкою різних авторів у міркуваннях про творчість є розуміння творчого процесу як життєвої енергії, як рушійної сили життя. Про це писали музиканти (О. Сокол).

Близьким для музикантів є і розуміння творчості як духовної діяльності. Очевидними є спільні риси в теорії творчості в немусичних видах діяльності і структурі виконавської творчості. Для нашої роботи важливим завданням є спроба відшукати місце творчості в етапах освоєння твору.

1.3. Творча складова інтерпретації задуму

Гітарне виконавство безперечно належить до категорії художньо-творчого мистецтва. Музично-виконавська інтерпретація, як творчий виконавський процес, як один з термінів у структурі виконавського музикознавства, що спирається на концепції М. Арановського, В. Медушевського та інших музикознавців-дослідників, властива головним закономірностям музично-виконавського мистецтва. Об'єктивні і суб'єктивні чинники нероздільно поєднують технічно-матеріальні (виконання тексту, рухові дії та великий комплекс того, що забезпечує реалізацію структури музичного твору) і суто музичні сторони вищого виконавського рівня – творчий задум, настрої, духовну сторону. Всі сторони виконання музичного твору на вищому, творчому

рівні утворюють єдність перш за все в музичній свідомості виконавця, що є умовою відображення цілісної уяви твору в слухачів.

Ці дві сторони завжди необхідно поєднувати в мисленні, в нерозривній єдності в уявленнях виконавця. На таку єдність звертав увагу М. Михайлов: «...жодні музичні уявлення (чи то у вигляді слухового сприйняття, чи внутрішньо-слухових образів) неможливі поза такою єдністю, наскільки б сильно не виступала на перший план специфічна музично-формальна сторона мистецтва» [114, с. 127]. Єдність матеріального і духовного передбачає їхнє освоєння в роботі з твором. Тобто, якщо робота над технічно-матеріальною стороною є традиційною, предметом уваги виконавців у всі часи, то цілеспрямована робота над духовними, творчими сторонами виконання є недостатньо розробленим напрямком виконавського музикознавства.

Виконавське мистецтво гітариста спирається на систему накопичених прогресивних напрямків вдосконалення гітарного виконавства за кілька століть. В історії виконавства накопичено великий матеріал з процесу освоєння гри на гітарі. Видається природним питання про розгляд освоєння мистецтва виконання з точки зору «технології» та «технологічного процесу» як системоутворюючих понять в структурі ефективного відтворення в сучасній культурі.

Застосування термінів «технологія» і «технологічний процес» в контексті цього підрозділу недостатньо обґрунтоване, далі цей недолік буде усунено. У поняття технології виконавської музичної творчості ми включаємо систему правил, засобів і методів (сформованих в музичній культурі та інноваційних). Технологічні мікроструктури – прийоми, ланки, елементи та ін. – вибудовуються в логічний технологічний ланцюжок і утворюють цілісну технологію, технологічний процес, який спрямований на реалізацію творчої індивідуальності музиканта-виконавця. Цілісне розуміння технології виконавського мистецтва

передбачає включення в технологічний процес елементів, які належать до творчої складової виконання, до суті музики – її духовності.

Ці поняття у виконавстві відображають цілісність підходу до досить різних сторін матеріального і духовного, у їхньому поєднанні в освоєнні музичного твору. Завданням вивчення технології мистецтва виконання на гітарі має стати визначення елементів мистецтва виконання на всіх стадіях освоєння твору і виявлення процесу виникнення тих сторін виконання, які стануть основою творчого результату – створенням інваріанту твору в його звучанні. Виконавський інваріант твору в нашому розумінні – це одиничне конкретне виконання цього твору (він може бути зафіксований сучасними засобами запису (аудіо, відео), але це буде зафіксований інваріант, що не буває в «живому» виконанні). В «живому» виконанні неможливе точне повторення виконавського варіанту.

У виконавстві матеріально-звукове спирається на технічні прийоми, способи звуковидобування, які складають основну частину описів виконавської техніки в методичних роботах. Осягнення мистецтва гри на гітарі описане у великій кількості трактатів, шкіл, посібників найрізноманітнішої професійної якості. В історії виконавства на гітарі недостатньо або зовсім не описані методики досягнення творчого рівня виконання.

На нашу думку, існує велике коло основних шкіл, на які спирається сучасна методологія гітарного мистецтва (Ф. Сор, Д. Агуадо, М. Каркассі, Ф. Таррега, А. Сеговія, Е. Пухоль, М. Михайленко, Ч. Дункан, Г. Капель, А. Карлеваро та ін.). У школах гри на гітарі багатьох авторів описано майже всі прийоми і способи звуковидобування на гітарі, посадки, постановки рук. Але в той же час відсутні описи та рекомендації з осягнення творчого підходу до всіх процесів освоєння виконання.

Вважаємо, що головним в технології мистецтва гри на гітарі повинно бути освоєння смислової складової музики – озвучення задуму виконавця, створеного його музично-образним мисленням, його звуковими уявленнями. Технологія творчої (інтелектуальної і духовної складової) – це технологія реалізації музично-звукових уявлень. Без уявлення звучання кожної ноти, пасажу, частини або цілого музичного твору неможливо реалізувати будь-які, найдосконаліші технічні навички. Відповідно до цього, можна уявити пріоритетним для будь-якої зі шкіл гри на гітарі акцент на виразних уявленнях майбутнього звучання.

У музичній діяльності існує її невід'ємна частина – музичні уявлення, які належать до основних музичних здібностей. Про їхню фундаментальну важливість писав Б. Теплов: «У даний час всі передові представники музично-педагогічної думки приділяють питанню слухового уявлення музики велику увагу. Відповідно до цього в широких колах музикантів здібності мати слухові уявлення приписується дуже велике значення, і вона розглядається як необхідна якість будь-якого музиканта» [172, с. 227].

Однак, аналіз підходів різних шкіл продемонстрував, що методичної уваги музичним слуховим уявленням майже не приділяється.

Мало уваги в музикознавстві скеровано на націленість виконавців на основу музичної інформативності – на освоєння творчої, духовної сторони виконання. Видається беззаперечним твердження про необхідність спрямованої роботи виконавця на виразність і визначеність звукових уявлень при освоєнні музичних творів.

Таким чином, можна сформулювати такі напрями дослідження:

– одним із важливих завдань гітарного виконавства є творче прочитання історичної спадщини музики для інструментів-попередників гітари;

– необхідний розгляд шкіл гри на гітарі в напрямку аналізу рекомендованої структури освоєння гри (посадка, постановка рук, прийоми, способи звуковидобування на гітарі та ін.);

– необхідний пошук в посібниках, трактатах, школах гри на гітарі описів та рекомендацій з осягнення творчого підходу до кожного з елементів освоєння мистецтва виконання;

– необхідний аналіз в рекомендаціях з роботи над творчістю в посібниках, трактатах, школах гри на гітарі;

– технологія творчості, її духовної складової – це спосіб реалізації музично-ігрових прийомів, без повного уявлення про які неможливо реалізувати композиторський задум. Пріоритетним для будь-якої зі шкіл гри на гітарі є акцент на виразних уявленнях майбутньої звучності:

– необхідне виявлення можливості застосування духовних вправ в освоєнні музичних творів у гітарному виконавстві. «Творчі вправи над уявленнями» - словосполучення, яке потребує розгляду в якості поняття стосовно технології творчої роботи музиканта-виконавця.

Висновки до Розділу 1

З наведених матеріалів першого розділу можемо зробити наступні висновки:

– творча складова інтерпретації задуму виконавця є невід'ємною частиною освоєння музичного твору і завжди присутня в уявленнях музикантів вищого рівня;

– у виконанні музики проявляється творча форма самосвідомості виконавця, як вираження внутрішнього мовлення автора у виконавстві;

– у музичному виконавстві проявляється подвійність естетичного: об'єктивна, матеріальна звукова сфера і те, що створює творчу, духовну, емоційну сторону виконання;

– процес творчості підпорядковується певним закономірностям, але носить відбиток індивідуальності;

– існує проблема управління музикантом – виконавцем своєю творчою діяльністю, яка відносно до гітарного виконавства в теоретичному плані розроблена недостатньо.

– виконання музики може бути представлене, як мінімум, двома вимірами: матеріально-звуковим і духовно-творчим.

- робота над технічно-матеріальною стороною є традиційною, предметом уваги виконавців у всі часи, але цілеспрямована робота над творчими сторонами виконання є недостатньо розробленим напрямком виконавського музикознавства. Можливість усунення цього пробілу розглянуто у другому розділі.

Технологія гітарного виконавського мистецтва також може бути представлена в двох аспектах: в технічному – з одного боку, та з другого – в духовно-змістовному.

Одним із завдань даної роботи є виявлення обох цих аспектів в генезі розвитку гітарного виконавства.

Мистецтво гри на гітарі в наш час досягло найвищих рівнів художньої творчості, тож виникає питання – як відбувається процес досягнення цього мистецтва, його технологія в техніко-технологічному та творчо-технологічному аспектах; і як це відображається в численних школах і посібниках з освоєння гітари. Ці питання (і в їх постановці і у пошуках вирішення) важливі для подальшого розвитку мистецтва музичного виконавства.

РОЗДІЛ 2

ГЕНЕЗИС ГІТАРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ І ТЕХНОЛОГІЯ ТВОРЧОЇ СКЛАДОВОЇ ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Історичний генезис технології гітарного мистецтва

«Технологія» і «технологічний процес» - системоутворюючі поняття у структурі ефективного відтворення сучасної культури, які довели свою продуктивність у різних сферах культури та включають ідеї повної передачі засобів створення об'єктів людської діяльності. Видається очевидним, що музичні явища доцільно розглядати з точки зору технологічного процесу, що дозволяє підійти до історичного розвитку мистецтва виконання як до системи накопичення прогресивних напрямів удосконалення виконавства.

Мистецтво виконання на гітарі в сучасній культурі включає елементи, які культивувалися в даній сфері протягом декількох століть.

Вітчизняне гітарне виконавство спирається на творчі і технологічні досягнення, які сформувалися в процесі історичного становлення. За довгий час існування класичної гітари виникло безліч стилів і напрямків музики; всі вони викликають інтерес у фахівців. Існують особливості кожного напрямку, які відображають епоху, стиль композитора, і можуть відтворюватися певною технологією виконання. В історії гітарного мистецтва кожен видатний гітарист створював індивідуальний стиль виконання, в якому завжди були присутні оригінальні знахідки.

Необхідно простежити історичний генезис появи нових способів, прийомів звуковидобування, технологій управління тембром і виразністю звукових ліній, окремих звуків, акордів.

В давніх методичних роботах гітаристів зустрічаємо описи способів виконання, які не завжди можуть бути використані.

Ігнорування законів пощаблевого розвитку технології гри призводить до певних необґрунтованих «відкриттів», які виникали у безлічі поколінь гітаристів багато років. У деяких роботах зустрічаються недостатньо аргументовані позиції авторів, які суперечать виконавській практиці. На подібні явища звертав увагу М. Михайленко в роботі [112, с. 34-36].

Ідеї оновлення технології виконання на гітарі часто запозичуються з описів гри і методик навчання на інших музичних інструментах [31], [137]. Прийоми, способи, можливості виразності гітарного мистецтва отримали великий розвиток у творчості Н. Паганіні [224].

Питання вдосконалення виконавських рухів, становлення і розвитку художніх засобів взаємодії музиканта й інструмента розглядали чимало аналітиків творчої діяльності виконавця-музиканта (М. Михайленко, [112, с. 17-20]).

2.1.1. Особливості виконавського прочитання лютневої музики в гітарній інтерпретації.

Музика XV–XVI століть становить величезний інтерес для розуміння культури Середньовіччя. Справедливо передбачається, що відтворення справжнього звучання творів цього часу можливо на музичних інструментах тих часів. Один з найпоширеніших - лютня. Лютня і інструменти, подібні до лютень, були і на Україні. О. Чухліб описує торбан як «самобутній музичний інструмент, який органічно в собі поєднав риси західноєвропейської барокової лютні та українських кобзи і бандури» [195, с. 31].

Багато уваги приділено торбану в дослідженнях українських музикознавців як інструменту з кореннями європейської середньовічної лютневої культури [77], [82], [83]. В роботах українських музикознавців справедливо вказано на труднощі відродження давніх інструментів. Але, не зменшуючи важливості цього відродження, варто зауважити, що спадкоємцем лютневої музики – за близькістю відтворення тембру, виконавських задумів композиторів-лютнистів, за технікою звуковидобування фактично є класична гітара. Доказом цього є безліч лютневих творів, які виконують гітаристи всього світу. Сучасне гітарне виконавське мистецтво дозволяє відтворювати музику XV–XVI століть часто автентичніше, ніж на інших інструментах сьогодення.

Огляд музичних творів епохи Ренесансу, який становить інтерес для гітаристів, виконаний в американському виданні Frederick Noad [228]. Упорядник збірника пояснює необхідність відбору музичних творів величезною кількістю музики для гітари та близьких до неї інструментів, але якість музики вкрай різна. Видавець стверджує, що, ймовірно, для цього інструменту у друці вийшло більше поганої або нудної музики, ніж для будь-якого іншого. Причини такої низької якості знайти нескладно. По-перше, деякі видатні композитори мало писали для гітари, оскільки технічні труднощі вимагають, щоб композитор сам грав на гітарі або тісно співпрацював із виконавцем. По-друге, багато виконавців, які писали музику для гітари, часто були непрофесійними композиторами та концентрувалися на спеціальних ефектах або поверхневій чарівності, аби привабити слухача. По-третє, редактори рідко володіли фаховими знаннями для розпізнавання рівня гітарної п'єси і друкували музику для гітари, яка була б визнана абсолютно неадекватною, якби вона була опублікована для фортепіано або скрипки.

Незважаючи на те, що пізній Ренесанс віддалений від нас майже чотирма століттями, він є вельми плідним і приємним джерелом музики

для гітариста. Мелодії були живими, простої форми, нескладні; і, найголовніше, деякі з кращих композиторів того часу писали для щипкових інструментів.

Твори для віуели, лютні, бандора та ліри (які опубліковані в різних сучасних виданнях, зокрема, в американському виданні [228]), доступні для виконання на сучасній гітарі. Виконавцю потрібно уявляти особливості кожного з інструментів епохи Відродження, аби зрозуміти як хронологію, так і характер репертуару, який був першопочатково створений для інструментів середньовіччя. Багато з творів, що з'являються в виданнях, не дуже підходять для сучасного виконання, оскільки вони передбачають тенденцію грати досить тихим, приємним, але не дуже виразним звуком. Однак є деякі примітні винятки, зокрема, «Фантазія X» А. Мударри, в якій він наслідує стиль знаменитого арфіста того часу.

Інструмент з назвою гітара відомий з XIII століття, а його прототипи іще раніше. Але тільки для лютні, гітари (епохи ренесансу, бароко) та іспанської віуели (віуеле, *viuela*) збереглися відомості та великий обсяг високохудожнього репертуару.

Багато в чому віуела була близьким до гітари інструментом цього періоду. Їхні форми були схожими, хоча корпус був дещо меншим і тоншим. Її шість струн були об'єднані попарно в унісон для додаткового резонансу, що дуже схоже на сьогоденню дванадцятиструнну гітару, і ці пари відомі як «хори» (іноді перекладаються як «курси»).

Слово віуела використовувалося у поєднанні з іншими словами, пов'язаними з гітарою, як загальний термін для назви інструментів, які мають шийку-гриф і кілковий блок. Віуели поділялися на три типи в зв'язку з конкретними способами гри – *viuela da mano*, *viuela de arco* і *viuela de reñola* (або *viuela de rúa*), на яких відповідно грали пальцями,

смичком і плектром. Поступово версія *da mano* стала популярнішою за інші. [230]

Музика для віуели, (вігуели, *vihuela*) надрукована у вигляді табулатури, а не звичайним нотним записом. Найпоширенішими є форми з використанням літер для позначення відповідних ладів (*a* для відкритої струни, *b* для першого ладу і т.д.). Кожен з шести хорів віуели представлений лінією, а число на лінії вказує на ноту, яку потрібно зіграти. Час вказано над лініями.

Пізніші видання використовували ту ж форму позначень, за винятком того, що найвищий рядок був представлений нижнім, а не верхнім хором. Розташування відповідає французькій лютневій табулатурі, хоча французи використовували літери, а не цифри. Форма, яка використовується іншими композиторами *Vihuela*, відповідає італійській табулатурі лютні. Хуан Бермудо стверджує [230], що єдина відмінність між віуелою та гітарою полягала в кількості хорів: у гітарі їх було чотири, а у віуели – шість. Налаштування гітари Ренесансу було таким самим, як і у чотирьох верхніх струн сучасної гітари. Фактична висота звуку зазвичай була нижчою, а струни подвоювалися, хоча найвища струна іноді була одинарною (як у лютні). Обмежена кількість струн вимагала більшої вправності від композитора, а література, яка збереглася, показує, що це завдання було вирішене ненайкраще, принаймні, з боку французьких композиторів. Крім того, вцілілі фантазії італійського композитора Melchiorre de Barberis (Т. Ліванова [81 с. 284]) розчаровують відсутністю винахідливості.

Вочевидь, правильно буде припустити, що гітара з чотирма струнами використовувалася перш за все для супроводу пісні і з цієї причини була популярнішою за інструменти з більшою кількістю хорів.

Лютня відрізняється від інструментів сімейства гітари своїм грушоподібним корпусом з декількох вигнутих ребер. Кілковий блок,

що містить кілочки для настроювання, не виступав за межі грифа, як на гітарі, але був відхилений назад, ймовірно, для зручності виконавця, який грає в обмеженому просторі з іншими музикантами.

Настроювання лютні XVI століття можна порівняти з настроюванням віуели, звичайна висота звуку на малу терцію вища, ніж у сучасної гітари. Однак, на відміну від віуели, найвища струна не була подвоєною, і пізніше впродовж століття були додані додаткові хори. Ці особливості треба брати до уваги, вони також впливають на зміну строю гітари при виконанні багатьох творів періоду Ренесанса (наприклад, основна маса творів Дж. Доуленда вимагає перестроювання 3-ї струни в f# та використання каподастра в залежності від строю оригіналу).

Репертуар для лютні настільки великий, що охопити його повною мірою майже неможливо. Це був незаперечний лідер музичних інструментів XVI століття, про що свідчать чимало сучасних творів. Колекція лютневої музики багато в чому заснована на творах «золотого віку» англійської лютневої музики (близько 1580–1620 рр.), хоча відомі й прекрасні континентальні композитори. Саме в цей період англійський «ауге» (або лютнева пісня) досяг свого апогею.

Для сольних п'єс основна маса джерел представлена в рукописній формі і фактично є рукописними лютневими книгами виконавців того часу. Деякі з них, такі як акуратна і точно написана книга Janie Pickering, написані одним і тим самим почерком, в інших почерк змінюється. Особливо цікавим прикладом є книга лютні Дж. Доуленда, яка зараз знаходиться в Шекспірівській бібліотеці Фолджера у Вашингтоні.

Найповнішу друковану антологію англійської лютневої музики було зібрано сином Дж. Доуленда Робертом і опубліковано в 1610 році як «Різноманітність уроків лютні». Слово «уроки» широко використовувалося для позначення сольної п'єси в тому ж сенсі, що й

етюд або вправа, і ця колекція є швидше антологією, аніж підручником, хоча в ній є вступний дидактичний текст.

Т. Ліванова [там само, с. 160] зазначає, що творчість лютниста Джона Доуленда співзвучна з мистецтвом англійських верджиналістів (Вільямом Бердом (1544–1623), Джоном Буллом (бл. 1562–1628), Томасом Морлі (1557–1603), Орландо Гіббонсом (1583–1625) та ін.). Проведена паралель між клавірним і лютневим мистецтвом демонструє, що музика Джона Доуленда і технічно, і композиційно була вершиною можливостей свого часу.

Твори Доуленда з його відчуттям втоми, розчарування у житті, з меланхолійним настроєм, часто близькі сучасним неоромантичним тенденціям, що сприяє прагненню відтворювати його музику на гітарі. Саме Доуленд з його меланхолійним стилем мав значний вплив на артистів наступних часів.

Характер і настрої його творів втілюються сучасними гітаристами в концертному та навчальному виконавстві, що дає можливість зрозуміти духовну сутність історичної епохи лютні.

Творче прочитання історичної музичної спадщини для інструментів-попередників гітари є одним з важливих завдань гітарного виконавства.

2.1.2. Гітарні технології шкіл XVII–XX століття і сучасні.

Автори багатьох праць (з практичних проблем гри на інструменті, освітніх музично-теоретичних питань, способів запису музики) поклали початок осмислення власного мистецтва виконання. Технологічні прийоми та способи звуковидобування, як правило, впліталися в записи нотних текстів.

За часів XVII–XX століття найбільш відомі трактати і школи гри на гітарі: XVII століття, автори – Х.К.Амат, Г. Санц; XVIII століття – Д. Агуадо, М. Каркассі, Ф. Карулли, Л. Леньяні, Ф.Моліно, Ф. Сор; XIX століття – Г. Альберт, Й. К. Мерц; XX століття – П. Роч, Е. Пухоль, А. Сеговія, С. Теннант, Р. Ізнайола, А. Карлеваро, Ф. Ноад, Д. Бред, Д. Тейлор, Х. Кардосо, Х. Паркенінг, Ч. Дункан, Г.Каппель, Д. Рассел; слов'янські школи: О. Іванова-Крамського, П.Агафошина, П. Вещицького, Н. Кірьянова, М. Михайленко, С. Руднева, А.Гітмана, А. Лазаревої, В. Калініна.

Питання технології виконання на гітарі розглядаються (можливо, вперше) в трактаті «Іспанська гітара» Хуана Карлоса Амата (1572–1642) в 1596 році. Мабуть, це перша робота, яка поклала основу теоретичних досліджень і шкіл для гітари, в якій порушуються питання технології виконання (перевидана в Барселоні (1656), у Валенсії (1701), у Лабарді (1758)).

З трактатом Амата пов'язаний цікавий факт. Відомо, що вимоги музикантів до налаштування інструментів в такому ладі, в якому можливе виконання творів в двадцяти чотирьох тональностях, виникло з розвитком інструментів з фіксованим ладом (з певними застереженнями гітара також має фіксований лад, який визначається настроюванням струн і наявністю точно розташованих поріжків). Але загальноприйнятим вважається широке поширення рівномірно темперованого строю Й. С. Баха (з його двома томами прелюдій і фуг «Добре темперованого клавіру»), в якому інтервали та акорди звучать акустично однаково при грі в різних тональностях. Не вщухають суперечки про переваги та недоліки цього ладу. Хоча вся європейська музика створена для виконання в темперованому строї, існує цей лад лише на інструментах з фіксованим ладом (орган, фортепіано та ін.). Разом з тим, необхідність транспонування існувала в усі часи, і Амат,

задовго до Баха (1685– 1750), запропонував можливості існування музики в двадцяти чотирьох тональностях.

А. Бурханов в роботі «Невідоме про ``твореньце`` Хуана Карлоса Амата, іспанську гітару, бандоле і багато іншого» пише: «Текст трактату "Іспанська гітара" свідчить про те, що виконавці на гітарі в XVI столітті були знайомі з системами "циркулюючих темперацій", що дозволяло виконувати музику у всіх 24-х "тональностях" (modo). Так, Абат радить вправлятися в грі у всіх «тональностях» простого *пачео* («Пасео» - исполнение аккордовой последовательности (T-S-D-T) в разных тональностях), що складає акордову послідовність, яку сьогодні можна позначити як T-S-D-T (ця гармонічна послідовність практично ідентична популярній італійській бергамасці)» [23, с. 42].

У зверненні до читача Абат зачіпає і вирішує питання головного способу дотику до струн гітари, який і на сьогоднішній день є актуальним для виконавців: «...я забажав описати способи настройки і гри прийомом "расгеаго" на гітарі» [там само, с. 45]. Абат пише про роль правої руки, що актуально і для сучасних гітаристів: «... ось, що повинен взяти до уваги той, хто грає на гітарі – це те, що права рука є «маестро капели», а пальці лівої руки – «голосами, які керуються нею» [там само, с. 55].

У наш час важливо розуміти, що адекватна інтерпретація гітарної музики Ренесансу повинна спиратися на описи, викладені в трактатах того часу.

У другій половині XVII століття з'явилася «Інструкція з гри на іспанській гітарі» Гаспара Санца (1640 - 1710), яка вважається найвизначнішим трактатом з гітари того часу. Ця робота була свого роду посібником з музичної грамоти, інструкцією зі створення музики, з гармонії і з правил гри на гітарі, постановки рук. Зокрема, автор рекомендує для легкості ведення руки розподіл струни на частини,

спосіб виконання прийомом *arpeado* [232, с.10], необхідність взаємодоповнення і рівноправності обох рук (десяте правило), пропонує два правила гри прийомами *rasgueado*, *punteado* [там само, с. 14-15].

Перша половина XVIII століття (кінець епохи бароко, початок класицизму) породила видатних майстрів мистецтва виконання на гітарі, які створили нові способи технології мистецтва гри. З'явилися описи прийомів і способів гри в різноманітних школах.

Значно змінюється техніка гри на гітарі. Розділилися способи гри: «*rasgueado*», який став суто народним способом і полягав в ударі мізинця, безіменного, середнього і вказівного пальців по всіх струнах і ковзанні вказівного по ним у зворотному русі; і «*punteado*» - класичний метод, який складається зі заципування струн подушечками пальців.

Розвиток музичної культури в XVIII столітті вимагав появи нових технологій в засобах виразності. Удосконалювався сам інструмент, змінювалося число струн, збільшився обсяг корпусу гітари – відбулася заміна подвійних струн одинарними, додана шоста струна. Еволюція інструменту створила великі можливості виконавської творчості. Один із найважливіших виразних прийомів гри – *legato*, поширився із введенням на гітарі шести одиночних струн. На лютні та віуелі, попередницях гітари, *legato* можна було здійснювати тільки на першій, одинарній струні. Саме гітара серед своїх інструментів-попередників стала інструментом, на якому гра *legato* була невід'ємним прийомом гри.

У першій третині XIX століття відомим виконавцем-гітаристом і композитором був М. Каркассі [69]. Він увійшов у історію гітарного мистецтва як композитор (в його творчому доробку є сонати, рондо, вальси, каприси, етюди) і педагог, який створив «Школу гри на гітарі шестиструнній», яка і сьогодні не втратила актуальності як навчальний посібник. У виданні [там само] в описі Школи Каркассі наведені рекомендації з реалізації основних технічно-технологічних завдань в

освоєнні гри на гітарі – від посадки і роботи кожної руки до способів і прийомів звуковидобування.

Цей трактат мав помітний вплив на гітарне виконавство та став повчальним для багатьох гітаристів свого часу в технічному і музичному аспектах, другий з них – головний: «Права рука повинна перебувати біля голосового отвору, оскільки в цьому місці виходить приємний тон» [там само, с. 36].

Досягнення в прийомах і способах гри на гітарі на початку ХІХ століття продемонстрував видатний гітарист і композитор Фердинанд Сора, він узагальнив їх у «Школі для гітари» [234], яка багатьма оцінюється як найвидатніший твір, присвячений гітарній виконавській техніці.

Раціональна постановка лівої руки, яку запропонував Сора, є актуальною і для сучасних гітаристів. Їм запропоновано нові для свого часу елементи техніки виконання: винесення великого пальця лівої руки за гриф як опори для інших пальців, опис техніки «баре». Від техніки Сора багато в чому походить метод Таррегі. Ф. Сора пояснив і довів необхідність перпендикулярного положення пальців при натисканні струн. Внаслідок того, що кінці пальців торкаються струни не в перпендикулярному до них напрямку, вимагається набагато більше зусиль для їх притиснення, і тому, майже неминуче, зачіпають сусідні струни.

Вперше в школі Ф. Сора розглянуто питання технології нюансів і темброутворення. Він звертає увагу на точне розуміння музичного тексту: «Приклади в музиці мені дійсно говорять про те, що я повинен зробити; але текст повинен мені сказати як я повинен його зробити...» [там само, с. 19-22].

