

ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМ. ІВАНА ФРАНКА

ФАКУЛЬТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

КАФЕДРА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

до кваліфікаційної (магістерської) роботи

на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти на тему:

**ШКОЛА ГРИ НА ГІТАРІ АБЕЛЯ КАРЛЕВАРО І ЇЇ
ЗАСТОСУВАННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНІЙ
ПРАКТИЦІ**

Виконав:

Студент групи
КМОМ-21с спеціальності
014.13 Середня освіта
(Музичне мистецтво)

Вітер Р.О.

(прізвище та ініціали)

Керівник:

проф. Кияновська Л. О.

(прізвище та ініціали)

Рецензенти:

доц. Антонюк І. М.

(прізвище та ініціали)

доц. Салдан С. О.

Львів - 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ШКОЛИ ГРИ НА ГІТАРІ АБЕЛЯ КАРЛЕВАРО	11
1.1 Творчо-педагогічна спадщина Карлеваро.....	11
1.2 Загальні принципи його методики.....	17
1.3 Порівняння з іншими популярними світовими школами.....	26
РОЗДІЛ 2: ЗАСТОСУВАННЯ ШКОЛИ ГРИ НА ГІТАРІ АБЕЛЯ КАРЛЕВАРО В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНІЙ ПРАКТИЦІ	45
2.1 Загальні принципи українських методик гри на гітарі.....	45
2.2 Переваги впровадження школи Абеля Карлеваро.....	59
2.3 Аналіз проблем української музично-педагогічної практики.....	63
ВИСНОВКИ	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	70
ДОДАТКИ	74

ВСТУП

Серед українських музикознавців та науковців освітнього процесу, дослідження гітарного мистецтва залишається на базовому рівні. Закономірно, що розглядання гітарного мистецтва через конкретну сучасну освітню школу та, прямопропорційно, розглядання ролі гітари в освітньому процесі безпосередньо - є нерозкритим аспектом. До середини ХХ століття гітарне мистецтво та його дослідження в Україні взагалі не покидало певних локальних меж, які характеризуються професійними рамками. Набираючи резонансу та ефекту масового розповсюдження, в ХХ-ХХІ століттях явище гітари виходить на масову арену, проте все ще не займає позицію актуальності в освітньому процесі залишаючись в більш розповсюджених, проте все ще вузьких колах. У круговерті часу та простору, серед інших течій та шкіл гітари, на регіональній території Південної Америки, в ХХ столітті, сформувалася досить потужна школа освіти виконання на гітарі Абеля Карлеваро (*Abél Carleváro*).

Виконавське мистецтво, особливо у сфері класичної гітари, протягом століть вироблялося як багатогранна дисципліна, що поєднує технічну досконалість із творчим самовираженням. У цьому контексті видатний уругвайський гітарист і педагог Абель Карлеваро став однією з ключових фігур, яка здійснила революцію у підходах до навчання гри на гітарі. Його школа, заснована на глибокому розумінні анатомії виконавця, фізики інструмента та мистецького бачення, швидко здобула світове визнання та безліч послідовників. Він виховав на власній методиці цілу плеяду потужних гітаристів всесвітнього рівня, таких як Едуардо Фернандес (*Eduardo Fernández*), Альваро П'єррі (*Álvaro Pierrí*), Бальтазар Бенітез (*Baltazar Benítez*), Максимо Пужоль (*Máximo Pujól*), Мігель Анхель Хіролетт (*Miguel Ángel Girólett*), Хосе Фернандес Бардезіо (*José Fernández Bardesío*), Хосе Луїс Мерлін (*José Luís Mérlin*), та отримав визнання

як педагог від таких метрів гітарного мистецтва, як Андрес Сеговія (*Andrés Segovia*), Маріо Кастельнуво-Тедеско (*Maria Castelnuovo-Tedesco*) та Ейтор Вілла-Лобос (*Héitor Villá-Lóbos*). Це неприхильно доводить те, що у світовій музичній педагогіці школа Карлеваро заслужила репутацію як одна з найбільш ефективних для саме якісної підготовки гітаристів, бо його методика розвиває філософію максимальної ергономічності у використанні рухів та інструменту.

Поруч з тим, в сучасній українській музично-педагогічній практиці методика Карлеваро не набула належного поширення. Українські школи гри на гітарі мають свої унікальні традиції, проте часто зіштовхуються з проблемами, пов'язаними з недостатньою стандартизацією методик, обмеженими ресурсами і матеріалами та відсутністю доступу до світових інновацій. Саме тому, дослідження можливостей впровадження школи Абеля Карлеваро в український контекст спеціалізованих та загальноосвітніх закладів є нагальною потребою, яка може суттєво підвищити рівень викладання та виконавської майстерності..

Актуальність роботи визначається проблематикою вдосконалення методик навчання гри на гітарі, що є особливо популярним в сучасних умовах реформування освіти (зокрема музичної) України. Застосування школи Абеля Карлеваро може стати ефективним інструментом для подолання труднощів, пов'язаних із технічною підготовкою учнів, а також сприяти адаптації міжрівневих впроваджень гітари в загальноосвітній процес. Вивчення можливостей інтеграції школи Карлеваро в українську музично-педагогічну практику дозволяє осмислити нові перспективи у розвитку виконавської майстерності та методик викладання.

Об'єкт дослідження: процес навчання гри на гітарі в сучасній українській музично-педагогічній практиці.

Предмет дослідження: методика Абеля Карлеваро та її потенціал у вдосконаленні української системи навчання гри на гітарі.

Мета роботи: дослідити школу гри на гітарі Абея Карлеваро, проаналізувати її переваги та можливість інтегрування в українську музично-педагогічну практику до спеціалізованих та загальноосвітніх базових навчальних закладів.

Гіпотеза дослідження: адаптація методики Абея Карлеваро до українських музичних реалій сприятиме покращенню технічної підготовки учнів, зниженню виконавських травм і формуванню індивідуального музичного стилю. Відповідно, гіпотеза формується на підставі ряду факторів та припущень:

1. **Ефективність методики Карлеваро в світовій практиці:** У багатьох країнах методика Абея Карлеваро зарекомендувала себе як інноваційна, що сприяє не лише підвищенню технічної майстерності, а й зниженню ризиків виконавських травм. Це дає підстави припустити, що її застосування буде корисним і в українській педагогіці.
2. **Наявність викликів у сучасній українській гітарній освіті:** Українські викладачі часто використовують традиційні підходи, які не завжди враховують сучасні тенденції. Припущення полягає в тому, що новаторська методика Карлеваро може сприяти модернізації педагогічної практики.
3. **Універсальність принципів методики:** Його школа заснована на загальних принципах біомеханіки та фізіології, які є універсальними і можуть бути адаптовані до різних культурних, вікових та освітніх контекстів.
4. **Потреба в інноваціях у музичній освіті:** Проблеми з браком сучасних стандартів викладання в спеціалізованих дитячих музичних школах, недостатня адаптація учбових програм до індивідуальних потреб учнів, відсутність впровадження практичних інструментальних навичок в загальноосвітні уроки мистецтва є факторами, що можуть бути вирішені через використання школи Карлеваро.

5. **Розвиток національної музичної школи через інтеграцію світового досвіду:** Досвід впровадження зарубіжних методик у різних галузях мистецької освіти показує, що це може сприяти підвищенню престижу та ефективності українських педагогічних практик, що дозволяє зробити висновок про доцільність включення школи Карлеваро.

Отже, формування гіпотези базується на ідеї, що школа гри на гітарі Абеля Карлеваро може значно підвищити ефективність української музично-педагогічної практики. Припускається, що методика Карлеваро, яка демонструє свою універсальність та успіх у міжнародному контексті, може бути ефективно інтегрована в українську систему освіти. Розглядаючи принципи школи Карлеваро, можна очікувати, що її адаптація зможе не лише поліпшити технічний рівень учнів, а й забезпечити більш ефективний процес навчання в умовах сучасної музичної освіти.

Відповідно до мети дослідження, поставлені такі **завдання**:

1. Провести огляд біографії Абеля Карлеваро та його внеску в музичну педагогіку.
2. Дослідити історію та ключові принципи школи гри на гітарі Карлеваро.
3. Порівняти його методик з іншими провідними світовими школами гри на гітарі.
4. Дослідити основні положення українських методик викладання гри на гітарі.
5. Відслідкувати переваги адаптації методики Карлеваро до українського педагогічного процесу.
6. Проаналізувати проблеми сучасної української гітарної педагогіки та виявити якісні зміни в результаті можливого впровадження методики Абеля.

Для здійснення дослідження за обраною проблематикою та для отримання обґрунтованих і систематизованих висновків використовуються наступні **методи дослідження:**

Аналіз літературних джерел:

- Огляд методичної літератури: вивчення праць Абеля Карлеваро, українських та зарубіжних досліджень з педагогіки гри на гітарі.
- Огляд бібліографічної та історичної літератури: вивчення фактів з життя Абеля Карлеваро та хронологічного розвитку становлення різних шкіл гри на гітарі.

Емпіричні методи:

- Спостереження: аналіз перебігу уроків гри на гітарі та загальноосвітніх уроків мистецтва
- Анкетування: збір думок українських викладачів та учнів гітари щодо впровадження школи Карлеваро.
- Експериментальне впровадження: розробка уроків за методикою Карлеваро і тестування на учнях музичних шкіл.

Компаративний аналіз:

- Порівняльний аналіз: співставлення методики Карлеваро з іншими світовими школами.

Експертний аналіз:

- Консультації з фахівцями: залучення педагогічних та музичних експертів для отримання їхньої думки щодо ефективності інтеграції методики Абеля Карлеваро.

Ці методи комбіновані та адаптовані відповідно до конкретних вимог та об'єкта дослідження, щоб отримати більш повне та глибоке розуміння проблеми.

Розмірковуючи над темою дослідження, можна підійти до важливої та водночас складної проблеми, яка потребує не лише педагогічного, а й філософського осмислення. Система навчання на гітарі завжди була предметом численних інновацій і трансформацій, адже саме цей інструмент, з його багатогранними можливостями, був і є невід'ємною частиною світової музичної культури. Як і багато інших класичних інструментів, гітара пройшла довгий шлях розвитку, починаючи від простих звукових експериментів до створення цілих методик, що визначають її виконання.

Абель Карлеваро, як виконавець і педагог, створив не просто технічні вправи або навчальні матеріали. Його школа гітари є втіленням філософії гармонії між фізіологією музиканта, його технічними можливостями та емоційним сприйняттям музики. Теоретичні та практичні засади, запропоновані Карлеваро, покликані не тільки підвищити технічний рівень гітариста, але й сприяти глибшому розумінню самого процесу гри на гітарі, як мистецького виразу. В основі цієї методики лежить принцип гармонії між фізичним і духовним аспектами, що є надзвичайно важливим для формування особистості музиканта.

Гітарне мистецтво – це складне поняття, яке синтезує в собі такі аспекти як: базовий виконавський апарат, особливості типів мислення, палітра звуковидобування, багатогранність жанрів та видів і сам процес виконання, який ллється з душі артиста, його творчий прояв, який переливається в душу спостерігача і справляє на нього враження, яке неможливо забути. Інтерес до цього явища зумовлений постійними пошуками виходу людських емоцій. Гітарне мистецтво може являти собою поєднання танцю, співу та гітарної гри. Тобто це своєрідна мова спілкування, що моментами обумовлює її імпровізаційність.

Для того аби добре пізнати цю «мову» та стати гітаристом потрібно володіти особливим типом мислення та практично-технічними навиками. Беручи за основу саме школу Карлеваро, вивчення гітарного мистецтва може

стати цікавим, ефективним та доступним процесом конкретно з практичної точки зору, як для учнів так і для викладачів. Психологічна конструкція особливостей мислення, в загальному, та конкретні практично-технічні виконавські навички описані в контексті школи Карлеваро відіграють провідну роль в можливому покращенні формування української особистості-гітариста з юних літ, в музичних школах, та на її більш пізніх етапах становлення.

РОЗДІЛ 1: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ШКОЛИ ГРИ НА ГІТАРІ АБЕЛЯ КАРЛЕВАРО

1.1 Творчо-педагогічна спадщинина Карлеваро

Абель Хуліо Карлеваро Казаль - видатний уругвайський гітарист, композитор і педагог. Його діяльність справила величезний вплив на розвиток гітарної культури в Латинській Америці та світі. Робота Карлеваро охоплює не лише виконавське мистецтво, але й педагогіку гри на гітарі, внаслідок чого він став однією з ключових фігур у гітарному світі ХХ століття. Карлеваро розробив унікальну методику, що поєднує технічні, музичні та слухові аспекти гри на гітарі, і його підхід до навчання та виконання здобув визнання на міжнародному рівні.

Народився Абель Карлеваро 16 грудня 1916 року в місті Монтевідео, Уругвай, в родині музикантів-любителів. Його батько був лікарем, проте самостійно опанував гітару на аматорському рівні, що забезпечило юному Абелю перші уроки гри на гітарі вже у віці п'яти років. В той час, старший брат - Агустін Карлеваро (*Agustín Carleváro*), хоч за освітою і був архітектором, проте паралельно з тим активно виконував музику в стилі танго [12,С.6]. Тобто, родинне коло Абеля Карлеваро було музично-обдарованим, що вже змалку виховувало в ньому певні музично-психологічні особливості та смаки.

Згодом, він почав навчатися гітари у місцевих вчителів, зокрема в Педро Вітоне (*Pédro Vitónne*). Наприкінці 1930-х років, Монтевідео став домом для

багатьох біженців від постійних зброєних конфліктів на території Латинської Америки (Громадянська війна в Парагваї, тощо), а згодом, в 1940-х роках - стане ще й провідним осередком біженців, змучених війною в Європі, серед яких, очевидно, велика кількість художників, поетів, музикантів та інших творчих людей, що безсумнівно вплинуло на оточення та розвиток педагога, та формування нових знайомств. Коли *Андрес Сеговія* приїхав до міста (1937-1946), Карлеваро вже був досвідченим гітаристом і брав додаткові уроки у майстра Хосе Томаса Мухіка (*José Tomás Mújic*), баскський композитор, який на той момент жив у Монтевідео. Він навчав його гармонії та контрапункту, а угорець Пабло Комлоша (*Páblo Comlósha*) навчив саме гри на різних традиційних інструментах та оркестровці [15].

Проте таланту Абеля цих знань було недостатньо, саме тому він починає співпрацю з Андресом Сеговією. За 10 років перебування Сеговії в Уругваї разом вони провели не одне заняття, що мало чи не найпотужніший вплив на розвиток Абеля як виконавця. Пізніше, у листі до *Маріо Кастельнуово-Тедеско*, наприкінці 50-х років Сеговія напише: «...*троє гітаристів, які змагаються за першу премію в Женеві, є моїми найкращими учнями: іспанець Нарсісо Енес, венесуелець Аліріо Діас і уругваєць Абель Карлеваро*» [22, С.36].

У 1940 до Монтевідео приїхав *Ейтор Вілла-Лобос*. Він запросив Карлеваро попрацювати з ним у Ріо-де-Жанейро, протягом кількох місяців. На Абеля вплинули не лише його музична освіта та вчителі, а й низка іспанців, які діяли в Південній Америці на той момент, та “диктували правила” тенденцій, такі як Франсіско Кальха (*Francisco Cálha*), Антоніо Маньйон (*António Manjón*), Карлос Гарсія Толса (*Cárlos García Tólsa*) та парагваєць Агустін Барріос (*Agustín Bárrios*).

Окрім плідної південноамериканської гітарної сцени, на якій Карлеваро розвивався як музикант, іншим ключовим фактором, який сприяв його майбутній величчю, була його унікальна реакція на загальну стагнацію гітарної техніки та конструкції, яка панувала протягом багатьох років. Світова музична сцена все ще «приспосовувалася» до того, що гітара стала частиною елітної

класичної музичної сцени, опісля впливу Сеговії. Таким чином він винайшов нову гітару (модель концертної гітари «*Carlevaro*»), концепція та дизайн якої відрізняються від традиційного виготовлення гітар, яка б всеціло відповідала його баченню гітарного виконавства.

