

ЗАТВЕРДЖЕНО
Директорка Державного науково-методичного центру змісту культурно-мистецької освіти


Марина БРИЛЬ
« 20 » _____ 2025 р.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ ЦЕНТР
ЗМІСТУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

**Методичні рекомендації
для викладачів-гітаристів
щодо підготовки учнів до концертних виступів**

Укладач:

Ю. В. Вітрянський

викладач Звенигородської дитячої школи мистецтв Звенигородської міської ради Звенигородського району Черкаської області, спеціаліст вищої категорії, викладач-методист

Рецензенти:

А. Б. Криворучко

директор, викладач Дитячої музичної школи № 8 міста Миколаєва, диригент естрадно-симфонічного оркестру Миколаївської обласної філармонії, спеціаліст вищої категорії

О. А. Хорошавіна

доцентка Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; членкиня президії Асоціації гітаристів Національної всеукраїнської музичної спілки; голова Одеського клубу гітаристів та громадської організації «Одеський гітарний провесінь»; кандидатка мистецтвознавства

В. І. Доценко

професор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, заслужений артист України

Відповідальна
за випуск:

А. Г. Полещук

Рекомендовано

на засіданні педагогічної ради
Звенигородської дитячої школи мистецтв
Звенигородської міської ради Звенигородського
району Черкаської області
(протокол № 6 від 25 лютого 2025 р.)
© Вітрянський Ю. В., 2025 р.
© Державний науково-методичний центр
змісту культурно-мистецької освіти, 2025 р.

У методичних рекомендаціях розглянуто фундаментальні засади формування особистості успішного виконавця-гітариста та пов'язані з цим типові викладацькі недогляди. Автором досліджується широкий спектр зазначеної проблематики. У роботі послідовно деталізовано низку аспектів від вибору програми до концертного виступу та узагальнено в цілому. Рукопис рекомендовано для роботи викладачам-гітаристам та прагнучим удосконалення своєї майстерності молодим виконавцям.

План

1. Актуалізація питання: «Хто винен?» чи «Що робити?»	5
2. Грамотний вибір репертуару як показник педагогічної майстерності	5
2.1. Основоположність індивідуального підходу у виборі репертуару для його успішної сценічної долі	5
2.2. Критерії вибору концертного репертуару та типові помилки зазначеного питання	6
2.3. Визначальна роль потенціалу учня у рівні його репертуару	8
3. Професіоналізм учня забезпечується методом викладання	8
3.1. Увага до деталей – фактор активізації слухового самоконтролю та зацікавленості учня	8
3.2. Чіткість, конкретність, зрозумілість зауважень – найкоротший шлях до досягнення мети	8
3.3. Значущість постійності рівня вимог та волі до досягнення результату	8
4. Виконавська редакція нотного тексту як фактор розвитку компетентності учня	9
4.1. Деталізація аплікатури правої руки та усвідомлення її логіки учнем – першочерговий чинник оптимізації звукоутворення на гітарі.....	9
4.2. Відображення технологічних завдань лівої руки у нотному тексті – важлива умова виховання доцільних та раціональних рухів	10
4.3. Графічне виявлення елементів музичного синтаксису та його сенс для роботи над виразністю виконання	12
4.4. Вміння грамотно читати редагований текст – основа для успішного розвитку самостійності музиканта	12
5. Посадка і постановка: ціна питання	13
5.1. Основні постулати правильної посадки гітариста	13
5.2. Типові недоліки постановки правої руки	14
5.3. Фізіологічні умови правильної постановки лівої руки та її найпоширеніші дефекти	15
5.4. Динамічність та перспективність – необхідні властивості	

постановки	16
6. Естетика виконавських рухів – показник майстерності музиканта-інструменталіста	17
6.1. Вирішальне значення підготовчих рухів та передбачливості у виконавській техніці	17
6.2. Синхронність підготовчих і робочих рухів та технологія попередніх установок пальців – фундаментальні навички професійного звуковидобування	18
6.3. «Відмова від підготовки – підготовка невдачі» (Дж. Вуден)	19
7. Коли народжується музика?	19
7.1. Якісний звук – «стартовий капітал» виконавця	19
7.2. Усвідомлене внутрішньослухове інтонування – запорука правдивості виконання	20
7.3. Деякі проблематичні аспекти у роботі над динамічною виразністю	21
7.3.1. Інтонування як засіб подолання формальності нюансування	21
7.3.2. Значення правильного вектору звуковидобування тірандо у розширенні динамічної шкали	21
7.3.3. Динаміка в контексті гітарної органіки	21
7.3.4. Доречне застосування апояндо як фактор виразності тембродинаміки	22
7.4. Метроритмічна складова у контексті експресивності виконання	23
7.4.1. Голосоведіння: інтонаційно-осмислене проти навчально-механічного	23
7.4.2. Здатність витримки єдиного темпу для повноцінного відтворення цілісності форми	24
7.5. Уміння слухати свою гру – вирішальний фактор удосконалення виконавця	24
8. Сценічна культура як елемент позитивного сприйняття виконавця	25
8.1. Задоволення від процесу – результат цілеспрямованого виховання навички	25
8.2. Вихід на сцену – «візитна картка» виконавця	26
8.3. Алгоритм дій учня-гітариста у першу хвилину перебування на сцені..	26
8.4. Дрібниці чи звичайний професійний обов’язок?	26
9. Гама: «бути чи не бути?» – Дилема чи аксіома?	28
10. Самовдосконалення – шлях до педагогічної майстерності	29

1. Актуалізація питання: «Хто винен?» чи «Що робити?»

Об'єктивна оцінка публічних виступів наших учнів з боку колег може суттєво допомогти зацікавленому педагогу-музиканту формувати свій курс. Тямуще, конкретне та доброзичливе зауваження дорогого варте! Викликає жаль ситуація, коли після конкурсу не розумієш логіки оцінок журі та своїх стратегічних помилок. Так, помилку викладача-музиканта важко співставляти з помилкою лікаря-хірурга. Але питання в тому, що ми робимо далі: або без належної аналітики заспокоюємо себе та учня словами на зразок «сьогодні не наш день» чи «журі тягне своїх», або ж починаємо займатися «ремонтом», корегувати вектори своєї роботи. Отож, одвічне «хто винен?» чи «що робити?..»

2. Грамотний вибір репертуару як показник педагогічної майстерності

2.1. Основоположність індивідуального підходу у виборі репертуару для його успішної сценічної долі

Людині дано безцінний дар – вільна воля. Питання у виборі. Перше, що обирає викладач – репертуар. У цьому виборі закладається багато чого. Без перебільшення можна стверджувати, що грамотний вибір репертуару є показником педагогічної майстерності. Основою школи є учень-«середняк». Працюючи з учнем середніх здібностей, педагог може не тільки багато чому навчити, але й багато чому навчитися, між іншим і в питанні, яке ми розглядаємо. Проте набагато гостріше та складніше полягає справа у випадках особливих: з початківцем, дорослим та маловіковим учнем, по переводу від іншого викладача, випускником. Кожен із них вимагає особливої чутливості, індивідуального підходу та зваженості рішень. Аж ось подарунок з небес і водночас «сполох» для педагога – талановитий та працьовитий учень. Як казав хтось із видатних піаністів, така дитина – це ніби добре складене вогнище, і справа педагога – запалити його. Виховуючи обдарованого учня, викладач переживає горіння і тривогу, боячись завадити його розвитку. Гадаю, девіз лікарів «Не нашкодь!» тут відлунням звучить і в

музичному мистецтві.