Сучасне розуміння гітарної техніки в певних аспектах відрізняється від рекомендацій Ф. Сора. Він недооцінював роль

безіменного пальця правої руки; основна аплікатура – великий, вказівний і середній пальці, а безіменний вводиться тільки в акордах, що призводить до нерівномірного розвитку всієї кисті. Значно менше уваги він приділяє постановці та техніці правої руки. Для багатьох творів, які виконуються сьогодні, такий стан речей є неприйнятним.

Ще одне переконання Ф. Сора сьогодні не є актуальним, його заперечення нігтьового способу звуковидобування.

«Взагалі ж, якщо не уникають нігтів, гра стає дуже неприємною: страждає якість звуку і виразність гри; піано втрачає співучість, а форте виходить недостатньо сильним» [там само, с. 23].

В історії появи та розвитку технологій гітарного виконавства «Школа» Ф. Сора займає місце однієї з основоположних праць, більшість положень якої важливі й у наш час.

Вищим досягненням у розвитку гітарних шкіл початку ХІХ століття стала найбільш повна і всеосяжна «Школа Діонісіо Агуадо» [225], яка до початку, середини ХХ століття була найбільш шанованою гітаристами.

Д. Агуадо видав у 1819 році «Збірник етюдів», в якому містилися всі необхідні для гри на гітарі правила. Етюди, пояснення до них, аналіз техніки були включені до третього видання в 1843 році в Мадриді.

«Школа» Діонісіо Агуадо відрізнялася новим підходом до освоєння мистецтва гри на гітарі: етюди на розвиток різних видів техніки відрізнялися музикальністю, надавали виконавцю можливість роботи над подібною стороною, художністю технічних прийомів. З технічних рекомендацій для гітаристів цікавою є конструкція стільця, яка забезпечувала не тільки стійкість і зручність посадки, але й враховувала акустичні особливості звучання гітари. З сучасної точки зору, Агуадо недостатньо уваги приділяв подробицям постановки правої руки.

На відміну від Ф. Сора, Агуадо утверджував нігтьовий спосіб звуковидобування. Можливість використання цього способу Сор пов'язував з особистою обдарованістю Агуадо: «...тільки чудові якості маестро Агуадо змушують прощати застосування нігтів, і він сам заборонив би (це), якби не дійшов до такого рівня досконалості» [там само, с. 22].

Майже для кожного технічного прийому Агуадо рекомендував спеціально написані ним твори – етюди, яких налічується безліч в його «Методі» [там само]. Флажолети, техніка яких розроблена Агуадо, стали обов'язковим атрибутом гітарного і скрипкового мистецтва.

Технологія виконавського мистецтва включає найважливіший елемент відродження нотного запису – виразні властивості звуку, яким Агуадо присвятив розділ «Про експресію». Автор пише: «Піднесене мистецтво, яке створює виконавець, полягає в тому, щоб передати істинний сенс музики, виявляючи в звуках інструмента ідеї автора таким чином, що, передаючи звуки слуху – передає їх серцю слухача» [там само, с. 112]

Ці (та інші) висловлювання Агуадо ілюструють розуміння майстра суті гітарної музики – виразність, еспресивність, можливість передачі слухачам настрою і почуттів виконавця. Але великий музикант не торкається технології розвитку у виконавця способів здійснення емоційності в звуках як реалізації уявлень цих звуків, які існують до їхнього виконання в задумі гітариста.

Якщо видатні виконавці на гітарі початку ХІХ століття по суті створили основу сучасного гітарного виконавства, то Н. Паганіні належить роль геніального музиканта, який показав вершини віртуозної і художньої майстерності. Про майстерність Паганіні-скрипаля відомі безліч відгуків і праць його сучасників. Майже одностайно він визнаний

неперевершеним скрипалем свого часу. Але: «Паганіні грає на гітарі не гірше, аніж на скрипці...» [224, с. 238].

В історії гітарного мистецтва не залишилося теоретичних робіт від Н. Паганіні. Про його бачення можливостей гітари говорять не лише тексти його творів для гітари. У його скрипкових творах є безліч свідчень впливу гітарного виконання, його творчість рясніє прикладами взаємопроникнення гітарних і скрипкових прийомів. Паганіні використовує весь гриф, застосовує пасажну гру з відкритою струною, гру legato. «Щипкова» техніка виконання (піцicato), подвійні флажолети, арпеджіо, гра legato пасажів лише лівою рукою для Паганіні були засобами музичної виразності, спільними для скрипки і гітари. У його сучасників-гітаристів ці елементи були поширені порівняно мало; в ті часи legato і pizzicato використовували лише як елемент прикрашання мелодії. Паганіні вважав можливим виконувати на гітарі все те, що можна зіграти на скрипці. Подальша історія показала, що саме скрипкове виконавство здійснило значний вплив на мистецтво гітари.

Майстри мистецтва гітари «золотого віку» досягли вершин виконавства і, судячи з усього, технологія виконавського мистецтва в той період також була близькою до можливостей інструменту і художніх завдань, які актуальні й сьогодні. Але до нас не дійшов опис шляху досягнення засобів освоєння виразності та настроїв творів.

В опублікованих музикознавчих і методичних роботах, присвячених мистецтву видатних гітаристів періоду Відродження і подальшого розвитку гітари в ХХ столітті, описані прийоми та способи гри на гітарі, які багато в чому спираються на майстерність гітаристів, освоєну на початку ХІХ століття. Розуміння виконавського мистецтва періоду «золотого віку» гітари дозволяє не лише проникнути в музичне мислення того часу, але й не дозволити повторення помилок минулого

(наприклад, відродження суперечки про безнігтьовий та нігтьовий способи звуковидобування – школи Роча, Пухоля та ін. [112]).

За сторіччя професійного розвитку гітари виник величезний сольний гітарний репертуар; написані та виконані перекладення з репертуару багатьох музичних інструментів. Все це зумовило появу нових елементів технології мистецтва виконання, які включили відчутні зміни в постановці ігрового апарату гітариста. Кардинально змінилися вимоги до якості звуковидобування, виникли нові виконавські прийоми.

Аналіз різних сторін технології гітарного виконавства в історичному аспекті дозволяє визначити два напрямки практичного значення такого аналізу, а саме:

- співвіднести прийоми і способи звуковидобування з традиціями епохи створення творів;

- виключити в методиці освоєння гітарного виконавства невластиві твору стильові особливості.

Мова йде про подання того чи іншого стилю, в тому числі і стилів різних епох. Виконання музики минулих часів можливо в сучасних інтерпретаціях, але якщо потрібно автентичне виконання - звучання і все оточення стилю потрібно уявляти.

У другій половині XIX століття досягли розквіту оперна, симфонічна та інструментальна музика, роль гітари на початку століття перейшла до фортепіано. Провідні музиканти перестали вважати гітару серйозним інструментом, забулося багато традицій, втратилися рідкісні ноти та манускрипти.

Відродження гітари почалося в кінці XIX століття в Іспанії та пов'язане з ім'ям Франсіско Ешеа Таррегі, видатним іспанським гітаристом, композитором, основоположником сучасної школи гри на гітарі. Сучасники порівнювали Таррегу з найяскравішими виконавцями

того часу – скрипалем Пабло де Сарасате та піаністом Антоном Рубінштейном.

Його творчість в кінці XIX – на початку XX ст. мала великий вплив на гітарне виконавство, він створив свою школу гри на гітарі, хоча й не залишив написаної «Школи». До його кращих учнів належать Мігуель Льобет, Еміліо Пухоль, Домініко Прат, Даніель Фортеа, Іларіон Лелюп та інші відомі музиканти, які передали своїм учням основи школи Ф. Таррегі.

Чимало учнів Ф. Таррегі, зокрема, Д. Сагрерас, А. Сінополі, І. Аренас, П. Роч описали його методичні положення. На думку багатьох музикантів кращою була Школа Паскуаля Роча [148]. Вперше «Школа» видана в Нью-Йорку в 1921 році. «Школа», яка пройнята щирим бажанням популяризувати метод Таррегі, рясніє поясненнями, містить багато творів Таррегі, в СРСР була видана під редакцією О. Іванова-Крамського.

У Школі детально описана раціональна посадка і постановка виконавського апарату, яка була актуальною аж до середини другої половини XX ст. Опора правої руки – передпліччя, біля ліктя. Велику увагу приділено постановці і техніці правої руки, абсолютно точно обумовлено значення великого пальця: «Якщо на початку занять не звернути належної уваги на спосіб застосування великого пальця, то він буде заважати вільному руху інших пальців». Велика заслуга Роча полягає в тому, що він, як і Таррега, звертає серйозну увагу на аплікатуру і впорядкованість рухів пальців лівої руки – попереднє приготування пальців, постійну зміну його «опори»: «Тримайте пальці лівої руки опущеними на струну до того часу, поки не буде змінена струна; пам'ятайте про це правило, граючи всі гами та аналогічні пасажі»[там само, с. 11]. Дуже детально проставлена аплікатура: майже

жодна нота не залишилася не позначеною. Рочем був вперше описаний сучасний спосіб виконання штучних флажолетів за методом Тарреги.

Велика кількість засобів виразності і прийомів є відмінною рисою стилю Тарреги, з характерними для нього численними глісандо та мелізмами. Роч вичерпно пояснює їх прикладами. Потім він наводить нові, особливі, можливі тільки на гітарі ефекти наслідування різних інструментів; серйозно описано прийом «вібрато». До недоліку Школи можна віднести непринциповість Роча до питання нігтьового або безнігтьового способу звуковидобування – він не надавав цьому ніякого значення.

Більш популярною, а також об'ємнішою та інформативнішою є школа найвизначнішого представника гітарної школи ХХ століття Еміліо Пухолья Віларрубі, одного з кращих учнів Франсіско Тарреги.

Е. Пухоль акцентує увагу на важливості техніко-технологічної підготовки виконавця: «Тільки повноцінно технічно підготовлений музикант у змозі висловити художню думку автора твору, а також донести до слухача свою інтерпретацію. Адже найдосконаліша музика звучить у виконавця в голові, а інструмент і руки, що грають на ньому, є передавачем музичної думки. І те, наскільки точно така передача буде відбуватися, залежить від технічної підготовки виконавця» [143, с. 5].

У вступі до «Школи» Еміліо Пухоль виділив задачу, яку перед собою ставив: опис способу подолання труднощів гри на гітарі. У його «Школі» детально викладені тонкощі технічних елементів сучасного йому виконавства на гітарі. Описано найбільш суттєві питання гітарної техніки: положення рук, інструменту, способу звуковидобування, прийоми гри і т.д. У своїй діяльності Еміліо Пухоль використовував головним чином безнігтьовий спосіб звуковидобування, вважаючи, що цим способом досягається найкрасивіше і найвиразніше звучання інструменту. Та зрештою, у результаті аналізу, він робить висновок, що

нігтьовий спосіб дає виконавцю найбільші технічні (а отже й художні) можливості. Цей висновок підтверджений мистецтвом видатних гітаристів А. Сеговії, І. Престі, А. Діаса.

Міркування автора про переваги безнігтьового способу у наш час не можуть бути актуальними та не беруться до уваги. «Школа» Е. Пухоля є за своєю суттю школою тренінгу всіх видів техніки гри на гітарі. Докладний аналіз школи Е. Пухоля проведено в роботах М. Михайленка [112, 113].

М. Михайленко звертає увагу на те, що все сказане маестро стосується і його власної «Школи». Інструктивний матеріал, вправи та етюди не відрізняються своєю музичальністю, занадто сухі та раціональні.

Відзначено безперечну цінність «Школи» Е. Пухоля і, разом з тим, недоліки, які неодноразово підкреслювали чимало музикантів. Це стосується, перш за все, відсутності емоційно-творчого підходу до виконавства, яку і сам Пухоль помічав у своїх попередників. Він виділив школи Сора і Агуадо, але вважав, що частина їхніх положень застаріла. Багато інших посібників, на думку Е. Пухоля, викладають труднощі, але не містять опису мистецтва їхнього подолання. І хоч автор стверджує, що «Школа» заснована на педагогічних і виконавських принципах Франсіско Таррегі, його творчі засади, засоби оволодіння творчою думкою творів прокритично не висвітлені. Справедливим є зауваження М. Михайленка: «Ці Школи (за винятком М. Каркассі) сухі та педантичні..., розлогі і стомлюючі, оскільки учневі потрібно витратити роки на вивчення всіх гам, акордів, етюдів...» [там само, с. 41].

Е. Пухоль фактично відриває учня від художніх творчих завдань. Виконання рекомендацій з оволодіння технічними проблемами може розтягнутись на роки та виключити творчий розвиток учня [143, с. 6].

Фактично це суперечить бажанням самого Пухоля про зв'язок з великою музичною культурою, він акцентував необхідність майже виснажливої роботи над технічними сторонами..

М. Михайленко відзначає й інші недоліки Школи – надмірну увагу на початковій стадії навчання до опорного щипка ("апоянд") вказівного, середнього і безіменного пальців. Більш природним з позицій сучасної гітарної педагогіки є паралельний розвиток навичок і тірандо, і апоянд.

У ХХ столітті найпоширенішими були принципи виконання на гітарі, сформульовані (в посібниках, школах і у концертних виступах) на початку століття відомими гітаристами: Франсіско Таррегою, його учнями Д. Сагрерасом, А. Сінополі, І. Аренасом, І. Лелюпом, П. Рочем). В середині ХХ століття основний вплив на становлення гітаристів здійснили Андрес Сеговія Торрес та Петро Агафошин.

Засновником сучасної академічної школи гри на шестиструнній гітарі вважається видатний іспанський гітарист-віртуоз і педагог Андрес Сеговія Торрес (1893–1987). Його творчість справедливо вважається кульмінацією іспанської школи середини ХХ століття. Він є автором праці, яка отримала розповсюдження серед гітаристів, але більший вплив здійснили на поширення його виконавських принципів його учні. У своїй Школі А. Сеговія основну увагу приділяє інструктивним матеріалам, що й відображено в її назві – «Мій гітарний зошит».

З описів школи А. Сеговії виділяється «Школа гри на шестиструнній гітарі» П. Агафошина. [1]

В основу техніки Сеговії покладено принцип граничної економії рухів. Всі пальці розташовані на одній струні (будь-якій з шести) і злегка притиснуті один до одного, вибудовані немовби в одну лінію. Великий і вказівний утворюють «хрест». Основні прийоми звуковидобування – «апоянд» (верхній удар з опорою на сусідню

струну) і «тірандо» (нижній удар, без опори на сусідню струну). У видобуванні звуку прийомом «апояндо» і «тірандо» беруть участь лише два останні суглоби пальця. Такий прийом робить майже нерухомими під час гри кисть і перші суглоби пальців (які прилягають до кисті), а отже, сприяє максимальній економії рухів. На концертах Сеговії відзначали надзвичайно спокійну манеру його звуковидобування і ледь помітні рухи пальців правої руки. Великий палець правої руки витягує звуки прийомом «апояндо», ніби ковзаючи зі струни на струну. Коли великий палець зустрічається із вказівним, вони видобувають звуки на сусідній, більш високій струні. В цьому випадку великий палець торкається до вказівного, утворюючи положення «хрест». За такої техніки гри кисть правої руки за допомогою великого пальця має постійну опору на струнах, що надає їй рухам впевненості та точності.

Нігті на правій руці Сеговії короткі. Вони ледь виступають за подушечки пальців і формуються за їх лінією. Гами і гамоподібні пасажі Сеговія грав в основному двома пальцями, деякі пасажі, які виконуються на різних струнах, Сеговія грає трьома пальцями.

Прийом «апояндо» вживається в трьох випадках:

- при виконанні гамоподібних пасажів;
- при виконанні мелодії на одній струні;
- при виділенні мелодичного голосу в арпеджіо.

Цей прийом ніколи не застосовується при виконанні арпеджіо й фігурації на різних струнах, щоб уникнути глушіння струн.

У всьому іншому техніка Сеговії не відрізняється від загальноприйнятої ортодоксальної іспанської школи. Виняток становить положення передпліччя правої руки на корпусі гітари: точка дотику правої руки з корпусом гітари лежить не нижче ліктя, а трохи вище за нього.

Техніка Сеговії тісно пов'язана з його особистістю як музиканта і художника, з його талантом і інтелектом. Вона повністю підпорядкована тим художнім завданням, які ставить перед собою музикант-виконавець.

Про ставлення Сеговії до мистецтва і артистичного покликання можна судити з його листа до свого біографа. Сам лист автобіографічний, автор виказує відношення до свого мистецтва, він називає його оазисом спокою і безтурботності, а до занять ставиться з релігійним запалом. «...Коли я перебуваю в цьому оазисі, все інше залишається за його межею, як зовнішні справи, так й інтимні турботи.

Мало хто навіть підозрює, які вимоги пред'являє оволодіння інструментом. Публіка з усіма зручностями присутня при здійсненні свого роду дива, їй і на думку не спадає, на які жертви змушений йти артист...» [158].

Тут можна побачити недомовку автора. Він свій стан називає «релігійним запалом» і в той же час акцентує увагу на виснажливій «суворій трудовій дисципліні»[там само]. Це зрозуміло для кожного музиканта, але дійсний «секрет» майстра у досягненні стану творчого піднесення під час занять, про що він не говорить.

З підтекстом є висловлювання Сеговії: «... Чимало митців-творців нашої епохи лише симулюють працьовите ставлення до своєї справи. Є зараз митці з великим ім'ям, які недбало водять кистю по полотну, займаючись примхливим спотворенням краси природи, за відсутності справжнього проникнення в неї; є скульптори комічно-«синтетичного» напрямку, для яких створення статуї зовсім не є, як це стверджував геніальний Мікеланджело, терплячим звільненням брили каменю від того, що в ній є зайвого; є поети, які намагаються здивувати нас, нагромаджуючи на папері беззмістовні слова і забуваючи, що для створення прекрасних образів потрібно відчувати муки положів; є композитори, які полюють за паразитуючими дисонансами,

"демелодизують" музику і перетворюють її в найжорстокіше покарання для слуху. Навіть якщо бог і відзначив їх відбитком таланту, вони ліниво відмовляються шукати свою оригінальність за допомогою наполегливої праці... Все це й віддалено не нагадує чистої любові до мистецтва.

Зате всім нам, піаністам, скрипалям, віолончелістам, гітаристам, скільки годин виснажливої аж до страждання потрібно праці, скільки тижнів, місяців, років проводимо ми, шліфуючи який-небудь пасаж, змушуючи його сяяти, видобуваючи з нього промінь світла! І коли ми вважаємо, що він доведений до досконалості, доводиться ще наполегливіше працювати весь залишок днів своїх, щоб пальці не забули вивчений урок і не заблукали знову в арпеджіо, акцентах, гамах, трелях, мордентах та акордах!» [там само].

Наведені слова А. Сеговії відображають те, що по суті не описано в аналізі його техніки, здійсненого в різних роботах. Сутність мистецтва Сеговії відображена в його словах: «... якщо від простої техніки ми переходимо до духовної сфери інтерпретації, через яку млюсну тривогу потрібно пройти, щоб відкрити за німими знаками душу твору, скільки сумнівів і мук пережити, щоб побачити те, що не відображене на папері!...» [там само].

У методичних посібниках з навчання гри на гітарі елементи творчості розглядаються опосередковано – через залучення образів з інших мистецтв, з життєвих ситуацій. Наприклад, у посібнику А. Лазаревої [77] наведені напрями роботи з початківцями: « ... види робіт з учнем: гра на інструменті, вивчення нот на грифі гітари, спів під акомпанемент педагога, власний акомпанемент, слухання музики з подальшим визначенням її характеру, настрою, змісту; створення закінчень фраз, ритму, мелодій до віршів; гра в ансамблі; вивчення нотної грамоти, читання з листа без інструменту» [там само, с. 6]. В кожному з цих видів передбачається наявність творчого начала, однак,

не припускається робота власне над уявленнями. З практики відомо, що образне художнє мислення сприяє розкриттю музичних образів, але безпосередній вплив на якість звуковидобування надає лише тоді, коли в засобах виконавця присутні уявлення звучання. Так, рекомендації А. Лазаревої безумовно актуальні та доцільні: «Необхідно розвивати образне, асоціативне мислення у дитини шляхом звернення до опису характеру, змісту музики <...> Не варто забувати про розвиток творчих навичок дитини: творчі закінчення музичних фраз, кінця твору, мелодії до віршів і т.п.» [там само, с. 7]. Разом з тим, ці рекомендації не скеровані на цілеспрямований розвиток звукових уявлень учня.

У теоретичних роботах сучасних авторів-гітаристів кінця ХХ – початку ХХІ ст. зустрічається багато нових технічних способів виконання. У той же час з'явилась величезна кількість чудових виконавців (порівняно з минулими століттями), що швидше за все, є наслідком того, що з часів великих гітаристів минулого сам інструмент технічно удосконалився, змінилися пріоритети в прийомах гри, якості звуковидобування, ставлення до тембральної процесуальності. Значно змінилася музична культура, смаки і потреби слухацької аудиторії, можливості музичного інформування. Водночас підвищились критерії до виразності гри, до відображення звуками сутності музичних образів.

Із сучасних вітчизняних шкіл виділяється робота [112, 113] М. Михайленка; головним завданням якої автор ставить методіку подолання труднощів освоєння інструменту, справедливо вказуючи на необхідність, яка з'явилася давно. В рецензії на дослідження Н. Лисенка та ін.(Лисенко Н. Т., Бесфамільнов В. В., Ильяшевич В. Н.[112]) згадується авторитетна «Школа» Е. Пухоля: «За останні півтора століття для цього інструменту у всіх країнах написано і видано велику кількість різних шкіл, самовчителів та інших навчальних посібників – всі вони певною мірою і на різних етапах освоєння інструмента мають цінність

для учнів і педагогів, але, як зауважив відомий іспанський гітарист і педагог Еміліо Пухоль: "Всі ці Школи страждають одним характерним недоліком: в них багато і скрупульозно йдеться про труднощі в освоєнні інструменту, але майже нічого – про їхнє подолання...». Варто додати, що говорив він про це у передмові до своєї тритомної «Школи гри на шестиструнній гітарі» – ґрунтовної і фундаментальної праці, але, на жаль, так само страждав недоліком, вказаним ним вище» [там само, с. 5]. Автори цієї рецензії висловлюють словами Е. Пухоля побажання до всіх шкіл гри на гітарі – дати рекомендації з подолання труднощів в освоєнні музичної суті творів.

Таким чином, розгляд матеріалів, наведених в школах гри на гітарі в напрямку аналізу рекомендованої структури освоєння гри (посадки, постановки рук, прийомів, способів звуковидобування на гітарі та ін.), дав змогу з'ясувати, що вихованню творчої майстерності, засобів роботи над виразністю музичної тканини, над музичним мисленням майже не приділено уваги.

2.1.3. Еволюція технічних прийомів гри на гітарі

Досягнення мети роботи з розкриття структури гітарної технології ми вважали можливим, якщо детально проаналізувати попередні досягнення в технології. Структура технології мистецтва виконання на гітарі уявляється у вигляді двох взаємопроникаючих сфер: технічних прийомів і змістовної музичної частини. Це знають всі музиканти, які володіють мистецтвом виконавства. Зокрема, на такий стан речей вказував у своїй Школі Е. Пухоль: «Заняття учня повинні складатися із двох незалежних, але нероздільних частин. Перша включає в себе вивчення теорії музики, сольфеджіо, гармонії і аналізу форм композиції;

вивчення історії музики, видів творів та біографій великих майстрів; прослуховування симфонічних концертів, хорової музики, видатних артистів і т. д., що може сприяти збагаченню загальних музичних знань. Друга – головний об'єкт цієї «Школи», включає все, що має відношення безпосередньо до гітари. Раціональним методом послідовно розвивається сила та швидкість пальців; за допомогою підготовчих вправ, гам, арпеджіо, акордів виробляється техніка гри, необхідна для досягнення досконалості виконання» [141, с. 35].

Але і сьогодні виявлення творчої суті освоєння мистецтва гри становить проблему виконавчого музикознавства. У дослідженні С. Карпова зазначено, що «дотепер не створена ефективна методика розвитку виконавської техніки формування звуку, хоча саме вона є однією зі складних проблем в навчанні гри на гітарі» [70]. Автор висунув концепцію дослідження як «комплексного підходу до розвитку виконавської техніки формування звуку».

Л. Карпов визначає суть виконавської техніки гітариста як співвідношення інтелектуального (художньо-естетичного) та біомеханічного (рухового) аспектів. Складно погодитися з автором у тому, що суть художньо-естетичного аспекту виконавської техніки належить до інтелектуальної діяльності, скоріше вона є її складовою [там само, с. 4]. Як і в низці інших досліджень в роботі не приділено увагу провідній ролі музичних уявлень у комплексному підході до освоєння мистецтва гри на гітарі.

Музиканти-виконавці зазвичай не відокремлюють художньо-музичне уявлення звучання будь-яких видобутих звуків від виконання. Вочевидь цим пояснюється той факт, що у відомих школах гри на гітарі не виділені прийоми роботи над власне якістю звучання. Однак, якщо розглянути процес становлення технічних прийомів в описах різних шкіл за останнє століття-півтора, можна виявити посилення уваги до

найтонших елементів звуковидобування: особливу вимогливість до тембрової виразності, взаємовплив стилів виконання творів різних епох. Розглянемо схожі описи техніки гри на гітарі у майстрів від початку ХІХ століття (Маттео Каркассі) до кінця ХХ–початку ХХІ століття (Чарльз Дункан, Девід Рассел).

Маттео Каркассі увійшов в історію гітарного мистецтва як чудовий педагог, залишивши після себе «Школу гри на шестиструнній гітарі» в трьох частинах і етюди, які і в наші дні залишаються чудовим навчальним матеріалом.

Сам автор Школи пише, що «...у мене не було наміру писати наукову роботу. Я лише хотів зробити легшим вивчення гітари, виклавши план, який міг би дати можливість глибше ознайомитися з усіма особливостями цього інструменту» [69, с. 4]. Головним завданням «Школи» він визнав за необхідне «... розташувати матеріал послідовно. Учень, який не має ніякого поняття про інструмент, може навчитися грати на гітарі, з першого до останнього етюду, не зустрічаючи особливих труднощів, які часто виникають в процесі роботи.

Незалежно від постановки лівої руки (на чому я докладно зупиняюся) прийоми правої мені завжди здавалися найважливішими для надання грі блиску та впевненості» [там само].

Як і автори ранніх Шкіл гри на гітарі, М. Каркассі приділяє увагу посадці: «Щоб правильно тримати гітару, треба сісти на стілець, поставити ліву ногу на підставку, висота якої повинна бути 10-15 см, і відхилити праве коліно вправо. Ліве коліно знаходиться в своєму природному положенні. Гітара кладеться виїмкою на ліве стегно так, щоб передня дека була вертикальною відносно підлоги. Такий стан дає інструменту три точки опори, які допомагають тримати його стійко. Руки не потрібно напружувати» [там само, с. 16].

Сучасне ставлення до посадки як елемента постановки передбачає розуміння того, що занадто низька підставка під ногу дає неправильне положення інструменту («щоб передня дека була вертикальною відносно підлоги»), що тягне за собою постановку правої руки з кутом 90 градусів відносно струн, і звук гіршої якості та тембру. В оригінальному тексті є рекомендація спиратися мізинцем руки на деку, а це передбачає скутість рухів і технічні обмеження.

Постановка лівої руки близька до сучасного розуміння оптимальної позиції: ліва рука легко підтримує гриф між великим і вказівним пальцями. Кінчик великого пальця повинен перебувати з боку товстих струн під грифом і злегка торкатися його. Але великий палець не повинен виглядати із-за грифа. Коли граєш на верхніх струнах – він вище, а на басах трохи нижче, відповідно кисть на басах округла, а на високих звуках рівна.