Цю особливу модель гітари вперше створив у 1983 році іспанський лютніст Мануель Гонзалес Контрерас I (*Manuél González Contréras I*) (батько) у Мадриді [13, С.52]. Верхня частина корпусу (на якій тримають руку гітаристи) була прямою, а нижня (що тримається на нозі гітариста) вигнута, як зазвичай. Отримана дека за формою нагадувала рояль [Додаток 1]. Карлеваро вважав, що ця форма покращила вібрацію нижніх нот. Ця нова гітара також не мала звичайного круглого звукового отвіру, натомість був тонкий «проріз» (звуковий проріз замість звукового отвору) навколо згину верхньої частини: верх фактично відокремлений від боків — верхня частина «квазіплаваюча», і утримується на місці лише дерев'яними шпильками з боків. Таким чином, гітара складається з 2 квазінепересічних частин (що скріплюються лише дерев'яними шпильками):

- а) задньої частини та боків,
- б) верхньої частини.

«Після того, як Мануель Контрерас показав мені 20 гітар у своїй мадридській студії та побачив, що жоден із цих інструментів у мене не викликає особливого ентузіазму він сказав: «Зачекай хвилинку». Він попрямував до сходів, які вели до підземної студії, повернувся з цією дивною на вигляд гітарою і сказав мені: «Спробуй це»... Я почав грати вгору та вниз на грифі, і звук на цьому інструменті був просто прекрасним і іншим. ..Я був зачеплений. Я запитав його: «Що це?» і він відповів: «Це гітара, розроблена уругвайським гітаристом Абелем Карлеваро... цю я створюю для нього... Карлеваро геніальний». Через десять хвилин я замовив один і попросив Контрераса дати мені номер телефону Карлеваро. Те, як була побудована ця гітара, можна узагальнити так: «Уявіть, що ви створюєте гітару всередині іншої гітари. Вібруючий інструмент - внутрішній - може вільно вібрувати повністю, тому

що його не перекриває верхній корпус» [15] - так писав про гітару Карлеваро його учень та послідовник Ренато Беллуччі (*Renato Bellucci*). Сьогодні модель «гітари Carlevaro» виготовляє Еберхард Креуль (*Eberhard Kr ul*) (з Ерльбаха, Німеччина; де є багато великих лютнистів).

Після Другої світової війни Карлеваро кілька разів подорожував до Європи та Азії, проводячи семінари та майстер-класи. Педагогічно-методична робота Абеля знаменує фундаментальну віху в історії гітари, це школа, в якій було підготовлено незліченну кількість виконавців. Його метод виховання гітаристів був опублікований у багатьох виданнях і включає *Школу гри на гітарі, Майстер-класи Карлеваро та Дидактичні серії*. Педагогічні твори, а також композиції та аранжування публікувалися по всьому світу у видавництві *Boosey & Hawkes* у Нью-Йорку, *Chanterelle Music Publishers* у Гейдельберзі та *Barry Publications* у Буенос-Айресі. Карлеваро майже щороку проводив майстер-класи та часто запрошувався брати участь у якості журі музичних конкурсів. 18 травня 1985 року у Вашингтоні, округ Колумбія, Організація американських держав нагородила його престижним Почесним дипломом на знак визнання його великого внеску в розвиток музики.

На його майстер-класах, протягом кількох днів поспіль, студенти всіх рівнів приносили йому свої запити щодо техніки, аплікатури, виразності тощо. Карлеваро пропонував учасникам зіграти відповідний твір або розділ і уважно слухав. Після закінчення виступу учня він висловлював свою думку (здебільшого підбадьорливу) і свої поради. У більшості випадків він також просив спробувати гітару, розглядав її, налаштовував, а потім вже сам грав ту саму п'єсу чи уривок, що викликало вдячність та захоплення учасників і глядачів.

Серед «зіркових учнів» Карлеваро, переможців кількох важливих міжнародних конкурсів та вже, на сьогодні, відомих композиторів, є Едуардо Фернандес (*Eduardo Fernández*), Альваро П'єррі, Бальтазар Бенітес, Мігель Анхель Гіролле, Хосе Фернандес Бардезіо, Максимо Пужоль, Хосе Луїс Мерлін, Ренато Беллуччі а також його асистенти - Патрік Зеолі (*Patrick Zeoli*), Альфредо

Есканде (*Alfredo Escandé*), Бартоломе Діас (*Bartolomé Díaz*) і Джад Азкул (*Jad Azkúl*), який також переклав кілька його творів. У 1997 році Карлеваро заявив, що Азкул був його справжнім представником, а також великим майстром, який навчає разом з ним. Едуардо Кастанера (*Eduardo Castanera*), Марія Ізабель Сіверс (*María Isabél Sivérs*), Нестор Аускі (*Néstor Aúsqui*) з Аргентини, Даніель Вольфф (*Daniél Wólf*) з Бразилії, Берта Рохас (*Bértha Rojas*) з Парагваю, Янез Грегорич (*Yánes Grégorich*) з Австрії, Гентаро Такада (*Gentáro Takáda*) з Японії також були студентами Карлеваро, а також багато інших з Південної Америки та багатьох інших частин світу. З Іспанії варто згадати Хуана Луїса Торреса Рамона (*Juán Luíse Tórrés Ramón*), Мануеля Гомеса Ортігосу (*Manuél Gómez Ortigósa*) та Помпейо Переса Діаса (*Pompéyo Pérez Díaz*), виконавця та музикознавця, автора головної наукової книги про Діонісіо Агуадо (*Dionísio Aguádo*) та гітару XIX століття. Пізніше його учні започаткували те, що називалося *Sociedad de Integracion Guitarrística Argentina (SIGA)*. Цим вони мали намір, окрім іншого, відкрити канали висловлювання і таким чином трохи протидіяти руйнівним ефектам на всіх рівнях, які заподіяла жорстка та нелюдська військова диктатура, яка спустошувала Аргентину в ті роки.

«Ось я в Європі, за 10 000 миль від дому, докладаю величезних економічних та емоційних зусиль, бігаю за 92-річним Сеговією, щоб почути, як він каже: «Я був гітаристом задовго до свого народження... або «Я відчув округлість Землі під ногами»... коли мені справді потрібен був майстер, який би сказав мені: «Ти щипнеш струну так, а ти піднімаєш палець так», і дивовижним було те, що цей майстер був лише 600 миль від дому!!!. [15] » - Ренато Беллучі.

«Я розмовляв із ним по телефону приблизно за чотири дні до його смерті. Він був у Монтевідео, готуючись до своєї останньої поїздки. Ми говорили зокрема про деталі нашої наступної зустрічі в Лондоні, на концерті на його честь, який вони організували для нього 31 липня. Поки ми говорили, він сказав мені те, чого ніколи раніше не казав, що мене здивувало і що, звісно, я ніколи не забуду. Він сказав мені, що вважає мене другом і більше того, що він дуже любить мене. Це було чудове прощання. Було дивно чути від нього — дуже

сором'язливої людини — це освідчення в таких словах і фразах. Зазвичай він виявляв свої почуття по-іншому. Я пам'ятаю його заняття з його глибокою відданістю, яка ніколи не приховує секретів і відноситься до всіх своїх учнів однаково, обдарованих і не дуже. Обдаровані знайшли в ньому глибоко відданого маестро, справді більше схожого на лікаря чи священника. Є вчителі гітари скрізь, але маестро мало, і він був одним із них» - Хосе Луїз Мерлін. [32]

Віртуозний виконавець, видатний композитор і творець нової школи, один із найвідоміших світових гітаристів, невтомний дослідник, який створив концепцію гітари, котра порушує канони традиційної конструкції. Як гітарний композитор, його творчість варіюється від його добре відомих *American Preludes* для гітарного соло до його *Fantasia Concertante* для гітари, струнних і перкусії. Його прелюдія *Кампо* стала канонічним твором для класичного гітарного репертуару, тоді як його оркестрові композиції були прем'єрно виконані такими престижними групами, як *The San Francisco Contemporary Music Players* і *Kronos Quartet*. Його *Concerto del Plata* для гітари з оркестром виконували головні симфонічні оркестри Південної Америки а *Concierto № 3 para Guitarra y Orquesta*, складене на замовлення Камерної симфонії Сан-Франциско та вперше виконана саме нею.

Він отримав численні відзнаки, серед яких: *нагорода Моросоли де Мінас, Повага муніципалітету Монтевідео* та *Золотий канделябр організації B'naí B'rith* в Уругваї, *Орден Андреса Белло* від уряду Венесуели, *Почесний диплом* (1985) і премія *Габріели Містраль* (1995) від Організації американських держав.

Європейські, південноамериканські та азіатські виконавці стікалися в Монтевідео і буквально слідували за Карлеваро від одного майстер-класу до іншого. Очевидно, що і багато американських виконавців здійснили паломництво до Уругваю у 80-х і 90-х роках, щоб особисто навчатися у Карлеваро, і причина була дуже проста: «...навчаючись у нього, ви відкривали себе - єдиного, хто міг би грати чудово для вас.» [15] - Ренато Беллучі.

Карлеваро продовжував викладати та виступати до своїх останніх днів. Помер він від серцевого нападу 17 липня 2001 року в Берліні в віці 84 років.

1.2 Загальні принципи його методики

Поздовжні, поперечні та змішані презентації, важіль і поворот, поняття фіксації — лише деякі з багатьох термінів, які ввів до лексикона гітарної техніки уругвайський маестро Абель Карлеваро у своїй революційній книзі про техніку *Escuela de la Guitarra*. В середині 1980-х років з'явилося безліч статей в спеціалізованих гітарних журналах, коли англійська версія методики потрапила на гітарну сцену США. Одні називали її «просвітницькою», інші — «неортодоксальною», проте одне можна сказати точно - вона не пройшла повз увагу гітарної спільноти.

Знайомство з Монтевідео та уругвайською музичною сценою є дуже важливим для того, щоб зрозуміти, як і чому музикант рівня Карлеваро підійшов до гри на гітарі таким науковим і універсальним шляхом.

На початку 20-го століття Уругвай часто називали «Південноамериканською Швейцарією». Міцна економіка та сильна імперська англійська рука залишили свій відбиток на багатьох звичаях і способі життя Уругваю. Талановиті європейські іммігранти, на рубежі 19-го століття, дали Монтевідео та Уругваю, загалом, характер, якого просто не існувало в сусідніх Аргентині чи Бразилії. Рівень неписьменності в Уругваї був майже нульовий. Це багато про що говорить, особливо коли часто узагальнюють, що вся Південна Америка вважалася в кращому випадку малограмотною.

З 1933 року і приблизно до 1950 року регіон Рівер Плейт (*Rio de la Plata*) пережив період процвітання, якого не було в Південній півкулі за межами Австралії. Саме під час цієї «золотої ери» Андрес Сеговія прибув до Монтевідео. Коли Сеговія почав навчати Карлеваро, уругвайський гітарист уже був відомим. У той час як люди та митці, загалом, страждали від наслідків змученої війною Європи, Південна Америка пропонувала ідеальне середовище для зростання, розширення та процвітання. Світ гітари побачив, як Агустін Барріос Мангоре та Абель Карлеваро формували інструмент та його репертуар,

а такі композитори, як Вілла-Лобос і Понсе (*Manuél Ponce*) доповнювали величезну палітру талантів, яка давала великий і такий потрібний поштовх гітарі. Отож і Сеговія вирішив приєднатися і провів 10 дуже плідних років в Уругваї. Тільки «загравання» Рівер Плейт з військовою диктатурою могло повернути назад цю золоту еру. За цей гріх регіон досі дорого розплачується.

У той час Уругвай був країною, яка приймала велику кількість поетів і художників, особистостей, які тікали від війни та нетерпимості у своїх країнах. В Уругваї, де Карлеваро виріс і став музикантом-гітаристом, гітара була формою вираження найрізноманітніших культурних типів. У найбільш популярних аспектах гітара була основним засобом селянської музики. З іншого боку, музиканти африканського походження також перейняли цю форму для виконання мілонг і кандомбр, і вона була принципово присутня у появі та розвитку танго, як міської популярної музики.

Що стосується інших, більш академічних мистецьких проявів, уругвайські гітаристи або ті, хто жив у країні, - перебували під прямим впливом іспанців Франсіско Каллехаса, Антоніо Х. Манхона та Карлоса Гарсія Толси, а також парагвайця Агустіна Барріоса, до приходу Сеговії який прожив десять років у Монтевідео. З приходом майстра-гітариста світовий центр гітари перемістився в Монтевідео, у дуже важливий історичний момент, тому що в ті роки, за допомогою Сеговії, гітара була нарешті визнана у великих залах по всьому світу. Деякі великі міжнародні композитори почали брати її до уваги та писати для неї твори, а звукозаписні компанії почали включати гітаристів у свої видання.

Жоден інший гітарист, до чи після Сеговії, не був настільки всесвітньо відомим. Тому справедливо сказати, що після величезного досягнення Сеговії, який зробив гітару «шанованим класичним інструментом», наступною великою метою мало б стати розуміння того, що Сеговія — це особистий стиль інтерпретації, а не єдина догма, просто він абсолютно домінував на гітарній сцені майже століття. Проте було багато запитань, які залишилися без відповіді, і голоси, які було закрито протягом багатьох десятиліть, нарешті почали

прозвучуватися. Це пояснює, чому багато гітаристів вирішили поїхати в Монтевідео і працювати з Карлеваро, або в Аліканте, щоб працювати з Томасом, або до Лас Росасу, щоб працювати з Єспесом.

Карлеваро виховувався в цьому середовищі, в цьому середовищі він і виріс. Але він також знав, як вловити нові питання, які гітара поставила в процесі розвитку, він розумів недоліки того, що вважалося канонічною для тих країв школою і того, що прийшло з Європи, і він засвоїв певні елементи, розроблені в популярних і не схоластичних областях.

Таким чином, поєднуються три вирішальні складові для виникнення школи: сприятливе середовище, історичний момент розвитку інструменту та відповідна особистість. У цій особистості поєднуються музика, вивчена майже як його власна мова, і критичний, відкритий дух, пройнятий найсуворішими логічними інструментами. Карлеваро критично ставиться до того, що вважається академічним, щоб поставити під сумнів усе, що вважалося усталеною та незмінною істиною. Він володіє відкритим розумом, щоб мати можливість засвоїти хороші знахідки «неакадемічних» гітаристів, багато з яких, завдяки роботі над одним прийомом чи інструментом, відпрацювали їх оптимальним чином. І з усіма цими даними він і розробив свою «*Escuela de la guitarra: Exposición de la teoría instrumental*», взявши за основу роки своєї терплячої та невтомної праці, і створивши справжню школу гри на гітарі.

Його техніка заснована на **принципі досягнення максимального результату з мінімальними зусиллями**, і з цією метою він переоцінив час, присвячений розумовій діяльності, порівняно з тим, який відводиться на механічні справи. Ця техніка відома своєю точністю, чіткістю та широким використанням. Його методика була опублікована у багатьох виданнях і включає в себе: Школу гри на гітарі, Майстер-класи Карлеваро та Дидактичні серії.

Але те, що Карлеваро запропонував, полягає в тому, що механіка інструменту не залежить від можливих вроджених здібностей когось особливо обдарованого, а також, що подолання усіх труднощів не вимагає довгих годин

фізичних зусиль. Він стверджує, що справжнє навчання відбувається в короткі періоди великої розумової концентрації, і прагне, перш за все, економії енергії.

Емпатичні нервові клітини, також відомі як дзеркальні нейрони, уважно вивчають провідні вчені різних світових медичних університетів. Вони довели, що одні ж і ті самі клітини мозку стимулюються, коли ми бачимо рух, коли ми думаємо про рух і коли ми імітуємо рух. Відома цитата Карлеваро: *«Я б краще думав 5 годин і працював одну, ніж навпаки»* [19, С.24] набуває більшої ваги, ніж будь-коли. Вся його школа заснована на дозволі свідомості обробляти кожен рух на гітарі в розумі до того, як сам рух буде виконано.

Карлеваро наголошував, що гітаристи мусять покладатися не тільки на набір м'язів для виконання поставленого завдання, і що це відповідальність лише виконавця за використання оптимального виду м'язових груп для будь-якої роботи. Це теорія, що лежить в основі концепції *«fijación»* [18, С.34] (фіксація), яка розглядає ануляцію певних більших або менших груп м'язів для досягнення певних типів звуків і рухів з мінімальними затратами енергії.