Аналізуючи конкурсні виступи учнів, прийшов до певних висновків, з якими хотілося б поділитися.

2.2. Критерії вибору концертного репертуару та типові помилки зазначеного питання

Перше. Якщо виступ не просто заради участі, то програма має бути все-таки конкурсною, концертною, яскравою. Потрібно чіткіше бачити межу з репертуаром навчально-педагогічним. Звичайно, може звучати й етюд, але етюд концертно- художньої спрямованості.

Далі. Народники беруть участь переважно в академічних конкурсах. Спектр творів тут досить широкий – це і класика, і народна музика, і сучасна. Але коли ми включаємо в програму поп-музику чи джаз, ми дуже ризикуємо. Особливо, коли перекладення малоцікаве. «Гітара – збаловане дитя музики. Близька для кожного, вона готова на все. В цьому її чеснота, але й її небезпека. Своєму слугі вона дозволяє виявити, як гарний, так і поганий смак», – писав відомий французький гітарист Робер Ж. Відаль. [4, с.25]

Разом із цим необхідно зауважити, що звучання фольклору (у звичайному вигляді) на естрадно-джазовому конкурсі теж буде сприйматися як «не формат».

Наступне. Часом можна почути й одноманітні програми. Цього недоліку необхідно уникати в усьому: в характері, стилі, темпі, фактурі... Для класичної гітари написано море музики. Підібрати контрастні твори, в принципі, не складно. Та й взагалі, учня як музиканта необхідно виховувати всебічно.

Неадекватне завищення програми – ще одна помилка, яка спостерігається не тільки на академконцертах, але й на конкурсах. В становленні учня ми, безумовно, маємо триматися принципу послідовності. Його грубе порушення може мати дуже серйозні наслідки: скованість ігрового апарату, сповільнення музичного розвитку учня, згасання

зацікавленості до занять, стати причиною невпевненості в собі, зриву та повне фіаско на сцені. Але, коли ми приймаємо рішення про участь у творчому змаганні, ми маємо право на ризик, зважений і добре продуманий. На жаль, іноді амбіції викладача чи аргументи на зразок «сподобалось учневі» або «на виріст», заважають тверезо оцінити міру підвищення планки складності твору. Тоді маємо наглядну картину неготовності учня в оволодінні твором у найрізноманітніших аспектах: обсяг форми, змістовному, темповому, фізичному, стилістичному відношеннях, недостатності художньої виконавської техніки. Досить суттєве значення при виборі конкурсного твору має врахування особливостей темпераменту учня.

Проте, навіть якщо наш вихованець має високий потенціал, необхідно пам'ятати про фактор часу, тобто його достатність для успішного вивчення твору. Запас часу дає можливість змінювати тактику занять у випадках хвороби чи якихось несподіванок.

Не так часто, але іноді трапляється прямо-таки догматична «прив'язка» до хрестоматійних вимог класу та дуже обмеженого репертуарного списку. Найчастіше це спостерігається у роботі з малолітніми та слабкими учнями. Звичайно, у кожного викладача є свій апробований роками репертуар, всі складності якого ми знаємо напам'ять. Для кожного нового учня такий твір матиме новизну. А для нас самих? Чи не говорить це про згаслий вогник творчості, чи не перетворюється наша робота в рутину? Адже для гітари з її багатющою нотографією легко можна найти «свіженькі» п'єски на виховання того ж навичку чи виду техніки, які ми прищеплюємо на своїх звичайних «бородатих» творах.

Існують і свої улюблені твори, дійсно улюблені, без лапок. Але вони також невдовзі перестають бути такими, якщо давати їх кожному учневі. Не може бути свята щодня! При виборі конкурсних програм особисто я намагаюся не повторюватися. Коли ж іду на такий крок, то запитую себе, чи можемо ми з цим учнем сказати щось нове, готую його як до дотику з особливим...

Наостанок роздумів про репертуар хотілося б декілька слів сказати про перекладення. Незважаючи на численність оригінальних творів, ми звертаємося і до них. При цьому варто звернути увагу на наступне. Якість транскрипцій дуже різна. Приступаючи до роботи над перекладенням, необхідно ретельно ознайомитися з його особливостями, складнощами, звірити з оригіналом, порівняти з іншими варіантами перекладення. Часто, особливо в радянських виданнях, можна зустріти помилки. Маючи достатню компетентність, іноді доречним буває і «доредагування» (наприклад, в питанні застосування технічного легато). Проте слід зазначити, що включати перекладення в конкурсну програму – це ризик.

2.3. Визначальна роль потенціалу учня у рівні його репертуару

Якщо розібратися, то по суті, того не розуміючи, сам учень обирає свою програму. Що я маю на увазі? Педагог дає учневі те, на що він «робить заявку» своєю працею, здібностями, нахилами, успіхами, прогнозованістю. Спостерігаючи гармонійний розвиток учня, педагог має підстави сміливо крокувати по програмі. І, можливо, що в такому погляді на питання полягає вирішення усієї методичної проблеми репертуару.

3. Професіоналізм учня забезпечується методом викладання

Яскравий виступ учня на сцені ніби вершина айсберга. Слухачеві невидима вся «кухонно-лабораторна» робота в класі. А саме в ній і прихований секрет успіху. Професійність учня забезпечується методом викладання. Характерним є те, що результат стає системним, тобто клас викладача є своєрідною «кузнею з кадрів». Чого ж нам, викладачам, часом не вистачає у нашій методології? Висловлю декілька думок зі свого досвіду.

Насамперед – інтерес до деталей, найрізноманітніших та найдрібніших сторін педагогічного процесу. Видатний піаніст і педагог Генріх Нейгауз, нібито виправдовуючи свою «прискіпливість», часто повторював, що найтонші та наче б то малопомітні нюанси виконання разом і створюють те, що так надзвичайно діє на будь-якого, навіть найнепідготовленішого

слухача. І поряд з цим особливо підкреслював: «Кожна дрібниця в мистецтві завжди щось значить для виразу певної думки. Це – як слова, і потрібно підбирати цілком точні слова, а не якісь випадкові». Подобиця значуща – кредо успішного творчого викладача! Учень, що пройшов таку школу, буде завжди звертати увагу на найтонші моменти виконання. У нього виховується повага до справи, стійка та глибока зацікавленість до занять. Програма ж максимум – виховання ретельності в найрізноманітніших сторонах життя.

Далі. Чіткість, конкретність, ясність зауважень та знання шляхів досягнення мети дуже важливі в становленні юного музиканта. Ми ж самі високо цінуємо ділове зауваження та рекомендацію досвідчених колег. Тому, візьмемо за правило так удосконалювати свою компетентність, щоб нам завжди було що підказати навіть найталановитішому учневі. «Ну, давай ще раз» – не метод досвідченого викладача.