Вказівний палець, середній, безіменний і мізинець – з боку першої струни (найтоншої).

Треба вільно опустити ліву руку, відсунути лікоть, намагаючись тримати кисть доволі округло. Пальці слід трохи розсунути, щоб вони могли опуститися, як молоточки, на перші чотири лади. У цьому положенні вони опускаються на перші три струни.

Постановка правої руки досить узагальнена, що не дає в повній мірі уявлення про сам механізм роботи руки. У вітчизняній гітарній педагогіці 60–80-х р.р. минулого століття арпеджіо, гами в першій позиції і п'єси, були основним матеріалом в роботі з початківцями.

Праве передпліччя повинне спиратися на ребро гітари, утворене декою і обичайкою, навпроти підставки. Кисть потрібно опустити над струнами з таким розрахунком, щоб вказівний, середній та безіменний пальці були над першими трьома струнами в напівзігнутому положенні. Видобувати звук потрібно у нижній частині звукової розетки.

За Каркассі, звуки видобуваються чотирма пальцями правої руки: великим, вказівним, середнім і безіменним, хоча, він практично описав виконання пасажів сучасною трипальцевою аплікатурою. На відміну від Сора, він розширює застосування безіменного пальця.

Каркассі зазначає, що в окремих випадках застосовується і п'ятий палець – мізинець. На басах звуки найчастіше видобуваються великим пальцем. Звуки на трьох інших струнах можна видобувати в гамах і мелодичних фразах вказівним пальцем і середнім по черзі, змінюючи палець на кожній ноті. Безіменний палець бере участь у грі акордами, арпеджіо і співзвуччями з чотирьох, п'яти і шести нот. На відміну від Сора, він не обмежує можливості застосування безіменного пальця.

Каркассі описує безнігтьовий метод видобування звуку: щоб отримати повний і оксамитовий звук, треба видобувати його трохи сильніше, але без напруги, кінчиками пальців (уникаючи дотику нігтів до струн), зачіпаючи струни трохи навскіс.

Великий палець правої руки повинен завжди ковзати по струні, на якій він видобуває звук, і підніматися тільки для того, щоб видобути інший. Тут Каркассі має на увазі апояндю і наполягає, що бас грається лише так. У сучасному виконанні, особливо в швидких темпах, цього робити не можна: з'являється напруга і знижується швидкість виконання. Прийнятніша з точки зору сучасних позицій технологія звуковидобування докладно описана у Дункана (винятком є випадок, коли струна, на яку опускається палець, приведена в коливання іншим пальцем в той же самий час). Після цього великий палець повинен видобути звук на струні, не торкаючись до жодної іншої. Дуже часто великий палець видобуває звуки на третій і другій струнах, а вказівний, середній і безіменний – на четвертій і п'ятій струнах. Ці випадки трапляються часто в акордах, арпеджіо, в пасажах терціями, секстами,

октавами, а також в мелодичних фразях, що, однак, може викликати заперечення.

Видобування звуків акордів та арпеджіо Каркассі розробив в своїх вправах «Арпеджіо». Звуки тризвуку видобувати слід великим, вказівним і середнім пальцями. Якщо акорд складається з чотирьох звуків, то додають ще безіменний палець. Акорд, що складається з п'яти або шести звуків, грають так: великий палець ковзає двома або трьома низькими звуками, а інші пальці видобувають інші звуки. Щоб добре звучали всі звуки акорду, пальці лівої руки потрібно тримати в напівзігнутому положенні з таким розрахунком, щоб вони, як молоточки, щільно притискали струни близьких ладів і не заважали звучанню інших струн. Пальці правої руки стрімко опускаються на струни, на яких видобуваються звуки, і піднімаються лише тоді, коли потрібно привести в коливання ці струни.

Опис баре у Каркассі викликає суперечки: при виконанні баре, треба підняти кисть руки з таким розрахунком, щоб великий палець знаходився під грифом. У малому баре перший палець притискає дві, три або чотири струни. У великому баре перший палець притискає всі струни. Увагу Каркассі приділив одному з важливих художніх прийомів гітаристів = арпеджіо. Його рекомендації актуальні й у наш час: «Вправи в арпеджіо надають силу і впевненість пальцям правої руки. Щоб добре виконувати арпеджіо, треба пальці лівої руки поставити на відповідні лади і після цього видобувати звуки. Коли пролунає останній звук акорду, взятого прийомом арпеджіо, потрібно підняти пальці, щоб переставити їх на інші лади, тобто підготувати їх до іншого акорду. Це правило є обов'язковим»[там само, с. 29].

Особливо важливим є виконавський прийом легато. Його Каркассі описав для руху музичного матеріалу вгору і в нисхідному русі: дві або декілька нот беруться послідовно (одна за одною), з яких лише перша

взята ударом пальця правої руки, а решта – за допомогою стрімкого опускання пальців лівої руки на струни без участі правої.

Каркассі пояснює прийоми, які необхідні при виконанні деяких творів, які трапляються гітаристам досить рідко:

Frise (фрізе) — торкнутися, злегка зачепити. Щоб виконати цей прийом, потрібно пальці правої руки підігнути, за винятком великого пальця і, відкриваючи їх, опускати один за одним на всі струни гітари.

Index (індекс) – вказівний палець. Вказівним пальцем правої руки видобувають звуки від першої струни у напрямку до шостої у нижній частині.

Vibration (вібрація). Пальці лівої руки стрімко опускаються на зазначені звуки, приводячи їх в звучання без участі правої руки. Сьогодні це положення викликає питання, вживається назва «вібрато», яка позначає те саме, що і для скрипки – коливальні рухи кисті лівої руки.

Tambour (барабан). Треба вдарити великим пальцем правої руки по декількох або по всіх струнах з достатньою силою, але без напруги. Вдарити по струнах потрібно з таким розрахунком, щоб великий палець своїми фалангами охоплював одночасно декілька або всі струни. Найяскравіше звучання – біля підставки (можна і середнім пальцем).

Можна зробити висновок, що школа М. Каркассі дає занадто узагальнені описи постановки, прийомів і способів їхнього застосування, відсутність деталей робить її інформативність не цілком достатньою, не дає необхідних уявлень про ігрові навички.

Головне в спадщині М. Каркассі – це неоціненний внесок у гітарний репертуар, нотний матеріал в його Школі.

Практично відсутній опис роботи над якістю звучання, над структурою музичної фрази та її інтонацією. Це ілюструє положення про особливості уявлення майстром, які можна віднести до процесу

виконання: духовна сторона музичного матеріалу міститься в ньому самому і не потребує виокремлення та опису. Друга частина такого твердження з нашої точки зору частково помилкова.

В середині ХХ століття в Україні, як і в усьому Радянському Союзі, була поширена школа Петра Агафошина [1, с. 3], одного з перших вітчизняних педагогів з гри на шестиструнній гітарі. В основі його "Школи гри на шестиструнній гітарі" лежать семінари А. Сеговії.

Школа П. Агафошина розділена на чотири частини. У першій (підготовчій) частині надаються разом з необхідними загальними відомостями найелементарніші навички гри на гітарі, а також елементарні знання з музичної грамоти. У цьому проявилася певна традиція - майже кожна Школа приділяє в початковому викладі основи музичної теорії.

У другій частині розвиваються технічні навички і музичний світогляд учня шляхом вивчення цілого ряду тональностей (поки що в межах перших двох позицій) на багатоголосному матеріалі.

У третій частині Школи вивчаються найголовніші позиції, і можливість гри розширюється до використання всього діапазону інструмента; а також розбираються різні мелізми.

У четвертій частині розглядаються специфічні віртуозні прийоми гри на гітарі та різні характерні штрихи. Матеріалом тут слугують п'єси концертного плану, високого технічного рівня і художньої цінності.

Щоб не ускладнювати свободу гри на гітарі, музикант повинен засвоїти правильні посадку і постановку, які полягають в наступному: гітарист сідає на стілець, ліву ногу ставить на підставку (висотою близько 12 см.), праву ногу відхиляє вбік. Гітара кладеться на підняту ліву ногу виїмкою кузова і притуляється до гітариста нижньою декою, з таким розрахунком, щоб верхня дека прийняла вертикальне положення, а головка грифа була, приблизно, на одній висоті з плечем. Праву руку

перед ліктьовим згином слід покласти на верхній край кузова, в його найширшій частині. Кисть руки, злегка опукла, під невеликим кутом відхиляється вправо; вона достатньо піднята над декою і знаходиться над струнами у відхиленому положенні. Оскільки характер і сила звуку змінюються в залежності від місця видобування звуку, а найсильніші і найбільш насичені звуки виходять при грі близько до розетки, то початківцю рекомендується для вироблення гучного звуку грати біля неї.

Ліва рука виноситься вперед. Кисть її округлена і розташовується над струнами з таким розрахунком, щоб всі чотири пальці, починаючи з вказівного, могли вільно діставати всі струни. Сам гриф лежить на першому суглобі великого пальця, який протиставлений натиску інших пальців і тим самим підтримує рівновагу гітари, залишаючись весь час на протилежній частині грифа, тобто на його спинці. Такий стан дає гітарі необхідну стійкість і обом рукам нічим не обмежену свободу дій.

Видобування звуку на гітарі відбувається за допомогою ударів щипків правої руки, при цьому удари вказівного, середнього і безіменного пальців спрямовані до себе, а великий палець вдаряє струну від себе, неначе донизу. При грі кисть правої руки не повинна бути напруженою, рух зосереджено, в основному, в крайніх суглобах пальців. Сам удар пальців правої руки вільний та еластичний, він проводиться кінчиками пальців, в напрямку удару «до себе» і в той же час перпендикулярно до струни. (Для запобігання зіткнення під час гри великого пальця правої руки з іншими пальцями потрібно тримати його окремо, відхиленням вліво.)

Ліва рука. Пальці лівої руки притискають відповідні струни з достатньою силою біля самого ладу, інакше звук не буде чистим. Пальці потрібно ставити так, щоб останній суглоб пальця був, за можливості,

перпендикулярним до площини грифа. (Зрозуміло, нігті лівої руки повинні бути коротко підстрижені.)

Важливим прийомом гри на шестиструнній гітарі є баре.

Оскільки гітара є значною мірою інструментом гармонічним, то необхідно звернути особливу увагу на акордову техніку.

Задля плавного переходу з однієї позиції в іншу, існує кілька способів:

- перехід під час зазначених в п'єсі перерв-пауз, фермат і в проміжках між окремими більш-менш тривалими звуками;

- перехід через відкриту струну, тобто момент звучання відкритої струни використовується для переходу;

- перехід за допомогою ковзання будь-якого пальця по струні;

- ущільнення аплікатури, коли пальці зближуються між собою в порівнянні з їхнім природним розташуванням на грифі.

П. Агафшин пропонує опис гам, які за розробкою аплікатури і позицій є зразковими (їх запропонував Сеговія, а не Агафшин і у нього це зазначено); вони виконуються на закритих струнах і проходять в різних позиціях, що робить звучання рівнішим, а аплікатуру зручнішою і логічнішою. П. Агафшин описує нюанси виконання глісандо, якому раніше автори шкіл уваги не приділяли: у Е.Пухоля просто формальний опис прийому без деталей.

При форшлагах, які виконуються способом глісандо, удар по струні та початок ковзання співпадають.

Остання частина Школи, яка є заключною, присвячена розвитку віртуозності та барвистості виконання.

Агафшин описує нігтьовий спосіб звуковидобування. Сучасні західно-європейські віртуози грають переважно нігтьовим способом, оскільки звук виходить сильнішим, виразнішим і таким, який далеко

летить; інколи ж гітаристи розглядають його лише як один із засобів збільшення барвистих ресурсів гітари.

П. Агафшин радить виконувати художній матеріал, безперервно поповнювати свій музичний багаж, відвідуючи опери, концерти, слухаючи радіопередачі і відзначаючи при цьому ті п'єси, які могли би бути перекладеними на гітару. І при цьому пам'ятати мудру пораду А. Сеговії про те, що «на гітарі треба грати ті п'єси, які здатні її возвеличити».

Відсутність у відомій Школі П. Агафшина рекомендації з освоєння та спеціальної роботи над музично-слуховими уявленнями – це те спільне, що спостерігається у Школах попередників. І творчі досягнення майстра для гітаристів, які освоюють майстерність та художні сторони виконання, залишаються поза увагою в процесі роботи.

Як продовження розвитку виконавських принципів А. Сеговії з'явилася Школа Ч. Дункана.

Чарльз Дункан пише про свою Школу, що вона, на його думку «... швидше за все, ... є узагальнення досвіду провідних виконавців школи Сеговії» [55, с. 7].

В Школі автор приділив увагу проблемі перерозподілу напружень виконавця, як м'язових, так і свідомих. Проаналізовано вживання поняття «релаксації» відносно техніки гри на гітарі: «... правильно зрозуміла релаксація – дуже важливий, але несвідомий, побічний продукт упорядкованих, продуманих занять. Оскільки вся музика заснована на циклічному чергуванні напруги і спаду, то ця циклічність і повинна слугувати основним механізмом створення музики » [там само, с. 3].

«Удосконалення техніки гри – це в багатьох випадках процес вивчення та оволодіння зусиллями, їх спрямуванням і фокусуванням,

обмеженням до мінімуму витрат енергії, необхідної для виконання суто музичних завдань.

З точки зору механіки рука від плеча до кінчиків пальців є складною системою важелів. Кожна частина руки приводиться в рух в результаті дії системи важелів, починаючи від плеча до пальців. Фіксація кожного даного суглоба як точки опори здійснюється одночасним скороченням протилежних м'язових груп. Ці групи м'язів поділяються в основному на два види. Згиначі, розташовані на внутрішній стороні рук від біцепсів до долоні, вони призначені для згинання, стискання, стягування. Розгиначі, розташовані на зовнішній стороні руки від трицепсів до зовнішньої частини кисті, вони здійснюють розгинання, розтискання, розтягування.

Дункан детально описує роботу кожного суглоба пальців, кисті, всієї руки, пояснюючи головне положення своєї теорії гри на гітарі – розслаблення повинне стосуватися тих частин ігрового апарату, які не беруть участі у видобуванні звуку. Описує ігрові рухи з точки зору механіки.

Цей складний процес, як з точки зору нервових імпульсів, так і анатомії, може бути описаний значно простіше в термінах механіки – як важіль третього роду. Розрізняються три роди важелів у залежності від фізичного розташування трьох основних елементів будь-якого важеля. Це опір або предмет, який переміщується, сила або зусилля, необхідні для подолання опору; точка опори або вісь, на яких фіксується важіль. Найвідоміший важіль першого роду, де точка опори знаходиться між опором і точкою прикладання сили (наприклад, гойдання на дошці). У важеля другого роду опір знаходиться між точкою прикладання сили і точкою опори (тачка). У важеля третього роду точка прикладання сили розташована між точкою опори і опором (підйомний міст).

Дана модель важеля показує, як закінчуються різні частини руки або кисті. Суглоби слугують точкою опори для фаланг, зусилля забезпечується м'язами, зв'язки яких з'єднані з рухомими частинами важеля. Передпліччям, наприклад, рухають біцепси. Автор зазначає головний критерій оцінки дій виконавця: «Незграбність позиції – це доказ її слабкості. Перш ніж з'явиться звук, палець повинен буквально борознити струни, оскільки у нього єдина точка опори, в основному суглобі» [там само, с. 7].

Для лівої руки Дункан проводить подібний аналіз, зазначивши, що для лівої руки застосовуються ті самі механічні принципи.

Дункан розглядає основні елементи постановки в світлі аналізу функціональних напружень та визначає поширену точку зору на посадку гітариста: крім очевидної потреби забезпечити необхідну опору для інструмента, можна розглядати посадку просто для досягнення спокою як фізичного, так і психологічного. «...Переконливим доказом слугує приклад Сеговії: його посадка зручна фізично; в ній поєднуються рухливість і стійкість» [там само, с. 9].

Дункан висловлює думку, яка є актуальною для всіх гітаристів: «Здоровий глузд підказує, що не можна спиратися просто на авторитет навіть такого майстра, як Сеговія. Крім того, існуючі варіанти стандартної посадки плюс більш-менш значні відхилення від неї з боку артистів, чия майстерність не викликає сумнівів, дозволяють припустити, що цінність будь-якого положення гітари визначається тим, наскільки повно вдається передати і сфокусувати енергію та увагу виконавця під час гри. Іншими словами, "хороша" позиція більш активна, ніж пасивна. Тому краще говорити не про розслаблення або спокій, а про те, щоб більш точно врівноважити зусилля». І формулює необхідний підхід до посадки, який повинен створювати виконавцю відчуття достатньої стабільності інструменту. Він зазначає, що основна,

«класична» посадка передбачає чотири точки опори: груди, верхня частина лівого стегна, внутрішня сторона правого стегна і праве передпліччя. Причиною вибору такої посадки є більша симетричність корпусу. Автор акцентує увагу на тому, що у хорошого виконавця центральне положення інструменту відносно торсу тягне за собою майже ідентичне розташування правої і лівої кисті, ліктів, колін, однакові кути, утворені ліктями і колінами.

Дункан критикує Пухоля та інших авторів за те, що ті не приділяли деталям посадки уваги. Всі попередні описи посадки дуже узагальнені, з часу перших трактатів ясність викладу уточнювалася малюнком. Дункан докладно описав чотири точки опори класичної посадки і функцію кожної точки, що підсилює повноту відчуттів і точність рухових реакцій.

У цій позиції ноги слугують активною опорою. Ліва витягнута вперед, права відведена вбік, з опорою на пальці. Ліве стегно утворює з корпусом такий кут, щоб створити охоплення інструменту. Праве стегно створює інструменту стабільність, врівноважуючи тиск правої руки. Зовні більш приваблива позиція, коли ноги не дуже розсунуті.

Інша перевага загальноприйнятої класичної посадки полягає у зручності користування грифом. Це дозволяє гітаристам застосувати невелике відхилення грифа вліво від лінії корпусу, що спрощує гру через наближення грифа до корпусу [там само, с.10].

Дункан детально аналізує елементи посадки: кути нахилу інструменту, частин тіла, роль підставки. Ретельно аналізує фізичні значення просторового розташування грифа. Чим гострішим є кут між грифом і підлогою, тим більше зміна позиції буде відчуватися як підйом вгору. Чим тупіший кут, тим симетричнішими стають зміни позиції вгору і вниз. Найвдалішим компромісом між крайнощами: горизонтальним і вертикальним положенням грифа є кут 30-35° від

горизонту. Дункан відзначає, що при посадці, типовій для фламенко, гриф займає вертикальніше положення, що пояснюється особливостями музики та виконавської техніки, пов'язаної із застосуванням каподастра [там само, с. 11-12].

Автор описує особливості підставки, що здається сучасним гітаристам очевидним: висота підставки залежить, по-перше, від висоти стільця: чим нижче стілець, тим нижче розташовується підставка для ноги і навпаки; по-друге, від висоти торса виконавця відносно довжини ноги: чим вище торс, тим вище підставка і навпаки. Високий виконавець з довгим торсом повинен тримати ліве стегно на такій висоті, щоб нижній овал корпусу гітари спирався скоріше на верхню, ніж на внутрішню частину правого стегна.

Коли гітарист вагається у виборі висоти підставки, нехай вона буде краще вищою, аніж нижчою. Інакше помилка знайде вираження в нахилі корпусу вперед.

Дункан майже не приділяє уваги виразності звучання, але пов'язує виразність гри з необхідністю досягнення вільних рухів тіла: « ... якщо відчуєте необхідність, можете нахилитися вперед, відкинутися назад, підкреслити акцент кивком голови, зобразити наростання звуку рухом корпусу, іншими словами, драматизувати музику для самого себе і для ваших слухачів відповідними рухами тіла. Все це не повинно бути натягнутим, розгальмованим, має бути доречним з музичної точки зору, а не видаватися нервовою манірністю. Останнє призводить до неритмічності, фізичної незграбності та в результаті відволікає увагу від музики, яка виконується» [там само, с.11]. І робить наступний висновок: « ... для артистичної гри характерні музично-пластичні рухи. Їхньою фізичною основою слугує акуратна, підтягнута, неінертна посадка. Активна посадка забезпечує жвавість виконання» [там само, с. 10].

У висновку до першого розділу автор пише про використання релаксації у виконанні: «релаксація, як основна концепція техніки гри, швидше модна, аніж корисна, незважаючи на те, що цей термін вживається в даний час більш точно – "розслаблена гра"» На с. 12 він відзначає, що важлива не стільки релаксація, скільки грамотний розподіл і контроль напруги в м'язах.

З усіх відомих шкіл гри на гітарі школа Ч. Дункана найповніше описує фізичний процес реалізації різних прийомів. Після глибокого аналізу всіх деталей механіки роботи ігрового апарату, в кінці автор робить головний висновок музиканта-виконавця про те, що складні тактильні та м'язові відчуття стають настільки звичними, що ототожнюються з даним звуком і надалі для отримання потрібного звуку відбирають потрібний рух автоматично.

Ця інтуїтивна форма туше, коли вухо командує рукою, є бажаною метою. Але як і в інших сферах музичного навчання, найкоротший шлях, в оперативному застосуванні цього принципу. Дункан звертається до авторитету великого скрипаля Ієгуді Менухіна, який описав схожу проблему: «Аналізуючи і відпрацьовуючи окремі рухи до найтонших деталей, ми, в кінцевому рахунку, переварюємо та освоюємо їх доти, доки вони не стають м'якими, складними і майже несвідомими... Поступово ми втрачаємо і забуваємо теоретичну платформу. Це ідеальний шлях, що забезпечує можливість повернутися до "ремонту" нашої техніки, коли це потрібно, тобто кожного дня».

Дослідження Дункана ведуть до наступного висновку: кожен елемент техніки спрямований на досягнення мети потрібного звучання. Видається, що це визначається музичними образами, які існують у свідомості та підсвідомості, які формуються і оживають при кожному створенні звуку від окремого звучання ноти, пасажу, вправи до цілісного виконання твору, і, по суті, створюють особистість виконавця.

З нашої точки зору, школа Ч. Дункана грає важливу роль в підготовці гітариста до мистецтва виконання, однак і в цій Школі власне мистецтво виконання освоюється тільки через технічно-технологічні прийоми. Для виразного фразування потрібне розуміння різних музичних елементів – відчуття ритмічних акцентів, мелодичного контуру, гармонічної активності, наростання енергії та розрядки усередині лінії розвитку, розвитку мелодичної лінії. По суті, напрямок осягнення мистецтва гри відбувається нібито після освоєння технічних прийомів. Разом з тим, наведена думка Майстра: «вухо командує рукою», визначає основне, головне в усіх елементах роботи гітариста: уявлення про звучання випереджає видобування звуку. Можна обґрунтовано припускати, що у власній підготовці до виступів, в своїй роботі над вправами, етюдами, частинами творів виконавець вищого рівня завжди керується цим принципом.

На сучасну школу гри на гітарі значною мірою вплинули щорічні семінари в Севільї Девіда Рассела, основний зміст яких виклав Антоніо де Контрерас [226] у вигляді порад, які запропонував видатний гітарист нашого часу.

Відмінною рисою роботи, порівняно з розглянутими раніше школами, включно зі школою Ч. Дункана, є те, що він одним з перших дав цінні практичні рекомендації, які показують технологічні рішення труднощів в безпосередньо музичному процесі, які ведуть саме до досягнення певного уявлення еталона звучання в залежності від виду розв'язуваної задачі (зміна позиції лівої руки, види вібрації, виконання різних прийомів, мелізматика).

У порадах з першої по одинадцяті Д. Рассел [226] наводить загальні рекомендації з освоєння гри на гітарі, які можуть майже без корекцій використовуватися виконавцями на більшості інструментів – виконавцями сольних партій, піаністами, скрипалями. Наприклад, перша

[там само, с. 3] може розглядатися як вимога до структурування технічних проблем у вигляді елементарних, загально застосовуваних у різних частинах творів.

Таке ж враження викликають і друга, і четверта поради: «Кожен день варто окремо вправлятися в техніці. Відпрацьовуючи технічні прийоми в музичних творах, ми ризикуємо перетворити їх на "біг з перешкодами"».

Потрібно домагатися того, щоб в етюдах рука завжди ставала на своє місце. Виступаючи з концертом, можна собі дозволити невелику помилку, але ніколи, граючи технічний матеріал. Потрібно навчитися виробляти хороші звички».

Ця рекомендація демонструє переконання чудового музиканта в тому, що технічні заняття не можуть відбуватися без повної відповідності звучання із задуманим, яке існує в уявленні, яке досягається, крім усього іншого, і напрацюванням технічних звичок і навичок, що призводять до відповідності звучання задуму [там само, с. 4].

П'ята порада перегукується з аналізом релаксації при грі на гітарі, проведеним Ч. Дунканом:

«5. Напруга м'язів зазвичай зростає в міру появи технічних складнощів. Щоб уникнути цього, розберіть перший складний момент, зупиніться, розслабтеся і тільки після цього переходьте до другого, і т. д.» [там само].

У Рассела показаний шлях застосування всіх інструктивних напрацювань. У Е. Пухоля «Школа» присвячена безпосередньо освоєнню прийомів і труднощів у вправах та етюдах.

У порадах про постановку рук Рассел звертає особливу увагу на зв'язок взаємодії правої та лівої руки, та на звучання (поради 12–18).

Д. Рассел в деталях описує технологію виразності, але не звертає особливої уваги на уявлення звучань, які мають бути: у шістнадцятій пораді: «...щоб замаскувати зміну позиції, можна зіграти *diminuendo*, але ритмічно чітко, не намагайтеся прискорити, щоб «проскочити» швидше складне місце. Прискорюючи, ми доб'ємося протилежного: вся зала зверне увагу саме на це місце» [там само].

Описані Расселом вирішення проблем аплікатури лівої руки, гітарні нюанси і способи реалізації музичного звучання утворюють зв'язок власне технічних прийомів, які розглядалися багатьма авторами і раніше, з рішенням звукових, художніх завдань.

Поради про стиснення, розтягнення кисті розглянуті з дев'ятнадцятої по двадцять другу пораду. Ці питання тісного зв'язку прийомів з фізіологією роботи м'язів детально розібрані у Дункана.

Поради з двадцять третьої по тридцять третю присвячені одному з найбільш неоднозначних прийомів гри: мистецтву вібрато, та підкреслюють, що ця сфера майже не описана: «...вібрато, це один із найважливіших засобів виразності гітари, проте більшість гітаристів вібрує не замислюючись, як Бог на душу покладе, а в навчальних посібниках ця техніка розглядається мимохідь або не вивчається взагалі. Я ж завжди приділяв їй велику увагу, можливо, тому, що моїм першим інструментом була скрипка» [там само]. Можна казати, що Д. Рассел – нащадок Н. Паганіні, який надавав гітарі значення інструмента великої сили виразності.

Далі Д. Рассел описує деталі, тонкощі та специфіку технології вібрато[там само].

Як і майже у всіх порадах увага виконавця скеровується до звучання, до його художності, що можна назвати досягненням в рекомендаціях Д. Рассела, на відміну від його попередників.

З тридцять четвертої по сорок першу пораду Рассел об'єднує проблеми виконання легато, мелізмів і трелей, всі виконавські завдання він розглядає в одному ракурсі та постійно підкреслює музично-художній пріоритет виконання.

Виконанню трелей присвячені і поради з дев'яносто шостої по дев'яносто восьму, в яких головна увага звернена на музично-сміслові якості трелі. До опису виконання трелей долучаються поради про гру тремоло (93 – 95). [там само].

У порадах з виконання глісандо та баре, Рассел постійно долучає аналітичну сторону свідомості виконавця до здійснення музичних завдань. [там само].

Поради, які стосуються постановки правої руки (50–72) охоплюють основні проблеми, які виникають не так перед музикантами-початківцями, як перед виконавцями, які створюють завершені музичні образи. Порушені питання положення правої руки (поради 56 і 57), поради по виконанню акордів та прийому арпеджіато – з 50 по 55; виконання атаки прийомом *tirando* (58), художньо-значимі правила вибору: *aroyando* або *tirando* з пріоритетом тембрових якостей звуку (59), виконання складного прийому *aroyando* одним пальцем і одночасно *tirando* іншим (60).