Педагог нічого не залишав напризволяще. Якщо він міг щось придумати то це було лише питанням часу, коли він знайде спосіб цього досягти. Напевно, одним із найкращих днів для історії гітари є день, коли Карлеваро знайшов спосіб усунути скрип лівої руки на грифі, викликаний пальцями лівої руки. Це явище, яке надто часто ігнорується гітаристами, не звертаючи уваги на антиестетичну та тривожну реакцію, яку воно може викликати у слухача. Коли інші інструменталісти чують гітариста, вони зазвичай дивуються, як останні витримують весь цей «шум», який, очевидно, не може бути частиною музики. Причина наступна: багато гітаристів просто ігнорують цей шум. Їх мозок навчається не чути його, задіюючи вибіркового слух. *«Як я можу усунути ці шуми?» Я запитав Карлеваро...», а він відповів: «Спочатку скажіть мені, як ви їх виробляєте? Тому що ви робите «їх» так гарно, що, я вважаю, ви, мабуть, практикували «їх» годинами!»* [15] - таке питання задав Ренато Беллучі Абелю на одному зі своїх занять.

Стосовно творів Абель регулярно підкреслював, що варто вивчати *техніку через репертуар, а не навпаки* [19, С.72]. Простіше кажучи, варто обирати репертуар відповідно до свого особистого музичного смаку а коли з'являється технічне місце, яке складно подолати, - потрібно просто вигадати і відпрацювати власну вправу, на основі цього музичного матеріалу. «*Техніка – це творчий процес*» [19, С.52]. Кожну технічну складність потрібно обдумувати знову і знову, а відповідь, яка пролунає з мозку просто потрібно реалізувати на грифі чи струнах гітари. Насправді, Карлеваро не мав відповідей на усі технічні проблеми і він вже точно не займався «технічним жаргоном». Швидше, у нього просто було багато питань, і в процесі роботи відповідь логічним чином знаходилася сама. Спостерігаючи за виконавцями, які витрачають стільки енергії на компенсацію анатомічно неправильної посадки, Карлеваро казав: «*Вони грали б набагато краще і довше, з кращими, більш природними позами*» [19, С.74]. Карлеваро досконально вивчив фізику й анатомію гри. Його техніка є однією з небагатьох, які зайшли так далеко, що сягнули анатомічних та біомеханічних процесів, і він передав ці знання своїм учням. Талант може компенсувати багато недоліків, але існує безліч гітаристів, яким довелося залишити кар'єру через серйозні травми, спричинені неправильною постановкою та виконавським апаратом.

Так що ж конкретно унікального Карлевало пропонує у своїй методиці? Справа в тому, що якісні відмінності його вчення прослідковуються вже на етапі посадки та постановки гітари. Зокрема, він вважає, що спина має залишатися прямою, гітара стабільно підтримується лівою ногою за допомогою підставки на невисокому рівні, це зменшує напруження у м'язах та дозволяє уникнути травм під час тривалого виконання. Досягається така постановка шляхом фіксації правої ноги *за корпусом гітариста*, створюючи дві ергономічні точки опори - спереду та позаду, що протиречить традиційній постановці, коли обидві ноги стоять попереду виконавця [Додаток 2]. Таким чином, усе навантаження на тіло переходить з поперекового відділення на, безпосередньо, ноги. Це фізично логічно, та зручно, вважає маестро.

Положення пальців правої руки розраховане так, щоб забезпечити максимально природний кут атаки струни. Це сприяє чіткості звуку та контролю тембру [Додаток 3]. Апояндю використовується лише у випадку потреби створення потужного, глибокого звуку, а не як рушійний спосіб звуковидобування, палець після удару зупиняється на сусідній струні. Тірандо ж використовується як основний спосіб тембрового визвучування для досягнення, легкого та мелодійного звуку, а розроблені ним вправи дозволяють досягти рівномірності та стабільності гри, особливо при виконанні *арпеджіо*:

1. Використання послідовностей р–і–m–а на відкритих струнах (6–5–4–3 або 5–4–3–2).
2. використання послідовностей р–і–m–і на базі акордів (наприклад, С або G) з переходами між відкритими та закритими струнами.
3. Для формування навичку поліфонічної гри він рекомендує виконання мелодії на одній струні пальцем а, одночасно утримуючи педалізовану ноту на басовій струні пальцем р.
4. У нього чимало вправ на складні види техніки правої руки, таких як тремоло (виконання струн в послідовності а–m–і з підтримкою басової ноти пальцем р) та штучних флажолетів.

Для формування якісного навичку апояндю, Абель пропонує такі *вправи*:

1. Виконання відкритих струн (наприклад, 6-а струна) з опорою пальця на сусідню струну після атаки
2. Виконання відкритих струн (наприклад, 6-а струна) з опорою пальця на сусідню струну після атаки; зміна струн (наприклад, 6–5, 5–4) із збереженням однакової сили удару.

Стосовно лівої руки, Абель розглядає метод мінімізації рухів пальців для забезпечення швидкості гри. Його методика включає вправи для поліпшення переходів між позиціями, що особливо важливо для виконання складних пасажів. Разом з тим, він надає детальні рекомендації та вправи щодо виконання складних технік лівої руки, такі як зниження навантаження при виконанні баре, а також плавності при грі легато:

1. Виконання хроматичних гам, рухаючись по грифу вгору і вниз (наприклад, від 1-го до 12-го ладу і назад).
2. Виконання послідовностей висхідного та низхідного легато на різних струнах, з переходами між позиціями (наприклад, 1-й лад – 3-й лад – 5-й лад).
3. Затискання баре у верхньому регістрі (на 7–9 ладах) у поєднанні з простими акордами.

Окрему увагу він приділяє вправам на інтеграцію та синхронізацію лівої та правої рук:

1. Використання вправ для арпеджіо правої руки в поєднанні зі зміною акордів лівою рукою.
2. Гра поліфонічних пасажів, де кожен голос отримує різну динаміку (наприклад, басова лінія голосно, мелодія тихо).

Не оминув Абель і питання тембрального звуковидобування, його особливі вправи з акцентом на зміну сили атаки струни дозволяють відпрацювати широку тембральну палітру:

1. Виконання одного звуку на відкритій струні, поступово збільшуючи силу атаки пальців від піаніссімо до фортіссімо.
2. Виконання одного і того ж пасажу з використанням різних зон атаки (ближче до підставки, ближче до грифу).

Усі наведені вище, та решта з його методики, вправи не просто існують як рекомендації для формування основної технічної бази. Справа в тому, що Абель детально розписує кожен рух та біофізичний процес, який слугує для їх виконання. Він виокремлює конкретні групи м'язів, які відповідають за ту чи іншу техніку, навчає їх розрізняти та влучно застосовувати в потрібні моменти, виключаючи великі фізичні важелі впливу, коли вони не потрібні.

Окрему увагу варто зосередити на вмінні Карлеваро формувати унікальний психологічний тип мислення та його понятті *Fijación* (фіксація). В контексті його методики, фіксація є ключовим поняттям його вчення, яке охоплює процес стабілізації і автоматизації певних технічних навичок гри на

гітарі. Цей термін відображає не тільки фізичний аспект - як саме гітарист розташовує руки і пальці під час виконання, але й психологічний аспект - як ці рухи стають природними, автоматичними і безсвідомими після тривалої практики. Фіксація в методиці Карлеваро означає закріплення певних рухів, технік і позицій, що дозволяє гітаристу виконувати їх із *мінімальним фізичним зусиллям і з максимальною ефективністю*. Це відбувається завдяки правильній постановці рук і пальців, а також оптимізації кожного руху для досягнення потрібного результату. Наприклад, для правої руки це може бути автоматизована послідовність пальців при грі арпеджіо або при виконанні динамічних змін у звуці. Фіксація передбачає, що після багатьох повторень певні рухи та техніки стають настільки звичними, що їх виконання більше не потребує інтелектуального зусилля. Це дозволяє гітаристу зосередитися не тільки на технічній стороні виконання, а й на музичному виразі. Наприклад, коли учень освоює बारे, після кількох тижнів тренувань його пальці автоматично займають правильне положення без необхідності свідомо контролювати кожен рух. Цей процес не лише фізичний, але й *психологічний*. Після тривалого тренування певні технічні елементи перетворюються на природні звички, і гітарист починає виконувати їх майже інтуїтивно, не замислюючись над кожним рухом. Це дозволяє зосередитись на емоційному вираженні, що є важливим для виконавців. Гітарист може сконцентруватися на тембральних нюансах, динаміці чи музичному фразуванні, оскільки техніка вже стабільно працює на автоматі. Поступова фіксація технічних навичок є основою його вчення та прогресу. Чим більше навичок гітарист «фіксує», тим більшу технічну свободу він отримує, що дозволяє використовувати складніші аспекти або вправи. Зокрема, ця техніка допомагає виконавцям досягти рівноваги між швидкістю гри і її чистотою, особливо в складних техніках, таких як легато, тремоло або флажолети. Вона досягається через постійну практику, де певні вправи розроблені таким чином, щоб кожен елемент гри фіксувався за допомогою регулярних повторень. Карлеваро рекомендує використовувати вправи, що сприяють розвитку механічної пам'яті, такі як арпеджіо, що включають

використання певної послідовності пальців для досягнення звукової рівноваги. Вправа стає повторюваною звичкою, яка вже не потребує великої уваги до технічних моментів.

Насправді, Карлеваро революціонізував та перевернув основні принципи гри на гітарі, які існували на той час, як загальноприйняті істини, почавши формувати новий психологічний тип особистості гітариста, який заснований на принципі досягнення, доступними йому природними ресурсам, результатів в найшвидші терміни шляхом використання мінімальних зусиль. Таким чином, Абель Карлеваро поставив собі важливу подвійну умову - стати синтезом і вдосконаленням тих, хто йому передував, а також учителем і наставником вже для сучасних гітаристів.

1.3 Порівняння з іншими популярними світовими школами

Для того аби чітко усвідомити, чому Школа гри на гітарі Абеля Карлеваро стала настільки проривною та революційною її варто розглянути в контексті інших методичних робіт та прослідкувати певні схожості і виділити відмінності, а для того аби осягнути повноту постулатів та історичних аспектів формування цих методичних робіт, беззаперечно, варто розглянути і біографічну характеристику унікальних особистостей, які їх і сформували. Очевидно, що станом на сьогодні, кількість подібної технічно-практичної літератури хоч все ж і обмежена особливостями відносно недавнього історичного становлення гітари, як і навчального так і сценічного інструменту, проте все ж є відносно обширною. Власні прямі методичні чи технічні розробки, або просто «вербально-зрозумілі» школи гри на гітарі писали, зокрема, такі титани гітарного мистецтва як, іспанці - Франсіско Таррега (*Francés Tárrega*), Фернандо Сор (*Ferrán Sors*), Діонісіо Агуадо, Андрес Сеговія; італієць Мауро Джуліані (*Máuro Juliáni*); французькі Маттео Каркассі (*Mattéo Carcássi*) та Наполеон Кост (*Napoléon Cóste*); німець Карл Шієрс (*Kárl Shíres*); парагваєць

Агустин Барріос; американець Фредерік Ноад (*Frederick Noad*) та сучасні гітаристи Крістофер Паркінг (*Christopher Parkening*), Вільям Лівітт (*William Léavitt*), тощо. Усі ці методичні роботи хоч і роз'єднані хронологією, культурними рамками та територіальним розміщенням, проте мають багато спільних аспектів, втім і моментами схожі з Школою гри на гітарі Абеля Карлеваро. Проте, певно, лише Абель в своїх дослідженнях зайшов так далеко, що торкнувся аспектів суміжних не лише педагогічних наукових галузей. Вчення цих шкіл викликало резонанс в час піку своєї популярності і активно досі перегукується з сьогоденням. Все ж, це не «конкурс методичних робіт», з оцінюванням по умовній 10-ти бальній шкалі, а швидше загальний історичний «банк пам'яті», який століттями доповнювався, переосмислювався та трансформувався унікальними особистостями. Проте, навіть в такій метафорі школа Абеля Карлеваро якісно вирізняється серед інших. Тому, доцільно розглянути лише ті школи, які мають найбільший вплив на формування гітарного виконавства та педагогічної практики, як культурного феномену в загальному, так і широко використовуються педагогами різного рівня на теренах України, в окремому.

Фернандо Сор (1778 р. Барселона, - 1839 р. Париж) - іспанський класичний гітарист-віртуоз. Він з дитинства навчався грі на різних музичних інструментах: гітара, віолончель, скрипка. Першу музичну освіту здобув при монастирі Монсеррат у хорівій школі. З юного віку Сор проявляв неймовірні здібності до композиторства. Вже у 13 років написав Урочисту месу для солістів, хору та органу, а згодом написав оперу «Телемах». В 1799 році переїхав до Мадриду, де активно продовжив композиторську діяльність. У 1808 році, коли французькі війська вторглися до Іспанії, Сор займає крайню пропатріотичну позицію і свій творчий початок присв'ячує ряду революційних пісень. Проте вже у 1810 році він вимушений поступитися своєю позицією та зайняти адміністративну посаду під патронажем французів. Коли у 1813 році французькі війська покинули територію Іспанії і Сор переїжджає до Парижа. Саме тут він активно починає вести педагогічну та виконавську гітарну

діяльність. У 1815 році переїжджає до Лондона, де його творчість застав найбільший пік слави. У 1827 році повертається до Парижа та знайомиться з Діонісіо Агуадо. Їх творча колаборація породила безліч розкішних дуетів. У 1839 році помирає від раку.

У 1830 році Сор видає свою всесвітньо відому методичну працю «*Méthode pour la Guitare*». Ця робота не стала відправною точкою педагогічної діяльності гітариста, скоріше навпаки, вона - наслідок його багаторічного інтернаціонального викладацького досвіду. На ряду з відомими гітаристами-сучасниками, такими як Мауро Джулліані, Маттео Каркассі, Фердинандо Каруллі, Діонісіо Агуадо, - Сор, фактично, один серед перших починає розвиток становлення гітарного виконавського, та педагогічного мистецтва. Важко конкретно визначити хто з них був все ж «першим» в буквальному сенсі, адже історично сформувалося так, що розвиток гітарної педагогіки відбувався паралельно в декількох місцях одночасно, різними особистостями. Звісно, можливо прослідкувати видання їх методичних робіт хронологічно і на базі цього факту побудувати певні висновки, проте вони все ж будуть не точними, бо нівелюватимуть їх особистий викладацький досвід, який тягнувся роками.

Найвидатнішим учнем школи Сора є, вірогідно, французький гітарист, композитор та педагог *Наполеон Кост*. Він в подальшому адаптує і розширює «*Méthode pour la Guitare*» Сора, та опублікує вже, фактично, початки власного бачення нової школи гри на гітарі «*Méthode complète pour la Guitare par Ferdinand Sor, rédigée et augmentée de nombreux exemples et leçons par N. Coste.*». Хоча Напелеон Кост, фактично, просто дописав вступ, який допомагає краще зрозуміти Сора та деякі обставини, за яких останній написав оригінальну школу, проте з часом він все ж перестане бути «заручником Сора та його пам'яті» [21, С.15], та сформує вже власні, зрілі погляди на гітарну педагогіку.

Школа Сора - це спадщина романтизму, обрамлена патріотичним позитивізмом та помпезністю. Звідси, власне, і типові для нього гармонічні звороти, акцентовані на мелодичній виразності. Ця методика базується на

глибокій технічній роботі та музичній виразності, вона концентрується на мелодичному і гармонійному мисленні, що відображено у його знаменитих етюдах. Сор приділяв значну увагу розвитку аплікатури, але його школа переважно ґрунтувалася на інтуїтивному підході до технічного освоєння гітари, оскільки вона створювалася до виникнення більш систематизованих методик. Його школа вчить інтерпретації музики через призму романтичної чуттєвості, а етюди досі широко та повсемісно використовуються українськими гітарними педагогами в закладах різного рівня акредитації для розвитку мілкої техніки, та координації рук. Хоч його методична робота є зразком високої якості музичного матеріалу, просто сприймається як для учня так і для слухача та гарно формує психологічний тип мислення класичного гітариста, завдяки чіткій класичній гармонії і використанню терцій, секст і октав, проте вона основана на емпіричному підході та виконавській інтуїції власного досвіду Сора. Його твори та вправи спрямовані на розвиток музичного мислення учня. Композитор акцентував увагу на важливості кантиленності мелодії, гармонійного супроводу та динамічної виразності, часто використовував прийоми гри *лігато*, *стаккато та баре*. Сор активно використовував позиційну гру, акцентуючи на важливості послідовності зміни позицій лівої руки, учень має опанувати повний гриф гітари, що дозволяє йому вільно переміщуватися між позиціями. Це формує технічну гнучкість. Його підхід передбачав логічний і музично обґрунтований вибір пальців, одним із ключових аспектів методики Сора є виконання поліфонічних творів, які розвивають незалежність пальців і здатність утримувати звукові лінії в лівій руці [38].