Ще про одне. Багато навіть простих і зрозумілих істин у нашій роботі доводиться повторювати, і повторювати багаторазово. І не тільки слабким, але й навіть обдарованим, зацікавленим учням. Проте важливо не просто говорити, чи констатувати факт. Необхідне найголовніше – воля до досягнення поставленого завдання, вміння запевнити учня, «витягнути», а часом і домогтися потрібного результату. У вимогах необхідна постійність, а не поодинокі спалахи.

4. Виконавська редакція нотного тексту як фактор розвитку компетентності учня

Зазвичай гітарист дуже рідко має справу з уртекстом, текстом, абсолютно не редагованим. Проте часто ці позначення вимагають додаткових уточнень. Крім того існує цілий ряд технологічних виконавських задач та проблем, які теж мають бути відображені у нотному записі. На моє глибоке переконання, для раціонального музично-виконавського розвитку учня-початківця необхідна усвідомлена робота з редагованим текстом. Виділю основні елементи гітарної виконавської редакції.

4.1. Деталізація аплікатури правої руки та усвідомлення її логіки учнем – першочерговий чинник оптимізації звукоутворення на гітарі

Насамперед, це аплікатура. З лівою рукою зазвичай особливих проблем не виникає – вона завжди в полі зору автора, редактора та самого виконавця. А ось аплікатурі правої руки приділяється значно менше уваги. І дарма! Якраз права рука, відповідаючи за процес звукоутворення, має вирішальну роль у питаннях артикуляції, моторики, метроритму. І пускати це питання самопливом абсолютно неприпустимо. Ще на стадії розбору та роботи у повільних темпах необхідно мати на увазі наступне. Так як будь-які рухи поступово автоматизуються, виконавцеві потрібно виховати саме потрібні рухи, тобто рухи потрібними пальцями, і при цьому орієнтованими на авторський темп. Серед найпоширеніших помилок найчастіше зустрічаються повтори-щипки струни одним і тим же пальцем. Іноді це відбувається навіть на різних струнах! І що ж? Порушення координації, не попадання на потрібні струни, текстовий «бруд», нераціональні м'язові напруження, в'язкість метроритму, неспроможність до швидких темпів, напруженість та скованість психіки в цілому – такий «букет» наслідків. Тому дуже важливою умовою постає усвідомлення учнем логіки аплікатури, особливо в нестандартних ситуаціях, стиках, переходах і, навіть, просто з якого пальця почати пасаж. Не варто забувати й те, що аплікатура, гарна для спокійного темпу, може бути непридатною для швидкого. Ретельна деталізація аплікатури правої руки, досліджена у співпраці з учнем та зафіксована у нотному тексті, на мій погляд, суттєво оптимізує роботу та розвиває компетентність учня у цьому аспекті.

4.2. Відображення технологічних завдань лівої руки у нотному тексті – важлива умова виховання доцільних та раціональних рухів

Далі, необхідно звертати увагу на технологічні задачі, які пов'язані з принципами підготовки, утримання та переміщення пальців на грифі. Їх вирішення дає можливість для свідомого виконання рухів, тобто формування

вторинних автоматизмів, планомірного виховання культури рухів. Інакше викладач фактично передовіряє природі доробити те, що сам не довів до кінця. Але природа не приймає до уваги таку «педагогічну доцільність». У жодному разі не варто забувати відому хрестоматійну істину, що неправильні рухи закріплюються легше правильних, тому що вони мають випадковий, довільний характер і є несвідомими первинно-автоматизованими руховими реакціями, якими практично доволі важко керувати. У контексті заглиблення учня у технологічні питання необхідно, на мою думку, згадати про наступне. Важливим аспектом відчуття комфортності пальців лівої руки є утримання їх на грифі. Воно, раціональне по своїй природі, дає можливість не втратити позицію, контакт з потрібною струною, зберегти якість звуку при повторному притисканні. Як відомо, позначаємо його пунктирними лігами. У певних епізодах не зайвим буде позначення квадратною дужкою аплікатури, де необхідно поставити пальці одночасно. Що ж до переміщення лівої руки вздовж грифа, то зауважимо, що ковзання пальця по струні є найпоширенішим способом зміни позицій (позначаємо рискою). Воно дає змогу, не втрачаючи контакту зі струною, точно та пластично виконати необхідний рух.

Наступне. Серед технологічних виконавських прийомів особливе значення має баре. Зважаючи на його складність в досягненні фізіологічного комфорту, пластики та точності, фонічної ясності, варто звертати увагу на такі аспекти, як межі застосування, раціональну кількість струн, що притискаються, особливості моментів входу та виходу з нього. Конкретизація технології у таких епізодах сприятиме їх метроритмічній стабільності та артикуляційній чіткості.

Особливим аспектом питання редакції музичного твору є застосування технічного легато. При прийнятті рішення стосовно його використання інколи керуються лише фактором зручності. Проте грамотний підхід полягає в прийнятті до уваги і характеру музики, і технічних складнощів, і достовірності та авторитету видання. У будь-якому випадку необхідно

враховувати, що його застосування має відповідати розумінню фрази. Не варто використовувати цей прийом там, де він применшує виразність, навіть якщо є відповідна позначка у тексті. Зважаючи на фонічну специфіку гітарного технічного легато, недоцільним буде його застосування, наприклад, в епізодах з поступовим підсиленням звуку та у творах повільного темпу. Особливо ретельної уваги потребують редакторські ліги в перекладеннях. Один із провідних сучасних українських гітаристів М. Михайленко прямо вказує на необхідність у деяких випадках дореддагувати текст, не зважаючи ні на які авторитети транскрипторів. І, як приклад, наводить невдале застосування технічного легато у «Сарабанді» Й. С. Баха у перекладенні гітарного світила Андреса Сеговії. [7, с. 196] Корегуючи технічну лігатуру, сучасні виконавці рекомендують частіше звертатися до оригіналів, порівнювати різні редакції та, маючи необхідну компетенцію, сміливіше експериментувати. І, наостанок, не можна не погодитися з думкою того ж М. Михайленка, що іноді варто прибрати технічні ліги (особливо висхідні) через недосконалу якість інструменту.

4.3. Графічне виявлення елементів музичного синтаксису та його сенс для роботи над виразністю виконання

Для усвідомлення учнем форми твору та інтонаційно випуклого голосоведіння, на мою думку, має сенс розділити музичний твір на завершені смислові побудови, якими найчастіше є періоди, та позначити їх цифрами. Це допоможе виявленню загального і відмінного, полегшить роботу з текстом та вивченням його напам'ять. Стосовно дрібних побудов, за історичною традицією в гітарній нотографії фразувальні ліги не виставляються. Але відповідальність виконавця-гітариста за точність і логічність музичного синтаксису від цього тільки зростає. Вважаю, що існує ряд випадків, коли розташування фразувальних ліг в більшій чи меншій мірі буде досить доцільною. Серед них – початковий період навчання, затактові та нестандартні (у тому числі неквадратні та з перемінним

розміром) побудови. Усвідомлення учнем меж фраз сприятиме більш випуклому виявленню їх динамічних та кульмінаційних співвідношень, органічному диханню всього виконавського апарату.