Власне музикальності прийомів, які застосовуються, присвячена основна частина порад: про динаміку (73–80), тембр (81–92), фразування, акценти (100, 119), гармонію (120, 121), ритм (122–126), стиль і форму (127–137).

Порівняно небагато порад Рассел дає про методику занять (138–150) і про подолання хвилювання під час концертного виступу (152–165).

Особливою, з нашої точки зору є порада 151, в якій Рассел пропонує по суті те, що можна назвати «духовною вправою»:

«...подумки виконайте п'есу від початку до кінця або навіть "зіграйте" її на корпусі гітари, повернутою струнами до себе».

Автор записаних порад (А. Контрерас) наполягає на тому, що ці нотатки – не теоретичні основи техніки і стилю Девіда Расселла, а всього лише конспекти його занять, зібрані та представлені у вигляді порад. В цілому, поради Д. Рассела адресовані до гітаристів всіх рівнів підготовки, але зрозуміти в них усе те головне, на що звертав увагу Рассел, наприклад з 12 по 18, може лише музикант, який вважає музично-художню, виразну сторону музики найважливішою цінністю виконавця.

Пошук описів та рекомендацій з досягнення творчого підходу до кожного з елементів освоєння мистецтва виконання в посібниках, трактатах, школах гри на гітарі довів, що основна увага приділена технічній майстерності виконання. В цих працях практично немає рекомендацій щодо місця творчості в роботі над творами.

2.2. Технологія творчої складової гітарного мистецтва

2.2.1. Поняття «виконавські технології» в структурі виконавського музикознавства

Художньо-творчий напрямок сучасної культури включає в себе велику кількість систем освоєння музики як структури сучасної цивілізації. Як системоутворюючі чинники музичної творчості, її осмислення і освоєння, доцільно використовувати поняття «технологія» і новий – «технологічний» підхід до аналізу, освоєння і створення продукту інтерпретаторської творчості

Завданням вивчення технології мистецтва виконання на гітарі має стати визначення елементів мистецтва виконання на всіх стадіях освоєння твору та виявлення процесу виникнення тих сторін виконання, які стануть основою творчого результату – створення інваріанту твору в його звучанні.

У поняття технології музично-виконавської творчості ми включаємо систему прийомів, засобів і методів (сформованих в музичній культурі та інноваційних розробках). Технологічні мікроструктури – прийоми, ланки, елементи та ін. – вибудовуються у логічний технологічний ланцюжок, утворюючи цілісний технологічний процес, спрямований на реалізацію творчої індивідуальності музиканта-виконавця.

Музично-виконавські технології за своїми цілями, змістом, методами та засобами, які застосовуються, мають досить багато спільного, та за цими загальними ознаками можуть бути класифіковані в кілька узагальнених груп. Впровадження технологій в музичне мистецтво часто розглядається з технічно-технологічних позицій.

Питання оптимізації та інтенсифікації процесу викладання за допомогою комп'ютерних технологій розглядалися в роботах багатьох авторів. Особлива увага приділяється аналізу психолого-педагогічних основ раціонального використання комп'ютера в навчальній діяльності та аналізується досвід практичного застосування комп'ютерних технологій в процесі навчання. Також питання створення, використання та розвитку сучасних інформаційних технологій досліджувалися в роботах Б. Гершунського, Н. Тализіної, І. Роберта, М. Чванова, В. Шолоховича та ін.

Застосування комп'ютерних технологій у професійній освіті розглядалося О. Абросимовим, В. Извозчиковим, Є. Полат, О. Чуриловим та ін.

Питання комп'ютеризації музичної освіти висвітлювалися в дослідженнях І. Заболотської, Р. Заріпова, О. Падражанської, С. Полозової та ін.

Педагогічні аспекти використання комп'ютера в музичній освіті досліджувалися Л. Робустовою. Як дослідницький комплекс комп'ютер застосовували М. Бажанов, В. Морозов, О. Харуто, Б. Шиндін.

Розробкою апаратного і програмного забезпечення займалися А. Устінов, С. Чельдієв. Психологічні аспекти використання комп'ютерних технологій в музичній освіті досліджували В. Мазепус, В. Цеханська та ін.

Поняття «технології в музичному мистецтві» розглядається Н. Провозіною як впровадження в музичне мистецтво машинних елементів [141]. Сприйняття дійсності митцем як образів існуючого нівелює логічно-технічне втілення тих чи інших процесів або предметів («Маніфест музикантів-футуристів» (1912) Балілла Прателли і Луїджі Руссоло (Італія), симфонічна поема «Пасифік-231» (марка паровоза) Артура Онеггера, вокальний цикл «Сільськогосподарські машини» на тексти фірмового каталогу Даріуса Мійо, фортепіанні п'єси «Авто», «Аероплан», «Автобус», «Залізниця» Франсіса Пуленка (Франція), фортепіанна сюїта «1922» Пауля Хіндеміта, кантата на слова Б. Брехта «Політ через океан» Курта Вайля (Німеччина), балет «Кінські сили» Чарльза Айвза (США), балет «Розвиток аеропланів» Ейтора Вілла-Лобоса (Бразилія), «Сталевий скок» з симфонічним епізодом «Фабрика» С. Прокоф'єва, балет «Сталь» з симфонічним епізодом «Завод» О. Мосолова, «Симфонія гудків» А. Аврамова (Росія).

Ряд аспектів підходу до технологічно-структурного аналізу проблем музикознавства дозволяє зробити висновок, що власне досліджень технології музично-виконавського мистецтва в науковій літературі мало. Разом з тим, підхід до музичних явищ з точки зору

технологічного процесу може виявитися досить плідним, оскільки «технологія» і «технологічний процес» є поняттями, які часто застосовуються в сучасній культурі.

Як цілісне явище технологія мистецтва виконання включає низку ознак, а саме:

- інтегративні властивості (музичний образ твору), тобто такі, якими не володіє жоден з окремо взятих її елементів;
- складові елементи, компоненти цілого;
- структуру (зв'язки та відношення між частинами та елементами);
- функціональні характеристики;
- комунікативні властивості;
- історичність, спадковість.

Істотними характеристиками системи технології мистецтва виконання є цільові орієнтації та результати.

Поняття технології в мистецтві визначається із загального підходу до терміна в сучасній культурі. Технологія – це сукупність процесів у створенні результату виробництва, а також науковий опис способів виробництва. Технологія (від грец. *Techne* – мистецтво, майстерність, вміння і ... логія, від грец. *Logos* – слово, вчення) – сукупність методів, які здійснюються в будь-якому процесі.

Технологія мистецтва – сукупність правил, відповідних до них прийомів і способів досягнення результатів процесу творчості, включно з системами освоєння мистецтва, впливу на розвиток, навчання і виховання суб'єктів творчості – композитора, виконавця, слухацької аудиторії. Розуміння принципів і прийомів оптимізації компонентів творчого процесу лежить в основі підвищення значення і ефективності результату творчості. В структуру технології музично-виконавського мистецтва включаються елементи методів, які належать системному

способу мислення і відображають творчий підхід до власне мистецтва виконання.

Технології виконавської музичної творчості, з одного боку, це система правил, засобів і методів (сформованих в музичній культурі та інноваційних) здійснення музично-виконавського процесу, а з іншого – процес впливу на розвиток, навчання і виховання музиканта-виконавця-творця в сфері музичної культури. Технології виконавської музичної творчості можуть представлятися наступними аспектами:

– науковим: музично-виконавські технології – частина музикознавства, яка вивчає та розробляє цілі, зміст і методи музичної творчості та проектує музично-виконавські процеси;

– процесуально-описовим: опис (алгоритм) процесу, сукупність цілей, змісту, методів і засобів для досягнення запланованого; здійснення технологічного процесу, функціонування усіх особистісних, інструментальних та методологічних засобів.

Метод «музично-виконавської технології» в підготовці музиканта-митця-творця, вживається на трьох ієрархічно супідрядних рівнях:

– загальний рівень: музично-виконавська технологія характеризує цілісний процес в даній галузі музичного виконавства. Тут музично-виконавська технологія синонімічна частині загальнокультурного рівня системи виконавець-слухач. В неї входить сукупність цілей, змісту, засобів і методів загальнокультурного розвитку музичного соціуму, алгоритм діяльності суб'єктів і об'єктів процесу;

– суб'єктивно-методичний рівень: музично-виконавська технологія вживається в значенні «приватна методика», тобто як сукупність методів і засобів для реалізації певного змісту напрямку музичного мистецтва в рамках однієї групи завдань. Музична творчість на навчальному рівні: виконання в класі, на репетиції, на академконцертах;

– локальний (модульний) рівень: локальна технологія є технологією окремих частин музично-виконавського процесу, вирішенням окремих виконавських завдань (технологія освоєння окремих видів техніки, формування звуковидобування, технологія освоєння нових творів, технологія самостійної роботи та ін.).

У розробці логічного технологічного ланцюжка, який утворить цілісну технологію, технологічний процес, необхідно уявити технологічну схему, умовне зображення технології процесу, його поділ на окремі функціональні елементи та позначення логічних зв'язків між ними. Мистецтво виконання, яке надається у вигляді структури, передбачає системоутворюючий підхід, який спирається на розроблені в сучасній науці методи системно-структурного аналізу.

Методи системного аналізу розроблені в таксономії. Таксономія дозволяє створити цілісну картину сукупності досягнень, отриманих в процесі освоєння музики. Основними поняттями, якими оперують при таксономічному підході до досліджуваних явищ, виступають: таксономічна категорія, таксон, елементи таксона. Суть підходу полягає в тому, що споріднені за будь-якою ознакою явища об'єднуються в таксон, елементами якого вони стають, а підстава цього об'єднання визначається таксономічною категорією.

Подібні схеми, опис процесу у вигляді поетапної послідовності дій із зазначенням засобів, які застосовуються, описані для початкового навчання гри на скрипці у вигляді таксонометричних карт [56].

Поняття музичної технології частково-методичного і локального рівнів майже повністю перекривається поняттям методик навчання; різниця між ними полягає в розстановці акцентів. У технологіях більше представлені процесуальний, кількісний і розрахунковий компоненти. В методиках – цільова, змістовна, якісна та варіативно-орієнтовна сторони.

Технологія відрізняється від інших методик своєю відтворюваністю, стійкістю результатів.

Змішування технологій і методик призводить до того, що методики входять до складу технологій, а іноді, навпаки: ті чи інші технології – до складу методик навчання.

На відміну від розроблених таксонометричних карт [там само], опис музично-виконавської технології неможливо уявити синонімом поняття «педагогічна система» та поетапним освоєнням виконавчих дій. Поняття системи музично-виконавської технології ширше; воно включає і самі суб'єкти, і об'єкти діяльності, які в свою чергу співвідносяться з різними верствами музичної культури.

В розгляданні сутності технологічного підходу відмітимо спільність і відмінність методик і технологій, іноді вони тісно пересічені. Роботу над освоєнням творчості в кожному з елементів музичного виконання віднесено до технології в зв'язку з детальністю роботи над музичними і технічними виконавськими уявленнями. Творчим називаємо цілісний процес відношення до виконання – від першого читання, знайомства з твором – до його концертного, публічного результату. Відповідно до також творчого ми відносимо всі деталі, елементи цілісного. Без попереднього уявлення художнього результату неможлива його реалізація в звучанні.

До технології музично-виконавського мистецтва віднесено і виявлення принципів та розробку прийомів оптимізації компонентів творчого процесу шляхом аналізу факторів, які підвищують значення та ефективність результату творчості, шляхом конструювання, застосування та оцінки застосованих методів. Технологія мистецтва музичного виконання передбачає впровадження в творчий процес системного способу мислення.

Відтворення музики виконавцем має відображати сутність музичного твору – в мистецтві виконання присутні духовна, соціальна і матеріально-звукова складові. Розглядаючи технологію мистецтва виконання, необхідно розуміти, що ці складові не виникають у виконавському результаті самі собою, а лише в процесі створення результату виконавської діяльності. Можна припустити, що на кожному етапі освоєння виконавцем музичного твору в тій чи іншій мірі присутні всі сторони сутності музики.

Різні аспекти музично-виконавських технологій за своїми цілями, змістом, застосовуваних методів і засобів мають досить багато спільного і за цими загальними ознаками можуть бути класифіковані в кілька узагальнених груп.

За сутнісними та інструментально значущими властивостями (наприклад, цільовою орієнтацією – винесення виконання на урок в класі, на академконцерт, на публічний концерт, на престижний конкурс) можна виділити наступні класи технологій:

- загальне осмислення твору;
- ескізне освоєння твору;
- художньо значущий рівень оволодіння твором.

2.2.2. Уявлення у виконавстві як фундаментальна складова творчих компонентів гітарного мистецтва

Музикознавець В. Медушевський в статті «Двоїстість музичної форми і сприйняття музики» (1980) [102], звертає увагу на двоєдність чуттєвого та аналітичного сприйняття в музиці, починаючи від одиничного звуку, простих акордів і т.д.: «Суть ідеї двоїстої форми полягає в тому, що ця принципова двосторонність не зникає під час

переходу на вищі масштабні рівні форми. Навпаки, на її основі виростають дві організації, які взаємодіють особливим чином – аналітична та інтонаційно-драматургічна» [там само, с. 181].

У більш пізній роботі В. Медушевський [103] кількома словами створює тривимірний образ музики як цілого в людському бутті та як матеріально-духовної сутності: «Сущє, його буття в людині та звукова плоть музики утворюють тріаду головних відносин, в повноті яких необхідно розглядати будь-яку проблему нашого мистецтва. Ці відносини діалектичні та ієрархічні: сущє, незалежне та позамежне для душі, може все ж проливатися в розум і серце людини, виховуючи його; сьайво сущого та освітленої ним душі, перебуваючи немовби поза звуками та над ними, одночасно і занурюється в них, змушуючи і їх світитися змістом. Чим досконаліша музика, тим очевиднішим є духовне перетворення матерії, яка звучить» [там само, с. 8].

Для музиканта відчувати музику – природний процес. Але спирається він на інтуїцію виконавця. А. Бергсон говорить про те, що інтуїція беззастережно панує у всьому духовному житті людини та в кінцевому рахунку скеровує всю її діяльність. Духовну сутність людини можна осягнути, лише «занурившись» в інтуїцію та перейшовши від неї до інтелекту, тоді як від інтелекту ми ніколи не можемо перейти до інтуїції [63]. Ми вбачаємо в думці автора цитати первинним – інтуїцію, вторинним – духовність. Місце технології можна уявити в двох ракурсах: 1) формувати духовне – уявлення звуків, музичних образів в усій їх повноті за допомогою роботи над музично-слуховими уявленнями з участю всього комплексу роботи виконавця над твором, в тому числі і духовних вправ.

2) Роботи над інтуїцією (предмет якої неосяжний для нашої роботи) за допомогою сформованого духовного, творчого відношення до

всіх структурних складових як об'єктів для маніпулювання в свідомості і підсвідомості виконавця.

В поняття обдарованості Л. Ларіонова включає духовність [80, с. 228], яка ототожнюється зі здатністю творити добро, красу, щастя для інших, служити суспільству.

Такої ж думки дотримується Д. Богоявленська [19], яка вважає, що інтелектуальна активність спирається на єдність і взаємообумовленість інтелекту, креативності та духовності особистості. В. Шадріков [189] вважає, що духовні здібності - виростають із загальних здібностей [с. 248].

На думку Є. Ільїна є дискусійною правомірність включення духовних здібностей у складові обдарованості та інтелектуальної активності. (Є. Ільїн [64, с. 131]).

О. Спіркін визначив творчість як духовну діяльність, результатом якої є «...створення оригінальних цінностей, встановлення нових, раніше невідомих фактів, властивостей і закономірностей матеріального світу та духовної культури» [162, с. 193].

Музикантам важливе розуміння, що таке маскування творчості. Є. Ільїн посилається на Е. Людвіга [61, с. 202], який виділив критерії відокремленості творчості від дезадаптації, яка маскується під творчість. «Це комбінація елементів, що включає особистісні і ситуативні змінні: наявність спеціального таланту або здібностей; благополучні батьки; наполегливість (яка межує з упертостю та норовливістю); здатність бути на самоті; фізична загострена чутливість; особистісна самотність; прагнення бути першим; духовна радість» [там само].

В. Шадріков співвідносить духовні здібності людини з іншими як первинними у творчості: «З категорії здібностей пішли такі здібності, як духовні. Але без духовних здібностей неможливий прояв всіх інших здібностей. З духовного треба прагнути зрозуміти творче, а далі - вже й

здатне, а не навпаки. Треба сходити від духовних здібностей до реальних, виконавчих.» [198, с. 2].

Для нашої роботи важливе зауваження В.Шадрікова щодо ведучих духовних здібностей у діяльності взагалі і в творчій зокрема. «У духовних здібностях індивід підноситься над звичайними здібностями. Звичайні здатності виступають в ролі того загального, що не досягнувши якого, чи не розвинувши їх в собі, індивід не може піднятися до духовних здібностей. Духовні здібності виростають із загальних. Це вища стадія розвитку здібностей. Духовні здібності - це здібності духовного стану, який формується на основі як духовних цінностей особистості, так і спокуси відмови від боргу слідувати ідеї, вірі, духовним цінностям.» [там само, с. 248].

Митець з замкнуто-заглибленим характером (інтроверт, аутист) відображає не стільки реальний зовнішній світ, скільки власне концептуально-теоретичне ставлення до нього, як, наприклад, В. Кандинський або А. Модільяні. Такі художники реалістично зображують матерію, але духовну реальність передають або символами (як А. Матісс або К. Петров-Водкін), або «мареннями» (як С. Боттічеллі чи В. Борисов-Мусатов).

В. Шадріков [197] розглядає сутність проблем гуманітарного знання з точки зору дологічного рівня пізнавального процесу. Велика кількість понять і символізацій, якими оперує сучасна наука при вивченні суб'єктивного досвіду пізнання, часто не дозволяють безпосередньо розглянути цей початковий дологічний рівень пізнавального процесу, який існує у вигляді відчуття певного значення, сенсу. Поняття, сформовані на логічних підставах, не включають в себе зміст даного відчуття сенсу, і, таким чином, закривають собою початковий суб'єктивний досвід. З огляду на це, подальше дослідження досвіду пізнання відбувається лише шляхом поступового нашарування

дефініцій та виділення їхніх аспектів, які не співвідносяться з самим досвідом. По суті, логічна модель осмислення досвіду залишає сам досвід поза межами свого розгляду на рівні його суб'єктивності та дологічної природи. Спотворення та омертвіння досвіду в ході логічного перетворення, в свою чергу, ставить під питання всю систему емпіричної науки, якщо не враховувати об'єктивну складову досвіду, яка може успішно пережити логічну обробку.

В. Шадріков відзначає спотворення і омертвіння досвіду в ході логічного перетворення як нагальну проблему гуманітарного знання. Ця проблема безпосередньо пов'язана з поточним станом прагматико-позитивістської та постпозитивістської парадигми науки, яка постулює еквівалентність концепцій та ідей, а також зазначає однаковий ступінь їхньої подібності та хибності. У свою чергу, такий глобальний характер питання вказує на те, що проблема узгодження всіх вимірювань знання і вироблення понять, які б вказували та вводили в науковий обіг дані безпосереднього суб'єктивного відчуття, актуальна не лише для деяких галузей гуманітарної науки, таких як психологія, мистецтвознавство та філософія, а й для всіх дисциплін, які пов'язані з культурною діяльністю людини.

Безумовно, гітарне виконавство підпорядковане загальним законам мислення, і, можливо, у першу чергу, позитивістським і постпозитивістським парадигмам науки, яка постулює еквівалентність концепцій та ідей, а також зазначає однаковий ступінь їхньої подібності та хибності, тобто подібності та хибності духовної сторони гри та фізичної технології її відтворення.

В. Москаленко бачить діяльність виконавця в рішенні завдання психологічного моделювання руху композиторської думки, і «ми звертаємося до двох форм: а) художнього збагачення тексту музичного твору; б) художнього відтворення тексту музичного твору» [115, с.168].

Автор відносить обидві форми до творчо активних форм музичної інтерпретації, які належать області слухового експерименту [там сомо]. По суті В. Москаленко відносить форми музичної інтерпретації виконавцем до його музично - слухових уявлень.

Проблема розвитку музично-слухових уявлень як необхідної сторони творчого оволодіння мистецтвом виконання, як свідчать багато робіт з теорії та практики музичного виконавства, є однією з складніших в музичному виконавстві.

Загально відомо, що регулярні заняття музикою на будь-якому інструменті розвивають музично-слухові уявлення, але умови цілеспрямованого, спеціального підходу до формування, розвитку та засвоєння вмінь оперування уявленнями в теорії та практиці мистецтва гри на гітарі розібрані мало. Необхідно виявити зв'язок загальних відомостей про уявлення та специфіку музично-технічних і музично-слухових уявлень.

Поняття уявлень в сучасній літературі з психології існує в двох змістовних сферах – як загальне уявлення про предмет і власне як уявлення самого предмета. У першому випадку – це по суті розумові процеси, які відображають знання про об'єкт (наприклад: у психології є опитувальники, які існують вже десятки років: опитувальник ММРІ, опитувальник Г. Айзенка, Р. Кеттела та ін.). У науковій психології змістом поняття «уявлення» є чуттєвий образ предмета, ситуації або події, що є результатом діяльності пам'яті або продуктивної творчої уяви. Інше значення цього терміна = сукупність всіх знань, дій та емоційних переживань, пов'язаних з чимось, що таким чином уявлено, дано суб'єкту, тобто в таких формах існує в його суб'єктивному досвіді [46, с. 60].

«Отже, уявлення – це вторинний чуттєвий образ, який або безпосередньо, завдяки пам'яті, відтворюється в свідомості суб'єкта, або

є результатом розумових маніпуляцій з різними чуттєвими образами, тобто діяльності уяви, в якій присутні елементи мислення. Таким чином, уявлення також є пізнавальним психічним процесом, пов'язаним з відтворенням таких, що вже існують або зі створенням нових образів об'єктів-уявлень на основі збережених у пам'яті слідів образів сприйняття. Уявлення та їхні властивості <...> свідчать про те, що чуттєві образи, які є феноменами, що належать до психічної сфери і володіють власними, відмінними від нервових процесів якостями, зберігаються в пам'яті у вигляді саме чуттєвих образів. Без уявлення конкретного образу кінцевого предмета неможлива продуктивна послідовна предметна діяльність людини» [там само, с. 61].

Пристосування до середовища – процес безперервний, завдяки безперервності процесу самого життя, однак, вводячи певні умови, можна сказати, що цей безперервний процес складається з окремих пристосувальних циклів, які постійно йдуть один за одним, а також включені один в одного. Кожен цикл, незалежно від ступеню його узагальненості та часових масштабів представляє собою закономірну послідовність етапів, які змінюють одне одного.

Проблема розвитку музично-слухових уявлень як необхідної сторони творчого оволодіння мистецтвом виконання, як свідчать багато робіт з теорії та практики музичного виконавства, є однією з складніших в музичному виконавстві.

Цей імпульс виникає тоді, коли порушується внутрішній порядок, необхідні для збереження життя та цілісності організму внутрішні умови, задані природою та суспільством, тобто своєрідні «технічні умови», неухильне дотримання яких тільки й може забезпечити його існування. На рівні психіки цей імпульс переживається неначе якийсь внутрішній імператив, у більшій чи меншій мірі непереборна потреба чогось. Галузь психології, яка описує феномени, пов'язані з

переживанням цієї потреби, зв'язків між ними та різного роду їхніх трансформацій, є сферою вивчення мотивації. Основними в цій сфері є такі поняття, як імпульс, спонукання, потреба, мотив, бажання та інтерес, в кожному з яких відображається певний аспект цього процесу. Психологічним феноменом, безпосередньо пов'язаним із розглянутою групою, є емоції.

Загальні сторони такого етапу пристосувального циклу мають відношення до всіх напрямків людської діяльності, зокрема до музичного виконавства. Особливим для музикантів є обов'язкова участь емоцій.

На другому етапі пристосувального циклу відбувається те, що в психології називається «опредметненням потреби». Суть цього явища полягає в тому, що в суб'єктивному просторі формується образ об'єкта (або ситуації), досягнення якого може відновити порушені внутрішні умови. Пошук цього об'єкта (ситуації) або зустріч з ним (створення ситуації) пов'язані з оперуванням образами, чуттєвими або розумовими. Чуттєві образи створюються за допомогою відчуттів, сприйняття, уявлення, уяви. Розумові образи є продуктом мислення. Поняття психічного образу є для психології, мабуть, центральним і найбільш специфічним. Саме образ навколишнього світу, як специфічно психічне утворення, пояснює необхідність появи психіки в процесі еволюції.

Взаємовідношення між матеріальною основою образу і самим ідеальним образом, формується за допомогою цієї матеріальної основи. Мелодія в гітарному виконавстві існує в декількох матеріальних втіленнях, кожне з яких музикантом визнається як мелодія (нотний запис в класичному та умовному (гітарному) зображенні, звукова доріжка на компакт-диску чи на платівці та ін.), в звуковому відтворенні, яке, в свою чергу може бути в запису (в різних варіантах аж до мобільного телефону та дитячих іграшок), у грі на різних музичних

інструментах, яку не завжди можна визнавати проявом майстерності виконавця. При цьому останній приклад може включати ідеальне, що розуміється як індивідуальні риси виконавства музиканта. Навряд чи можна вважати за прояв ідеального моделювання мелодії комп'ютером.

Важливо зазначити, що в звуковій реалізації мелодія відтворюється в формальному значенні фізичного матеріалу і схематичної структури як система відношення між відтворюваними звуками. В неформальному – додається ідеальна сторона, те, що формується творчими намірами музиканта-виконавця і становить духовно-творчу сторону виконавства.

Сучасна психологія виділяє низку характеристик уявлень – це вторинний чуттєвий образ, який або безпосередньо, завдяки пам'яті, відтворюється в свідомості суб'єкта, або є результатом розумових маніпуляцій з різними чуттєвими образами, тобто результатом діяльності уяви, в якому присутні елементи мислення [146, с. 61].

З нашої точки зору – творча уява це і є втілення результату освоєння всієї сукупності чуттєвих вражень, які стали множиною для вибору нового, творчого конструювання. Але творчими уяви стають, якщо втілені засоби довільного перетворення масиву внутрішніх музичних уявлень. Відомо, що беззаперечно творче досягнення Ейнштейном не могла зробити людина, не володіюча могутнім математичним апаратом.

Дані психології демонструють, що у більшості людей уявлення мають спільні характеристики. Для музиканта-виконавця ці характеристики мають особливості, які зумовлені об'єктом музичної діяльності – звуковим матеріалом твору, і уявлення концентруються у музично слуховій сфері.

Просторово-часові характеристики уявлень:

а) панорамність, яка полягає в тому, що відтворювані в уяві об'єкт або сцени за охопленням можуть перевершувати обсяг поля сприйняття. Панорамність проявляється також в тому, що ми можемо уявити собі об'єкт повністю, в той час як зазвичай сприймаємо лише його частину (наприклад, ми можемо уявити собі музичний твір повністю, хоча сприймаємо завжди лише його частину);

б) відокремленість фігури від фону: можна мелодію відокремити від повної структури музичної тканини. В уяві мелодія може існувати окремо від фону і навпаки;

в) неточність відтворення об'єкта, кількості його елементів, а також його схематизація. Це спостерігається у виконанні малодосвідчених виконавців, в учнів. В роботі над вдосконаленням виконання, над його вищим рівнем, цей аспект закономірності уявлень повинен бути предметом цілеспрямованого вдосконалення.

г) спотворення тривалості часових інтервалів: чим більше заповнений подіями був реальний відрізок часу, тим тривалішим він уявляється. У творчому освоєнні музичного твору спостерігається протилежне явище – надмірна увага до роботи та захопленість реалізацією твору призводить до нівелювання часу, тобто деталей в роботі багато, але час минає непомітно.