У школі ж Карлеваро, можна знайти розгорнуті анатомічні пояснення рухів руки та позиції пальців, що сприяє уникненню травм та розвитку довговічної техніки. Цей аспект якраз і відсутній у Сора. Карлеваро пішов далі, запропонувавши структуровану систему з акцентом на анатомічно правильну техніку. Його методика уникала звичного для Сора фокусування лише на музичному матеріалі, натомість ґрунтувалася на фізичній логіці рухів. Тобто, Карлеваро додає наукову основу до емпіричних спостережень, які Сор залишив

без пояснень. Його підхід детально аналізує механіку рухів рук, що дозволяє уникати поширених технічних помилок, таких як перенапруження, а використання креслень і графічних схем у методиці Карлеваро значно полегшує розуміння початкового етапу становлення виконавського апарату сучасного учня, чого бракує у Сора.

Мауро Джуліані (1781 р. Бішельє, - 1829 р. Неаполь) - італійський класичний гітарист, композитор та педагог. На початку свого музичного розвитку він взагалі мало уваги приділяв гітарі, формуючись як теоретик та практикуючи скрипку, віолончель і флейту. Очевидно, що це пов'язано з італійськими оперними традиціями, де в оркестровому викладі були популяризовані саме ці іструменти, поки гітара намагалася хоч якимось чином процвітати в Іспанії. Проте з часом він власноруч відкрив для себе гітару, але швидко зрозумів, що зробити кар'єру концертуючого гітариста в Італії, через невеликий інтерес публіки до інструменту та наявність певної плеяди потужних гітаристів, не є простою метою. Тому, у 1806 році, Джуліані приймає рішення про переїзд до Відня, де він вже, власне, і здобув репутацію талановитого європейського гітариста та композитора. У 1808 році він здійснив фурор виконанням власного Концерту A-dur (ля мажор) для гітари з оркестром, що стало відправною точкою для початку публікацій власних композицій та великої сольної гітарної кар'єри. Критики визнали його «найвеличнішим гітаристом світу» [29, С.112]. В цей плідний відрізок часу він знайомиться і здобуває визнання таких світових класиків, як Л. Бетховен, Й. Гайдн, А. Діабеллі, Н. Паганіні, Д. Росіні. В 1814 році отримує титул «придворного камерного віртуоза» при імператриці Австрії Марії-Луїзі. Подальші роки Джуліані активно бере участь в святкових концертах на честь Віденського конгресу, але вже через декілька років полишає Відень і повертається до Італії, через великі борги. Там він грає при дворах Риму та Неаполя на постійній основі, що дозволяє йому проводити фінансово задовільне життя та активно концертує Німеччиною, Польщею та Англією. Помер композитор у 1829 році в Неаполі власною смертю.

Хоча Джуліані і не залишив конкретної «Школи гри на гітарі», проте він написав потужну методичну роботу «120 Arpeggi Op.1», яку скомпонував, зібрав в одну збірку у 1812 році Ніколаус Сімрок та видав у власному видавництві «N. Simrock.» Також його творча спадщина налічує близько 150 творів від початкового етапу розвитку виконавського апарату учнів до неймовірного рівня віртуозності. Фактично, його послідовність підвищення рівня складності творів та 120 вправ для правої руки і стали основою його педагогічно-методичної роботи, на якій виховалося не одне покоління гітаристів у світі, і, зокрема, в Україні. Наші викладачі часто дають його вправи етюдного формату для розвитку техніки правої руки учнів. Його методика фокусується на поліритмії та координації рук і стала класикою технічного навчання. Джуліані чітко орієнтується на покращення техніки правої руки за допомогою лаконічних і простих вправ, які розвивають моторну пам'ять, сталість у виконанні та вміння рівномірно визвучувати всі струни в арпеджіо. Джуліані наголошує на необхідності синхронізації технічної досконалості з виразністю для спрямованості розвитку сольних навичок та часто використовує прийом гри *флажолет* у своїх роботах та творах [25].

Це, очевидно, пов'язано з його бажанням виділитися серед інших гітаристів саме як технічний соло-віртуоз, проте в умовах сьогоденних реалій, не усі учні здатні виражати себе шляхом сухого «насіпання» пасажів правою рукою, чи активно брати участь у сценічних виступах. Сучасна педагогічна практика потребує більш гнучкого підходу. На противагу Джуліані, Карлеваро аналізує рухи правої руки з фізіологічної точки зору, тоді як у першого вправи часто виконувалися без теоретичного обґрунтування. Його система розвиває навички, які легко адаптуються до сучасних виконавських потреб та індивідуальних особливостей учня. Тобто, вона не лише розвиває техніку, але й дає детальні пояснення, як уникати травм, які можуть виникати через інтенсивне використання правої руки а також включає вправи для обох рук, забезпечуючи цілісний розвиток.

Діонісіо Агуадо (1784 р. Мадрид, - 1849 р. Мадрид) - іспанський класичний гітарист, педагог та композитор, один з перших, на ряду з *Фернандо Сором*, основоположників класичної іспанської гітарної школи. З музичним мистецтвом вперше поглиблено ознайомився в коледжі при церкві падре Базиліо у Мадриді, там і почув та помітив для себе гітару, що доволі дивно, адже цей інструмент не був характерний саме для церковної музики. Вірогідніше усього, Агуадо поталанило, що падре Базиліо опанував гітару шляхом самонавчання. На початку 19 століття вперше пробує створювати твори для гітари, причому одразу записуючи їх в форматі звичайної нотації, а не розповсюдженим опісля лютністів способом табулатури. В 1803 році переїжджає до Фуенлабрада де починає популяризувати гітару саме як викладач. У 1820 році видає в Мадриді збірку етюдів «*Colección de estudios para guitarra*» на основі власних розробок для навчання своїх учнів, яка згодом, в 1825 році переросте у першу редакцію іспанською мовою, вже потужної гітарної школи «*Metodo completo para la guitarra*». Того ж року переїжджає до Парижу, де в першу чергу завоював репутацію прекрасного педагога, а вже згодом і виконавця, композитора та продовжує працювати над другою редакцією своєї школи. Серед тогочасних друзів і прихильників діяльності композитора варто відмітити Д. Россіні, Д. Белліні, Н. Паганіні. Тут же він, власне, і знайомиться з Фернандом Сором. Їх плідний творчий тандем породив багато успішних виступів в дуеті і Сор навіть присвятив Агуадо авторський дует для двох гітар «Два друга» ор. 41. Хоча вони і мали певні творчі розбіжності - Сор був прихильником пальцевого звуковидобування, тоді як в той час, Агуадо вперше спробував просувати ідею нігтьового звуковидобування, проте вони залишалися близькими друзями, бо саме Сор помітив в ньому віртуозного гітариста та спонукав Агуадо почати активну сольну концертну діяльність, що останній успішно робить теренами Європи. У 1827 його Школа гри на гітарі була видана в Парижі другою редакцією, французькою мовою «*Méthode complete pour la guitare*». У 1838 році

повертається до Мадриду, де активно продовжує викладати гітару, виховуючи генерацію нового покоління гітаристів, до самої смерті.

«*Méthode complete pour la guitare*» Діонісіо Агуадо, насправду, стала значною подією в гітарній педагогіці, бо це перша спроба початку технічного аналізу. Більшість її положень зберегли велику цінність до сьогодні. Він окремо зосередив увагу на техніці звуковидобування за допомогою арпеджіо та розробив вправи, що зміцнюють незалежність і контроль пальців правої руки в різних їх конфігураціях та визначив використання пальця як ударного механізму а не щіпкового. Агуадо навчав контролювати тривалість нот і чітко дотримуватися ритмічного малюнку, також розвивав техніку плавного і точного переходу між струнами у випадку складних ритмічних малюнків. Його школа багато в чому була революційною та новаторською для того часу, Агуадо дивився на розвиток гітарного виконавства та педагогіки на століття вперед. Серед іншого, саме він вперше запропонував використання опори, тобто фіксацію великого пальця правої руки на басовій струні для стабілізації рухів; вперше запропонував використання гітарної підставки, яка полегшує виконання та зберігає ергономіку тіла; вперше запропонував нігтьовий метод звуковидобування для досягнення яскравого та сильного звучання; вперше підійшов до процесу звуковидобування з теоретичної сторони, та спробував його описати; вперше ввів термін «*planting*» - практика попереднього розташування пальців правої руки перед звуковидобуванням для досягнення точності, тощо [11].

Переоцінити вклад Агуадо складно, і дійсно більшість його постулатів щиро дотримується, вірогідно, чималий відсоток українських викладачів гітари та їх учнів. До прикладу саме школа Агуадо стала основою для формування методичних робіт Андрія Манолійовича Андрушко. Однак, його «*Méthode complete pour la guitare*», очевидно, розраховувана в загальному на виховання гітариста дуетно-оркестрового типу техніки та мислення, що пов'язано безпосередньо з його особистим досвідом. На сьогодні, для середньостатистичного учня подібний тип виконання, в більшості випадків, є

просто недоступним. Методика Абея Карлеваро дозволяє адаптувати техніку до сучасного виконання, зокрема в контексті камерної та сольної музики, що Агуадо не передбачив через обмеження свого часу. Хоч Карлеваро дійсно врахував досвід Агуадо у питаннях позиціонування постановки інструмента, але все ж він пішов далі, створивши універсальні рекомендації для виконавця будь-якого віку та потреб. Методика Карлеваро базується на більш глибокому аналізі фізіології рухів, створюючи універсальну технічну базу для обох рук та враховує специфіку сучасного репертуару, який не був доступний Агуадо. Вона забезпечує більшу гнучкість у застосуванні технічних прийомів завдяки системності.

Маттео Каркассі (1792 р. Флоренція, - 1853 р. Париж) - італійський класичний гітарист, блискучий педагог та талановитий композитор. З раннього дитинства займався опануванням фортепіано та гітари. Йому не було ще двадцяти років, коли він вже завоював прихильність італійської публіки, як гітарист-віртуоз. В 1815 році переїхав до Парижу, де почав викладати гітару та фортепіано. На одному з власних концертів, у 1819 році в Німеччині, познайомився з французьким гітаристом Месоньє, по випадку долі, останній вже довгий час мав своє видавництво в Парижі. Результатом їх близької дружби стало те, що Месоньє опублікував більшість робіт Каркассі. Після успішного концертування в 1822 році в Лондоні, Каркассі знайшов слави гітариста-віртуоза вже світового рівня. Його виконання відзначали блискучою віртуозністю та елегантністю. Опісля декількох концертів він повернувся до Парижу, проте регулярно навідував лондонську публіку, яка вогняно його чекала, з концертами. В Парижі ж, Каркассі зіштовхнувся з тим, що його славу обігнав старший колега Фердинандо Каруллі. Проте це не стало нивою для конфліктів, навпаки, Каркассі глибоко його поважав та багато чому в нього навчився. Маттео Каркассі продовжував концертну діяльність до останніх днів свого життя. Помер він 1853 року в Парижі

В 1836 році, під патронажем Месоньє, в Парижі Каркассі видає свою трьохчастинну «*Méthode complète pour la guitare*», ця подія стала доволі

значимою для гітарної спільноти. Його методика покладається на традиційні вправи, які сприяють розвитку базових технічних навичок і стає доволі ортодоксальною працею. За рахунок своєї великої концертної практики, Каркассі вдається сформуванати свою школу компактною та практичною, при цьому охоплюючи широкий спектр технічних моментів. Підхід до формування загальних положень вирізняється структурованістю та лаконічністю, що спонукає до систематичного відпрацювання окремих технічних моментів. Тобто, вона структурована як покроковий посібник, починаючи від базових принципів гри на інструменті й поступово переходячи до складніших технік. Його школа пропонує шлях комплексного розвитку, себто одночасне вдосконалення технічних аспектів та музичного початку. Досягається це за рахунок того, що етюди Каркассі слугують одночасно і вправами і повноцінними художніми творами. В сучасній українській музично-педагогічній практиці, учні досить часто виконують його Концертні етюди, як окремі п'єси. Направду, Каркассі геніально вплітає складний технічний розвиток в неймовірної краси мелодично-гармонічну «обгортку». Окрему увагу він приділяв розвитку лівої руки: від біглості пальців та змін позицій, до точного рекомендаційного опису механіки правильного переміщення по грифу, окремих хроматичних і діатонічних гам та постійних використань ліг лівою рукою для виразності та артикуляції. Зокрема, його «25 етюдів для гітари» Op. 60, як частина загальної школи, потужно розвивають гнучкість пальців, ритмічну пружність та вміння пошуку різних аплікатурних рішень для досягнення чіткої артикуляції. Не оминув він і праву руку склавши ряд вправ, що містять відпрацювання таких прийомів гри як *арпеджіо*, *апояндो* і *піццикато* [17].

Увесь цей комплекс спрямований на досягнення рівного й чистого тону, що було центральним завданням виконавців епохи класицизму, проте не є таким в ритмі сучасного життя та в реаліях виховання учнів в музичній школі. Все ж підхід Карлеваро є більш адаптивним до навчання як дітей, так і дорослих та враховує особливості конструкції сучасної гітари, механіку звуковидобування і

залишає рекомендації для адаптації під більш складний музичний матеріал, тоді як методика Каркассі перманентно орієнтована на більш професійний рівень виконавців. Разом з тим, Карлеваро надає більш глибокий аналіз техніки виконання, бо хронологічно має змогу врахувати саме сучасні виклики.

Франсіско Таррега (1852 р. Віла-Реал, - 1909 р. Барселона) - змалку ріс в умовах розвитку любові до гітари, адже на той період часу гітара в Іспанії набрала характеру національного іструменту, в загальному, та його батько був відомим *токаором* і вправно грав музику жанру *фламенко*, в окремому. Сам же він, вперше, гітару брав до рук таємно від батька, коли останній ходив працювати сторожем. Помітивши неабиякий талант, той прийняв рішення перевезти Франсіско до Кастельйон-де-ла-Плана і віддати на навчання до Еухеніо Руїса та Мануеля Гонсалеса. Таррега швидко переріс їх викладацький рівень, тому в 1862 році почав навчатися гітари та фортепіано у *Хуліана Аркаса*. Досягнувши певного рівня, він отримав змогу придбати інструмент роботи майстра *Антоніо де Торреса*, а у 1874 році успішно склав іспити на вступ до Мадридської консерваторії, проте до класу фортепіано та композиції викладача Еміліо Арріета. Справа в тому, що хоч гітара була вже широко популяризована, проте досі не вважалася престижним інструментом і просто не викладалася в консерваторії, проте саме Арріета наполіг аби Таррега сконцентрувався на вдосконаленні технічних навичок гри на гітарі, відклавши фортепіано на другий план. У 1880 році закінчує консерваторію та починає власну педагогічну, композиторську та виконавську кар'єру. Першим його сольним концертом, який дав великий поштовх до подальшого сценічного життя, був концерт в театрі «Альгамбра». Після цього успішно виступає в Лондоні, Парижі, Леоні. У 1885, будучи вже тотально відомим гітаристом та педагогом, він, разом з дружиною переїздить до Барселони. Тут він познайомився та сформував плідну співпрацю з *Енріке Гранадосом* та *Ісааком Альбенісом* - композиторами світового рівня. В подальшому, Таррега неодноразово буде звертатися до перекладень їх творів. До 1903 року він продовжує писати твори та викладати, проте концертну діяльність обмежив лише теренами Іспанії. Значимою подією стало те, що у 1902 році він

раптово змінив свій спосіб звуковидобування з нігтьового на пальцево-нігтьовий, віднайшовши унікальний звук, який в подальшому стане типовим для гітаристів його школи. У 1903 році знову дає великий концертний тур містами Італії - Рим, Неаполь, Мілан. У 1906 році пережив інсульт після якого повністю одужати він так і не зміг. Він помер у 1909 році від наслідків недуги.