4.4. Вміння грамотно читати редагований текст – основа для успішного розвитку самостійності музиканта

Як бачимо, редагування твору – це комплекс технологічних, аплікатурних, динамічних настанов та корекцій, спрямованих на грамотне читання тексту, успішне подолання технічних складнощів та яскраве відтворення художнього образу. В глибокому розумінні вміння читати нотний текст означає його усвідомлення від найдрібніших деталей до «читання між рядками» на основі глибокого аналізу та усвідомлення змісту твору. По мірі росту, вдосконалення можливостей учня кількість редакційних вказівок, звичайно, буде зменшуватися. Підготувавши «базу даних», викладач надасть можливість учневі самостійно вирішувати ряд виконавських задач. І, що важливо, – гарантії успіху будуть високими.

5. Посадка і постановка: ціна питання

Наріжним каменем при вивченні будь-якої галузі умінь є опанування фундаментальним навиком. У музичному виконавстві – це правильні рухи ігрового апарату. Свободу цим рухам забезпечує правильна посадка. При всьому розмаїтті її варіантів існують об'єктивні, перевірені постулати. «Якщо ви навчаєтесь на класичній гітарі, ви повинні працювати в класичній посадці, – пише авторитетна сучасна американська гітаристка Джеймі Андреас. – Я наполегливо рекомендую вам сидіти саме так, і зжитися з цією посадкою, оскільки вона забезпечує більшу стійкість гітари за будь-яких обставин... Якщо ви займаєтесь у цій посадці і звикаєте до неї, ви легко зможете грати у вільній. Але не навпаки!» [1, с.15]

5.1. Основні постулати правильної посадки гітариста

Важливість посадки з прямим хребтом і нахиленим вперед корпусом має бути підкреслена з декількох причин. Перша з них та, що вона дає можливість правильному диханню виконавця. По-друге, при розвернутому хребті нервові закінчення від нього в усі частини тіла майже защемляються. Перекуси хребта перешкоджають вільному току крові та нервової енергії між тілом та мозком, що стає на заваді ясності мислення та самоконтролю. Таким чином, за виконання вищевказаних умов, дихання виконавця вільне, руки і свідомість більш розкуті, а звідси – усі музичні проблеми вирішуються легше. Наприклад, за необхідності, під час виразної гри гітарист має змогу нахилитися вперед, відкинутися назад, відобразити наростання звуку рухом корпусу – тобто ілюструвати музику відповідним тілорухом. Плечі мають зберігати свій природний стан, тобто знаходитися на одному рівні. Підняте праве плече – ознака напруження усієї руки.

Наступне. Висота стільця обов'язково має відповідати зросту виконавця. Маленький стільчик чи підставка під ноги – необхідні речі у класі з малолітніми учнями. Неприпустимо забувати про них і в позакласних виступах.

Ще одна важлива деталь. Функцією правої руки є звукоутворення, а не утримання інструмента. Для створення належних умов її роботи доцільним є використання підкладок із прогумованого матеріалу на стегна. Вони надають стійкості інструменту. А у випадках роботи з малолітніми їх значення взагалі переоцінити важко.

І наостанок питання про посадку. Для гітариста підставка під ліву ногу – класика безперечна. Але за тривалих занять, особливо у високих положеннях, у виконавця накопичується напруження у попереку. Комфортнішим для хребта є застосування підгітарника.

5.2. Типові недоліки постановки правої руки

Більшість загальних проблем правої руки впливають або є наслідком непотрібних напружень та крайнощів у постановці, в положенні зап'ястка

і пальців. Визначимо найхарактерніші тут недоліки. Насамперед, коли зап'ясток і передпліччя не утворюють пряму, в кисті з'являється згин, що нагадує хокейну ключку. Він може бути спрямованим як вліво, так і вправо. Але результат один – спотворення звуковидобування, порушення природного напрямку щипка. Зауважимо, що наразі мова не йде про свідомий спосіб зміни тембру. По-друге – пласка кисть. Відсутність згину в кистьовому суглобі, «арки», неминуче призводить до звуковидобування не до центру долоні, а до основи пальця. Результат – знову спотворення звуковидобування, биття струн по поріжкам, неможливість роботи над динамічними відтінками. Далі, великий палець недостатньо відводиться вліво. Це суттєво ускладнює необхідний хрестоподібний його рух до вказівного, призводить до порушення рівноцінності звучання усіх нот акорду, синхронності роботи з іншими пальцями. Стосовно мізинця, – він не повинен відводитися від безіменного чи підгинатися до долоні. Це завжди має наслідком затиснення кисті та передпліччя. Він має рухатися вільно, ніби дублюючи роботу безіменного. Ще одне стосовно постановки правої руки. На відміну від лівої, її пальці не повинні розчепірюватися в основі. У процесі роботи вони легко торкаються один одного. Широке положення призводить до утворення затиснення, збільшення кута атаки струни кожним нігтем, втрати тембрової єдності звуку.

Для перевірки правильності постановки правої руки можна застосовувати наступний спосіб: пальці «*i*», «*m*», «*a*» розташовуються на третій струні, а «*p*» ставиться на першу. В результаті отримуємо своєрідний «еталон» постановки.[8,79]

Серед найпоширеніших проблем правої руки у процесі звуковидобування варто виділити щипок «назовні» (тобто не до основи великого пальця), нестійкість кисті, кволий м'язовий тонус пальців.

5.3. Фізіологічні умови правильної постановки лівої руки та її найпоширеніші дефекти

Перед тим, як перейти до розгляду типових недоліків лівої руки,

згадаймо деякі аксіоми стосовно неї. Насамперед, ліва рука повинна являти собою систему важелів – згинів у ліктьовому, кистьовому, зап'ястному, фалангових суглобах. Друге: за будь-яких анатомічних відмінностей непорушним правилом є вимога близькості пальців до струн, що сприяє просторово-руховій та м'язо-силовій раціональності рухів та напружень. Далі, усі пальці необхідно зберігати на однаковій відстані над струнами. І, насамкінець, – пальці у розпрямленому вигляді мають бути паралельними металевим поріжкам. Зважаючи на ширину гітарного грифа та його мензуру, ці істини ігнорувати неприпустимо. Які ж проблеми найчастіше зустрічаються в постановці лівої руки гітариста?

Почнемо з великого пальця. «Привіт із-за пагорба» – випадок, коли він видніється із-за верхнього ребра грифа. Це тягне за собою ряд негативних наслідків: унеможливорює вільну роботу інших пальців, призводить до затискання лівої руки та й виглядає не характерно для гри на класичній гітарі. Завжди необхідно пам'ятати про своєрідну «ватерлінію», яку великому пальцеві перетинати неприпустимо (нею є середня лінія тильної частини грифу).

Далі. Випрямленість кисті та зап'ястка неминуче призводить до нахилу пальців вліво. Разом із цим ребро долоні втрачає лінію паралелі з нижнім краєм грифу. Відстань кінчиків пальців до струн стає різною, а мізинець взагалі випрямляється, щоб хоч якось дотягнутися до потрібного ладу. Про моторику і свободу пальців не може бути й мови.