Модальність уявлень. Саме модальність уявлень дозволяє віднести їх до чуттєвих образів, хоча й вторинних. Переважання тієї чи іншої модальності в уявленнях у конкретної людини можна визначити за допомогою тесту [146, с. 62]. Для цього людині потрібно запропонувати уявити різні образи, які відносяться до різних почуттів, різних органів почуттів - зорові уявлення, почуття дотику, м'язові відчуття, вкусові, відчуття запаху, відчуття частин тіла. Оцінювання за 5-бальною шкалою ступінь реальності кожного виду уявлень дозволяє виявити схильності

людини до сприйняття різних властивостей об'єктів навколишнього світу.

Цей тест покаже переважання типу уявлень за найбільшою оцінкою. Для музикантів, для виявлення більшої яскравості звукових уявлень, тест може бути змінений за рахунок прикладів музичних явищ:

- звук ударних – малий барабан, литаври, трикутник;
- один звук гітари;
- один звук іншого інструмена – фортепіано, тромбона, флейти;
- гітарний акорд (з виділеним верхнім звуком і без виділення).

Інтенсивність уявлень. У переважної більшості людей уявлення набагато менш яскраві, ніж образи, які виникають при безпосередньому сприйнятті об'єктів і ситуацій. Музикант уявляє звучання як дуже яскраве, насичене виразністю динаміки, тембру, агогіки, що у живописців називають ейдетичною пам'яттю.

Фрагментарність. Ця характеристика говорить про те, що в образі об'єкта, як правило, відсутні якісь його сторони, частини або риси. Чим вищим є рівень музиканта, тим точніші уявлення окремого звуку, його властивостей в сукупності з іншими звуками.

Нестійкість. Образ об'єкта в уявленні володіє своєрідною плинністю, він немовби мерехтить, злегка змінюючи свою форму і забарвлення. Сутність роботи музиканта-виконавця високого рівня в усуненні невизначеності кожного з елементів твору.

Узагальненість. Узагальненість уявлення є однією із найважливіших його характеристик. Вже на рівні уявлення при створенні вторинного образу об'єкта здійснюється процес узагальнення, який при формуванні понять виходить на передній план. В уявленні ми цілком можемо відтворити образ гітарного звуку – викликати конкретний звуковий образ, в якому в той же час будуть відсутні високо індивідуалізовані риси, але будуть представлені найхарактерніші його

особливості. З досліджень з психології відомо, що саме процес узагальнення лежить в основі формування понять – основних елементів людського мислення. Для музиканта звукові елементи, з яких вибудовуються музично-слухові уявлення є основою музичного мислення.

Іноді в психології при розгляді понятійного мислення уявлення відносять до нижчого рівня формування розумових процесів. Реан А. відносить понятійне мислення до вінця розвитку пізнавальних процесів людини. «Завдяки понятійному мисленню людина безмежно розширила межі свого буття, окреслені можливостями пізнавальних процесів більш "низького" рівня – відчуття, сприйняття і уявлення» [там само, с. 63].

Проблема музичного мислення в сучасній психології мислення може вступити в протиріччя з існуючим розумінням процесу мислення: «Найвищим рівнем мислення є мислення, при якому в якості елементів, над якими здійснюються операції, слугують поняття, представлені словом – понятійне або словесно-логічне мислення» [там само, с. 71].

Наведені цитати ілюструють прямо протилежний погляд на мислення музиканта, яке спирається на звукове, образне мислення, на слухові уявлення, які не відносяться до понятійних вербальних розумових утворень.

Разом з тим, мислення трактується як процес маніпулювання, перетворення образів-уявлень у свідомості: «Маніпулюючи образами, які зберігаються в пам'яті, тобто уявленнями, людина може подумки їх розчленовувати, з'єднувати, змінювати їх пропорції, переміщати в просторі, фарбувати в різні кольори, замінювати одні елементи іншими і т.д. Така здатність до уявного перетворення чуттєвих образів пам'яті і є уявою» [146, с. 79].

У психології іноді поєднують поняття «уява» та «уявлення»: «Активна продуктивна уява є основою творчої діяльності людини.

Практичним висновком зі сказаного тут є наступне: успіх будь-якої діяльності людини пов'язаний зі ступенем чіткості отриманого за допомогою уяви, уявлення про кінцевий продукт цієї діяльності» [там само, с. 79].

В нашій роботі ми спираємося на наступні визначення цих понять:

уява – це здатність образно створювати або відтворювати кого-, що-небудь в думках, свідомості; відтворювання кого-, чого-небудь в думках, свідомості. (Академічний тлумачний словник (1970—1980), Найповніший тлумачний словник української мови онлайн V&V, Project, 2010-2012);

уявлення – це чуттєво-наочний образ предметів або явищ дійсності, що зберігається і відтворюється у свідомості людини поза безпосереднім впливом їх на органи чуттів (Найповніший тлумачний словник української мови онлайн V&V, Project, 2010-2012 <https://eslovnyk.com>).

На нашу думку музично-слухові уявлення – це чуттєвий образ музичних явищ у свідомості, які є репродуктивним компонентом музичного слуху, музичної пам'яті та музично-творчої уяви. Формулювання поняття «музично-слухові уявлення» у такому вигляді зумовлене завданнями музичного виконавства, в якому музично-слухові уявлення виконують багатоспрямовані функції, які зачіпають всі сторони виконавського відтворення музики. В той же час це формулювання не протирічить загально застосованому в музично педагогічній і виконавській практиці. З часів Б. Теплова загально визнаним розумінням поняття «музичні уявлення» є сформульоване ним: музичні уявлення – це «слухові уявлення, які виникають у процесі музичної діяльності і являють собою цілком визначену переробку слухових вражень» [172, с. 243].

Процеси пам'яті також спираються на уявлення, образна пам'ять – його сутність. У формі образів у пам'яті зберігаються не тільки доступні свідомості враження, отримані за допомогою органів чуттів, а й неусвідомлювані образи, такі як еталони або патерни, які беруть участь в процесах сприйняття, наприклад при розпізнаванні образів. В процесі зберігання в пам'яті образи зазнають змін, які надають уявленням специфічні властивості або характеристики.

У загальній психології провідною вважається словесно-логічна пам'ять, в якій зберігаються наші розумові образи світу в формі узагальнених категорій, суджень, абстрактних концептуальних схем і, нарешті, світогляду в цілому. Крім того, в словесно-логічній формі зберігаються також свідомо сплановані програми діяльності.

У руховій (моторній) пам'яті зберігаються схеми різних рухів і їхніх систем, що утворюють рухові навички, які забезпечують автоматизований характер дій в повторюваних або типових ситуаціях. Саме рухова пам'ять дозволяє нам думати про щось стороннє в той момент коли ми ходимо, виконуємо прості дії.

Всі види або компоненти пам'яті тісно пов'язані одне з одним, оскільки вони є складовими єдиного, цілісного поведінкового акту. Так, певні емоції можна викликати, здійснюючи певні рухи, про що говорив ще К. Станіславський. Скорботу можна відчувати опустивши плечі і зробивши скорботне обличчя та говорячи тихим голосом. В той же час – енергійні, різкі рухи здатні посилити впевненість у собі. При цьому будуть виникати і відповідні образи. Навпаки, яскраві образи і уявлення призводять до появи не тільки ідеомоторних рухів, але і відповідних емоційних станів. Спостерігаючи за людиною, ми судимо про пережиті нею емоції насамперед за її рухами, інтонаціями, в яких відображаються уявлення і думки, які її поглинають.

У людини словесно-логічна пам'ять є провідною. Завдяки її смисловій (семантичній) організації, вона може завдавати деформуючого впливу, який може як організувати, так і спотворити інші види пам'яті. Ця особливість мислення дозволяє музикантам створювати музичні колажі, коли впізнавальний мотив з одного твору поєднується з подібним (але не однаковим) матеріалом з іншого твору. Відомі «Варіації на тему Паганіні» багатьох композиторів можуть бути прикладом прояву деформуючого впливу одного твору на не менш відомий. Деформуючий вплив – це приклади – творчість комбінування, радість творця варіацій за свою причетність до теми та, мабуть, великої поваги до генія автора теми

У музикантів вербальна, словесно-логічна пам'ять не переважає вираження в ладових та ін. тяжіннях, і формується, як і мова, в процесі життя та навчання. Її можна назвати без суттєвих перебільшень музично-логічною пам'яттю.

Деформуючий вплив музично-логічна пам'ять здійснює і на запам'ятовування конкретних музичних вражень: в пам'яті деталі образу ситуації трансформуються таким чином, щоб відповідати пізніше її музичній інтерпретації. Виконання музичних творів безумовно спирається на свідомість, визначення цього поняття в музичному виконавстві може вступити в протиріччя з визначеннями в психології, якщо основою його визначення є мовно-понятійне. Ближче до музичного розуміння свідомості – її формулювання Рене Декартом як певної самоочевидної, незаперечної суб'єктивної даності людині її власних психічних переживань, які неможливо поставити під сумнів. Можна сумніватися в істинності і достовірності чого завгодно, крім одного – того, що Я усвідомлюю це.

Вчені розуміли свідомість і як своєрідну сцену, на якій развертаються події, пережиті суб'єктом (інтроспекціоністи), і як

взаємодію уявлень (І. Гербарт), і як мінливий потік вражень (В. Джеймс), і як частину процесів поведінки, яка може бути викликана або замінена словами, тобто вербалізована (Дж. Вотсон). Підкреслювали діалогову сутність свідомих процесів або ототожнювали свідомість з мисленням та порівнювали її зі світлом, «втіленим» у різних ступенях ясності свідомості і з мережею або павутиною, витканою зі значень або сенсу слів (М. Вебер). Дослідники зводили до неї всю психіку в цілому і розглядали її як всього лише незначну частину психіки, подібну до верхівки айсберга та наділяли свідомістю, зокрема і тварин, і не вважали її винятковою властивістю людини. Зовсім виключали її з розгляду в рамках психологічної науки і пропонували розглядати її як епіфеномен, наївну ілюзію, яка характеризує звичайний життєвий досвід (біхевіоризм).

Свідомість можна визначати по-різному, можна звужувати або розширювати це поняття, підкреслювати в ній якість джерела психічної активності або ж брати за основу переживання очевидної даності, представленості об'єкта суб'єкту. Але найголовніше, що нове поняття, яким є «свідомість», має містити в собі нову якість психічного, душевного життя, для відображення, уявлення якого в розпорядженні нашої свідомості не вистачає понять. У такому підході реалізується відомий принцип наукового пізнання людиною світу, запропонований середньовічним філософом-номіналістом Вільямом Оккамом: немає потреби вводити в пояснення нові поняття, якщо дане явище можна пояснити за допомогою вже наявних (так зване «лезо Оккама»).

Щодо розуміння свідомості відносно музичної діяльності можна у кожного з авторів трактувань цього поняття побачити актуальні риси музичної свідомості, що є основою музичного мислення.

Особливість, притаманну лише людській свідомості, в психології визначають поняттям мови. Ця ж особливість відносно музичної

сторони людської свідомості в музичній психології також визначена поняттям музичної мови, але з великою кількістю застережень. Одне з них – в музичній мові немає понять у тому вигляді, в якому вони існують в словесній мові.

Володіння мовою призводить до виникнення нових можливостей для маніпулювання психічними образами. В музичному мисленні – це музично-слухові образи, музично-слухові уявлення і уява. Користуючись мовою як засобом відображення реальності, людина може здійснити головну розумову дію – виділити і узагальнити ідеальні за своєю сутністю відносини і зв'язки між об'єктом, його властивостями і між окремими об'єктами. Фіксуючи однорідні відносини, що існують між різними предметами на перцептивному рівні, людина може сформулювати ідеальну категорію відносин, яка сама надалі стає засобом розуміння відносин при сприйнятті якогось конкретного об'єкта або ситуації. Закріплюючи певні зіставлення інтервалів, акордів, ладів в процесі освоєння музичної грамоти та фіксуючи їх, музикант здатний в подальшому розуміти не лише їхні звуковисотні характеристики, а й темброві, динамічні особливості елементів виразності у виконанні деталей твору.

Проблеми музичного мислення займають центральне місце серед досліджень музикознавців і розглядаються в них у контексті художнього мислення відповідно до загальних законів психології, але з урахуванням специфічних властивостей музичного мистецтва. З таких позицій висвітлюють музичне мислення в своїх концепціях Б. Асаф'єв і Б. Яворський, основні положення яких стали основою для подальших досліджень Л. Виготського (свідоме і несвідоме в мистецтві Л. Мазеля, О. Костюка, Б. Теплова, Ю. Тюліна, С. Скребкова та ін. Висновки їхніх теорій знайшли своє відображення в роботах Ю. Цагареллі [185, 186], який визначив, що «Під музичним мисленням розуміється процес

відображення музики, що становить вищий ступінь її пізнання.» [186, с. 63] і оперує ідеальними формами цього відображення в свідомості людини у вигляді музичних образів [там само, с. 64]. З точки зору психології, мислення – це «узагальнене і опосередковане пізнання світу в процесі практичної і теоретичної діяльності індивіда ... шляхом якого людина набуває нових, абстрагованих від чуттєвих даних, знань, будує узагальнений образ світу, створює власну філософію, нарешті, здійснює акти творчості» [126, с. 299]. За результатами наукових досліджень, цей процес відбувається завдяки порівнянням, аналізу, синтезу, абстракції та узагальненню [там само, с. 306] на основі чуттєвого пізнавального досвіду людини, який слугує критерієм істинності пізнання.

У мисленні поєднуються раціональна і емпірична складові досвіду індивіда, що забезпечує успішний перебіг його діяльності, яка здійснюється за допомогою певних дій і операцій, а також супроводжується вербально. Як відзначають вчені, мислення завжди йде від одиничного через особливе до загального, і цей процес узагальнення виражається в опосередкованій навчанні діяльності, спрямованій на оволодіння історичним надбанням у вигляді понять і загальних уявлень, які закріплені в наукових термінах.

О. Рябова в статті [150] розглядає особливості музично-слухових уявлень з точки зору включення їх до основних форм музичного мислення та визначає їхню сутність як найважливішу з основ розвитку музичного мистецтва.

Розумові та емоційні сторони життєвого досвіду можуть спиратись не лише на словесні поняття, музика як інтелектуальний процес має за основу емоційні та чуттєві враження. Як визначає М. Арановський, в музичному мисленні діалектично поєднуються матеріальність звуку та слухові уявлення [8, с. 105 - 129].

Музичне мислення оперує і спирається на звукову матерію, яка організовується композитором за правилами та нормами музики. М. Арановський наводить думку, що історично складені та відібрані практикою зв'язки між музичними звуками утворюють систему музичної мови, і ці зв'язки поступово перетворюються в стереотипи, які «...є результатом абстрагування, що характеризує музичну мову як систему можливостей, які в кожному конкретному контексті отримують індивідуальну реалізацію» [9, с. 105], тобто стають мовленням. Сутність музики проявляється у феномені музичного мовлення як процесу мислення одиницями звукового матеріалу, тобто звукообразами, які шляхом звукомислення утворюють цілісні звуко-уявлення, які становлять основу музичної діяльності індивіда.

Важливою формою, в якій відбуваються операції музичного мислення, є музичні уявлення, тобто слухові уявлення, що виникають в процесі музичної діяльності і є переробкою слухових вражень. За даними психологічних досліджень, уявлення – це образ предмета, який діяв в минулому на органи чуття, але на даний момент не діє, тобто це вторинний образ, який виділяється зі сприйняття як засіб зберігання інформації, необхідної для подальшого використання в майбутній діяльності і в інших ситуаціях, які вимагають відтворення відсутніх предметів або явищ.

Музичні уявлення як складова мислення музикантів всіх рівнів – від початківця до майстра, і як складова необхідного розвитку музиканта-виконавця вдосконалюються в життєвих процесах, в музичному навчанні. І видається очевидним, що в разі відсутності цілеспрямованої уваги до вдосконалення музичних уявлень, до здобуття чітких, конкретних уявлень всіх елементів виконання твору – від одного звука, інтервалу, акорду до виконавських рухів і цілісного твору, не

може відбутися вищий розвиток майстерності, творче відтворення музики.

Уявлення відрізняються від відповідних образів відчуття і сприйняття меншою деталізацією і яскравістю, а також можуть бути під впливом інших уявлень, процесів збереження і забування, а тому характеризуються як мінливі образи реальності [118, с. 286]. Таким чином, уявлення – це вторинні образи пам'яті, які виникають в результаті когнітивної обробки образів сприйняття, і є основою для формування пізнавального досвіду людини в процесі діяльності індивіда. На думку вчених, в результаті операцій аналізу, синтезу, перегрупування, виділення інформативних ознак та повторення, створюється ідеальний образ предмета, його модель, тобто мнемічний образ – уявлення [там само, с. 280]. В результаті взаємодії суб'єкта з об'єктом уявлення відображають не лише предмети, а й ставлення до них індивіда, що створює суб'єктивний вплив на формування цих мнемічних образів і глибоко індивідуальну природу їхнього застосування в житті людини.

У розгляді професійного, творчого виконавського освоєння музичних текстів необхідно враховувати наведені загальні особливості виникнення і функціонування уявлень та на їх основі виробляти професійно чіткі та конкретні виконавські уявлення.

Результатом попереднього досвіду індивіда є уявлення як складова відображення світу, яка формується в процесі діяльності і зберігається у вигляді різних за модальністю вторинних образів, які виникають як образи пам'яті, досягаючи рівня узагальнень найширшого значення. Уявлення відображають суб'єктивне ставлення індивіда до об'єктів пізнання і стають основою для творчої пізнавальної діяльності особистості. У художній діяльності особистості уявлення слугують найважливішою ланкою, яка об'єднує зовнішній світ, який впливає на

емоційний і розумовий стан людини, – і твори мистецтва, що відображають у властивій їм специфічній формі життя людського духу.

Отже, уявлення поєднують в одне ціле процес сприйняття, мислення і безпосередньо діяльність, наслідком якої виступає творчість особистості та в рамках музичного мистецтва виражається як в актах створення музики, так і в процесі її відтворення, тобто виконання. Специфіка музичного мистецтва як художнього мислення звуковими образами зумовлює особливості музичних уявлень, які мають, перш за все, слухову природу, адже «слух стає мірою речей в музиці» [12, с. 207]. Музичні уявлення – це «слухові уявлення, які виникають у процесі музичної діяльності і є певною переробкою слухових вражень» [167, с. 243].

Б. Теплов відзначив важливий, особливо з точки зору теорії виконавства, тісний зв'язок слухових уявлень з руховими моментами, які впливають на створення звукових образів більше, ніж зорові уявлення, а моторний компонент відіграє значну роль у функціонуванні музичного мистецтва як мистецтва руху, який виявляється в інтонації [там само, с. 204]. О. Маркова, досліджуючи витoki музичного мистецтва, визначає основу музично-слухових уявлень як інтонацію – «...найжливіша естетична і музично-теоретична категорія, що визначає: по-перше, характер (манера, стиль, тонус) висловлювання; по-друге, осмислена висотна організація якості звуковираження в словесній і музичній мові (в останньому випадку – висотне співвідношення і зв'язок музичних тонів в єдності з їхньою ритмічною організацією); по-третє, семантична одиниця в музиці, виступає як змістовний центр формоутворення і має відносно самостійне виразне значення [93, с. 9]. Отже, інтонація тісно пов'язана з уявленням як з формою музичного мислення, адже «думка, щоб стати вираженою звуком, стає інтонацією, інтонується» [там само, с. 211] і «без інтонування музики немає» [там

само, с. 198]. На думку Б. Асаф'єва, процес інтонування можна назвати «музичним мовленням» [11, с. 212], тобто усвідомленням звучань, які складають «систему точно зафіксованих пам'яттю звуко-відносин: тонів і тональностей» [12, с. 198], які виражають сутність музики як руху, який «...звучить в інтонаційно-ритмічному становленні сил, які його організують» [там само, с. 198]. Як зазначає О. Маркова, процес становлення і відбору інтонацій здійснюється в соціокультурному просторі певного історичного періоду, який «висуває нові смислові якості», які наповнюються естетико-гармонійними особливостями, і «народжують за допомогою жанру і стилю естетичну цінність художнього твору» [94, с. 23].

Завдання виконавця полягає у відтворенні отриманих вражень. Внутрішній слух і музично слухові уявлення пов'язують зі здатністю чути і переживати музику "всередині себе", без опори на зовнішнє звучання. Здатність до внутрішнього слуху допомагає виконавцю працювати над твором без інструменту, покращуючи якість гри за рахунок поліпшення якості та змісту своїх слухових уявлень. «Учень зробить собі дуже гарну послугу, якщо не намагатиметься доторкнутися до клавіатури до тих пір, поки не усвідомить кожної ноти, секвенції, ритму, гармонії та всіх вказівок, які є в нотах <...> бо гра – це не лише вираження за допомогою рук того, що виконавець прекрасно знає» [там само, с. 87].

Однак, під час гри на інструменті розвиток внутрішнього слуху ускладнюється тим, що в процес запам'ятовування включаються інші види пам'яті: перш за все моторна та зорова. Для розвитку внутрішнього слуху в створенні художнього образу музиканти часто рекомендують сильну і точну гру в повільному темпі. Така гра одночасно формує чіткі музично-слухові уявлення і точні просторово рухові відчуття.

У розвитку музично-слухових уявлень в підготовці до виступу грає велику роль пошук звуку – установка, яка вимагає активної роботи слуху. Уявлення звукової палітри супроводжується відповідним відчуттям у руці .

Перспективою подальшого розвитку проблеми видається розробка методичних рекомендацій щодо самостійної роботи в процесі реалізації індивідуально-творчого та духовно-творчого аспекту в сфері виконавського мистецтва. В історичному минулому був тривалий період, коли основною, часом єдиною, проблемою методики навчання гри на музичних інструментах (клавійних, струнних, духових) був розвиток техніки учня. На тому ж зосереджувалися і викладачі-практики – це найчастіше розумілося як проста сума рухово-моторних умінь і навичок, музично-виконавська техніка здобувалася, в повній згоді з домінуючими раніше поглядами, шляхом тривалого, автоматизованого до примітиву, пальцевого тренування.

Дослідник К. Тарасова в своїй монографії «Онтогенез музичних здібностей» зазначає, що «... завжди в усі часи мали місце виключення з правил. Не бути їх не могло, бо будь-яке яскраве, неабияке обдарування в музичній педагогіці тим і виділялося на загальному тлі, а це приводило учня (більш-менш цілеспрямовано, послідовно, ефективно) до художньо повноцінного слухового виховання. Так будував свої заняття з сином Леопольд Моцарт – музикант, який володів, на думку фахівців, «геніальним педагогічним інстинктом». За таким же принципом працював з учнями великий німецький викладач Ф. Вік (батько всесвітньо відомої піаністки Клари Вік). Документальні дані, які висвітлюють навчальну діяльність видатних музикантів минулого, таких як: Л. Ауер, А. Брандуков, Г. фон Бюлов, Т. Лешетицький, А. і М. Рубінштейни, Ф. Шопен, Р. Шуман та інші їхні колеги – свідчать про

їхні постійні, невичерпні турботи про розвиток професійного слуху» [170, с. 31].

В цілому ж більшість музично-педагогічних напрямків XVIII–XIX ст. не пов'язували рішення задач рухово-моторного характеру з одночасним і паралельним слуховим вихованням; в той час ще не з'явився інтерес до такого роду виховання.

Стан речей починає поступово змінюватися на рубежі XIX–XX століть, але особливо інтенсивно в перші десятиліття минулого століття. Передова європейська музично-методична думка приходить, врешті-решт, до утвердження центрального, основоположного значення музично-слухових уявлень.

Відомо, що будь-яка діяльність, зокрема і музична, пов'язана перш за все зі сприйняттям і переробкою великої кількості інформації. Людина отримує ззовні подразники і певним чином реагує на них. Основою цього процесу є рефлекторна діяльність мозку, свого роду механізм зв'язку організму із зовнішнім середовищем.

Найважливішими рефlekсами в музичній діяльності є слухацький і співочий (або виконавський).

Слухацький рефлекс виявляє себе в наступний спосіб: слухач вловлює, сприймає різні компоненти музичного звуку – висоту, гучність, тембр, тривалість та інші. Подразнення, яке виникає, розливається по клітинам різних аналізаторів (не тільки слухових, але також зорових, рухових та ін.). Оживляє відбитки колишніх слідів у пам'яті, створює асоціації. Далі, у другій ланці, відбувається аналіз і синтез одержаних подразнень; цей процес поєднується з роботою з відновлення в корі головного мозку слідів від попередніх, накопичених раніше подразнень. І, нарешті, в третій ланці виникає різноманітна реакція: емоції, жести, міміка і т.д., а також спів і музично-виконавські дії; на цій основі виникають найбільш міцні системи нервових слідів.

У порівнянні зі слухацьким, співочий (або виконавський) рефлекс виявляє себе як координована система рухових реакцій голосового апарату (чи інших м'язів, які беруть участь у виконавському процесі) у відповідь на різні подразники. Найбільш повно це відбувається при виконанні музики без нот – при підбиранні на слух. При грі або співі по нотах механізм уловлювання, сприйняття інший: первинне збудження виникає не в слуховому аналізаторі, а в зоровому, і лише потім воно переходить в уявлення звучання. Цей перехід стимулюється попередніми багаторазовими повтореннями процесу поєднання зорових образів-символів з відповідним звучанням; такого роду повторення створюють в корі головного мозку чітко вторований шлях. Надалі на основі взаємозв'язків між зоровими і слуховими образами, які виникли, формуються міцні навички читання з листа, співу, виконання на інструменті.

О. Давидова виділяє три основні прояви музичного слуху: сприйняття, відтворення, внутрішні уявлення.

Сприйняття засноване на слуховому рефлексі. Працюючи над сприйняттям, педагог повинен врахувати, що яскравість, виразність показу і інтерес створюють «осередок оптимальної збудженості» [47] – це сприяє кращому засвоєнню матеріалу.

Фізіологічний процес відтворення: отриманий подразник (у вигляді зорового образу нотного тексту або звукового уявлення) переробляється в корі головного мозку, виникають сигнали, які потім надходять в різні «виконавські органи» = голосові зв'язки співака, м'язи рук гітариста, скрипаля, піаніста та ін. Виникаючі звуки сприймаються слуховим аналізатором, зіставляються з репрезентованим звучанням; при помилках у відтворенні необхідною ланкою є корекція («бачу-граю-чую-виправляю»).

Хоча з часів Б. Теплова музичні уявлення відносять до внутрішнього слуху, з цим твердженням не можна повністю погодитись. «Внутрішній слух» – це, по суті, внутрішні звукові уявлення, професійна музична уява, яка моделює внутрішні уявлення елементів музичних творів і самі твори.

Процес формування внутрішніх звукових уявлень народжується в корі головного мозку як відображення слухових вражень, пов'язаних зі складною роботою мозку. На основі раніше отриманих подразників, що знаходяться в пам'яті, музикант може згадати або уявити собі мелодію, окремі елементи музичного цілого – елементи фактури, тембри, ті чи інші штрихи, цілий твір і т.п. Уявляються і більш узагальнені прояви музичної організації – лад музичного твору, метроритмічна організація.

На вищому ступені розвитку музиканта слухові уявлення стають більш яскравими та стійкими. Користуючись ними він може по нотах уявити собі звучання не лише окремих музичних елементів, а й цілого невідомого йому раніше твору. Ця властивість музичних уявлень дозволяє уявляти собі будь-які звучання, не чуючи в даний момент ніяких звуків, та широко використовується у всіх сферах музичної діяльності.