З під пера Тарреги вийшло близько 80 оригінальних творів для гітари та 120 аранжувань, серед яких багато етюдів та технічного матеріалу. Хоч в нього, практично, і немає методичної роботи, яка б називалася «Школа гри на на гітарі Франсіско Тарреги» проте, фактично, це не нівелює його педагогічний досвід та роботу. Серед його відомих учнів - *Мігель Льобет*, котрий написав багато прекрасних аранжувань та авторських творів; *Еміліо Пухоль*, який й сам виховав плеяду потужних гітаристів та сформував декілька власних методичних робіт, згідно яких досі активно навчають студентів українських музичних коледжів; *Даніель Фортеа*, який вирізнявся захмарним технічним рівнем гри, та багато інших. Усіх його студентів, очевидно, об'єднують спільні риси особистого викладацького почерку майстра, зокрема нерозкрита педагогічна таємниця Тарреги, присутня в усіх його студентах - ніжний пальцево-нігтьовий звук, котрий неймовірно схожий до вокального співу. Тобто, Таррега вмів навчити максимальної співучості та ніжності звуку разом з тим не порушуючи динаміки звучання, використовуючи різні рівні сили звуку для створення музичної напруги та зберігаючи аплікатурну гнучкість. Недоцільно казати, що його школи не існує, вона є, просто лежить не так поверхнево, як решта створених методичних робіт. Його школа - це спадок іспанської традиції педагогічного гітарного мистецтва, до якого можна доторкнутися, якщо детально розучити та проаналізувати його етюди та технічний матеріал. Для досягнення такого звучання Таррега вдосконалив систему аплікатури лівої та правої рук, пристосувавши її до вимог романтичного репертуару, оскільки він був талановитим інтерпретатором, це вже не здавалося таким неможливим. Його аплікатурний підхід базувався на комфорті виконавця, що дозволяло

забезпечити плавність та виразність виконання. Він розробив логічну систему розташування пальців на грифі, яка враховує як технічні, так і музичні потреби, при цьому звертаючи увагу на природність позиції тіла і рук під час гри уникаючи зайвої напруги, що дозволяє грати технічно складні пасажі з легкістю. Також, він часто робить акцентуацію на виразності басових нот, щоб ефективно підтримувати проведення мелодії. Таррега значно розширив використання безіменного пальця правої руки (*палець a*), що дозволило грати складні пасажі та приділити особливу увагу прийому гри *тремоло*, аби створити ефект безперервного «вокального» звучання. Досконально володіючи фортепіано, у своїй педагогічній роботі, він адаптував багато елементів фортепіанної техніки до гітари, створюючи нові можливості для інструмента. Його школа наголошує на важливості фразування, динаміки для інтерпретації музичних творів бо він вважав, що техніка повинна бути лише інструментом для вираження музики, а не самоціллю.

В тій же мірі, зважаючи, що школу Тарреги потрібно вичленовувати самостійно з окремих бібліографічних даних, бо вона передавалася учнями усно, без єдиної стандартизованої бази, методична робота Абеля Карлеваро, зокрема, має одну вагому перевагу - вона є чітко структурованою працею, що охоплює всі аспекти гри, від основної початкової посадки до найскладніших технічних прийомів. Хоч Таррега і пропрацював підхід до аплікатури і техніки гри, проте він все ще базується на традиційних принципах, які можуть не завжди враховувати фізичні відмінності виконавців, в той час методика Карлеваро розроблена з урахуванням анатомічних особливостей кожного гітариста. Наприклад, його рекомендації щодо постановки рук та пальців акцентують увагу на зручності та ефективності гри, що мінімізує ризик травм і покращує контроль над інструментом, це робить його школу більш універсальною та адаптивною для різних типів виконавців. Таррега значною мірою покладався на використання нігтів і подушечок пальців для створення такого колоритного звучання. Його акцент на музичній виразності був новаторським для того часу, але Карлеваро запропонував детальний аналіз

звуквидобування, розглядаючи технічні аспекти впливу кута атаки, швидкості руху пальців і тиску на струни. Його методика дозволяє гітаристу досягати більш контрольованого і різноманітного звучання. Ну і, головним чином, більшість принципів школи Таррегі побудовано на його виконавському досвіді, тому її застосування в навчальному процесі потребує високої кваліфікації педагога, в той час як школа Карлеваро створена з урахуванням викладацької практики і навіть може використовуватися як посібники для самостійного навчання.

Андрес Сеговія (1893 р. Лінарес, - 1987 р. Мадрид) - іспанський маестро та популяризатор гітари в площині академічної музики, за що заслужено вважається її «*батьком*» [22, С.174] в академічному прояві. Він з дитинства загорівся думкою зробити гітару настільки ж визнаним інструментом, як решта популярних інструментів. Вперше, початкову гітарну освіту отримав від своїх родичів, надихаючись віртуозною технікою відомих токаорів. Згодом переїхав до Гранади, де вже професійно брав уроки гри на гітарі. Перший концерт дав у шістнадцять років, у Мадриді, виконуючи транскрипції різних творів, зроблені для гітари Франсіско Таррегою, а також переклади творів Йоганна Себастьяна Баха, виконані безпосередньо ним самим.

Ранні виступи Сеговії були хоч і успішними, проте не популярними, пов'язано це з тим, що його виконавська техніка помітно відрізнялася від традиційної. Справа в тому, що він грав синкретично, з використанням не тільки подушечок пальців, але й нігтів, що, в свою чергу, робить звук сильнішим і різкішим, проте різко контрастує з традиційним або нігтьовим або пальцевим звуквидобуванням (вірогідно, це пов'язано саме з його прагненням винести гітару з традиційних іспанських музичних двориків та салонів у великі концертні зали). Починаючи з середини 1910-х років, виконавська майстерність Сеговії завоювала велике визнання для інструменту гітара в Іспанії. У 1919 році, а пізніше - у 1921, робить два великих концертних тури містами Південної Америки, а у 1921 році їде до США.

Сеговія перекладав обширне коло творів різних авторів, постійно розширюючи гітарний репертуар - у тому числі такі видатні та складні твори, як «Астурія» Ісаака Альбеніса та «Чакона» І. С. Баха. У той же час він активно звертається до композиторів-сучасників з проханням писати твори саме для гітари, і згодом іспанські, а також європейські та латиноамериканські композитори (Ф. Морено, Х. Туріна, М. Кастельнуово-Тедеско, М. Понсе, тощо) почали відгукуватися. Тривалою виявилася творча співпраця Сеговії з Ейтором Вілла-Лобосом, який написав для знаменитого гітариста цілу низку творів, починаючи з відомих «Дванадцяти етюдів». Серед гітаристів існує байка про те, що коли Ейтор вперше презентував свої етюди Сеговії, останній нарікав на те, що це просто фізично неможливо заграти. Поміж того, він розвинув ідею конструкції гітари, запропонованою Антоніо Торресом. Як результат, майстер Герман Хаузер все ж виготовив таку гітару. З середини 1950-х років Сеговія починає активно займатися викладацькою діяльністю - спочатку у Сієні, а потім у Сантьяго-де-Компостела. До останніх днів маестро продовжував свою педагогічну та концертну діяльність, поки у 1987 році не помер від серцевого нападу. Сеговія змінив ставлення світу до гітари. Завдяки його новаторській техніці і численним концертам та майстер-класам її почали розглядати не тільки як народний інструмент а той, який гідний сольної великої академічної сцени.

Андрес Сеговія також не залишив після себе конкретної методичної роботи, проте це не завадило йому випустити «з-під свого пера» таких гітаристів як Джон Вільямс, Джуліан Брім, Аліріо Діас, Крістофер Паркенінг, тощо. Також відомим є той факт, що він приїздив до України, де давав концерти та відкриті уроки, зустрічався з місцевими виконавцями та педагогами, зокрема у Харкові, Києві та Одесі. Не помилковим буде сказати те, що ці майстер-класи залишили глибокий відбиток у українській гітарній музично-педагогічній практиці, адже багато років опісля (і до сьогодні включно) саме його школа та технічний матеріал вважався канонічним майже чи не на державно-міністерському рівні. Більшість дитячих музичних шкіл та закладів

вищого рівня акредитації, вважають його гами за невід'ємну частину будь якого технічного заліку, вбачаючи у них неоспірну догму розвитку виконавського апарату, ігноруючи низку інших, комплексніших технічних методик, які включають в себе набагато обширніше охоплення видів техніки.

Школа Андреса Сеговії є втіленням віртуозності та інтерпретації. Тобто, вона базується на традиціях романтичної інтерпретації, з акцентом на звуковидобування, виразність, віртуозність та сценічний артистизм. Положення правої руки та точка контакту пальців зі струною націлена на глибоке звуковидобування задля забезпечення багатства тембрових барв. Сеговія неодноразово наголошував на важливості «тональної мови гітари». Він вважав, що виконавець повинен майстерно контролювати динаміку та кольорову палітру, себто, звук ставився у центр виконавської уваги з ціллю досягнути імітації цілого оркестру в одному інструменті. Використання різних штрихів правої руки було критично важливим аспектом - арпеджіо, арпеджіато, легато, стаккато, тремоло, рапідні пасажі - усе було націлено на досягнення максимального рівня артикуляції, щоб відобразити віртуозність гітариста. Стосовно лівої руки він рекомендував «високе» положення кисті, бо вважав, що це відкриває шлях до точності та легкості зміни позицій, та відсутності затисків. Проте, в сучасних умовах формування нового типу особистості, подібні речі, знову ж таки, просто не включають до уваги індивідуальні особливості виконавського апарату. Така постановка, в деяких її аспектах, дійсно буває жахливо незручною але за рахунок титанічності особистості, котра її сформувала, просто тисне вагою обов'язковості та беззаперечності (як і технічний матеріал, підписаний рукою маестро).

Школа Карлеваро рухається в пропорційно іншому векторі ліберальності та універсальності. Його система не тільки технічно досконаліша, але й допомагає уникати надмірної напруги, яку Сеговія вважав необхідною для досягнення звукової «повноти». Хоч сам Карлеваро за характером був спокійною та виваженою людиною, проте його відомий послідовник та учень -

Ренато Беллучі, не вирізняється подібною стриманістю. Стосовно Сеговії він писав наступне: *«Більшу частину ХХ століття на гітарі грали так само, як грав Сеговія. Тоді ніхто не запитував надто багато, тому що слово захоплення андалузського Маестро відкривало багато дверей, а слово неприязні мало силу завершити або серйозно поставити під загрозу всю твою музичну кар'єру. Але роки диктатури нарешті закінчилися... Це правда, що Сеговія зробив величезний внесок у розвиток гітарного репертуару та привів його до високого рівня захоплення, але також правда, що техніка гри на гітарі зупинилася на десятиліття через його впертість. Він наслав би пекло на Землю, якби ви змінили аплікатуру на його «дорогоцінній транскрипції» [15]* - аргументуючи це посиланням на один з його майстер-класів, датованим 1986 роком. Цікаво знати також те, що Крістофер Паркенінг, відомий послідовний Сеговії, у свою чергу активно критикував школу Абеля за її *«політику вседозволеності на псевдонауковість»* [28]. У Ренато і на подібні коментарі знайшлася влучна ремарка: *«У своїй книзі «Школа гітари» Карлеваро описує наведені нижче положення сидячи як неправильні. Це смішно, тому що у своєму гітарному методі Паркенінг описує це прямо протилежно, як правильні. У 2014 році Паркенінгу довелося припинити концертну діяльність через серйозні проблеми з попереком. І все для чого? Звичайно це не варто такої ціни!»* [15].

Отож, оскільки Сеговія наголошував на інтуїтивному освоєнні техніки, що ґрунтується більше на музичному чутті, ніж на анатомічній логіці, вірогідно і виникли подібні дискусії та прецеденти. Сеговія передусім орієнтувався на свій особистий комфорт у грі, але його підхід не враховує фізіологічні особливості учнів, адже його позиціонування рук часто не відповідає принципам ергономіки. Хоча спадщина Сеговії є фундаментальною для гітари, його методика, станом на зараз, залишається вже більше історичною цінністю. Методика ж Карлеваро, забезпечує ефективність і безпеку навчання, знижуючи ризик травм та неправильного технічного розвитку, що є, в окремому, особливо важливим для учнів різного віку, бо вона базується якраз таки на глибокому

розумінні анатомії. Абель акцентує на природному положенні рук та тіла і використанні сили гравітації, що дозволяє уникнути зайвої напруги м'язів. Він також, як і Сеговія, приділяє багато уваги контролю звучання, проте робить це з більш науковим підходом чітко описуючи усі можливі способи контактних точок пальців зі струною. Карлеваро поєднує технічну довершеність із гнучкістю, яка дозволяє індивідуалізувати стиль гри, не порушуючи основних технічних принципів та не завдаючи шкоди, що всеціло відповідає вимогам сучасної педагогіки.

Отже, методика Абеля Карлеваро унікальна своєю систематичністю та основоположенням на принципах фізіології та ергономіки. У своїй роботі він детально розглядає біомеханіку рухів рук, аналізуючи, як саме пальці повинні взаємодіяти зі струнами для досягнення чистого звуку та уникнення перенапруження, що в свою чергу запобігає різноманітному травматичному досвіду. Хоч школа Фернандо Сора дійсно зосереджена на поліфонічному виконанні та розробці музичної виразності, проте вона недостатньо акцентує увагу на природності рухів, що може призводити до технічних труднощів та породженню травматичного досвіду, в той час як Карлеваро чітко пояснює, як правильно розташувати свій виконавський апарат, щоб мінімізувати навантаження на нього та уникнути травм, що забезпечує довготривалу комфортність гри. Андрес Сеговія, натомість, концентрується на «теплоті» звучання, але не дає детального аналізу стилю свого звуковидобування. Учням, які хотіли б опанувати його школу, доводиться освоювати цю техніку інтуїтивно, аналізуючи концертні записи маестро, та шукаючи потрібну інформацію серед безлічі науково-популярних статей. Карлеваро ж, в свою чергу, пропонує конкретні вправи для розвитку тональної рівноваги та пошуку власного, унікального звучання, що робить його методику універсальною для виконання різножанрових творів, від романтичної музики до сучасних композицій. У школі Карлеваро наголошується на розвитку незалежності пальців правої руки через вправи на арпеджіо та координацію. Абель чітко дає

зрозуміти, що 99% проблем при виконанні технічних моментів заховані саме у правій руці. Діонісіо Агуадо також акцентує на вправності правої руки, але зосереджується переважно на арпеджіо. Карлеваро ж пропонує більш широкий спектр вправ, зокрема на контроль динаміки і змішане звуковидобування. Якщо ж перейти в площину лівої руки, то Карлеваро розробив систему, в якій аплікатура базується на фізіологічній ергономії та економії рухів, що дозволяє уникнути зайвих змін позицій, скрипу струн, непотрібних рухів та напружень, а це сприяє плавному та «легкому» виконанню. Методика Маттео Каркассі теж відома хоч і чіткою, але все ж традиційною аплікатурою, що передбачає нівелювання врахування індивідуальних особливостей руки виконавця. Тобто, праця Абеля може бути інтегрована на різні віково-технічні пласти виконавців гри на гітарі. Він пропонує синкретичний підхід до навчання, поєднуючи технічні вправи з аналізом музичного тексту та фізичні процеси з особливим психологічним типом мислення, його методика враховує гармонічну структуру твору та вплив артикуляції на фразування, що різко контрастує з емпіричною школою Франсіско Таррегі. Школа Карлеваро легко адаптується до різного рівня учнів - від початківців до професіоналів. Його вправи можуть бути використані для індивідуальної роботи та легко пристосовані для групового застосування, в той час як вчення Мауро Джуліанні націлено на вже певного рівня обдарованості учня, що не завжди є реальним в сучасній музично-педагогічній практиці. Карлеваро акцентує на індивідуальному підході до кожного учня, змінюючи положення своєї школи задля врахування їх фізіологічних особливостей та технічних потреб, не шукаючи «фесричного» студента. Ренато Беллучі неодноразово зазначав, що багато в чому вчення маестро протиречить його фізичним особливостям виконавського апарату, проте Абель ніколи не вписував останнього в рамки догматичної методики. Навпаки, він знаходив способи формування технічної бази своїх учнів відповідно до їх запитів та потреб, будучи одночасно *«вчителем та учнем»* [15]. Його вправляння спрямовані на поетапний особистісний розвиток унікального стилю, який очевидно, буде найкращим рішенням для учня, що відповідає усім

сучасним стандартам музичної освіти. Методика Абеля Карлеваро демонструє безперечну перевагу над іншими класичними школами гри на гітарі завдяки своїй системності, науковому підходу, неймовірній гнучкості та інтеграції сучасних виконавських технік. Абель не «навчав» своїх студентів, він їх виточував, виховував та формував.