«Заокругленими» мають бути й пальці. Неприпустимими є випрямлення, прогини фаланг (за винятком особливих випадків, як то флажолети чи баре). Пальці різні за довжиною, тому й при постановці їх на струни вимагається нерівномірна заокругленість в суглобах, неоднакові нахили в їх формі. Проте згин, хоч мінімальний (як нігтьової фаланги мізинця), все-таки необхідний.

Безпосередньо під час гри у роботі лівої руки гітариста можливі наступні недогляди: тиск великого пальця на гриф, пасивність падіння та

підйому пальців, перетискання струн, напружений м'язовий тонус, скарлючування.

Зафіксувати постановку лівої руки М. Михайленко рекомендує наступним чином: 1, 2, 3, 4 пальці розташовувати відповідно на перших чотирьох ладах на п'ятій струні. Точки дотику до струн – біля ладових поріжків. За таких умов великий палець сам собою піде під гриф, інші пальці заокругляться (можливо, крім мізинця). У результаті отримуємо «еталонну» постановку лівої руки. [8, с.89]

5.4. Динамічність та перспективність – необхідні властивості постановки

Завершити хотілось б наступним. Постановка рук виконавця на різних етапах навчання не є незмінною. У процесі поступового пристосування організму учня до технічних вимог гри на гітарі, які під час навчання безперервно ускладнюються, форма цього пристосування набуває з кожним роком нових відтінків, змінюється, вдосконалюється. Спостерігаючи за розвитком учня, педагог має вносити в свої постановочні вимоги відомі поправки, доповнення, а інколи навіть змінювати їх. Тим не менше, постановка з самого початку повинна бути перспективною. В елементарних рухах обох рук необхідно прищепити основні «паростки» майбутньої виконавської майстерності та відповідно до цього закласти правильні основи, здатні безперервно розвиватися та удосконалюватися.

6. Естетика виконавських рухів – показник майстерності музиканта-інструменталіста

6.1. Вирішальне значення підготовчих рухів та передбачливості у виконавській техніці

Зовні гарне виконання виглядає так, нібито відбувається без усіляких зусиль, все ніби дуже просто, природньо і красиво. Рухи раціональні, точні, артистичні. Як же досягнути такої досконалості рухів? Передусім, це правильна постановка. А потім, вона (досконалість) є результатом уявної

підготовки кожного руху, коли м'язи і відповідні пальці знаходяться у стані готовності, «на зводі». Будь-якому цілеспрямованому руху має передувати рух підготовчий. «Тільки єдність процесу підготовчих та «робочих» рухів, їх синхронність позитивно впливає на якість звуку, рухливість, легкість та свободу виконавського апарату», – відзначає М. Михайленко. [8, с.92]

Мета підготовчих рухів – забезпечити безпомилковість попадання на потрібні струни та стимуляція моторики. Якщо відняти сповільненою зйомкою виконання досвідченого гітариста, то з'ясується, що пальці торкаються струни, знаходячись кожної миті у найбільш вигідному, зручному для цього стані, тобто «нависають» над потрібними струною та ладом. Прагнення до такого положення здійснюється завдяки передбачуваності. Ми, викладачі, знаємо, як часто зустрічаються в учнів огріхи тільки тому, що вони не вміють заглядати вперед, передбачити - події застають їх несподівано. Необхідність підготовлених рухів пальців лівої руки виявляємо у гамоподібних рухах – у низхідному вони попередньо ставляться «позиційними блоками» одночасно, а у висхідному – по чергово, але пальці, що відіграли не піднімаються зі струни, а лише припиняють тиск на неї.

6.2. Синхронність підготовчих і робочих рухів та технологія попередніх установок пальців – фундаментальні навички професійного звуковидобування

Проте частіше ми втрачаємо з поля зору цілеспрямованість рухів у правій руці. Такими вони стають, коли два пальці одночасно здійснюють рух в різних напрямках; при цьому один, видобуваючи звук, здійснює робочий хід, а інший – підготовчий, своєрідний аффтакт до наступного руху. М. Михайленко зауважує, що, «...на жаль, доводиться констатувати факт, що не всі гітаристи-виконавці та викладачі задумуються над цим і стоять у цьому питанні на єдиній сучасній теоретичній базі. Докорінне питання необхідності здійснення цього рухового акту в часі не порушено в жодній «Школі для гітари», – нарікає він. – Практика свідчить, що підготовчі рухи

здійснюються з деяким запізненням після робочого ходу. Рухи ці здійснюються пасивно, з меншою швидкістю, що в свою чергу згубно впливає на техніку виконавця. Адже очевидно, якщо на підготовчий рух пальця витратити окремо певний час, робити це із запізненням, то на цей же час запізниться і робочий хід, а значить, відбудеться сповільнення темпу. Звідси й витікає «в'язкість» техніки правої руки, яку можна спостерігати у деяких учнів». [9, с.115]

Арпеджіо – дуже характерний вид техніки у гітарному виконавстві. Але на скільки глибоко ми вникаємо у його технологію? Відомий американський гітарист Чарльз Дункан детально описує два способи підготовки пальців на струнах, які суттєво вдосконалюють звучання найрізноманітніших фігурацій. Перший – цілковита установка: перед грою пальці «*p*», «*i*», «*a*» розташовуються на струнах, наприклад, мі-мінорного акорду. Далі відбувається послідовне звуковидобування у висхідному русі. Після щипка безіменним пальцем енергійним рухом установлюється, а потім видобуває звук великий, за ним одночасно «заряджаємо» «*i*», «*a*». Усі наступні цикли виконуються за зразком другого. Така технологія доцільна у висхідних арпеджіо. Другий тип підготовки – послідовний. Він передбачає установку пальців по одному, як того вимагає рисунок фігурації. Застосовується у низхідних та ломаних арпеджіо. На практиці використовується частіше. У хвилеподібному арпеджіо комбінуються повна та послідовна «зарядка» пальців. Такі підготовчі рухи є чудовим засобом для корекції звуковидобування тірандо (до основи великого пальця), для утримання пальців близько до струн, суттєво покращують моторику, вдосконалюють чіткість та характерність звуковидобування.

6.3. «Відмова від підготовки – підготовка невдачі» (Дж. Вуден)

Як бачимо, виконавський рух є важливим показником ступеню оволодіння музичним твором. Якби нам довелось визначити кращого виконавця, знаходячись за звукоізоляційним склом, гадаю, по їх рухам, для

нас би це не становило особливих труднощів. Ідеальна техніка вирізняється ощадливістю, координацією зусиль, простотою та грацією рухів, – що Хосе Томас назвав геніально просто і лаконічно «мовчазною рукою». [7, с.34] Важливість підготовки для досягнення цього ідеалу переоцінити важко. «Відмова від підготовки – підготовка невдачі», – говорив відомий американський спортивний тренер Джон Вуден. Суто абстрактно з цим погоджується будь-який слухач, але вся справа у тому, що потрібно діяти, а це вимагає терпіння, високої самодисципліни, майже дитячої віри у свою справу.