Психологи, музиканти-педагоги і методисти надають великого значення внутрішнім уявленням, їхньому розвитку. Б. Теплов, наприклад, так характеризує те, що називають внутрішнім слухом: «Внутрішній слух ми повинні <...> визначити не просто як здатність уявляти собі музичні звуки, а як здатність довільно оперувати музичними, слуховими уявленнями» [172, с. 174]. Наведемо як приклад висловлювання О. Давидової: «Розвинений внутрішній слух має величезне значення для всіх видів музичної діяльності. Тільки здатність передбачати звучання, оперувати музично-слуховими уявленнями може

забезпечити творче ставлення до виконуваного і служити контролем за якістю виконання» [47, с. 30-31].

У музичному навчанні цілеспрямоване формування музично-слухових уявлень є наріжним каменем розвитку музичного мислення виконавців і необхідною умовою ефективності музичної діяльності особистості. Але для успішного впровадження методів психологічного і педагогічного впливу на функціонування музично-слухових уявлень у виконавській діяльності необхідно усвідомити їхню специфічну природу і характерні особливості, які відображають як когнітивні, так і емоційно-образні складові музичного мислення.

Отже, музично-слухові уявлення – це складний комплекс слухомоторо-зорових образів, що утворюється на основі чуттєвого і когнітивного досвіду особистості в процесі музичної діяльності, яка здійснюється в певних історичних і соціокультурних умовах. Сутність музично-слухових уявлень виявляється в інтонації, яка є смисловим центром художньо-образного змісту музичних творів і відображає розвиток колективної свідомості певних соціокультурних спільнот. Узагальнюючи дослідження музично-слухових уявлень як основних форм музичної діяльності особистості, ми можемо визначити їх як інтонаційний процес, який проявляє специфічні риси музичного мислення в контексті історичного розвитку музичного мистецтва. Аналізуючи музично-слухові уявлення як основну форму музичного мислення, ми виявили складну природу цих психічних утворень і їхні характерні особливості з точки зору музичної діяльності особистості. Розглядаючи музично-слухові уявлення як результат цієї діяльності, ми підкреслюємо їхню важливість у становленні музиканта-виконавця і підкреслюємо актуальність досліджень проблеми їхнього функціонування. Численні праці вчених переконують нас у необхідності подальшого глибокого вивчення питань розумової діяльності

особистості в рамках музичного мистецтва і спонукають до активного пошуку надійних способів педагогічного впливу на формування музично-слухових уявлень виконавців.

На різних сторонах уявлень у виконавському процесі гітариста в своєму дисертаційному дослідженні фіксує увагу М. Михайленко [113].

Практично всі елементи гітарної техніки, прийомів гри, особливості висоти, динаміки тембру відображені в уявленнях гітариста. Легкість орієнтації на грифі обумовлює позиційна гра, яка базується на м'язово-слухових уявленнях і реакціях, дає імпульс формуванню доцільних, контрольованих музично-ігрових дій. На їхній доцільності та рефлексивності ґрунтується утворення координації музично-ігрових рухів в музично-ігровому процесі як єдності почуття, думки і руху.

Психологічною передумовою виконавської майстерності є попереджувальні та коригувальні слухо-моторні уявлення, де добре засвоєна звичка слухо-моторного попередження музично-виконавського процесу сприяє формуванню художньої техніки, цілком підпорядкованої інтерпретаторським задумам.

Загальний звукотворчий процес проходить приблизно в такій послідовності: аналітико-синтезуючі дії (уявна інтерпретація); процес звуко-образних уявлень (внутрішній слух); практичне звукове втілення (слухо-моторний аспект); аналіз зворотньої інформації (реальних звукових досягнень); корекція виконавської досконалості.

Специфіка виконавського мистецтва полягає саме в тому, що в арсеналі засобів звукозображення існує лише звук, і лише звуком виконавець відтворює асоціативні уявлення як візуальну картину життя.

Автоматизація рухів здійснюється зазвичай як стрибок, відповідає діалектичному закону переходу кількості в якість. Існує два типи автоматизму: первинний – інтуїтивний, спонтанний, та вторинний, утворений шляхом вправ, яким передують сумлінний контроль. Лише в

такому випадку рухи виконуються не лише автоматично, але і доцільно, що веде до напрацювання стійкого рухового стереотипу – навичку. Звідси і технічний ідеал – повна підпорядкованість техніки рук випереджуючим слуховим уявленням на основі керованої автоматизації рухів.

Виконавська специфіка музичного слуху – це здатність опосередковано, через уявлення звучання попереджати, контролювати і коригувати емоційно-інтелектуальні та моторно-психологічні процеси в часі.

Всі ці фактори є також основою поліфонічного мислення – здатності диференційованого і цілісного уявлення одночасного розгортання декількох мелодичних ліній, а ширше – паралельного розвитку фактурних і мелодичних пластів, які разом створюють звукову єдність – політональність, поліладовість, політембровість, яка вимагає пильної уваги і невинного слухового контролю.

Базовими в гітарній техніці є слухові, тактильні, рухові та зорові відчуття, слухо-моторна пам'ять, уява, а реалізатором – скоординована техніка правої і лівої рук, яка, в свою чергу, залежить від раціональної цілеспрямованості, автоматизації, повної підконтрольності слуховим уявленням, які формують і навички психотехніки.

Значну увагу приділено специфічно виконавчим аспектам – органіці та естетиці гітарного звуку, його тембро-динамічним складовим, штриховій техніці та аплікатурі; та специфічним факторам – техніці правої і лівої рук, питанням їхньої автоматизації, позиційній грі та вібрації, слухо-моторній пам'яті на ґрунті контрольованих слухових уявлень, які формують навички психотехніки.

Згадані М. Михайленком різновиди уявлень базуються на класифікації уявлень в психології і не показують напрямку їхнього розвитку як невід'ємної сторони творчого виконавства.

М. Михайленко в роботі [113] ацентує увагу на запобіганні механічного засвоєння виконавських навичок методом уявного програвання. Кожному програванню уривка п'єси має передувати образне слухове уявлення даної музики. Уявне програвання за можливості має бути точним і рельєфним, та включати в себе не лише художню сторону виконання, але й всі технічні моменти.

Саме цей прийом, спосіб роботи над твором є ознакою професійного виконавця, творчим напрямком у вдосконаленні і розвитку музичного мислення, виразних уявлень ідеального (з точки зору виконавця) звучання твору.

Питання підготовки майбутніх виконавців на різних музичних інструментах до професійної діяльності (і які мають багато спільного між собою, перш за все – у погляді на основу, первинність виконавства, на музично-слухові уявлення) розглядалися в працях І. Гофмана, Г. Гінзбурга, Н. Голубовської, М. Давидова, М. Зільберквіта, М. Лібермана, Г. Нейгауза, Л. Оборіна та ін..

У виконавців, які володіють великою майстерністю, кожен з видів туше має свої градації, завдяки чому досягається велика палітра тембрового забарвлення у виконанні. Отже, розвиток темброво-динамічного слуху виявляється пов'язаним з розвитком тактильних відчуттів і тонких м'язових рухів, їхньою бездоганною координацією.

Для розвитку тембрових уявлень існують методики варіантів програвання твору з перебільшеним нюансуванням, тобто одне і теж місце програватиметься з усіма градаціями, починаючи із рівня *fff* і закінчуючи *ppp*. Усі види слухових відчуттів не можуть розвиватися, якщо виконавець не приділяє уваги внутрішньому слуху і пов'язаними з ним музично-слуховими уявленнями.

Розвиток музично-слухових уявлень пов'язаний з функцією пам'яті. Розвиваючи музичну пам'ять, ми розвиваємо музично-слухові уявлення, звуковисотний, тембровий, темброво-динамічний види слуху.

В створенні характеру, настрою, цілісного образу твору гітаристу необхідно розвинути темброві уявлення. Тембр звучання гітари може змінюватися в залежності від прийомів звуковидобування. Яскравість виконання досягається за рахунок вміння поводитися з тембровими можливостями інструменту, які створюють індивідуальність звуковидобування виконавця.

Тембр залежить від динаміки, а вона, в свою чергу, залежить від характеру туше (дотику), за допомогою якого видобувається звук (*legato*, *non legato*, *marcato*, *portamento*, *staccato*, *sforzando* та ін.).

Звукові особливості гітарного виконавства склали низку специфічних, притаманих шестиструнній гітарі характеристик засобів виразності. Кожен із них потребує пильної уваги виконавця до їхнього професійного освоєння і, зокрема, до освоєння чітких уявлень гітарних засобів виразності. Усі вони, та кожен окремо, повинні освоюватися гітаристом в уявленні, в роботі без інструмента, в уявному виконанні з врахуванням усіх тонкощів як звукових, так і рухових.

До основних засобів гітарної виразності належать загальномузичні та суто гітарні. Це темпоритміка, висота (як гітарний засіб виразності – це володіння стабільністю звуковисотності та інколи тонкими змінами висоти конкретного звуку; іноді виступає як «бенд»), тембр, динаміка, інтонація (звуковисотна, тембродинамічна, агогічна), а також спеціальні прийоми виразності. Ці способи, прийоми, штрихи розібрані у «Школах» різних авторів (вібрато, глісандо, легато, стакато, пицікато, тамбурін, тремоло, флажолет, форшлаг, трель).

Резюмуючи вище сказане, приходимо до наступного:

1. Музичні уяви – органічна складова мислення, яка спирається на загальні закони психіки людини і є невід’ємною складовою творчого охоплення твору гітаристом.

2. Музично-слухові уявлення спираються на слухове сприйняття і формуються під впливом музичних вражень.

3. Розвиток музично-слухових уявлень складає основу підготовки музиканта.

4. Видається, що спрямований розвиток музично-слухових уявлень гітариста має бути основою сучасного напрямку оптимізації підготовки музиканта-виконавця. Цілеспрямована робота з розвитку комплексу уявлень протягом всього часу освоєння музичного твору повинна стати основою технології творчого духовного розвитку гітариста.

2.2.3. Вправи розвитку уявлень у виконавському освоєнні музичного твору як необхідна складова його відтворення

Творча сутність музичного виконавства становить основу виконавського мистецтва і, відповідно, має бути провідною у технології мистецтва гри на гітарі. Головна складова музики, її духовність, творча сутність очевидно, повинна бути провідною в гітарному мистецтві.

Традиційно музикант-виконавець приходиться до освоєння творчої сторони в результаті роботи над текстом і спеціально цю сторону не виділяє. У той же час відомо: якщо будь-який з компонентів технології не освоюється (чи то посадка, чи положення рук, види техніки і т.п.), то або буде пробіл у можливостях виконавця, або цей елемент буде

гальмувати вдосконалення виконання. Не приділено достатньо уваги у виконавському музикознавстві до націленості виконавців на основу музичної інформативності – на освоєння творчої сторони виконання.

Разом з тим, в історії культури існувала традиція ефективної роботи над уявленнями, їх назвав П. Адо «духовними вправами», як складовою діяльністю, яка походить від античності до середини минулого тисячоліття.

Професор філософії Чиказького університету Арнольд І. Девідсон визначає деякі аспекти поняття духовних вправ « ...не як новий тип повчальної духовності, а як систему впорядкованості розуму, на яку спирається ідея духовних вправ» [213, с. 9].

Девідсон підкреслює значення і сенс читання текстів, який, як пише П. Адо, є духовною вправою, і ми повинні навчитися читати, «тобто зупинятися, звільнитися від наших турбот, повертатися до самих себе, залишати в стороні пошуки вишуканості, витонченості, оригінальності, спокійно міркувати, вдивлятися в глибини, щоб дозволити текстам говорити з нами» [3, с. 64].

Вміння читати текст, як літературний, так і музичний – це вміння відтворювати відображені в текстах образи. Про це казав Й. Ф. Гете: «Люди не знають, скільки вартує часу і зусиль, щоб навчитися читати. Мені для цього знадобилося 80 років, але й тепер я не можу сказати, наскільки досяг успіху в цьому» (там само, с. 10). Досвід мистецтва інтерпретації музичних текстів дозволяє стверджувати, що прочитання виконавцем музичних творів повинно йти від самої духовної сутності музиканта. А. І. Девідсон висловлюється саме про цю властивість людини взагалі: « ... це діяльність з формування і перетворення самого себе, бо, якщо дотримуватися думки П'єра Адо, ми не повинні забувати, що духовні вправи не обмежуються якоюсь конкретною сферою нашого

існування; вони мають дуже широке значення і пронизують всі сфери нашого повсякденного життя» [там само, с. 10].

Девідсон А. називає духовні вправи самоаскезою, що завжди для музикантів є актуальним, духовні вправи є саме вправами, тобто практикою, діяльністю, роботою над собою. П. Адо визначив після вибору різних назв саме духовність, яка найбільш повно визначає творчу діяльність: «Слово "духовний" дійсно дозволяє зрозуміти, що ці вправи є творчістю не тільки думки, а й усієї психіки індивіда» [3, с. 22].

Обговорення поняття «духовні вправи» виникло в зв'язку з посиленням інтересу в наш час до релігійних, теологічних питань, а саме до професійних занять, які й сьогодні практикуються в католицизмі, в навчанні священнослужителів. Але П. Адо вживає слово «духовний» не в сенсі «релігійний», або «теологічний», оскільки релігійні вправи є лише видом вельми особливої духовної діяльності. В описі духовних вправ, прийнятих орденом єзуїтів, є ознаки сучасних психологічних практик і методик, які використовуються у даний час (напр. Черняєв, Зеланд про НЛП, релаксацію).

Як і П. Адо, ми роздивляємо духовні вправи тільки в секулярному сенсі.

Мова йде про духовні вправи єзуїтів, які створені в 1522 році засновником Ордена єзуїтів Ігнатієм Лойолою [157], який ввів їх в життя Ордену. «Духовні вправи» Ігнатія Лойоли зачіпають сутність роботи над уявою: «Під ім'ям "Духовних вправ" розуміють будь-який спосіб випробування совісті, роздуму, споглядання, молитви словесної і уявної та інших духовних дій...» [157, примітка 2].

Це положення і в наш час, через 500 років, можна повністю віднести до роботи музиканта над власними звуковими уявленнями.

Згідно з думкою Лойоли, духовні вправи – це збірка спостережень і порад з духовного життя. «Духовні вправи» призначені для

дослідження внутрішнього суб'єктивного досвіду, що робить текст «духовних вправ» цікавим для дослідження психологами, які розглядають процеси трансформації особистості.

Духовні вправи – це, по суті, виховання і трансформація власної особистості в напрямку предмета вправ (в образи релігійних картин і дій або в музичні, звукові образи).

Лойола створив технологію виховання переконань через вплив на уяву, на вибір мети життя. Комплекс вправ спрямований на цілісне підпорядкування душі і тіла фанатичній вірі. У Вправах І. Лойоли відсутність «...повного і різнобічного розвитку особистості, як про те мріяв Леонардо да Вінчі, він (*І. Лойола*) ніколи не давав доброї волі індивідууму у визначенні розмірів і характеру свого розумового розвитку» [174, с. 145].

Принципова важливість, головна особливість «Духовних вправ» в тому, що їх «треба не прочитати, а пережити». «Людина, які б не були її переконання, з самого початку «вправ» вивертається навиворіт, її життя перевертається догори дригом; вона відкидає тепер те, що раніше шанувала» [157, с. 132].

Вправи І. Лойоли впливають на всю психіку учня, перебудовують її на чуттєве сприйняття образів. «Той, хто освоює «Вправи» неначе знаходиться всередині вистріленого з гармати ядра. Шлях назад відрізано» [157, с. 138].

Цікавою є методика вправ, при розгляді якої виникає враження, що автор вивчав психотехніку наших днів в певних параметрах (або, скоріше, сучасні практики запозичили методи 500 річної давнини) , наприклад:

– виконавець ставить до початку занять з особливою відповідальністю, він повинен продумати те, на що буде спрямовано його уяву під час наступних занять;

– виконавець повинен уявити кінцевий результат конкретної вправи: він зосереджений на тому, чого хоче досягти в практичному результаті «споглядання», реального, корисного для створення цілісного образу звучання.

Наступний крок це ще не сама вправа, а підготовка до неї = уявлення об'єкта, які він буде споглядати в уяві:

– окремого звуку у всій складності його виникнення, продовження і завершення, його тембру, динаміки, точності висоти;

– інтервалу або акорду в усіх особливостях звучання і співвідношень якостей кожного звуку в середині інтервалу, акорду;

– послідовності звуків в мелодії, мелодійну лінію;

– уривку або цілого твору.

Основна частина вправи розділена на невеликі і порівняно легкі кроки:

– в будь-якому випадку кількість часу, витраченого на вправу, повинна бути такою, щоб довести предмет вправи до досягнення запланованого результату і є суто індивідуальною;

– в уяві потрібно повторювати кілька разів зміну елементів вправи; завдяки полярному протиставленню, ця вправа є безпосередньою підготовкою до виконання творів.

Методично кожен крок пов'язаний з тренуванням пам'яті, волі та інтелекту; крім того, необхідно емоційно ставитися до уявлень звучання: уявляти настрій елемента музики як частини цілого.

Переходи з негативного до контрольованого позитивного емоційного стану є старовинним педагогічним прийомом, який використовується і в наш час у навчальному процесі, зокрема для тренування уявлення зміни частин твору.

Настанови Ігнатія Лойоли дотепер не викликають сумнівів в ефективності їхнього виховного впливу. Існування і поширення

релігійності є беззаперечним доказом цього. Видається вірною і з сучасних позицій психології послідовність освоєння «Вправ».

Структура «Вправ» така, що змістовну, теологічну частину можна майже без суттєвих змін відокремити і використовувати схему вправ для реалізації завдань, які виникають при вихованні професійно спрямованої особистості. На вихованні уявлень про реальні дії спирався у своїй роботі з акторами К. Станіславський [168, с. 125].

«Духовні вправи» мають цілком певну мету, носять системний характер, методично розроблені та направлені на інтелект, емоції, фізіологію і створюють механізм управління пам'яттю, інтелектом і волею. З точки зору сучасних методик управління особистістю «Вправи» ще півтисячоліття тому дозволяли робити те, що і сьогодні становить непросте завдання психології.

Лойола побудував технологію формування особистості, яка довела свою ефективність протягом п'яти століть. Напрямок «Вправ» = переживання, які уявляють. У музичному виконавстві, яке має ознаки творчості, завжди присутні переживання кожного звуку, інтервалу, акорду, мелодії, кожного з елементів фактури твору, що виконується. В технології творчої роботи над музичними, звуковими, слуховими уявленнями майже відсутні рекомендації з цілеспрямованої роботи над їхнім професійним, творчим освоєнням і розвитком.

Властивість «Духовних вправ» відповідає сутності роботи над виконанням музичних творів і доцільно розглянути способи роботи над духовними сторонами в музичному виконавстві. Відносно завдань музичної творчості визначаємо їх назву як «творчі вправи над розвитком уявлень».

2.2.3.1. Робота виконавця з творчими вправами над розвитком уявлень

Вибір напрямку роботи виконавця з творчими вправами над розвитком уявлень за методикою Ігнатія Лойоли пов'язаний з тим, що музичні твори багато в чому близькі до сакральних тем. Об'єкт уявлень в кінцевому, остаточному вигляді - нематеріальний, музичний образ, який не може бути адекватно відображений вербально або будь-яким іншим чином.

Початковий період роботи над уявленнями, який віднесений в музичній освіті до курсу сольфеджіо, спрямований на первинні, звуковисотні уявлення. Виконавець, який володіє значним музичним досвідом, не може обмежуватися звуковисотними сторонами слухання.

У роботі над твором необхідно оперувати звучанням у всьому його багатстві - тембровому, агогічному, звуковисотному. Не менш важливим є наступний рівень - рівень зв'язку, рівень послідовності звучань. Послідовності формуються в структуру твору, яка в уявленні - основа музичного образу.

Робота над творчими вправами з розвитку уявлень на етапі сформованого професіонала - виконавця відбувається на всіх рівнях роботи над твором.

Ми умовно виділяємо три рівня освоєння музичних творів гітаристом. У навчальному закладі, у початковому навчанні йде освоєння в охопленні курсів музичної грамоти і сольфеджіо. На цьому, першому рівні засвоюються первинні навички подання звуків. В освоєнні музичного інструменту – гітари є багато технічних проблем, якими зайняті і педагог, і учень. Не завжди педагог цілеспрямовано працює над уявленнями.

Якщо практично пропущено в інструментальному навчанні перший етап, спрямований на виховання культури уявлень звуку гітари, то на досить високому рівні навчання, коли гітарист вже засвоює концертну програму, доводиться працювати над початковими простими музичними уявленнями. До них ми відносимо й уявлення про технічне подолання складних епізодів творів.

Робота на такому етапі починається з тесту на виявлення переважаючих нахилів виконавця. Пред'являються невеликі фрагменти музичної фрази в запису з різними особливостями виконання (або в умовах аудиторних занять викладач виконує фрагмент з різними варіантами виразності). Перед студентом ставляться питання про почуті деталі виконання. З відповідей можна зробити висновки про особливості музичної пам'яті студента. Висновки про уявленнях можна зробити, якщо студенту задані нові питання про можливості зміни виразності, і які будуть наслідки таких змін.

Спонування до запам'ятовування тонких особливостей виконання сприяє не тільки розвитку пам'яті, але і накопиченню досвіду маніпулювання звуковими враженнями.

Другий рівень процесу освоєння дій з уявними елементами, частинами музичних творів досягається в роботі над деталями, фрагментами твору на середньому, ескізному етапі виконання твору.

Третій етап, етап творчих рівнів цілісного виконання в умовах відповідального виступу, проходить під час заключного періоду підготовки. В нього включені первинні способи роботи над виставою одиничних звуків, акордів, елементів фактури, малих частин твору, і виконанням у цілому. Обов'язковим є програвання твору без інструменту, відчуття цілісного звучання.

Є рівень виконання, при якому твір уявляється повністю. Для немужиканта це виглядає неможливим (музика існує в часі, а як час

можна нівелювати?). Але музиканти – виконавці знають, що це можливо. Такий рівень досяжний на завершальних стадіях роботи над твором.

Таким чином, робота виконавця над уявленнями, над комбінуванням різних складових звучання в уявленнях, відноситься до усього періоду роботи над конкретним твором.

2.2.4. Послідовність і структура реалізації технології мистецтва виконання на гітарі (описова модель)

Система підготовки акторів, сучасні психологічні методики великою мірою засвоїли методи формування особистості, в яких використовують різні варіанти творчих вправ з розвитку уявлень. Музиканти чи не в найбільшій мірі можуть використовувати духовні вправи, орієнтовані на відображення в свідомості всієї величі музичних звучань.

Усі музиканти уявляють звучання перед його виконанням на інструменті, однак, як показує аналіз, спеціальна робота над звуковими уявленнями в «Школах» не описана. Звісно ж, що така робота проводиться кожним професійним, творчим виконавцем на всіх етапах освоєння музичного твору.

Технологія мистецтва виконання на гітарі передбачає досить повний опис структури виконавського результату. Даним терміном «виконавський результат» названо виконання музичного твору для слухачів, що містить якості твору мистецтва і представляє собою концертний варіант виконання.

Оволодіння музичним твором, на думку багатьох педагогів, підкріплене практикою навчання мистецтву гри на гітарі, включає три основних етапи:

1. Створення загального уявлення про музичний твір і знайомство з особливостями твору.

2. Ретельне вивчення твору в деталях і прочитання тексту, робота над подоланням труднощів окремих тактів, фраз і т. д.

3. Процес збирання всіх елементів музичного твору в ціле, що підводить підсумок попередній роботі.

Один із видатних радянських викладачів К. Фраучі, який виховав багатьох виконавців, які виступали з концертними програмами, з самого початку освоєння твору приділяв увагу тому, що можна назвати елементами мистецтва виконання в його завершальній стадії. Один із його учнів так описує освоєння твору: «Вчили потрохи, за заняття по рядку-півтора з кожної п'єси. З усіма нюансами. Куди пальці ставити, як переходити з одного акорду до іншого, як плавно міняти позиції. Де який звук, і як це повинно бути по музиці зроблено. Спеціально ніяких технічних прийомів не пояснювалося, але метою було досягнення відчуття ідеальної зручності у кожен момент виконання п'єси» [178].

Не лише конкретно музичні особливості твору, а й загальновиконавські та загальнокультурні сторони створення його як предмета, об'єкта мистецтва з точки зору К. Фраучі повинні були освоюватися виконавцем: «Крім вивчання нового матеріалу, на уроках також порушувалися питання загального плану, важливі для серйозного музиканта, такі як підтримка репертуару в хорошій формі, психологічна підготовка до виступів» (там само).

Заключний етап створення музичного твору в концертному виконанні, на думку К. Фраучі, також повинен бути присутнім на всіх

стадіях технології мистецтва виконання: «...час від часу Каміл Артурович влаштував прогін кількох п'єс поспіль як імітацію виступу».

Процес виконавського освоєння музичного твору має багато спільного для музикантів різних спеціальностей. На це звертали увагу багато виконавців та мистецтвознавців.

Психологічний аналіз етапів роботи над твором музикантів високого рівня і різного емоційного, психофізіологічного складу було проведено О. Віцинським [31, с. 171-215]. Автор показав, що відомі піаністи, які знаходяться приблизно на одному художньо-музичному рівні, приходять до заключного, концертного виконання іноді різними шляхами. Найхарактернішим є, як зазначено в роботі, існування двох типів виконавців: у одних процес підготовки твору розпадається на досить виразно окреслені етапи освоєння, у інших, цей процес немовби монолітний, будь-які етапи виявити важко. Автор в роботі не проводить статистичного розподілу цих типів роботи серед піаністів.

Однак, вже з того факту, що до другого типу віднесено лише трьох музикантів унікально високої обдарованості (К. Ігумнов, Г. Нейгауз і С. Ріхтер), кожен з яких виконав мало не весь фортепіанний репертуар, можна зробити висновок, що в численному контингенті виконавців, які не належать до геніальних і особливо обдарованих, такий тип музикантів не є основним. Важливими є висновки О. Віцинського про особливості етапного освоєння твору [там само, 31].

У відомих роботах не розглядаються етапи виконавського освоєння творів з точки зору їхньої оптимізації, внесення в кожен з них елементів творчого підходу до вивчення творів. Разом з тим очевидно, що поліпшення всього процесу роботи над твором можливе лише за удосконалення кожного його елемента. Відомий вчений Г. Ципін вказує на комплексний характер роботи піаніста над твором: «...шлях піаніста в роботі над твором (зрозуміло, якщо брати до уваги роботу дійсно

творчу) такою ж мірою пролягає через сферу як "психічного", так і "фізичного"» [193, с. 100].

Розгляд процесу освоєння твору приводить до висновку, що відзначені багатьма музикантами-виконавцями три етапи роботи над твором не розкривають досить докладно цю роботу. Музиканту-виконавцю доцільно деталізувати кожен із етапів відповідно до завдань, які він ставить. Продуктивність освоєння твору визначається інтенсивністю кожного періоду роботи. В освоєнні музичного твору проявляється весь накопичений досвід, реалізуються вміння, закріплюються навички.

Музикант може підвищити інтенсивність освоєння кожного з етапів роботи над твором, забезпечити повноцінне, раціональне застосування технологічного арсеналу наявних засобів роботи, якщо йому відомі подробиці роботи на кожному етапі. Такий підхід дає можливість деталізувати освоєння технології мистецтва виконання і пов'язати його з основним видом діяльності музиканта, роботою над музичним твором.

В освоєнні музичного твору виконавцем можна виділити кілька чітко окреслених етапів. Так, досліджуючи охоплення музичного твору відомими піаністами, О. Віцинський виділяє три етапи [31, с. 209]. Як показує аналіз навчальної діяльності, настільки мала кількість етапів не дає можливості конкретизувати недоліки роботи та оптимізувати її на кожному з них. З метою повного виявлення недоліків і визначення місця, яке повинні зайняти елементи творчості в заняттях, доцільно докладно деталізувати процес роботи над твором. Основні сфери охоплення твору можна уявити трьома групами: 1) загальне охоплення твору (вибір твору); 2) ескізне освоєння твору, робота над ескізно освоєним твором; 3) художньо значуще охоплення твору (робота над обраним виконавським варіантом твору).