РОЗДІЛ 2: ЗАСТОСУВАННЯ ШКОЛИ ГРИ НА ГІТАРІ АБЕЛЯ КАРЛЕВАРО В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНІЙ ПРАКТИЦІ

2.1 Загальні принципи українських методик гри на гітарі

Вектор сучасної українсько-музичної педагогічної практики якісно змінився, в умовах російсько-української війни, проте, нажаль, завеликою ціною. Справа в тому, що гітарна педагогіка України активно почала рухатися у західному напрямку (цю тенденцію можна було прослідкувати ще з кінця ХХ століття, та рішучого поштовху вона, очевидно, набула саме в ХХІ столітті), використовуючи технічно-методичні та нотні матеріали досвідченіших колег. Багато хто з українських педагогів передбачав подібну прогресію а тому перманентно пристосував своє викладання під цю тенденцію одразу, виховувавши гітаристів європейського характеру та стилю. Проте в українському гітарному суспільстві й досі існують осередки, спрямовані на психологічно-методичні особливості «не того напрямку», хоча зараз їх, напевно, меншість. Більшість же, активно використовує як теоретичну базу світові методики, а як практичну - власний або загальнодоступний український нотний матеріал.

Україна потужно представлена з точки зору композиторства, безпосередньо на наших теренах (або виходців з них) є безліч талановитих гітаристів-композиторів та аранжувальників, таких як Михайло Вігула, Андрій

Андрушко, Ференц Бернат, Костянтин Чеченя, Аліна Бойко, Анатолій Шевченко, Володимир Панюс тощо. З іншої сторони, наше виконавське гітарне мистецтво теж репрезентується ще більш потужним рядом гучних імен маестро, які виступали та виступають на різних світових сценах, зокрема Марко Топчій, Ярослав Кравчук, Михайло Ганчак, Антон Сопіга, Вадим Войтович, Азарій Чадай-Фесик, Еммануїл-Іоанн Юзюк, Петро Брюхін, Станіслав Синиця, тощо. Очевидно, що без фундаментальної педагогічно-методичної бази виховати таку потужну гітарну плеяду просто неможливо. Але, нажаль, в міру відносно нещодавнього становлення гітарного мистецтва воно досі має доволі хитке підґрунтя, що відображається на методичній його стороні (справа в тому, що теперішні українські гітарні методики - це в кращому випадку просто компонування відомих світових творів в «одну збірку»). Тому закономірно, що ми володіємо і рядом талановитих педагогів, таких як Сидоренко Вікторія, Галкін Ігор, Заводний Максим, Паламарчук Віктор, Курач Юрій, Доценко Володимир, Михайленко Микола, Жадько Вікторія, тощо. Шукати їх провину в тому, що їх фактично існуючі гітарні школи, в більшості випадків, не сформовані як конкретний методичний документ - це абсолютно не вірний напрямок дослідження цього аспекту, радше це просто питання часу, а не питання професійної компетентності. Але як факт - українській музично-педагогічній практиці дійсно бракує систематизації, хоч це не і не нівелює її фактичний педагогічний досвід та можливість виокремити конкретні школи.

Сидоренко Вікторія (1963-2014) - українська відома гітаристка та педагог, кандидат мистецтвознавства. Закінчила Київське державне музичне училище ім. Р.М. Глієра та у 1988 році – Львівську державну консерваторію за класом гітари у професора Г. Козакова. Згодом працювала доцентом кафедри народних інструментів та завідувачем відділення гри на гітарі Львівської Національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вона була найяскравішою представницею сучасної львівської гітарної школи та активно займалася дослідженням історії гітари в Україні. Її педагогічна майстерність сформувала

цілу окрему плеяду гітаристів, котрі неодноразово були лауреатами міжнародних конкурсів, та підкорювали світові сцени, а в подальшому і самі стали першокласними викладачами - Брюхін Петро, Курач Юрій, Вігула Михайло, Андрушко Андрій (2002 р. Відень, конкурс гітаристів, та 1999 р.- лауреати і дипломанти Всеукраїнського огляду юних талантів за програмою Українського фонду культури "Нові імена України"), Сопіга Антон, Заводний Максим, Довгалюк Юрій, Войтович Вадим, тощо.

Вікторія Сидоренко є автором понад 10 наукових досліджень, у тому числі таких робіт як «Збірка «Guitar 16» М. Вербицького в контексті становлення жанрів камерної музики в Галичині», «Соната для гітари В. Камінського», «Твори О. Андрушко для гітари соло: до взаємодії фольклоризму та неокласицизму», «Становлення та розвиток гітарної творчості та виконавства в Галичині (XIX-XX століття)». Поміж іншого, Вікторія Сидоренко ініціювала випуск серії збірок «Твори українських композиторів для гітари».

Її творча та педагогічна діяльність була всеціло спрямована, насамперед, на розвиток української гітарної школи, бо вона зробила безпрецедентний внесок у відродження найкращих зразків української класичної музики для гітари, які виконуються у її концертних програмах та включаються до репертуару її студентів, поряд із творами зарубіжних композиторів та творами сучасних молодих українських композиторів. Також п. Вікторія була активним громадським діячем в області розширення та зміцнення міжнародних культурних зв'язків України із зарубіжними країнами. Вона регулярно проводила конкурси, концерти та організовувала візити представників культури та мистецтва Канади, Венесуели, Німеччини, Австрії, Іспанії, Англії, Польщі, Бразилії, тощо [9].

Випускникам її школи характерна виключна технічна майстерність та точність виконання найскладніших творів світової класики. Вона виховувала витончений репертуарний смак, та агогічно-музичну основу просто на якомусь захмарному рівні. Кожен з її студентів, в процесі навчання, сформував власний, унікальний психологічний тип особистості та виконавський стиль, опираючись

на загальну високорозвинену механічно-технічну базу, яку кожен досконально перейняв у неї безпосередньо. Тобто, її студенти, усі без виключень, є виконавцями найвищого рівня техніки. Сидоренко, опираючись на досвід світових класиків, окрему увагу приділяла правій руці, розуміючи, що більшість виконавських викликів формуються саме через неї. Вона активно практикувала перегравання музичних фрагментів в різних ритмічних структурах, для формування чіткої артикуляції, також активно задіювала виконання п'ятим пальцем правої руки (*палець e*), що є гострим питанням потреби в цьому в гітарному товаристві. Положення руки відповідає усім постулатам традиційних іспанських шкіл, забезпечуючи відсутність затисків та сприяючи активному, доцільному та вмілому використанню прийому гри *апояндо* (натискання на струну, з послідуною опорою на наступну струну), що теж є характерною та визначальною особливістю її студентів. Вона наголошувала, що процес звуковидобування відбувається шляхом натискання донизу та природньому відпружинюванню пальців від струн догори. Її школа базується, очевидно, на двоетапному пальцево-нігтьовому способі визвучування. Відпрацювання лівої ж руки передбачало вмінню легко та водночас різко і точно змінювати позиції на грифі, викорінюючи усі можливі затиски, починаючи з великих частин виконавського апарату, таких як шия, плечі чи ліктьовий сугав. Вона часто акцентувала на тому, що великий палець лівої руки, який за грифом, не повинен тиснути у відповідь «робочим пальцем», адже він виконує лише опорну функцію і не передбачає фактичної допомоги у виконанні, бо на фізичному рівні логічно та природньо те, що зручніше тиснути «згори донизу», не даваючи супротиву з іншої сторони, аби виключити напруження лівої руки. Загальне положення гітари та постановка посадки також була традиційною.

Андрушко Андрій (1976) - народився 1976 року у Львові. Гру на гітарі почав вивчати в Анатолія Матвійцова у Дублянській дитячій школі мистецтв ім. С.Турчака. З 1994 року продовжує свій творчий шлях у Львівському державному музичному училищі ім. С.Людкевича у класі гітари старшого викладача Вікторії Сидоренко, також, в цей період часу бере уроки композиції у

професора Михайла Лемішка. Навчаючись в училищі, він активно брав участь у різноманітних конкурсах як виконавець та композитор. Відтак, у 1999 році став переможцем Всеукраїнського конкурсу «Нові імена України». Після закінчення училища успішно складає вступ до Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка, клас геніального композитора, професора Мирослава Скорика. Андрушко активно залучений до мистецького життя Галичинни, а також пропагує українську гітарну музику за кордоном. У 2001 році композитор підписує контракт із американським видавництвом «Editions Orphee», згідно якого вони видають два його твори для гітари: «Фантазія в гуцульському стилі» та «Партита №1» (2002 та 2003 рр.). Вже у період навчання в Академії він стає лауреатом міжнародного конкурсу композиції «Gradus ad Parnassum». Його творчу ниву складають як камерні мініатюри та аранжування народних пісень, так і великі твори, такі як «Concerto Grosso» для гітари з оркестром, «Симфонічна Поема» для двох гітар та оркестру.

Андрій Андрушко - відомий діяч гітарного суспільства. Його твори виконували Жерар Абітон, Лео Вітошинський, Петро Брюхін, Ремі Буше, Михайло Вігула, Харківський Гітарний Квартет. Між іншим, він кандидат економічних наук та доцент кафедри САП. Паралельно музичній освіті він також закінчив Львівський національний аграрний університет, економічний факультет та здобув рівень освіти аспіранта (1999- 2007). Успішно захистив кандидатську дисертацію «Ефективність постачальницько-збутової діяльності сільськогосподарських підприємств», Львівський національний аграрний університет, Львів, 2008. Станом на сьогодні, працює доцентом кафедри САП, НУ «Львівська політехніка» та є активним волонтером. Андрушко має багатий творчий і педагогічний досвід у галузі гітарного мистецтва. Викладач проводить активну науково-методичну діяльність, досліджуючи проблеми гітарного виконавства та методики викладання гри на гітарі. Він неодноразово виступав з лекціями про методологічні засади викладання гри на гітарі. Також є одним з організаторів провідного фестивалю гітарної музики в Україні Guitar Vik, гостями якого є відомі гітаристи України, лауреати міжнародних конкурсів

Голосняк Андрій, Синиця Станіслав, Ярослав Кравчук та гітаристи світової сцени Ференц Бернат, Михайло Вігула, Лукаш Соммер тощо. Він, як авторитетний консультант, здійснював проведення навчальних занять та концертів для студентів музичних фахових коледжів по всій території України (Одеса, Харків, Київ, Івано-Франківськ, Хмельницький, Кривий Ріг, Рівне, Ужгород, Дніпро, Вінниця, Дрогобич). П. Андрія часто запрошуюють у якості Голови чи члена журі на гітарні конкурси у Львові, Києві, та інших містах.

Таким чином, маючи величезний багаж як виконавського, так і викладацького, методичного та організаторського досвіду Андрій М. Андрушко недвоєко термінує свої цінності у сторону розвитку сучасного Українського гітарного мистецтва, та розповсюдженню його на світові сцени. Він змалку прививає своїм учням сучасну європейську школу гри на гітарі та культуру прослуховування класичної гітарної музики не просто методичними рекомендаціями, а безпосереднім впливом як на їх розвиток, так і на розвиток цього культурного явища в цілому. Розглядаючи подібну творчу ниву в сучасних реаліях, в яких українську культуру хочуть асимілювати, такий всебічний розвиток та діяльність викладача є не просто жаданою рисою, а життєвою необхідністю.

Свої педагогічні погляди, Андрій Андрушко реалізував в двохтомній збірці «Музичні нотатки» та чітко орієнтує їх саме на початковий етап навчання учнів молодшого віку. Його викладання ліберальне та неймовірно дієве. Він зазначає, що *«зручність та легкість виконання музичного твору є важливішою ніж простота нотного запису»* [1]. Також, основою звуковидобування в його методичній роботі є саме прийом гри апояндо а не *тірандо* (заціпування струни пальцем в сторону, без опори). Він вважає, що це є простіше для механічного усвідомлення учнями музичних шкіл, правильніше з точки зору класичної гітари та дає змогу здобувати кращий та глибший звук. Таке звуковидобування суворо фіксує положення правої руки, що запобігає деформації її постановки. Крім того, педагог вважає, що принципи руху пальців при виконанні апояндо, тобто напрямок руху пальців в момент контакту зі струною, повинні бути також

дотримані і при виконанні тірандо. Різниця полягає лише в тому що при тірандо, після того як вивільнилась струна, палець не зупиняється на сусідній струні. Погляди на позиційність лівої руки у п. Андрія теж вирізняються певним новаторством. Справа в тому, що традиційні гітарні школи з початкових етапів навчають грати в перших позиціях лівої руки (I-V лади), на противагу їм, Андрушко у своїй методичній роботі наводить базовані аргументи стосовно того, що дітям молодшого віку фізично зручніше починати навчання на високих позиціях (VII-X лади) через вікові особливості формування виконавського апарату.

Якщо ж розглядати його аплікатурні рішення, то положення, які він викладає у своїй методиці, зокрема стосовно використання першої струни, дозволяють учням досягати стабільності інтонації за рахунок того, що таким чином є змога уникнути складного позиційного пересування лівої руки на інших струнах, що в свою чергу підвищує точність гри. Перша струна зазвичай забезпечує найчистіший і найстабільніший звук серед усіх струн, а високі ноти на ній звучать більш яскраво і прозоро, що дає змогу інтонаційно стабільно проводити остинатну мелодичну лінію. Це правило діє як і для початківців так і для досвідчених гітаристів. Використання вказівного (*i*) та середнього (*m*) пальців, як рушійних, за його методичними вказівками, забезпечує природну послідовність рухів, мінімізацію напруження та підтримування рівності ритму і динаміки, завдяки залученню найрухливіших пальців. Безіменний (*a*) палець він рекомендує використовувати лише тоді, коли чергування "i" та "m" неможливе [1]. Це правило запобігає зайвому навантаженню на менш розвинений палець. Початок гри з пальця "i" забезпечує точний перший звук та допомагає стандартизувати аплікатуру і мінімізувати плутанину під час гри, адже він, очевидно, сильніший і більш гнучкий. А використання запропонованих Андрієм Андрушко послідовностей пальців при переході з нижньої струни на верхню сприяє їх природньому напрямку руху до долоні.

Таким чином, основні положення його методичної роботи мають на меті підвищити ефективність гри, зробити рухи природними, а звук стабільним, що

дозволяє юним гітаристам уникнути зайвих помилок, розвинути правильну техніку і досягти високого виконавського рівня.

Михайленко Михайло (1952) - видатний український гітарист і педагог, кандидат мистецтвознавства. Його кар'єра охоплює численні етапи, починаючи з навчання в Маріупольському музичному училищі (клас А.Д. Сушко), де він також працював в оркестрі Драмтеатру. Після закінчення 3 курсу училища в 1975 році, Михайленко продовжив навчання в Київській консерваторії ім. П.І. Чайковського під керівництвом Я. Г. Пухальського (додатково займався диригуванням у Н. А. Прокопенка та О. Г. Власенко). У 1981-83 р.р. пройшов асистентуру-стажування, а з 1979 року став викладачем у Національній музичній академії України ім. П.І. Чайковського, обіймаючи посаду в. о. професора класу гітари, де і викладає по сьогоднішній день. Серед його учнів є відомі гітаристи, такі як заслужені артисти України Андрій Остапенко, Володимир Козарець, Вікторія Жадько а також лауреати міжнародних конкурсів Євген Мітін, Олег Бойко, Вербицький Павло та інші. Він є автором численних перекладів для гітари, зокрема популярних мелодій і танців, а також книг, таких як «Довідник гітариста» та «Методика викладання гри на шестиструнній гітарі». Крім того, Михайленко співпрацював з музичними видавництвами, такими як «Музична Україна», випустивши цикл хрестоматій для всіх класів ДМШ, а також вокальні збірки з акомпанементом гітари. Він також був активним концертуючим гітаристом, виступаючи в Україні та за її межами, здійснивши сольні концерти в Лейпцизькій консерваторії та церкві Святого Хоми в Німеччині, а також у Польщі, Угорщині та США. У його репертуарі — твори різних епох і стилів, від класичних до джазових композицій у «класичному прочитанні».