7. Коли народжується музика?

7.1. Якісний звук – «стартовий капітал» виконавця

Основою музичного фразування є якісний звук. Його еталоном є естетика звуку академічної класичної музики, основними рисами якої є однорідність тембру, насиченість, об'ємність звучання, статечність, ясність артикуляції, відсутність сторонніх призвуків. Якщо виконавець не володіє якісним звуком, то якими б іншими якостями він не володів, його гра не принесе естетичного задоволення. Про це необхідно пам'ятати з перших кроків по звуковидобуванню, прищеплюючи учневі несприйняття «видертого звуку». Загальні принципи формування повноцінного звуку, як правило, єдині. Вони продиктовані правильними постановкою рук, звуковидобуванням та координацією фізичних зусиль.

7.2. Усвідомлене внутрішньослухове інтонування – запорука правдивості виконання

Проте цього ще дуже мало, щоб насолоджуватися слухачу. Виконавець має бути в значній мірі і режисером, звукорежисером! Як відомо, твір складається із настроїв, у яких є свої межі. Так ось, динаміку, розвиток цих настроїв обов'язково потрібно виявити. Виконання просто якісним, чистим звуком, але без емоційного наповнення, буде формальним та посереднім. До слова, якось довелося чути коментар члена журі конкурсу: «Чистенько,

акуратненько, але нічого особливого». Дуже важливо не спростити всю «драматургію» до динамічних нюансів. «Слухачі це твої численні духовники. Твоя сповідь буде нетактовною і пустою, якщо ти не зумієш розчулити їх», – писав Робер Ж. Відаль. [4, с.25]

Для створення чіткого та переконливого образного плану твору насамперед необхідна відповідна інтонація. Сенс, значення кожного моменту визначається його «історією»: з чого він виникає і до чого приводить. У цій царині не має бути місця жодному звуку без усвідомленого мовлення, емоційно-інтелектуального осмислення. Точність інтонації полягає у розумінні головного моменту. Щоб її з'ясувати дуже корисно запропонувати виконавцеві проспівати цей фрагмент, тим самим звільнивши його від інструментальних виконавських складнощів. Але зробити це саме у потрібному, визначеному композитором настрої. «Тільки інтонація переконує», – писав Жюль-Габріель Жанен. [6, с.1] Як свідчить практика, навіть залишаючись у чомусь ще недосконалим, виконання суттєво перетворюється, стає наповненим та усвідомленим. На одному зі своїх майстер-класів один із найавторитетніших представників української гітарної школи Володимир Доценко якось сказав із цього приводу: «Якщо граєш фразу, а попередньо її не проспівав – гріх узяв на душу». Проводячи паралелі із мовленням, варто зауважити, що музична інтонація ще більш вимоглива до точності передачі. Зі сказаного випливає висновок: саме від усвідомленого інтонування залежить правдивість виконання.

7.3. Деякі проблематичні аспекти у роботі над динамічною виразністю

7.3.1. Інтонування як засіб подолання формальності нюансування

Для переконливого вирішення художніх завдань, які диктує музичний контекст необхідно задіювати всю палітру засобів виразності. Сфокусуємося лише на найпроблемніших, на мою думку, аспектах роботи над динамікою та метроритмом. Щодо динаміки, насамперед потрібно зауважити, що досвід

грамотного інтонування буде найкращим путівником у цій творчій роботі, адже саме він і допоможе визначити сенс динамічних відтінків та уникнути формальності їх виконання.

7.3.2. Значення правильного вектору звуковидобування тірандо у розширенні динамічної шкали

Хотілося б звернути увагу на правильне звуковидобування прийомом тірандо, тобто напрямком щипків до основи великого пальця. Цей вектор збудження струни забезпечує її вільне коливання в площині деки та убезпечує від вкрай небажаних механічних призвуків та характерного тембру, перенасиченого високими частотами. Саме це відкриває психологічні та естетичні можливості виконавця виходу за рамки звуку *mezzo*, сприяє розширенню динамічної шкали та досягненню більш потужного звучання.

7.3.3. Динаміка в контексті гітарної органіки

Необхідно враховувати притаманні саме гітарній органіці властивості, які пов'язані з мірою натягу струн, як кожної окремо, так і на різних її ділянках. Наприклад, шоста струна, маючи найменшу силу натягу, володіє обернено пропорційною тривалістю звучання. Її чутливість до найменшого дотику, як двосічна зброя, може й нашкодити. Нераціональне застосування фізичних зусиль до неї при відсутності слухового контролю призводить до загального шуму нижнього регістру, порушення динамічного балансу між елементами фактури та розмитості артикуляції. Ще одна особливість. Наближаючись рукою до підставки, місця найбільш жорсткого натягу, ми задіюємо максимально гучнісний та обертоновий потенціал інструменту. Дуже доречний і ефектний засіб підсилення напруження на кульмінаціях! Але коли водночас при цьому ліва рука працює в низьких позиціях або ж взагалі на відкритій струні, існує значний ризик форсування звуку. Тому виконавець зобов'язаний дослідити і відчувати «стелю» гучності гітарного звуку загалом і саме свого інструменту. Нерозсудливе прагнення до невластивих децибелів може спотворювати добрі наміри. Не все просто й із

нижньою планкою динаміки. Дійсно, на гітарі можливе найтихіше звучання. Але ж часто трапляється, що виконавець насправді не володіє нюансом *piano*. Коли звуковидобування відбувається кволими пальцями, як наслідок маємо аморфність характеру, артикуляційну та метроритмічну нечіткість. Наявність раціонального тону у пальцях, «базової» енергії дасть можливість навіть «шепіт» виконати проникливо, змістовно та чітко.

7.3.4. Доречне застосування апояндо як фактор виразності тембродинаміки

У контексті роботи над динамічною виразністю не варто забувати й про логіку застосування прийому гри в конкретному епізоді. Сучасна гітарна техніка, зумовлена змінами в посадці, дозволяє стерти відмінності у звуці, отриманому прийомами апояндо та тірандо. Проте на рівні мистецької школи уніфікація рухів пальців правої руки, яка передбачає відмову від апояндо, є малопродуктивною. Досліджуючи дане питання, Аліна Бойко слушно констатує, що, наприклад, «...відмова від апояндо в кантиленних п'єсах не є правильним рішенням. У цьому разі ніяке глибоке тірандо не зрівняється з простим апояндо». [3, с.19] Цікавими, на мій погляд, є й її рекомендації виконання тривалого крещендо на гамоподібних пасажах: «...почати грати легким тірандо, потім підсилюючи звук перейти на глибоке тірандо, потім легкою рукою почати грати апояндо, слідкуючи за тим, щоб «стик» між прийомами був непомітним, а потім, ще підсилюючи силу звуку, перейти на активне апояндо». [3, с.19]

Доречною буде зміна прийому гри й для підкреслення різного роду контрастів (динамічних, тембрових, характерних). Отже, для досягнення динамічної експресивності необхідно закладати та виховувати в учня вміння контролювати та змінювати в процесі виконання такі параметри, як міру прикладання ваги руки, сили натиску та характер атаки пальців як основні засоби інтонування.