Кожну з цих груп освоєння твору виконавцем доцільно розділити на безліч підетапів. Їхня кількість, у відповідності з реальними обставинами роботи, виявляється порівняно великою і різною для кожного, в залежності від індивідуальності і обдарованості виконавця. Етапи роботи над музичним твором розрізняються і за змістом. В узагальненому вигляді етапи, типові в практиці роботи гітариста, доцільно представити у вигляді описової моделі:

- 1) – вибір твору;
- 2) – загальне «охоплення» твору: читання з листа; перегляд окремих частин твору;
- 3) – детальний розбір твору: аплікатура, фактура, тематичний матеріал; ладогармонічна мова твору; драматургія твору, його інтонаційно-динамічної структури (сміслові арки, кульмінація);
- 4) – робота над ескізним освоєнням твору (в стадії виконання напам'ять з частковим подоланням труднощів). На даному етапі повторюються періоди роботи попереднього етапу, але на вищому рівні. У кожному періоді тут додається ще один – виконання напам'ять;
- 5) – самоаналіз роботи, яку виконав музикант. Виявлення досягнень і труднощів, які зустрілися на різних етапах роботи з твором. Фіксація особливостей освоєння твору, визначення власних недоліків з метою розробки прийомів, покликаних поліпшити якість роботи і які сприяють зниженню труднощів;
- 6) – уточнення задуму твору, конкретизація уявлення основних образів твору.
- 7) – виконання твору якісно по-новому; аналіз виконання, виділення найважливіших елементів; аналіз успіху виконання на даному етапі і розкриття причин цього успіху;
- 8) – постановка завдань, які дещо перевищують власні можливості;

9) – розробка, поглиблення етапу ескізного освоєння твору;

10) – поступове наближення до необхідного темпу, до основних рис закінченого образу твору; робота над складними місцями; рішення звукових і рухових завдань в їхньому взаємозв'язку. Продовження роботи над виконанням напам'ять, над цілісним охопленням твору;

11) – аналіз труднощів, які виникають у самостійній роботі; визначення темпових особливостей, уточнення виконавських засобів виразності; виконання напам'ять;

12) – пошук звукового образу твору, відповідного до власного задуму: розвиток гнучкості уявлень – зміна темпів, зміщення кульмінацій, варіації динаміки, агогіки. Створення уявлення про межі допустимого у виконанні твору – робота над обраним виконавським варіантом твору: над окремими частинами, періодами, фразами, пропозиціями; подолання фактурно-технічних труднощів; вироблення звичок, які визначаються конструктивними особливостями даного твору. Пошук остаточно встановленої форми твору, її елементів у взаємодії та погодженні;

13) – виконання твору повністю; проблема цілісного охоплення; виявлення можливих проблем естрадного виступу;

14) – передконцертна робота над твором. У всі музично-художні завдання додається досягнення естрадної витримки, необхідність концентрації в одному виконанні всіх своїх намірів;

15) – передконцертна підготовка; безперервний процес діяльності (уявні програвання, м'язові вправи, психологічні вправи) до самого початку виступу;

16) – концертний виступ;

17) – вивчення успішних моментів і прорахунків на всіх етапах роботи над твором. На кожному з етапів проявляються типові недоліки, яким можливо протиставити низку способів їхнього подолання;

18) – усунення недоліків у роботі над твором, пов'язане з виявленням елементів творчості, які сприяють не лише подоланню конкретних прорахунків, а й спрямовані на досягнення головних цілей: формування творчо активного ставлення до спеціальності, цілісного розвитку особистості музиканта-виконавця.

Кожному етапу роботи над твором відповідають певні творчі завдання, вирішення яких необхідне для досягнення власної досконалості:

Вибір твору: оперування музичними уявленнями, образами твору.

Докладний розбір та загальне «охоплення» твору:

– аналіз аплікатури та її відповідності оптимізації поставлених завдань;

– концентрація уваги на елементах фактури та їх взаємодії;

– сприйняття найтонших відтінків виразних засобів виконання;

– об'єктивно точне зіставлення компонентів мелодичної та інших ліній голосоведення – напрямки руху, агогічний і динамічний розвиток;

– образне уявлення ладо-гармонічних особливостей, пов'язаних з образами рухів; точне сприйняття та уявлення гармонічних функцій в їхньому взаємозв'язку;

– виразне, об'ємне уявлення форми твору; уявне оперування формотворчими засобами виразності.

– повна зосередженість уваги на тексті: рухова активність при повній свободі виконавського апарату;

– виразне внутрішнє відчуття архітектоніки твору, яке дає можливість співвідносити між собою частини твору, основні розділи, епізоди тощо. Фрагменти творів, які впевнено звучать в уяві у всьому багатстві засобів виразності гітари; створення образів за допомогою активного уявлення звучання.

Робота над ескізним освоєнням твору:

- максимальне зосередження уваги на редакції;
- надання особливого, провідного значення кожному звуку;
- точне співвідношення нового звуку із тим, який вже пролунав.

Відчуття свободи і активності м'язового апарату:

– м'язовий апарат гітариста легко керований. Шляхом уявного розігрування досягається повна готовність до виконання.

Робота над ескізно вивченим твором:

– широке коло асоціацій, яке охоплює сферу немuzикальних образів;

– розуміння задуму почутого виконання немовби «збоку».

Активний пошук прийомів боротьби з труднощами:

– самозосередження на інтересі до твору, який відображається в активному просуванні його освоєння;

– вільне оперування засвоєним матеріалом;

– активний пошук нового ракурсу твору;

– прагнення до інтенсивної роботи з подолання труднощів.

Розуміння рівня власних можливостей і прагнення його перевищити:

– відповідальне ставлення до кожного свого виконання;

– володіння психотренінгом.

Розробка, поглиблення етапу ескізного освоєння твору:

– вільне оперування в уявленні елементами твору;

– випередження виконавських можливостей уявленням звучання;

– оперування різними видами пам'яті;

– вміння вивчити та уявити твір без інструменту.

Виразне розуміння труднощів і шляхів їхнього подолання за умови, що вони перебувають на межі власних можливостей:

– активна слухова увага, спрямована на сприйняття всіх сторін музичної тканини;

– єдність аналітичного і виконавського відчуття музичної форми як конструкції та як процесу.

Пошук звукового образу твору:

– виразне звучання твору, активне застосування тембральної процесуальності;

– внутрішнє оперування метроритмічними, динамічними, артикуляційними сторонами твору;

– виконавське вміння довести художню доцільність вибору варіанту твору.

Робота над обраним виконавським варіантом твору:

– наявність потреби точного виконання задуму; нетерпиме ставлення до найменших неточностей у виконанні в порівнянні з задумом звучання; безперервний контроль за співвідношенням компонентів твору;

– вільне використання різних методик подолання труднощів;

– досягнення активної зосередженості під час виконання і управління м'язовою і слуховою активністю.

Передконцертна робота над твором:

– повна мобілізація уваги та активізація звичок дають можливість вивільнити резерви можливостей для вирішення нових завдань; останні, за сприятливих обставин, можуть вільно формулюватися.

Передконцертна підготовка:

– повна зосередженість на майбутній виступ;

– активні уявлення (рухові, художньо-звукові);

– концентрація уваги навколо точності виконання задуму.

Вільне володіння аутотренінгом:

– концертний виступ;

– повне і точне здійснення задуму;

– управління всім комплексом виконавських дій;

- виразне відчуття результату виконання;
- виступ на естраді відрізняється найбільшими рівнями концентрації уваги як у «глибину» (безперервно на кожному звуці), так і в «ширину» (відповідність задуманого подальшому звучанню);
- уявлення майбутнього звучання як частини всього твору, безумовно пов'язаного з щойно виконаним;
- вміння входити в стан, який відповідає музичному образу наступного твору перед його початком.

Вивчення успіхів і прорахунків на всіх етапах роботи:

- вміння легко перебудовувати увагу і пам'ять на різних етапах своєї роботи;
- відтворення подумки настрою, стану, в якому проходив певний етап;
- вільна постановка завдань самовдосконалення, які визначають вибір нових шляхів їхнього освоєння.

На різних етапах роботи виникає потреба психофізіологічного впливу, яка покращує умови освоєння твору. Ефективним виявляється використання психофізіологічних методик управління станом в передконцертний період. Відомо, що негативні наслідки хвилювання перед виступом можуть пояснюватися вимушеним зниженням активності перед концертом, в період між звичайними діями виконавця: розігруванням, повторенням важких фрагментів і безпосереднім виходом на естраду. Очікування виступу, яке не супроводжується активними цілеспрямованими діями, майже завжди викликає підвищену тривожність. Такий стан не спостерігається у досвідчених виконавців, які зайняті активною підготовкою до виступу навіть на момент його початку. Ряд аспектів підготовки музиканта-виконавця до виступу розглянуто в роботах Л. Бочкарьова [22].

Негативний бік хвилювання перед виступом може значно послабшати, якщо виконавець створить для себе умови активної діяльності протягом усього часу безпосередньо перед концертом. Досягається це використанням відомих методик релаксації та активізації

Деталізація етапів роботи над музичним твором дає можливість зосередити увагу на окремих сторонах професійної діяльності та ефективно планувати подолання недоліків. Кожен з елементів роботи над твором – це великий об'єм розумової та емоційної роботи, який виконується з інструментом і без нього. Кожний з елементів – це велика кількість варіантів духовних вправ, сутність яких виявляється у чіткому уявленні звукових завдань і їхньому беззаперечному відтворенні в реальному звучанні.

Висновки до Розділу 2

1. В школах гри на гітарі багатьох авторів описані основні прийоми і способи звуковидобування, посадки, постановки рук, але в розглянутих посібниках, трактатах, школах мало висвітлені описи та рекомендації з осягнення творчого підходу до всіх процесів освоєння виконання.

2. Не підтверджена змістом шкіл основна умова оволодіння мистецтвом гри на гітарі, яка не викликає сумнівів і виразно сформульована Е. Пуходем: «... необхідно перш за все бути хорошим музикантом», в них немає описів шляху оволодіння гітаристом виразністю музичних образів.

3. Майстри мистецтва виконання на гітарі, судячи з опублікованих ілюстративних матеріалів до шкіл гри на гітарі, відносно процесу мистецтва виконання, дотримуються точки зору, що духовна сторона музичного матеріалу міститься в ньому самому. Однак, ця сторона потребує окремого розгляду.

4. В порадах видатного гітариста нашого часу Д. Рассела, на відміну від попередніх шкіл, більша увага приділена власне музичній стороні техніки гітариста.

5. З безлічі шкіл важко виділити опис досягнення художньо-творчого виконання. Рекомендація необхідності того, що можна назвати «духовними вправами» нами виділена тільки з порад Д. Рассела. Цю рекомендацію можна розглядати як приклад якісно нового підходу до оволодіння виконавським мистецтвом гітари.

6. Цілеспрямована робота над якістю уявлень різних сторін гітарного виконавства необхідна для висвідлення творчих, духовних сторін своєї виконавської діяльності.

ВИСНОВКИ

Багаторічний професійний розвиток мистецтва гри на гітарі зумовив виникнення безлічі високохудожніх творів. Перекладення з репертуару для багатьох музичних інструментів також увійшли у виконавський репертуар гітаристів. Все це сприяло появі нових елементів технології мистецтва виконання, які включили відчутні зміни в постановці ігрового апарату гітариста. Кардинально змінилися вимоги до якості звуковидобування, які стали причиною виникнення нових виконавських прийомів.

1. Проаналізовано складне поняття «мистецтво виконання музичного твору». Виявлено, що в даному понятті зібрані як мінімум три складних терміна: «мистецтво», «виконання» і «музичний твір». Кожен з них є багаторівневим структурним утворенням; простим поєднанням описів термінів не вдасться отримати визначення поняття, яке аналізується.

Розглянуто мистецтво відтворення музики виконавцем з трьох ракурсів: як пізнання світу композитора (відображеного в музичному тексті), як створення прекрасного в своїй діяльності і як втілення енергетики власної особистості.

Проведено аналіз: в якому вигляді виконання, з величезної кількості актуалізацій, може бути назване творчим і твором мистецтва.

2. Визначено сутність творчого начала мистецтва гітариста у виконавському інваріанті твору.

Розглянуто теоретичний аспект основного змісту виконання музики – її творчої сторони. Виконання музики на гітарі поєднує в собі утилітарно-технічні і художньо-естетичні витoki. Ці дві сторони завжди необхідно поєднувати в мисленні, в нерозривній єдності в уявленнях

виконавця. При цьому, художньо-естетична сторона у виконанні утворює головне в музиці – творчу складову.

Творчість реалізується в інтелектуальній та духовній діяльності людини. Інтелект дає «нове слово», тобто організовану по-новому інформацію. Духовна діяльність є «генерацією думок». Необхідно на всіх етапах становлення особистості стимулювати і організовувати інтелектуальну і духовну діяльність – ця необхідність існує впродовж всього часу становлення виконавця. Результатом реалізації цього становлення є розвиток внутрішнього музичного світу музиканта, який спирається на музично-слухові уявлення.

На уявленні звучання засноване подальше його відтворення, без уявлення звучання кожної ноти, пасажу, частини або цілого музичного твору неможливо реалізувати будь-які найдосконаліші технічні навички. В організації звукових уявлень виконавця лежить основний зміст виконавського задуму і, відповідно, можливість передачі в звуковому втіленні свого ставлення до твору та існуючого (або неіснуючого) у свідомості творчого задуму.

Духовною діяльністю виконавця-гітариста є відтворення у свідомості сконструйованих з елементів слухових уявлень музичних образів.

3. Творче прочитання історичної спадщини музики для інструментів-попередників гітари є одним із важливих завдань гітарного виконавства. Доказ необхідності вивчення лютневої музики – у спорідненості з українськими інструментами і в безлічі лютневих творів, спадкоємцями яких можуть бути сучасні гітаристи. За можливостями відтворення тембру, виконавських задумів композиторів-лютнистів, за технікою звуковидобування, фактично вже є класична гітара.

4. Розглянуті матеріали, наведені в школах гри на гітарі в напрямку аналізу рекомендованої структури освоєння гри (посадка,

постановка рук, прийоми, способи звуковидобування та ін.), дали змогу з'ясувати, що вихованню творчої майстерності, засобам роботи над виразністю музичної тканини, над музичним мисленням майже не приділено уваги. Пошук описів та рекомендацій з досягнення творчого підходу до кожного з елементів освоєння мистецтва виконання в посібниках, трактатах, школах гри на гітарі довів, що основна увага приділена технічній майстерності виховання. Практично немає рекомендацій щодо місця творчості, духовності в роботі над творами.

5. Сформульовано поняття «технологія гітарного виконавського мистецтва». Розглянуто освоєння мистецтва виконання з точки зору «технології» і «технологічного процесу» як системоутворюючих понять в структурі ефективного відтворення в сучасній культурі. Технологія мистецтва музичного виконання передбачає впровадження в творчий процес системного способу мислення.

Визначено, що технології виконавської музичної творчості, з одного боку – система правил, засобів і методів (сформованих в музичній культурі та інноваційних) здійснення музично-виконавського процесу, а з іншого – процес впливу на розвиток, навчання і виховання музиканта-виконавця-творця в сфері музичної культури.

Технології виконавської музичної творчості ієрархічно вибудовані на трьох рівнях: 1) технологічні мікроструктури (прийоми, ланки, елементи і ін.); 2) технологія, технологічний процес (утворюється з мікроструктур, які утворюють логічний ланцюжок, створюючи цілісну технологію); 3) реалізація творчої індивідуальності музиканта-виконавця в закінчених, публічних виконаннях твору як наслідок вірно вибудованої технологічної послідовності. Відтворення музики виконавцем повинне відображати сутність музичного твору: в мистецтві виконання присутні духовне, соціальне і матеріально-звукове. Розглядаючи технологію мистецтва виконання, необхідно уявляти, що ці

складові повинні здійснюватись у виконавському процесі і не виникають самі по собі. Процес створення творчого результату виконавського процесу передбачає включення в усі його етапи цих складових.

6. Розроблено підхід до роботи над музичними уявленнями в гітарному виконавстві. Визначено, що музично-слухові уявлення – це складний комплекс слухо-моторно-зорових образів, який утворюється на основі чуттєвого і когнітивного досвіду особистості в процесі музичної діяльності, яка здійснюється в певних історичних і соціокультурних умовах. Сутність музично-слухових уявлень виявляється в інтонації, яка є смисловим центром художньо-образного змісту музичних творів і відображає розвиток колективної свідомості певних соціокультурних спільнот. Узагальнення досліджень музично-слухових уявлень як основних форм музичної діяльності особистості дозволяє визначити їх як інтонаційний розумовий процес, який проявляє специфічні риси музичного мислення в контексті історичного розвитку музичного мистецтва і є основою складової творчого ставлення до виконавства.

Виявлена складна природа цих психічних утворень і їхні характерні особливості з точки зору музичної діяльності особистості. Розглянуто музично-слухові уявлення як результат цієї діяльності, підкреслено їхню важливість у становленні музиканта-виконавця.

7. Розроблено принципи застосування вправ щодо розвитку музичних уявлень, їхньої відповідності творчому виконанню. «Духовні вправи» мають цілком певну мету, носять системний характер та направлені на інтелект, емоції, фізіологію і створюють механізм управління пам'яттю, інтелектом і волею. Напрямок вправ – переживання, які уявляються. У музичному виконавстві, яке має ознаки творчості, завжди присутні переживання кожного звуку, інтервалу, акорду, мелодії – кожного з елементів виконуваного твору. В технології творчої роботи над музичними уявленнями майже відсутні рекомендації

з цілеспрямованої роботи над їхнім професійним, творчим освоєнням і розвитком.

8. Запропоновано модель шляху митця до завершеного результату, концертного виконання.

Різні аспекти музично-виконавських технологій за своїми цілями, змістом, застосованими методами і засобами мають досить багато спільного і за цими загальними ознаками можуть бути класифіковані в кілька узагальнених груп:

– за сутнісними та інструментально значущими властивостями (наприклад, за цільовою орієнтацією – винесення виконання на урок в класі, на академконцерт, на публічний концерт, на престижний конкурс) виділені наступні класи технологій: загальне охоплення твору; ескізне освоєння твору; художньо-значиме охоплення твору;

– за рівнем виділення загальних і частково-методичних завдань (стильові, за творчістю композиторів, за жанрами і т.п.) та локальних технологій (модульні види техніки, способи звуковидобування і т.п.);

– за завданнями участі духовної складової у всіх елементах освоєння твору.

Визначено елементи мистецтва виконання на всіх стадіях освоєння твору і виявлено сторони виконання, які стануть основою творчого результату, створенням інваріанту твору в його звучанні. До технології музично-виконавського мистецтва має належати виявлення принципів і розробка прийомів оптимізації компонентів творчого процесу шляхом аналізу факторів, що підвищують значимість і ефективність результату творчості шляхом конструювання, застосування та оцінки застосовуваних методів. Технологія мистецтва музичного виконання передбачає впровадження в творчий процес системного способу мислення.

Відтворення музики виконавцем відображає сутність музичного твору: в мистецтві виконання присутні духовний, соціальний і матеріально-звуковий компоненти.

Ці складові не виникають у виконавському результаті самі собою в процесі створення результату виконавського процесу. В кожний етап творчого освоєння виконавцем музичного твору в тій чи іншій мірі повинні бути включені всі сторони сутності музики.

Впродовж роботи над твором для гітари присутні елементи творчого ставлення виконавця до всіх деталей твору. В освоєнні твору можна розглядати порівняно велике число етапів і в кожному з них можливе визначення місця елементів мистецтва гри на гітарі, які створюють при завершенні роботи цілісний твір виконавського мистецтва.

Модель оптимального шляху митця до завершеного результату складається з етапів освоєння твору виконавцем, число яких залежить від індивідуальних особливостей і творчих завдань виконавця. Головним елементом творчого освоєння твору виконавцем є постійна увага до роботи над всіма складовими музичних уявлень, які присутні в кожному кроці створення твору. Елементи мистецтва, творчості, духовна складова виконання повинні бути задіяними на всіх етапах створення виконавського твору мистецтва – від знайомства з твором до його концертного варіанту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Агафшин П. Новое о гитаре (гитара и её деятели по новейшим данным). Москва, 1928. 60 с.
2. Агафшин П. С. Школа игры на шестиструнной гитаре : учебное пособие. Москва : Музыка, 1983. 207 с.
3. Адо П. Духовные упражнения и античная философия. Пер. с франц. при участии В. А. Воробьева. Санкт-Петербург: Изд-во «Степной ветер»; ИД «Коло», 2005. 448 с.
4. Акопян Л. Блеск и нищета музыкальной науки . *Музыковедческий портал / электронный ресурс*. Режим доступа : <http://musikology.com.ua/articles/>
5. Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве: В 2 т. Москва, 1935. Т.1. 392 с.
6. Альтшуллер, Г.С. Творчество как точная наука: Теория решения изобретательских задач. Москва: Советское радио, 1979. 174, 1 с.
7. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник*: сб. статей. Москва: Сов. композитор, 1983. Вып. 6. С. 5-44.
8. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва, 1998. 343 с.
9. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник*. Москва: Сов. композитор, 1987. Вып.6. 321с.
10. Аристотель. Об искусстве поэзии. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1957. 185 с.
11. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Ленинград, 1973. 144с.
12. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2. Ред., вст. ст. и коммент. Е. Орловой. Москва: Музыка, 1971. Кн. 1 и 2. 376 с.

13. Баришева Т. А., Жигалов Ю. А. Психолого-педагогічні основи розвитку креативності. Санкт-Петербург: СПГУТД, 2006. 268 с.
14. Бахтизина Д. И., Канапацкий А. Я. Истинность музыки: философско-онтологический аспект. *Монография*. Уфа: РИО БашГУ, 2005. 101 с.
15. Бемер Г. Иезуиты. Москва: 1913. 454 с.
16. Берио Л. Постижение музыки это работа души. СМ, №1, 1989
17. Білецька М. В. Психолого-педагогічні умови музичної пам'яті студентів у процесі інструментально - виконавської діяльності : автореф. Дис. ... канд.. пед. наук. : 13.00.04 / Луганськ, 1998. 18 с.
18. Богин Г.И. Филологическая герменевтика. Калинин: Из-во КГУ, 1982. 86 с.
19. Богоявленская Д. Б., Богоявленская М. Е.. Психология одаренности: понятие, виды, проблемы. Выпуск 1. Москва: МИОО, 2005. 176 с.
20. Бонфельд М.Ш. Музыкальная герменевтика и проблема понимания музыки. Москва: URL: <http://harmony.musigidunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=180>
21. Борисевич В.Г. Методика работы над музыкальным произведением с незрячими и слабовидящими студентами-гитаристами. *Научно-методические проблемы преподавания в специализированном ВУЗе искусств*: Сборник статей. Москва, 1997. С. 106-114.
22. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. Москва: Институт психологии РАН, 1997. 352 с.
23. Бурханов А. Неизвестное о «твореньице» Хуана Карлоса Амата, испанской гитаре, бандоле и многом другом. *Старинная музыка : музыкальный журнал*. Москва, 2012. № 3-4 (57-58). С. 38 – 60.
24. Бычков В. Художественный апокалипсис культуры. Строматы XX века. В 2-х кн. В. Бычков. Книга 2. Москва: Изд-во Культурная Революция. 2008, 832 с.

25. Бычков В. XX век : предельные метаморфозы культуры / В. Бычков, Л. Бычкова. *Журнал «Полигнозис»*, 2000. № 2. С. 63 – 67; № 3. С. 67 – 85.
26. Бычков В.В. Формирование византийской эстетики. *Культура Византии: IV — первая половина VII*. Москва: 1984. С. 504 - 545
27. Вайсборд М. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века : очерк жизни и творчества. Москва: Советский композитор, 1989. 208 с.
28. Вайсборд М. Федерико Гарсиа Лорка – музыкант. Москва: Сов. Композитор. 1970. 71 с.
29. Вейдле В. В. Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества / *Предисл, подг. текста и примеч. И. А. Доронченкова*. Санкт-Петербург : Аxiома, 1996. 332 с.
30. Вильчек В.М. Под знаком ТВ. Москва: Искусство, 1987. 239 с.
31. Вицинский А.В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ. Москва: Классика - XXI, 2003. 97 с.
32. Вольман Б. Гитара и гитаристы. Ленинград: Музгиз. 1966. 67 с.
33. Вольман Б. Гитара в России. Ленинград: Музгиз, 1961. 180 с.
34. Вольман Б. Гитара. Москва: 2-е изд. Музыка, 1980. 59 с.
35. Галин А. Л. (сост.) Психология творчества: Методические рекомендации. Новосибирск: Вып. 1. 1986. с. 30.
36. Галин А.Л. Психологические особенности творческого поведения. Новосибирск: Новосибирский гос. ун-т, 2001. 231 с.
37. Ганеев В. Классическая гитара в России : к проблеме академического статуса: дис. ...канд. Искусств. Саратов. 2006.
38. Гарбузов Н.А. Зонная природа темпа и ритма. Москва: Изд-во АН СССР, 1950. 76 с.
39. Гарбузов Н.А. *Избранные труды*. Н.А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог: Сб. статей / Сост. О. Сахалтуева, О. Соколова; Ред. Ю. Рагс. Москва: Музыка, 1980. С. 49-270.

40. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 тт. Т.І. Москва: Искусство, 1968. 520 с.
41. Гершунский Б.С. Философия образования. Учебное пособие для студентов высших и средних педагогических учебных заведений. Москва: Московский психолого-социальный институт, 1998. 432 с.
42. Гмиріна С. В. До проблеми інтерпретації музичного твору в вокально-виконавському мистецтві. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2013. URL : <http://elibrary.kubg.edu.ua/3516/1/Gmirina>.
43. Гофман И. Фортепианная игра : ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва: Искусство, 1961. 217 с.
44. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. Москва: Владос, 2004. 175 с.
45. Гринингер Т. Иезуиты. Полная история их явных и тайных деяний от основания ордена до настоящего времени. Том 1. Санкт-Петербург, Москва: 1868. 352 с.
46. Гринингер Т. Иезуиты. Полная история их явных и тайных деяний от основания ордена до настоящего времени. Том 2. Санкт-Петербург, Москва: 1869. 307 с.
47. Давыдова Е.В. Как развить музыкальный слух. Москва : Музгиз, 1957. 71 с.
48. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): Підручник для вищ. та середніх муз. навч. закладів. Київ: Муз. Україна, 2004. 290 с.
49. Давидов М.А. Проблеми збереження і розвитку академічного народно-інструментального мистецтва України. Київ: Національна музична академія України імені П.І.Чайковського, 2008.
50. Дарвін Ч. Автобіографія (Спогади про розвиток мого розуму і характеру). Москва: Вид-во АН СРСР. 1957. 265 с., с. 150
51. Дарвин Ч., Сочинения / пер. С.Л. Соболя под ред. акад. В.Н. Сукачева, Изд. АН СССР, Москва, 1959 г., том 9.

52. Дмитриева Н.Н. Профессиональная подготовка учащихся музыкального училища в классе шестиструнной классической гитары: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Москва, 2004. 23 с.
53. Дмитриева Н.Н. Профессиональная подготовка учащихся музыкального училища в классе шестиструнной классической гитары: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Москва, 2004. 232 с.
54. Доценко В. Мой Брауэр (заметки исполнителя). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. статей.* Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2011. Вип. 31. С. 3 – 11.
55. Дункан Ч. Искусство игры на классической гитаре. Пер. с англ. П. П. Ивачева. Нью-Йорк: Паблиш пресс. 1980.40 с.
56. Дьяченко Н. Г., Котляревский И. А., Полянский Ю. А. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях. Киев: Муз. Україна. 1987. 110 с.
57. Іванніков Т. П. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості: монографія. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д. Г. 2018. 392 с.
58. Иванников Т. П. Постмодернистские тенденции в гитарной музыке. Донецьк – Львів : *Музичне мистецтво: збірник наукових статей.* Юго – Восток. 2010. С. 185–196.
59. Игнатов В. Продолжатель великих династий. Как Зальцбург и Париж открывали Женю Кисина. *Журнал Сов. Культура.* 1991. 26 октября. С. 14.
60. Ильгин К. В. Гитара классическая и русская (семиструнная). Бытование и исполнительство: дис. ...канд. искусств. : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2003. 186 с.
61. Ильин Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности. Санкт-Петербург: Изд-во Питер. 2009. 448 с.
62. Ильин Е. П. Дифференциальная психология профессиональной деятельности. Санкт-Петербург: Питер, 2008. 432 с.