Розглядати гітарну школу Михайленка, в широкому її розумінні, варто, передусім, через його педагогічну роботу «Методика викладання гри на шестиструнній гітарі», адже, вірогідно, це єдина систематизована українська гітарна методична праця такого рівня. Вона націлена на глибоке розуміння технічних і музичних аспектів гри на гітарі, що робить її особливо цінною для

української музично-педагогічної практики. Структура організована таким чином, щоб поступово залучати учня до гітарного мистецтва, зберігаючи природність і логіку процесу навчання та орієнтована на різні віково-технічні категорії, тобто вона передбачає чітке поступове ускладнення матеріалу, починаючи з базових технік, таких як звуковидобування і арпеджіо, та переходячи до складних елементів, як बारे і тремоло. Підхід адаптується до можливостей учня, вправи модифікуються залежно від рівня підготовки. Якщо він має фізичні або технічні обмеження, то мусить отримувати спеціально підібраний репертуар та вправи. Методика акцентує увагу на природному положенні тіла і рук під час гри, віддаючи дань усім постулатам якісної ергономічної постановки: використання правильного кута зап'ястя, мінімізація напруги в плечах і спині, що допомагає уникнути травм і втоми, особливо у молодих виконавців, а положення гітари має бути стабільним, що досягається використанням підставки під ногу або іншого опорного засобу. Постановка правої руки, у школі Михайленка, зосереджена на контролі динаміки та тембру звуку шляхом якісного опанування технік апояндо та тірандо в той час як спеціальні вправи для розвитку незалежності пальців забезпечують синхронність у грі арпеджіо та поліфонічних творів. Унікальність його методики стосовно правої руки полягає в тому, що вона включає в себе вправи, конкретно націлені на тембральний контроль, наприклад, зміна атаки пальців залежно від потрібного звуку. Ліва рука теж не залишається без уваги. Принцип економії рухів, про який говорить автор, - це не лише спосіб уникнути зайвих зусиль, але й метод для створення плавності у виконанні. Досягається це за рахунок правильно підібраної аплікатури та якісного підходу до виконання технічно важких прийомів, до прикладу використання बारे має враховувати розподіл тиску пальця по струнах а для легато використовується плавна техніка пересування пальців по грифу без зайвого шуму струн [7].

Ще одним сильним аспектом його школи є відчутний акцент на педагогіці. Методика пропонує чіткий план для навчання учнів на різних етапах - від початківців до професіоналів. Це дуже важливо для викладачів, які будуть

наслідувати його школу, адже вони отримують інструмент, що допомагає ефективно організувати навчальний процес на будь-якому його рівні. Справа в тому, що його педагогічне вчення побудоване на трьох важливих етапах. Перший етап - основи гри: початкові вправи зосереджені на постановці рук і виробленні звичок для стабільного виконання. Застосовуються короткі музичні фрази та простий репертуар, орієнтований на легкі мелодії з використанням відкритих струн, щоб учень міг одразу почати працювати над звучанням, уникаючи зайвого переключення уваги. Другий етап - розвиток технічних навичок: використання складніших технік, таких як легато, тремоло та гліссандо, вводиться після освоєння базових вправ, та акцент зміщується на координацію роботи обох рук, що досягається за рахунок гри поліфонічних пасажів та поєднань різних динамічних відтінків. Третій етап - виконавська майстерність: робота над сценічною витримкою та агогічно-музичною грамотністю. До репертуару включаються поліфонічні твори, транскрипції для гітари та сучасна музика, вивчається робота над тембральною палітрою, що дозволяє учневі створювати вже власні музичні образи [8].

Загалом, методика вирізняється своєю універсальністю. Вона одночасно служить ґрунтовною основою для технічного розвитку і відкриває можливості для власного творчого самовираження. Також вона формує особливий психологічний тип мислення, завдяки своїй послідовній структурі викладення.

Доценко Володимир (1962) - видатний український гітарист, диригент і педагог, який зробив значний внесок у розвиток музичної освіти та виконавства на гітарі. Народився в родині музикантів, що визначило його раннє зацікавлення музикою. У дитинстві навчався грі на скрипці та гітарі. Зрештою він обрав гітару як основний інструмент, розпочавши професійний шлях у Харківському державному музичному училищі ім. Б.М. Лятошинського, де навчався у класі викладача В.К. Петрова.

У 1981 році Володимир Доценко вступив до Московського інституту імені Гнесіних, де навчався у відомого педагога О.К. Фраучі. У 1990 році Доценко

став лауреатом Міжнародного конкурсу гітаристів у Кракові, Польща. Свою педагогічну діяльність він розпочав у Харківському музичному училищі, а вже у 1989 році відкрив клас гітари в Харківському державному інституті (нині університеті) мистецтв ім. І.П. Котляревського. У 1999 році Доценко заснував клас гітари в Харківській середній спеціальній музичній школі-інтернаті. З 2002 року обіймає посаду професора кафедри народних інструментів цього університету.

Завдяки авторській методиці викладання, розробленій Володимиром Доценком, з 1992 року понад 100 його учнів стали лауреатами міжнародних конкурсів. Багато з них продовжують навчання у провідних європейських музичних закладах. Серед його вихованців — знані гітаристи, зокрема *Полторацький Максим* та *Марко Топчій*, останній нині активно виступає на міжнародній сцені та представляє Україну на найвищому рівні світових стандартів. У 2023 році, Марко посів заслужене *перше* місце у найпрестижнішому конкурсі гітаристів - *Guitar Foundation of America*.

Доценко є також головою Державної екзаменаційної комісії для багатьох музичних закладів України, включаючи Одеську академію музики та музичні училища Харкова, Полтави, й інших міст. Він активно проводить майстер-класи у країнах Європи, виступаючи як педагог і виконавець.

Його концертна діяльність охоплює понад 300 виступів у Німеччині, Швейцарії, Австрії, Польщі, Угорщині, Туреччині, Білорусі, Румунії та багатьох інших країнах. Репертуар Доценка формувався під впливом творчості композиторів Ейтора Вілла-Лобоса та Лео Брауера, і включає твори різних епох та стилів.

Завдяки поєднанню виконавської майстерності, педагогічного таланту та новаторського підходу, Володимир Доценко є однією з провідних постатей української гітарної школи.

У нього також немає структурованої гітарної роботи, проте є безліч методичних видань різного характеру. Аналізуючи гру його учнів, зокрема Марка Топчія, та педагогічні засади Доценка, можливо вичленувати окремі положення його гітарної школи. Вона базується на принципах високої технічної майстерності, глибокого музичного розуміння та індивідуального підходу до учня, поєднуючи класичні традиції гітарної педагогіки з інноваційними елементами, що сприяють розвитку виконавської свободи й артистизму. У школі Доценка особливе місце займає підготовка учнів до виконання творів різних стилів — від поліфонічних композицій епохи бароко до сучасної музики. Він працює над розширенням тембральної палітри своїх учнів та інтерпретацією згідно особливостей епох, що є важливим для конкурсної діяльності. Доценко наголошує на важливості розвитку музичного мислення через аналіз творів та роботу над динамікою і фразуванням а навчання будується на адаптації вправ і репертуару до рівня учня, що дозволяє враховувати його індивідуальні особливості. Такий синкретичний метод навчання дозволяє випускникам його школи однаково технічно вправно та музично грамотно грати будь які жанри та стилі гітарної музики, від джазу до традиційної класики, роблячи з них абсолютно універсальних виконавців. Окрему увагу, завдяки своєму всецілому концертному досвіду, він приділяє сценічній витримці, розвиваючи у своїх учнів впевненість на сцені, контроль над нервовою системою та формуючи виконавців саме сценічно-концертного типу психологічного мислення [5]. Технічний аспект школи Доценка притримується усіх канонів традиційних світових гітарних шкіл, себто, досконалому володінні апояндо та тірандо, широкій палітрі темброво-динамічного контролю, плавності зміни позицій лівою рукою з мінімізацією зайвих рухів, поліфонічному мисленню та механічно-технічній блискучості. За рахунок авторських рекомендаційних вправ та індивідуальному підходу до внутрішніх особистих сильних сторін кожного учня, випускники його школи характеризуються виключним рівнем технічної майстерності. П. Володимир хоч і слідує традиційним постулатам, проте не вганяє своїх студентів в їх рамки, а, навпаки, підтягує їх сильні

сторони, формуючи унікальну особистість-гітариста, що слідує усім законам сучасної європейської гітарної школи.

Отже, українські гітарні школи характеризуються високим рівнем професійності, інноваційності та культурної унікальності. Вони є невід'ємною частиною розвитку національного музичного мистецтва і активно впливають на формування нових поколінь виконавців та педагогів. Ці школи відображають багатогранність гітарної музики, її здатність інтегруватися в сучасний музичний контекст і водночас зберігати глибоку повагу до традицій. Одним із ключових аспектів є адаптація гітари до української музичної культури. Композитори і виконавці працюють над тим, щоб інструмент органічно доповнював народну музику, водночас створюючи сучасні твори, які звучать актуально на світовій сцені та активно аранжуючи українську традиційну етнічну музику, поширюючи її як в широкі маси, так і на світові гітарні сцени, враховуючи специфіку місцевих виконавських культур. Репертуар формується таким чином, щоб відображати національну ідентичність і водночас відповідати сучасним виконавським стандартам. Українські гітарні школи активно розвивають педагогічні підходи, спрямовані на вдосконалення технічних та музичних навичок учнів. Видатні українські педагоги, зокрема, формують покоління виконавців, які стають лауреатами міжнародних конкурсів, а також відомими концертними музикантами. Досягається це за рахунок орієнтації на здібності учня та гнучкості у формуванні програми. Гітаристи та викладачі активно співпрацюють із закордонними колегами, беруть участь у міжнародних конкурсах, фестивалях і майстер-класах. Така інтеграція сприяє підвищенню престижу української гітарної школи і популяризації її здобутків за межами країни. Наші талановиті педагоги формують виконавців, які здатні демонструвати технічну досконалість і глибоке розуміння музичного матеріалу, з особливим психологічним типом мислення. Випускники українських шкіл відзначаються високим рівнем артистизму, що дозволяє їм не лише брати участь, а й перемагати в престижних міжнародних конкурсах.

Українські гітарні школи є унікальним явищем, яке гармонійно поєднує національні традиції з міжнародним досвідом. Вони не лише підтримують високу планку педагогічної та виконавської майстерності, але й продовжують відкривати нові горизонти для розвитку гітарного мистецтва. Завдяки зусиллям українських педагогів і музикантів, гітара в Україні залишається одним із найпопулярніших і найуніверсальніших інструментів, який сприяє культурному діалогу між країнами і народами.

2.2 Переваги впровадження школи Абеля Карлеваро

Інтеграція школи Абеля Карлеваро в українську музично-педагогічну практику є кроком, здатним змінити підхід до навчання гри на гітарі в дитячих музичних школах (ДМШ). Завдяки науковій обґрунтованості, гнучкості методики й орієнтованості на індивідуальні потреби учнів і викладачів, ця школа пропонує сучасні рішення, які відповідають викликам часу та потребам національної системи музичної освіти. В освітньому процесі дитячих музичних шкіл школа Абеля Карлеваро має суттєві переваги, які сприяють систематичному розвитку учнів і оптимізації роботи викладачів. Її підхід базується на поєднанні чіткої структури, індивідуального підходу до кожного учня та можливості інтегрувати сучасні методики в традиційний навчальний процес. Розглянемо детальніше цей ряд переваг.

Найперше, що слід виділити в методиці Карлеваро - це структурованість. Викладач отримує у своє розпорядження чіткий план роботи з учнем, що охоплює всі аспекти гри: від базових вправ до віртуозної техніки. Його методика починається з постановки правильного положення інструмента та рук, що є критично важливим для початківців. Важливо, що Карлеваро не лише пояснює, як утримувати гітару чи працювати правою і лівою руками, але й підкреслює значення мікрорухів пальців, використовуючи вправи для розвитку координації. Також, у роботі Карлеваро детально описується методика розвитку правої руки, яка базується на аналізі руху пальців, використанні технік апояндо

та тірандо і осмисленому контролю звуковидобування. Викладачам ця методика допомагає розвивати в учнів здатність чути та створювати тонові відмінності. У практиці ДМШ це особливо важливо, адже формування звукового мислення відбувається саме на початкових етапах навчання. Таким чином цей підхід дозволяє забезпечити всіх учнів однаковим стартом незалежно від їхніх індивідуальних здібностей. Викладачі отримують потужний інструментарій для формування у дітей основних навичок гри, які є базою для подальшого розвитку.

Наступним важливим аспектом є принцип індивідуалізації навчання, який закладений у методиці Карлеваро. Наприклад, вправи можуть бути адаптовані до фізичних можливостей і рівня підготовки учня. В умовах сучасних реалій, у ДМШ часто навчаються діти з різними темпами розвитку моторики. Викладачеві така індивідуалізація створює комфортні умови для роботи з кожним учнем, незалежно від його здібностей. Крім того, Карлеваро акцентує увагу на мінімізації ризиків травм і перенапруги, пропонуючи вправи, які базуються на ергономічних принципах. Для викладача це означає, що можна ефективно запобігати проблемам, які часто виникають у молодих гітаристів, таким як затиск зап'ястя чи надмірний тиск на струни. У системі ДМШ, де учні часто різняться за рівнем підготовки, така методика дає змогу викладачам уникати перевантаження або, навпаки, недостатнього залучення окремих учнів до навчального процесу.

Також суттєвою перевагою є інтеграція сучасного репертуару в методику Карлеваро. Його вправи і твори враховують особливості сучасної музики, яка часто включає нетрадиційні техніки. Це не лише робить навчання цікавішим, але й відкриває учням доступ до конкурсного репертуару міжнародного рівня, а для викладачів - можливість урізноманітнювати навчальний процес і підвищувати зацікавленість учнів через включення сучасної музики, яка відповідає їх інтересам. Методика Карлеваро допомагає учням розвивати не лише технічні навички, але й артистизм, необхідний для успішної участі в

конкурсах. Вправи на динамічну чутливість, контроль ритму та музичне фразування готують учнів до виконання складних творів із високим рівнем художньої майстерності. А це означає, що учні будуть краще готові до конкурентної основи різного рівня, що, у свою чергу, підвищує престиж як і викладача, так і школи загалом.

Разом з тим, школа Карлеваро сприяє формуванню музичного мислення. Вправи на динамічну гнучкість і артикуляцію допомагають учням краще розуміти, як будувати фрази й акценти у музичному тексті. Наприклад, через роботу над арпеджіо учень вчиться виділяти головний голос, що є ключовим для виконання поліфонічних творів. Використання школи Карлеваро сприятиме підвищенню рівня виконавської майстерності учнів, зростанню мотивації до занять і формуванню у них стійкої технічної бази. Для викладачів це стане потужним інструментом для професійного розвитку, а також допоможе зробити навчальний процес більш ефективним та індивідуально орієнтованим.