7.4. Метроритмічна складова у контексті експресивності

виконання

7.4.1. Голосоведіння: інтонаційно-осмислене проти навчально-механічного

Не менш важливе значення для виразності виконання має метроритм. Як і динаміка, він безпосереднім чином пов'язаний з емоційним змістом твору. Однак в учнівському виконавстві часто можна спостерігати статичність, відсутність процесуальності, плинності музичної думки. Художня ритмічна пульсація, будучи актом вияву творчого мислення, має набагато складнішу природу, ніж звичайна метрономічна пунктуальність. Незначні, але доречні відхилення від метру, продиктовані музичним контекстом і які неможливо відтворити жодною нотацією, є продуктом інтуїції або свідомих намірів творчого виконавця. Саме вони позбавляють гру механічності та наповнюють її жвавістю. У такому підході до метроритму, заснованому на інтонаційному мисленні та реалізованому з відповідною майстерністю, прихована дуже суттєва частка яскравого експресивного виконання.

7.4.2. Здатність витримки єдиного темпу для повноцінного відтворення цілісності форми

Однак відхилення від ритмічного пульсу можуть бути необґрунтованими, несвідомими та антихудожніми. Їх причиною є звичайна неконтрольованість темпоритму, нездатність витримки єдиного темпу протягом усього твору. Такі неприпустимі прискорення та сповільнення найчастіше виникають на змінах ритмічного рисунку, динамічних підйомах перед кульмінаціями, «заграних» або недоведених до належного ступеня оволодіння складніших місцях, внаслідок не вірно обраного початкового темпу, сценічного хвилювання тощо. Для виправлення та запобігання всіляких хитань цього роду необхідно передусім активізувати слухове сприйняття учнем свого виконання, допомогти йому виявити місця

зародження метушні чи загальмованості, з'ясувати їх причину та привчати самотійно контролювати темп особливо на цих «слизьких» місцях. Варто зауважити, що внутрішнє відчуття одиниці пульсу, якою є найкоротша тривалість у творі, та її «звірка на відповідність» з початковим темпом стануть запорукою успішного подолання проблеми.

7.5. Уміння слухати свою гру – вирішальний фактор удосконалення виконавця

Як бачимо, володіння якісним звуком, навичками свідомого інтонування та застосування усього спектру засобів художньої виразності сприятимуть появі відчуття насолоди як у виконавця, так і слухача – дійсному народженню музики. Все спрямовуючим, визначальним усю пристосувальну роботу, зважуючим і контролюючим фактором при цьому неодмінно має бути активний слух. Справжнє мистецтво гри починається зі слухання і закінчується ним. Однак, як у навчальному процесі, так і в публічних виступах учнів часто простежується невміння слухати свою гру. Безперервно зосереджений і здатний відрізнити щонайменші відтінки звучання, він здатний забезпечити адекватність внутрішньо-слухового уявлення з реальним звучанням. Виконавці, які не володіють навичкою скоординованої слухової уваги, зазвичай сприймають бажане за дійсне. Тому у роботі над звукоутворенням, інтонацією та художньою виконавською технікою загалом слухова недбалість є неприпустимою. Жодної ноти, жодного руху повз вимогливість цього неупередженого контролера – без сумніву, основне правило, дотримання якого обов'язково найкоротшим шляхом приведе виконавця до успіху. «Не вважайте, що ви добре працювали, якщо зіграли лише б одну ноту, думаючи про щось інше», – писав видатний А. Сеговія.[5, с.44]

Дуже влучно з приводу домінуючої ролі слуху висловилася і польська клавесиністка Ванда Ландовська: «Причина нерівності звуку прихована у вухах, а не в пальцях. Якби вуха чули і були більш вимогливими, пальці

обов'язково б пішли за ними. Але якщо вуха не чують, як можна сподіватися, що пальці діятимуть?» [9, с.90]

«Отже, будьте пильні, як ви слухаєте: тому що, хто має, тому дано буде, а хто не має, у того забереться й те, що він думає мати», – святі слова із Євангелії у творчому застосуванні доречно і красномовно підсумовують важливість вирішального фактору вдосконалення виконавця. [«Євангелія від Луки» 8:18]

8. Сценічна культура як елемент позитивного сприйняття виконавця

8.1. Задоволення від процесу – результат цілеспрямованого виховання навички

Розглядаючи проблему недоліків сценічних виступів, передусім хотілося б звернути увагу на відсутність задоволення від самого процесу. Виконавець виходить не на «проповідь», а на страждання, і це «ходіння по муках» іноді триває протягом усієї програми. Дуже часто це страждання починається з тривожного очікування виступу. Усією передконцертною роботою треба вчитися чекати виходу на сцену не як Голгофи, а з відчуттям драйву, передсмаку.

8.2. Вихід на сцену – «візитна картка» виконавця

Ось і сам вихід. Коли ми готуємо програму, чомусь часто забуваємо, про нього. Скорботний, напружений, метушливий вихід – доволі поширені недоліки у музичному виконавстві. Проте задоволення має бути присутнім і у виході. Усміхаючись, ми викликаємо у себе радість та заспокоєння, а в слухача – довіру, що святу – бути! У поклоні часто присутні квапливість. Сором'язливість тут недоречна. Поклону з гідністю теж потрібно вчитися.

8.3. Алгоритм дій учня-гітариста у першу хвилину перебування на сцені

Приймаючи до уваги те, що гітарист крім інструменту виходить на сцену з підставкою та килимками, для запобігання метушливості варто, на мій погляд, продумати що і як тримати у кожній руці та алгоритм дій до безпосередньо гри. У своїх учнів я виховую наступне.

Гриф гітари попередньо обгорнутий килимками вздовж. Інструмент знаходиться у правій руці верхньою декою назовні. Підставка під ногу у лівій руці, її робочий рівень фіксується пальцями. Далі – вихід, поклон. Підставку ставимо на підлогу після того, як виконавець сів. Піднімаємо ліву ногу на підставку. Лаштуємо гітару в робоче положення. Правою рукою, бажано одним рухом, накидаємо один килимок спочатку на праве, потім другий – на ліве стегно, трішки припіднявши інструмент. При необхідності, останній поправляємо лівою рукою. Декілька секунд на зосередження і – політ... Після того, як відлунає останній акорд, правою рукою припіднімаємо гітару, лівою знімаємо килимки (спочатку з лівого стегна), передаємо їх у праву. Знімаємо ногу з підставки, нахиляємося за нею, піднімаємось. Поклон, і полишаємо сцену. Ці, нібито, дрібниці – звичайний обов'язок професіонала.

8.4. Дрібниці чи звичайний професійний обов'язок?

Часто трапляється недбале ставлення до останнього акорду, коли він не дослуховується і не знімається. Проте у нього теж є конкретна тривалість! Пульсація не має зупинятися під час звучання останнього звуку. Якщо останній нотці передувало сповільнення, значить пульс продовжується у режимі сповільнення. І тільки після цього – обов'язкове «зняття». Відсутність цього завершального акту звукоутворення – це як не поставити крапку в кінці речення чи прощання без відповіді.