63. Ильин И. А. Наши задачи. Историческая судьба и будущее России: Статьи 1948-1954 гг. В 2-х т. Т.1. Москва: «Рарон», 1992. 271 с.
64. Ирина В.Р., Новиков А.А.. В мире научной интуиции. Москва: "Наука", 1978. 192 с.
65. Каган М. Людська діяльність. (Досвід системного аналізу). Москва: Политиздат, 1974. 328 с.
66. Каминская-Маркова Е. Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии: к 50-летию педагогической деятельности: па- м'яти профессора И. Л. Котлярского и В. Б. Маркова посвящается: сб. науч. ст. Одесса: Астропринт, 2015 - 532 с.
67. Каплан Роберт С., Нортон Дейвид П. Сбалансированная система показателей. От стратегии к действию. Москва: ЗАО "Олимп-Бизнес", 2003. 214 с.
68. Карамзин. Н.М. Что нужно автору? *Избранные сочинения в двух томах.* Москва; Ленинград: Художественная литература. 1964. Т. 2, с. 120–122.
69. Каркасси М. Школа игры на шестиструнной гитаре. Под общей редакцией А. Иванова-Крамского. Москва: Советский композитор, 1990. 152 с.
70. Карпов Л. В. Развитие базовой исполнительской техники формирования звука в процессе обучения игре на гитаре : Ареф дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Санкт-Петербург: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. 2012. 24с.
71. Келли Д. Психология личности. Теория личных конструктов. Санкт-Петербург: «Речь», 2000 г., 249 стр.
72. Коган Г.М. Вопросы пианизма. Москва: Сов. композитор, 1968. 461 с.
73. Конен В. Третий пласт. *Журнал Советская музыка.* 1990. № 4. С. 75 – 83.
74. Контрерас А. 165 советов Дэвида Расселла по технике гитарной игры. / Перевод с испанского Г. Нуждина сделан по изданию: Contreras, Antoniode. Lat6c-nicade David Russellen 165 consejos. Seville, 1998.

75. Кудрявцев В.Т. Творча природа психіки людини. *Журнал Питання психології*. 1990. № 3. С. 113-120.
76. Культура Византии. IV — первая половина VII в. Москва: Наука, 1984. 728 с.
77. Кушпет В. Г. Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах. Кобза О. Вересая, бандура Г. К. Ткаченка, торбан Відортів: навч. посібник. Київ: Lite, 1997. 143 с.
78. Лазарева А. Д. Вчимося граючи. Методичний посібник з навчання гри дітей молодшого віку. Харків: МП Крок, 1997. 680 с.
79. Лапшин И.И. Философия изобретения и изобретение в философии. Введение в историю философии. Москва: «Республика», 1999 г. с. 312-313.
80. Ларионова Л. И. Психологическая структура интеллектуальной одаренности: *Материалы IV Всероссийского съезда Российского психологического общества*. Москва, 2007. Т. 2. С. 228.
81. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: *Учебник. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. 2е изд., перераб. и доп.* Москва: Музыка, 1983. 696 с.
82. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні / ред. М. Т. Щоголь. Київ: Мистецтво, 1955. 62 с.
83. Лисенко М. В. О торбане и музыке песен Видорта. *Про народну пісню і народність в музиці*. Київ, 1955.
84. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Советский композитор, 1990. 312 с.
85. Лойола И. Духовные упражнения. *Орден иезуитов: правда и вымысел*. Москва: АСТ. 2007. 74 с.
86. Лосев А.Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. Москва: «Искусство», 1992. Т.8. 311с.
87. Лосев А.Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. Москва: «Искусство», 1992. Т.4. С. 437-438.

88. Мазель Л. А. Анализ музыкальной формы. Москва: Музыка, 1986. 528 с.
89. Мазель Л. А. Концепция Э. Курта / Мазель Л. А., Рыжкин И. Я. *Очерки по истории теоретического музыкознания*. Ленинград: Музгиз, 1939. Вып. 2. С. 21-104.
90. Мазель Л.А. Общий обзор теоретического музыкознания после Римана / Мазель Л.А., Рыжкин И.Я. *Очерки по истории теоретического музыкознания*. Ленинград: Музгиз, 1939. Вып. 2. С. 5-20.
91. Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Москва, 1960. Т. 9. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1960. 683 с.
92. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. 347 с.
93. Маркова Е. Основы теории исполнительства. Одесса: Астропринт, 2006. 182 с.
94. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. / второе расширен. и доп. издание. Одесса: Астропринт, 2012. — 164 с.
95. Маркова Е. Музыкальная культурология как явление отечественной системы гуманитарного знания. Таврійські студії. Мистецтвознавство. Міністерство культури Республіки Крим. Республіканський вищий навчальний заклад «Кримський університет культури, мистецтва і туризму». /Гол. ред. О. Габрісян. Сімферополь, 2013. С. 59-65.
96. Маркова О. М. Нариси зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. Франція. Німеччина. Австрія. Італія: навч. посіб. Одеса : Друкарський дім, 2010. 128 с.
97. Мартынов В. Конец времени композиторов. Москва: Русский путь, 2002. 296 с.
98. Мартынов В. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. Москва, 2005.
99. Матяев А. И. Классическая гитара / *Альбом гитариста электронный ресурс*. Режим доступа : [http:// albomguitar.narod](http://albomguitar.narod)

100. Меднікова Г. Українська і зарубіжна культура ХХ століття: навч. посіб. Київ: Т-во «Знання», КОО, 2002. 214 с.
101. Медушевский В. А. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки. *Сб. Восприятие музыки.* / Ред., сост. В. Н. Максимов. Москва, Музыка, 1980, с. 178 – 195.
102. Медушевский В. А. Интонационная форма музыки: исследование. Москва: Издательское объединение «Композитор», 1993. 262 с.
103. Медушевский В. В. Онтологические основы интерпретации музыки. *Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры.*: Сб. тр. Вып. 129 / РАМ им. Гнесиных. Москва, 1994.
104. Медушевский В. Единство импровизационности и композиционности как универсалия музыкального мышления. *Квадрат.* № 53. Новосибирск, 1983. С. 59 – 71.
105. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник:* сб. статей. Вып. 5. Москва, 1984. С. 5 – 17.
106. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Журнал Советская музыка.* 1979. № 3. С. 35 – 36.
107. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976. 254 с.
108. Медушевский В. Онтологические основы интерпретации музыки. *Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры:* сб. статей. Вып. 129. Москва, 1984. С. 5 – 11.
109. Мейлах Б.С. Процесс творчества и художественное восприятие. Комплексный подход: опыт, поиски, перспективы. Москва: Искусство, 1985. 318 с.
110. Мейчик М.Н. Паганини. Критико-биографический очерк. Ленинград: "Музгиз", 1934. 46 с.

111. Михайленко М. П. Теоретичні основи формування виконавської майстерності гітариста : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. Київ, 2011. 19 с.
112. Михайленко М. П. Методика викладання гри на шестиструнній гітарі. Київ: "Книга", 2003. 248 с.
113. Михайленко Н.П. Методология исполнительского мастерства гитариста. Киев: "Ровно", 2009. 241 с.
114. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. *Статьи и фрагменты*. Ленинград: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1990. 288 с.
115. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие. Киев. 2012. 272 с.
116. Мошак Е. Г. Традиции гитарной музыки в контексте европейской музыкальной культуры второй половины XX столетия: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / ОНМА. Одесса, 2012. 24 с.
117. М'ясоїд П.А. Загальна психологія / Навч. посіб. Київ: Вища шк., 2004. 487 с.
118. Назайкинский Е.В. Речевой опыт и музыкальное восприятие. *Эстетические очерки*. Москва: Вып. 2. 1967. С. 245 – 283.
119. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка, 1972. 383 с.
120. Назайкинский Е.В. Понятия и термины в теории музыки. *Методологические проблемы музыкознания*. Москва: Музыка, 1987. С. 151-177.
121. Налимов В.В. Самоорганизация как творческий процесс: философский аспект. *Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве*. Москва: Прогресс-Традиция, 2002. С. 143-154.
122. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва: Музыка, 1982. 299 с.

123. Орлов В. И. Трактат о вдохновенье, рождающем великие изобретения. Изд. 2-е. Москва: «Знание», 1980. 336 с.
124. Орлов Г.А. Структурная функция времени в музыке (исполнение и импровизация). *Вопросы теории и эстетики музыки*. Москва: Музыка, 1974. Вып. 13.С. 32-57.
125. Осеннева М. С., Безбородова Л. А. Методика музыкального воспитания младших школьников. *Учебное пособие для студ. нач. фак. педвузов*. Москва: Издательский центр «Академия», 2001. 368с.
126. Осеннева М.С. Теория и методика музыкального воспитания. Москва: Академия, 2014. 272 с.
127. Павлишин С. Музыка двадцатого століття : навч. посіб. Львів : БаК, 2005. 232 с.
128. Павлов В. Умови актуалізації творчого потенціалу при вирішенні задачі головоломок. *Матеріали науково-практичної конференції*. Санкт-Петербург, 2005. С. 47-48.
129. Пальмин А.Г. Никколо Паганини. 1782-1840. Краткий очерк жизни и творчества. Ленинград: Музыка, 1968, 2-е изд. 88 с.
130. Петропавловский А. А. Гитара в камерном ансамбле : дис. ... канд. Искусств: 17.00.02. Н. Новгород, 2006. 189 с.
131. Платон. Избранные диалоги / Составление В. Асмуса, переводчик: В.С. Соловьев и др. Москва : Художественная литература, 1965. 442 с., с. 504
132. Платон. Соч.: В 3 т. Москва, 1968. Т. 1. С.138.
133. Пономарев Я.А. Психология в системе комплексных исследований творчества. *Психология процессов художественного творчества./* Отв. ред. Б.С. Мейлах, Н.А. Хренов. Ленинград: Наука, 1980. С. 24-32.
134. Пономарьев Я. А. Психологія творчості. Москва: «Наука», 1976, 302 с.
135. Пономарьев Я. А. Психологія творчого мислення. Москва, 1960.
136. Пономарев Я. А. Исследование проблем психологии творчества. *Сборник статей*. Москва, Наука, 1983.

137. Пономарев Я. А., Семенов И. Н., Степанов С. Ю. Итоги и перспективы развития психологии творчества. *Психологический журнал*. Т. 9. № 4. 1988.
138. Психолого-педагогические аспекты развития творчества и рефлексии / Под ред. Я. А. Пономарева, И. Н. Семенова, С. Ю. Степанова. Москва, 1988.
139. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук ст.* / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків : С.А.М., 2011. Вип. 31. Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття. 240 с.
140. Проблемы музыкального мышления: сб. статей / ред. М. Арановский. Москва: Музыка, 1974. 336 с.
141. Провозина. Н. Новые технологии в искусстве: от «музыки машин» к «машинной музыке». *Образование, наука и техника: XXI век : сб. науч. ст.* Выпуск 3 /Сост. О.А. Лворук. Ханты-Мансийск: ЮГУ, 2005. 171 с.
142. Пухальский Я.Г. Методика обучения игре на бандуре. Киев: Методкабинет МК УССР, 1978.
143. Пухоль Э. Школа игры на шестиструнной гитаре. На принципах техники Ф.Тарреги. Москва: «КИФАРА», 2014. 200 с.
144. Рагс Ю.Н. Концепция зонной природы музыкального слуха. *Н. А. Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог*. Москва: Музыка, 1980. 303 с.
145. Раппопорт С.Х. От художника к зрителю. Как построено и как функционирует произведение искусства. Москва: Советский художник, 1978. 238 с.
146. Реан А. А., Бордовская Н. В., Розум С. І. Психологія і педагогіка. Санкт-Петербург: Питер, 2002. 432 с.
147. Роджерс К. Взгляд на психотерапию. Становление человека. Москва: "Прогресс", 1994. К.: PSYLIB, 2004. 314 с.

148. Роджерс Н. Творчість як посилення себе. *Питання психології*. 1990. № 1. С. 164 – 168.
149. Роч Паскуаль. Школа игры на шестиструнной гитаре (по методу Ф.Тарреги) / ред. А.Иванова-Крамского. Москва: ГосМузИздательство, 1962. 102 с.
150. Рябова О. Музично-слухові уявлення як операнди музичного мислення особистості. *Естетика і етика педагогічної дії*. Вип. 13. 2016. С. 60 – 68.
151. Савенко С. Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда. *Кризис буржуазной культуры и музыка : сб. науч. ст.* Ленинград, 1983. Вып. 5. С. 96 – 112.
152. Савшинский С.Н. Работа пианиста над музыкальным произведением. Москва, Ленинград: Музыка, 1964. 187 с.
153. Самарин Ю. Ф. Иезуиты и их отношение к России. Москва, 1870. 510 с.
154. Самойленко А. Музыкознание как семасиология: к проблеме диалога. *Культурологічні проблеми музичної україністики : зб. наук. ст.* / ред.-упор. О. М. Маркова. Одеса : Астропринт, 1998. С. 16 – 24.
155. Самосознание европейской культуры XX века.- eKnigi.org :
Издательство политической литературы, 366 с.
156. Самохина М. А. Формирование исполнительских умений и навыков учащихся детской музыкальной школы в классе гитары : автореф. дис. ...канд пед. н.: 13.00.02: / Моск. госуниверситет культуры и искусств, 2005. 20 с.
157. Св. Игнатий Лойола. Духовные упражнения. Духовный дневник. Москва: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2006. 376 с.
158. Сеговія А. Лист моему біографу. Сов. музыка, 1960, №6
159. Симонов П. В. Информационная теория эмоций и психология искусства: Искусствознание и психология художественного творчества. *Вопросы психологии*. № 6. 1988. С. 50 - 65.
160. Симонов П. В. Междисциплинарная концепция человека: потребностно-

- информационный подход. *Вопросы психологии*. 1988. № 6. С. 94 - 100.
161. Сокол А.В. Музыка, музыкальная культура: определения.
<http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/>
162. Соколов Э. В. Культура и личность. Ленинград: «Наука», 1972. 231 с.
163. Соловьев В. С. Красота в природе. Соч.: В 2 т. 2-е изд. Москва, 1990.
Т.2. 827 с.
164. Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки. Ленинград:
Советский композитор, 1981. 293 с.
165. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы.
Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. ст. / ред. А. Н.
Сохор, Ю. Н. Холопов. Москва: Музыка, 1971. С. 292 – 309.
166. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. *Вопросы социологии
и эстетики музыки. Статьи и исследования*. В 3-х вып. Вып. 2 /
ЛГИТМиК; ред.-сост. М. Г. Арановский. Ленинград: Советский
композитор, 1981. С. 231 – 293.
167. Спиркин А. Г. Свідомість і самосвідомість: монографія . <[http:// lib.
mgppu. ru / OpacUnicode / index. php? url, / auteurs / view / 6339 / source:
default](http://lib.mgppu.ru/OpacUnicode/index.php?url=/auteurs/view/6339/source:default)>. Москва: Политиздат, 1972. 303 с
168. Станиславский К. С. *Собр. соч., т. 3. Работа актера над собой*. Ч. 2.
Работа над собой в творческом процессе воплощения. Москва, 1990.
169. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции. *Музыкальный
современник*. Вып. 6. Москва, 1987. С. 47.
170. Тарасова К. В. Онтогенез музыкальных способностей. НИИ дошк.
воспитания АПН СССР. Москва: Педагогика, 1988. 173, 2 с.
171. Татаркевич, В. Дефиниция искусства. *Вопросы философии*. Москва:
Правда, 1973. Вып. 5. С. 67–75.
172. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. Москва,
Ленинград: АПН РСФСР, 1947. 355 с.

173. Ткаченко В. М. 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.
174. Тонди А. Иезуиты. Москва: изд-во иностранной литературы, 1955. 331 с.
175. Топоров В.Н. Об «экзотрическом» пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве). *От мифа к литературе: Сборник в честь семидесятилетия Елезара Моисеевича Мелетинского*. Москва, 1993. С.25 - 42.
176. Тюпа В.И. Модусы художественности (конспект цикла лекций). *Дискурс*. Новосибирск, 1998. № 5/6. С. 163-173
177. Тюпа В.И. Художественность литературного произведения : дис. ... доктора филологических наук : 10.01.08 / МГУ. Красноярск: Издательство Красноярского университета, 1987. - 219 с.; . + Прил.: (Художественность чеховского рассказа. Москва. Высшая школа, 1989. 133с.;
178. Уроки Фраучи. *Электронный ресурс*. <<http://terrauitar.ru/forum/index.php?showtopic=6518>>, 2011
179. Фейгин М. Индивидуальность ученика и искусство педагога. Москва: Музыка, 1975. 80 с.
180. Харуто А. В. Компьютерный анализ звука для музыковедческого исследования. *Тезисы докладов VII международной конференции «Математика. Компьютер. Образование»* (Дубна, 23-30 января 2000). Москва: Прогресс-Традиция, 2000. С. 340.
181. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.
182. Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания. *Материалы Первой Российской научно-практической конференции «Музыкальное*

- содержание: наука и педагогика*». 4-5 декабря 2000 г. Уфа: РИЦ УГИИ, 2002.
183. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Санкт-Петербург: Изд-во «Лань», 1999. 489 с.
184. Холопова В.Н. Область бессознательного в восприятии музыкального содержания. Москва: Преем, 2002. 24 с.
185. Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: дис. ... д-ра псих. Наук: 19.00.03, Казань, 1989. 425 с.
186. Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности / учебное пособие. Санкт-Петербург: «Композитор», 2008. 212 с.
187. Царлино Дж. Установления гармонии. *Електронний ресурс*.
<http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XII-XVI%20cc./index.html@id=2920>
188. Цит. по: Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции. *Музыкальный современник*. Вып. 6. Москва, 1987.
189. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений : Общие принципы развития и формообразования. Простые формы. Москва: Музыка, 1980. 296 с.
190. Цыпин Г.М. Музыкально-исполнительское искусство: теория и практика. Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. 320 с.
191. Цыпин Г.М. Музыкант и его работа: Проблемы психологии и творчества. Москва: Сов. композитор, 1988. Кн. 1. 384 с.
192. Цыпин Г.М. Портреты советских пианистов: Музыкально-критические статьи. Москва: Сов. композитор, 1983. 256 с.
193. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. Москва: Интер-пракс, 1994. 384 с.

194. Чередниченко Т.В. Герменевтика и музыкознание. *Общие проблемы искусства: Обзорная информация*. Москва: Гос. библиотека СССР им. В.И. Ленина, 1984. Вып. 1
195. Чухліб О. Торбан як різновид барокової лютні в Україні. Традиційні музичні інструменти кобзарів і лірників. *Матеріали науково-практичної конференції з міжнародною участю*. 2 червня 2017 року . Київ: НЦНК «Музей Івана Гончара», с. 29 – 40.
196. Шадриков В. Д. Методологические проблемы способностей: Психология учебной и трудовой деятельности. Ярославль, 1985. С. 3–8.
197. Шадриков В. Д. О содержании понятий «способности» и «одаренность». *Психологический журнал*. 1983. № 3. С. 38–46.
198. Шадриков В. Д. Проблемы профессиональных способностей. *Психологический журнал*. 1982. № 5. С. 13–26.
199. Шадриков В. Д. Способности и интеллект человека. Москва, 2004.
200. Шадриков В. Д. Способности, одаренность, талант: Развитие и диагностика способностей. Москва, 1991.
201. Шадриков В.Д. Психология деятельности и способности человека. Москва: "Логос», 1996. 320 с.
202. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков: «Скорпион», 2007. 292 с.
203. Шарнассе Э. Шестиструнная гитара : от истоков до наших дней. Пер. с фр. Москва: Музыка, 1991. 87 с.
204. Шафф А. Некоторые проблемы марксистско-ленинской теории истины. Перевод с польского. Москва: Издательство иностранной литературы, 1953. 480 с.
205. Шевченко А. Гитара фламенко: Мелодии и ритмы. Киев, 1998.
206. Шевырѐв А.В. *Технология творческого решения проблем (эвристический подход)*... Книга вторая. Техника творчества. Белгород: "Крестьянское дело", 1995. 208 с.

207. Шерман Н. Формирование равномерно-темперированного строя. Москва: Музыка, 1964. 120 с.
208. Ширялин А. В. Поэма о гитаре. Москва: Молодёжная эстрада, 1994. 160 с.
209. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки. (*Теоретическое исследование*). Одесса: ОНМА, 2001. 302 с.
210. Шнайдер Дж. Гитара XX века : второй золотой век. Гитара и лютия / пер. О. Владимировой. *Интернет-журнал Мусарт*. № 1. февраль, 2005.
211. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке / В. Холопова, Е. Чигарёва. *Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества*. Москва: Советский композитор, 1990. С. 327 – 331.
212. Щедровицкий Г.П. Смысл и значение. Проблемы семантики. Москва, 1974. С. 88-89.
213. Щедровицкий Г.П. Место понимания в системе мышледеятельности. *Понимание и рефлексия: Материалы Первой и Второй Тверских герменевтических конференций. Часть I*. Тверь. 1992. С. 11.
214. Юдина С. Д. Анализ проблемы творчества в гуманистической психологии. *Материалы IV съезда Российского психологического общества*. Москва, 2007. Т. 3. С. 388.
215. Юнг К. Г. Архетип и символ. Москва, 1991.
216. Юнг К. Г., Нойман Э. Психоанализ и искусство. Москва, 1996.
217. Юнг К. Г. Психология бессознательного/ Пер. с англ. Издание 2-е., Москва: Когито- Центр, 2010. 352 с.
218. Юнг К. Г. Феномен духа в искусстве и науке. Собрание сочинений./ *Юнг Карл Густав о духовности, о творчестве. Фрагменты из книги*. Том 15. Москва, 1992
219. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика. *Структурализм: "за" и "против"*. Москва, 1975. 473 с.

220. Яковлева А. Современная вокальная музыка и проблемы исполнительского мастерства. *Звучащая жизнь музыкальной классики XX века: по материалам научно-практической конференции* / Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб.58 Москва, 2006. С. 348-354.
221. Яковлева Є. Л. *Психологічні основи розвитку творчого потенціалу особистості школяра*. Розвиток творчого потенціалу особистості школяра. Москва, 1996. С. 6-16.
222. Яковлева Є. Л. Розвиток творчого потенціалу особистості як мета освіти. *Світ психології*. 1996. № 2. С. 145-151.
223. Ямпольский И. М. Никколо Паганини. Ленинград: Музгиз, 1961. 380 с.
224. Ямпольский И. М. Паганини – гитарист. *Избранные исследования и статьи*. Москва: Советский композитор, 1985. 278 с.
225. Aguado D.D. Methode complete pour la guitare. Public en Espagnol : F. de Fossa. 1826.
226. Contreras A. La tecnica de David Russell en 165 consejos. Seville, 1998.
227. Davidson A. Spiritual Exercises, Improvisation, and Moral Perfectionism: With Special Reference to Sonny Rollins. Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies.: Edited by George E. Lewis and Benjamin Piekut. Oxford University Press, 2016.
228. Frederick N. Ренессанс Гитары. Музыкальные продажи Америки. *Електронний ресурс* <https://archive.org/details/sologuitarplayin00noad>
229. Ghiselin B. Ultimate Criteria for Two Levels of Creativity / C. W. Taylor, F. Barron (eds.). Scientific Creativity. NY. 1963
230. Júlio Ribeiro Alves. The History of the Guitar. Хантингтон, 2015.
231. Moretti F. Principios para tocar la guitarra de seis ordines, precedidos de los elementos generales de la musica. Madrid : en la imperanta de Sansha, 1807. 113 p. (© Biblioteca Nacional de España)
232. Sanz Gaspar. Instruccion de musica sobre la guitarra espaÑola; y metodo de primeros rudimentos, hasta tanerla con destreza / Compuesto por el licenciato

- Gaspar Sanz. Zaragoca, 1674. 55 p.
233. Schaff A. Das Verstehen der verbalen Sprache und das Verstehen der Musik. Musik und Verstehen... S. 276-288.
234. Sor F. Methode pour la guitare. Paris : Marchands de Musique, 1830. 88 p.
235. Wailly P. M. «La Revue de Musicologie»f 1928, aout, стр. 167, цит. по Ямпольский 224, с. 238.

ДОДАТОК А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ РОБІТ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Дроздова О. О. Генезис технологий искусства исполнения в истории гитары. *Науковий вісник* : Виконавське музикознавство: наук. журнал, вип. 24, Київ: Вид-во НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2018. С. 87-92
2. Дроздова О. О. Духовная составляющая технологии искусства гитариста. *Науковий вісник* : Виконавське музикознавство: наук. журнал, вип. 22, Київ: Вид-во НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2016. С. 119-129.
3. Дроздова О. О. Духовно-творча складова технології гітарного виконавства. *Мистецтвознавчі записки* : наук. журнал. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 33. С. 457 – 465.
4. Дроздова О. О. Искусство игры на гитаре как научная категория исполнительского музыкознания. The art of playing the guitar as a scientific category of performing **musicology**. *Europäische Fachhochschule, European Applied Sciences* , #1 2018. – s. 39- 41.
5. Дроздова О. О. Понятие "технология игры" и его разработка в теории гитарного исполнительства. *Науковий вісник національної музичної академії ім. П.І.Чайковського* : наук. журнал. К.: Вид-во НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2014. Вип. 110. С. 183-191.
6. Дроздова О. О. Спадкоємність в історії гітарного виконавства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. К.: Вид-во Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. №3. С. 386-391.

7. Дроздова О. О. Творча сторона мистецтва виконання на гітарі. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. праць. Київ: Вид-во Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. № 40. С. 291-301
8. Дроздова О. О. Технология освоения духовно-творческой составляющей в гитарном исполнительстве. *Виконавське музикознавство*: наук. вісник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. Вип. 23. С. 93-118.

Статті в збірках матеріалів конференцій

9. Дроздова О. О. Творча складова в структурі елементів мистецтва виконання на гітарі. *Музичне мистецтво: Захід-Схід. Міжнародна науково-творча конференція*. Одеса: ОНМА, 2018. 30 листопада - 02 грудня. С. 9.
10. Дроздова Е. Искусство гитарного исполнения как научная категория музыковедения. *Виконавці про своє мистецтво. II Всеукраїнська науково-практична конференція*. Київ-Ніжин : ПП Лисенко М.М., 2016. С. 6-13.
11. Дроздова Е. О. Творческая составляющая технологии работы музыканта-исполнителя в освоении произведения. *Conduct of modern science. History Music and life. XIII International scientific and practical conference*. Sheffield. Science and education LTD, 2017. 30 листопада - 7 грудня. Vol. II. С. 42-50.
12. Дроздова Е. О. Дефиниция «искусство исполнения музыкального произведения». *Vedecky prumysl evropskeho kontinentu. XIII Mezinarodni vedecko - prakticka konference*. Praha: Publishing House «Education and Science», 2017. 22 - 30 листопада. Vol. 6. С. 107-113.

13. Дроздова Е. Духовная составляющая технологии искусства гитариста. Виконавське музикознавство академічного народно-інструментального мистецтва України. Всеукраїнська науково-практична конференція. Київ- Ніжин: ПП Лисенко М.М., 2015. С. 97-105.
14. Дроздова О. Духовно-творча складова гітарної технології як фактор виконавського мистецтва. Дні науки. XIII Всеукраїнська молодіжно-творча конференція. Одеса: ОНМА, 2016. С. 7.