Пауза між творами – ще одна важлива «дрібниця». Її іноді майже не існує або виконавець невміло нею користується: розглядає публіку, не зосереджується на наступному творі, втрачає можливість підлаштувати

гітару.

Спрямованість погляду під час виконання теж має суттєве значення для музиканта. Момент дуже творчий та індивідуальний. Можна говорити про речі небажані – довготривалий пильний погляд на одну з рук або погляди в зал. Стосовно останнього Робер Ж. Відаль у «Нотатках про гітару, запропонованих А. Сеговією» пише: «Погляд у сторону журі або публіки може стати доленосним. Це або розвіє увагу, або викличе роздратування окремих членів журі, які можуть сприйняти такий погляд як розв'язність чи навіть як непотрібну допитливість. Зосередься на тому, що робиш!» [4, с.16]

Ніяк не назвеш дрібницею реакцію виконавця на власну помилку. Це теж надзвичайно важлива навичка, адже музикант не робот, і «спіткання» можливі. Звичайно, помилка викликає стрес і, як наслідок, падіння настрою. Проте, в жодному разі не можна дозволити собі піддатися паніці або перегравати помилку. Плинність музики, її пульс не повинен перерватися чи заметушитися. Якщо вже й стався «форс-мажор», необхідно мобілізувати все своє самовладання, і насамперед міміку. На сприйняття виступу більший вплив має не стільки сама «шорсткість», скільки неправильна реакція самого виконавця на неї. Не варто забувати відому мудрість: ставлення публіки до твого виконання є дзеркальним відображенням твого ставлення до того, що ти робиш на сцені. Глибока та всебічна робота над твором, уміння почати його з будь-якого місця, виховання навички долати стресові виконавські ситуації у класній роботі та прогони за будь-яких обставин з подальшою аналітикою допоможуть набуту досвіду навіть помилятися професійно.

На закінчення розгляду питання сценічної культури як елементу позитивного сприйняття музиканта-виконавця хотілося б згадати слова П. Івачова, перекладача авторитетної праці Чарльза Дункана «Мистецтво гри на гітарі»: «На основі багаторічних спостережень за стилем та манерою виступів артистів різного рангу, від виконавців міжнародного класу до примітивної самодіяльності, прийшов до сумного висновку – як часто численні талановиті, без сумніву видатні музиканти, як інструменталісти, так

і співаки, втрачали із-за непотрібної сором'язливості чи свідомого нехтування до зовнішньої сторони свого виступу перед аудиторією. Хто стане суперечити, що головне – це справжня майстерність, щира музикальність, глибинне занурення в музичний образ? Але навіщо закривати очі на такий важливий елемент артистизму як привабливість, цілісність та єдність внутрішнього і зовнішнього!» [7, с.104]

9. Гама: «бути чи не бути?» – Дилема чи аксіома?

У навчальній практиці педагоги-гітаристи часто зіштовхуються з явищем, коли учні, навіть працьовиті та наполегливі, у роботі над подоланням технічних складнощів, сотні разів виконуючи пасажі, в результаті, під час сценічного виступу «зриваються» саме на цих місцях. У зв'язку з цим, доречним будуть декілька слів щодо систематичної роботи над інструктивним матеріалом. Іноді ми ухиляємося від неї, зосереджуючи усі свої зусилля лише на вивченні художніх творів. Але «для досягнення компетентності в будь-якій галузі потрібна певна послідовність. Для досягнення вершин потрібна особлива дисципліна. Коли мета висока, будь-які зусилля виправдані. Ймовірно у цьому контексті взаємозв'язок мети і засобів здається сумнівним», – розмірковував з цього приводу Чарльз Дункан. [7, с.121]

Тим не менш, роботу над технічним матеріалом часто розпочинаємо лише по мірі наближення заліку. Якось забувається, що спеціальні вправи та розминка необхідні не лише олімпійському чемпіону, але й звичайному спортсмену, і не перед самим змаганням, а щоденно. Тому такий шлях вбачається не перспективним. Є такий будівельний інструмент правило, який застосовують для вирівнювання поверхні стін. На мою думку, таким правилом у музичному виконавському мистецтві є гами, арпеджіо та вправи. Адже вони є найбагатішим матеріалом для вдосконалення виконавської техніки, необхідної не лише для оволодіння репертуаром, який у роботі на даний час, а й для підготовки підґрунтя подальших кроків. Перехід до творів більш високого рівня знову змусить нас повернутися до гам. І «це коло

є скоріш єдино вірне, аніж порочне», – робить висновок у своїй вищезгаданій праці Чарльз Дункан, і далі констатує: «Чому ми маємо тренуватися на гамах? Відповідь – уся ця книга!» [6, с.121]

Дилема «бути чи не бути» щодо гами втрачає будь-який сенс і стає аксіомою, коли до кінця усвідомимо усі аргументи на її користь: оволодіння грифом та різними аспектами координації, розвиток моторики, формування динамічної постановки в усіх регістрах тощо. І все це – на найпростішому у текстовому відношенні і, водночас, логічно систематизованому матеріалі.

10. Самовдосконалення – шлях до педагогічної майстерності

Ну, ось, нібито, все. Нібито... Все що можу сказати вам я... Сказати вам сьогодні... Піднята тема настільки об'ємна, наскільки ж глибока. Напевно буде що додати кожному. Висловлені мною погляди торкаються найактуальніших, на мою думку, аспектів виховання успішного творчого виконавця. Ці думки – певне узагальнення власного педагогічного досвіду, інформація до роздумів та творчих пошуків колег, викликані щирим бажанням принести користь. Неможливо знати все. Педагог знає стільки, скільки осмислив, пережив. Тому самовдосконаленню необхідно надавати великого значення. «Гарні тільки ті вчителі, в котрих не стих бунт учня», – говорив Едмон Жільяр. [4, с.28]

Педагог без питань – це не цікаво. Але справжній майстер своєї справи не той, хто «нахватався» максимуму загальних правил та установок, а той, хто зумів їх творчо втілити у своїй повсякденній праці.

Використана література:

1. Андреас Дж. Гітара. Шлях майстерності. США: Creaton, 1998. 61с.
2. Бельський Б. Права рука гітариста. Короткий шлях до досягнення свободи рухів. Київ: 2010. 16 с.
3. Бойко А. Прийоми тірандо, апояндо та логіка їх використання при грі на гітарі. Київ: 2015. 20 с.
4. Гридюшко Є. Інтонаційний підхід до звуковидобування на гітарі: автореферат. 2013.
5. Дункан Ч. Мистецтво гри на гітарі. США: 1980. 127 с.
6. Михайленко М. П. Методика викладання гри на шестиструнній гітарі. Київ: Книга, 2003. 248с.
7. Михайленко М. П. Методологія виконавської майстерності гітариста. Київ: Рівне, 2009. 241с.
8. Теннант С. Хитаючи нейлон. Нью-Джерсі: 1995. 95 с.
9. Robert J. Vidal. Notes sur la Guitare. Paris: Editions musicales transatlantiques, 1986. 32p.
10. Witoszunskyi Leo. Uber die Kunst des Gitarrespiels. Wien–Munchen, 2003. 280p.