Якщо ж аналізувати методику Карлеваро з іншими, популярними в Україні, в контексті інтеграції в українську музично-педагогічну практику, то його методика детально описує кожний технічний аспект гри на гітарі, використовуючи природні фізіологічні принципи. Його вчення про «фіксацію», постановку рук та анатомічно правильну базову посадку гітариста дозволяє уникати надмірного напруження під час гри, що важливо для запобігання травм, що в свою чергу, є критичним фактором у контексті великого попиту гітари серед дітей молодшого шкільного віку, коли фізичний апарат ще не до кінця сформований. На відміну від підходів Фернандо Сора чи Мауро Джуліані, в яких багато технічних аспектів звуковидобування передаються інтуїтивно або через імітацію виконання маестро, Карлеваро забезпечує учнів та викладачів чіткими настановами щодо сили атаки, кута контакту пальців зі струною тощо; що сприяє більш стабільному звуковидобуванню. Його аналіз точок контакту дозволяє гітаристу змінювати тембр залежно від музичного задуму та уважно контролювати якість звуку. На відміну від школи Андреса Сеговії, яка більше

базується на емпіричних знаннях про «гарний звук», Карлеваро пропонує конкретний план досягнення бажаного результату. Це є надзвичайно актуальним для українських музичних шкіл, де технічна база та загальний рівень здібностей учнів може бути різним. Також варто врахувати те, що хронологічно давні школи гри, такі як Таррегі та Каркассі, зосереджені на репертуарі ХІХ століття, натомість Карлеваро інтегрує в навчальний процес вправи та твори, які охоплюють різні стилістичні епохи, включаючи сучасну музику, що в свою чергу відкриває базовий технічний доступ до репертуару та конкурсних програм, які відповідають теперішнім світовим стандартам. Школа Карлеваро інтегрує знання з анатомії, фізики, біомеханіки, психології та музикознавства, створюючи повноцінну, цілісну методику навчання. Це контрастує зі школою Агуадо, яка хоч і пропонує певну кількість вправ та інформації, але не систематизує їх з точки зору міждисциплінарності.

Для викладачів в Україні, які часто працюють в умовах обмеженого доступу до методичних ресурсів, школа Карлеваро пропонує універсальний підхід, що не вимагає додаткових джерел. Завдяки своїй покроковій структурі, його праця, дозволяє легко адаптувати методику до учнів із різним рівнем підготовки, бо початкові вправи зосереджені саме на базовій техніці постановки лівої та правої рук, а прогресивна складність дозволяє плавно переходити до виконання більш складних видів техніки, таких як баре та тремоло, у той час як школи Мауро Джуліані або Франсіско Таррегі часто залишають початківців сам-на-сам із «готовими» музичними творами, методика Карлеваро все ж забезпечує повний цикл навчання. Українські музичні школи часто стикаються з викликами, пов'язаними з інтеграцією в навчання учнів із різними здібностями та можливостями, включаючи дітей із особливими освітніми потребами. Викладачі, які працюють із такими дітьми, можуть знайти у методиці Карлеваро простір для адаптації. Простота структурування матеріалу дозволяє поступово, без перевантаження, долучати таких учнів до повноцінного навчального процесу. Завдяки своєму науковому підходу, методика Карлеваро дозволяє

викладачам адаптувати навчальний процес до потреб конкретного учня. Його школа перевершує класичні школи гри на гітарі в плані своєї універсальності, гнучкості та наукової обґрунтованості. В умовах сучасної української музично-педагогічної практики її переваги виявляються у здатності адаптуватися до потреб учнів, різноманітності репертуару та в доступності методичних матеріалів. У підсумку, методика Карлеваро є інструментом, що здатний піднести якість навчання гри на гітарі в Україні до рівня провідних світових стандартів. Таким чином, для українського гітарного освітнього процесу, в умовах якого викладачі часто не мають доступу до глибоких знань західних шкіл, методика Карлеваро стає незамінною завдяки своїй самобутності, бо збирає усю потрібну інформацію в межах однієї методичної праці.

Отже, інтеграція школи Абея Карлеваро в освітній процес дитячих музичних шкіл створює можливості для якісного навчання як учнів, так і викладачів. Її системність, гнучкість і орієнтація на музичну виразність роблять методику ідеальним інструментом для вдосконалення сучасної гітарної педагогіки в Україні.

2.3 Аналіз проблем української музично-педагогічної практики

Попри очевидний ряд переваг, сучасна українська-педагогічна практика також має і певні недоліки. І справа тут навіть не в якихось положеннях конкретних українських спеціалізованих гітарних шкіл чи проблематиці адаптації сучасного музичного матеріалу до загальноосвітніх шкіл, а швидше в загальному організаційному підході до освіти. Відтак, методичний матеріал для поетапного навчання спеціалізованих гітаристів в ДМШ просто немає чіткої загальної систематизації, а уроки музики в загальноосвітніх школах не

включають в себе конкретизований розбір музичних інструментів або якусь їх практичну частину засвоєння. Людська особистість пройшла безліч етапів становлення від теологічної орієнтації до романтичного «байронівського героя». Станом на сьогодні формується новий тип особистості - планетарно-космічний. В умовах абсолютної доступності будь яких матеріалів, розвитку ІІІ і технологій та загальному швидкому формуванню потужних засад особистості, за рахунок сучасного ритму та темпу життя, музичні здібності набувають більш вродженого характеру. Діти завжди мали потребу здобувати інформацію, а зараз вона мають і змогу та ресурси для цього. Якщо раніше, через брак освіти та загального розвитку свідомості населення, володіння музичним інструментом було недосяжним престижем для більшості і характеристикою лише унікальних особистостей, то станом на зараз музичні здібності високої якості прослідковуються чи не в кожній людині від народження. Європейська, східна та, особливо, американська парадигма музичної освіти прийшла до подібних висновків ще в кінці ХХ століття. В Німеччині, Америці чи Японії в загальноосвітніх школах та коледжах різного ступеню акредитації, популяризовані факультативні класи засвоєння різних музичних інструментів та видів мистецтва, які безпосередньо впливають і на уроки музики та мистецтва. Тобто, учні «там» активно беруть участь в постановках різних п'єс та спектаклів, грі в оркестрі та співу у хорі в рамках загального навчання. Процес спеціалізованої музичної освіти практичним шляхом інтегрований в загальноосвітнє вивчення мистецтва, як культурного явища. В протиположності, «тут», тобто в Україні, процес загальноосвітнього вивчення музики та спеціалізованого, занадто кардинально розмежований. На уроках музики в школі діти вивчають загальні принципи та поняття мистецтва, як культурного явища, в різних його аспектах та проявах, проте не «доторкаються» до цього безпосередньо, практично, лише теоретично «на аркушах паперу та аудіозаписах», а процес навчання в спеціалізованих музичних школах не має чіткого методично-структурного підходу. Таким чином породжується *парадокс* браку якості музично-педагогічної практики в Україні - на уроках мистецтва в

загальноосвітній школі учні не мають змоги кінцево сформувати свої музичні смаки через відсутність практичного досвіду, а ті, хто шукають осередок реалізації свого музичного аспекту особистості космічно-планетарного типу приходять до ДМШ, проте швидко розчаровуються у невідповідності очікувань реальності, та повертаються на уроки музики, які тепер вже їм здаються нудними та поверхневими. Потік учнів в музичні школи щороку зменшується, а ті хто туди потрапляють, в кращому випадку, - не продовжують свій музичний розвиток, в гіршому ж - залишають його одразу. Відбувається стагнація музично-педагогічної освіти та брак кваліфікованих кадрів. Музична освіта більше не престижна та не популярна на теренах нашої країни, а слугує більше способом «заповнити вільний час загальним розвитком» Це, власне, і породило такі явища, як «приватна музична школа» чи «акторська студія», які намагаються стерти це кардинальне розмежування. Компетентні викладачі шукають в них площину реалізації власного досвіду в якій його належним чином оцінять, а талановиті діти - осередок розвитку своїх особистісних потреб. Брак кадрів також пов'язаний з погано організованою українською «рівневою» послідовною системою освіти в музичному плані. Тобто, діти приходять в спеціалізований заклад навчання музики - ДМШ, де, здавалося б, отримають повний обсяг професійних знань необхідних для продовження навчання в вищому навчальному закладі згідно бажаною спеціалізації. Проте в реальності ситуація дещо інша - їм не вистачає того багажу знань та практики, які вони там отримують, аби успішно скласти вступ до, наприклад, музичної академії, тому відбувається вимушений механізм задіяння навчання в закладах нижчого рівня акредитації, таких як музичні коледжі, а впроваджені, на державному рівні, методичні рекомендації просто ігнорують індивідуальні особливості виконавського апарату учнів, що, втім, провідні педагоги всеціло намагаються компенсувати власними силами. Така система освіти давно перестала бути актуальною в інших країнах світу, адже там базовий спеціалізований комплекс музичних знань надається учням безпосередньо в

середній та старшій школі, що дає змогу продовжити навчання одразу в ВНЗ, а методичні рекомендації розроблені на основі індивідуального підходу.

Наші вищокоп професійні гітарні педагоги також вже почали прослідковувати подібну проблематику. Відтак, наприклад, провідний український викладач гітари Паламарчук Віктор Аркадійович, з глибоко проєвропейським поглядом та підходом до загальної та спеціалізованої гітарної освіти, вже активно почав реалізацію викладання свого інструменту на широкій масі. Справа в тому, що він ввів «кредитний» вибірково авторський курс лекцій «Гітара: історія, теорія, практика» до загального навчального процесу у Львівському національному університеті ім. І. Франка, як факультативну дисципліну. Очевидно, що на ньому він проводить ознайомлення студентів з теоретичною та практичною стороною інструменту, даючи їм змогу безпосередньо спробувати власні здібності до виконавства на базовому та просунутому рівні.

Найближчим часом наврядчи вдасться кардинально змінити вектор розвитку української музично-педагогічної практики, проте універсальність гітарної школи Карлеваро дозволяє, її доступними ресурсами, вже інтегрувати у процес загальноосвітнього шкільного навчання хоча б гітару. Як неодноразово зазначалося, її положення викладені таким чином, що дозволяють навчати учня починаючи з мінімально базового рівня, викладачеві, який не має спеціалізованої гітарної освіти. Тобто, того рівня знань, які кваліфіковані кадри отримують під час навчання в вищих навчальних закладах за програмою «Музичне мистецтво» буде більше ніж достатньо, для того аби ознайомити клас з таким інструментом як гітара, просто слідуючи покроково постулатам Карлеваро. А подібні методики, вірогідно, існують і відносно інших інструментів, що дозволяє якісно інтегрувати і їх в уроки музики.

Отже, якщо методика Карлеваро, в міру певних особливостей сучасної освіти, поки не може повністю змінити українську загальноосвітню

музично-педагогічну практику, проте точно може її якісно частково корегувати, шляхом додавання практичного ознайомлення з інструментом «гітара» в програму загальноосвітніх уроків музики, що в свою чергу підвищить інтерес та мотивацію учнів до навчання та дасть поштовх для подальшої інтеграції базового опанування інших інструментів.

ВИСНОВКИ

Підсумовуючи дослідження, можна дійти до висновку, що в сучасній українській музично-педагогічній практиці спостерігається низка проблем, які гальмують ефективність навчання гри на гітарі. Зокрема: відсутність чіткої структурованої системи навчання, відсутність асортименту методичних робіт, ігнорування індивідуальних особливостей учня, недоцільне освітнє розмежування. Ці проблеми часто пов'язані з традиційним підходом, в окремому, гітарних шкіл до викладання та, в загальному, погано скомпонованою системою освіти, що не завжди відповідає очікуванням здобувачів навичок гри на гітарі та сучасним вимогам загальної прогресії гітарного мистецтва. Час, коли світ та тип особистості змінюються, вимагає і рушійних змін в музично-педагогічній практиці.

Інтеграція школи Абеля Карлеваро в українську музично-педагогічну практику може стати вирішальним кроком у подоланні цих проблем та важливим поштовхом для активації потрібних змін. Основні аспекти методики Карлеваро, такі як акцент на повній ергономічності виконавського апарату, понятті фіксації, розвитку координації правої та лівої рук, пропонують ефективні рішення для вдосконалення виконавських навичок, і всеціло відповідають запитам типу мислення особистості планетарно-космічного характеру. Важливим елементом є також адаптивність методики, що дозволяє створювати індивідуальні навчальні програми для учнів різного рівня і віку, та зручно переформатувати її під лекційно-практичний формат ведення уроків в

загальноосвітніх школах, спонукаючи загальне підвищення рівня гітарної музичної освіти.

Отже, в ході дослідження виконано поставленні завдання роботи:

1. **Огляд біографії Абея Карлеваро:** детально проаналізовано його автобіографічну і біографічні праці різного авторства, та сформовано характеристику постаті маестро.
2. **Дослідження історії формування та ключові принципи школи гри на гітарі Карлеваро:** виявлено історичний контекст становлення його методичної праці, та детально проаналізовано її основні положення і ключові аспекти.
3. **Порівняння з іншими світовими школами гри на гітарі:** досліджено історичний шлях розвитку і загальні положення традиційних шкіл гри на гітарі, та зроблено порівняння усіх їх можливих аспектів з методикою Карлеваро.
4. **Дослідити основні положення українських методик викладання гри на гітарі:** проаналізовано впливові українські методичні роботи, та виявлено їх основні положення.
5. **Відслідкувати переваги адаптації методики Карлеваро:** досліджено та виявлено якісні позитивні зміни теоретичного та практичного впровадження його методики до музично-педагогічної практики.
6. **Проаналізувати проблеми сучасної української гітарної педагогіки:** виконано аналітичне дослідження основних проблем гітарно-музичної системи освіти та педагогіки, та наведено аргументацію користі впровадження до неї методики Карлеваро.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрушко А. Музичні нотатки. Легкі п'єси для класичної гітари. — Львів: Галицька видавнича спілка, 2018. — С. 3–6.
2. Андрушко А. Роль музичного репертуару у формуванні технічних навичок гітариста. — Львів: Галицький інститут музики, 2019. — 136 с.
3. Герасимчук Н. Викладацька діяльність Вікторії Сидоренко в контексті сучасної музичної освіти. — Київ: НМЦ «Мистецтво», 2018. — 98 с.
4. Гуцуляк Ю. Педагогічні інновації Андрушка А.М. у викладанні гітари. — Львів: Галицька видавнича спілка, 2021. — 124 с.
5. Доценко В. Основи педагогіки гри на гітарі. — Харків: Видавничий центр «АртМузика», 2018. — 112 с.
6. Довгань Т. Михайленко М.П. як автор методики викладання гри на гітарі // Мистецька освіта. — Київ: НМЦ «Мистецтво», 2015. — № 4. — С. 25–34.
7. Михайленко М. Гітара в сучасній українській музичній освіті. — Київ: Музична Україна, 2010. — 120 с.

8. Михайленко М. Методика викладання гри на шестиструнній гітарі. — Київ: Музична Україна, 2003. — 245 с.
9. Сидоренко В. Методичні підходи до розвитку техніки гри на гітарі // Музична педагогіка. — Київ: НМЦ «Мистецтво», 2020. — № 12. — С. 45–58.
10. Шевченко Л. Внесок Володимира Доценка у розвиток гітарного виконавства // Українська музична спадщина. — Київ: НМЦ «Мистецтво», 2017. — № 6. — С. 12–19.
11. Aguado D. Méthode complete pour la guitare. — Paris: s.n. , 1827. — 96 с.
12. Antonie, A. Abel Carlevaro – 100 years. Classical Music Diary, 2016.
13. Arrieta M. Abel Carlevaro: Legacy of a Guitar Master. — Montevideo: Montevideo Press, 2015. — 192 p.
14. Batchelor, A. Dionisio Aguado: His Legacy in Guitar Pedagogy. — Madrid: Guitarra Española, 2010. — 180 p.
15. Bellucci R. Abel Carlevaro: An article published in GuitArt International. — Rome: Ricordi, 2004. — P. 23–30.
16. Bermúdez L. Abel Carlevaro and the Evolution of Guitar Technique // Journal of Latin American Music. — Bogotá: Editorial del Sur, 2017. — Vol. 10, No. 3. — P. 67–84.
17. Carcassi M. Méthode complète pour la guitare. — Paris: Schott Frères, 1836. — 104 с.
18. Carlevaro A. Escuela de la guitarra: Exposición de la teoría instrumental. — Montevideo: Editorial Técnica, 1979. — 160 p.
19. Carlevaro A. My guitar and my world, — Chanterelle Verlag, 2006. — 95 p.
20. Cecilia G. Carlevaro, Abel (s. XX). — Buenos Aires: Editorial Música, 2011. — 112 p.
21. Clark, B. Napoleon Coste: Innovator in the Romantic Guitar. — Paris: Éditions Musicales, 2008. — 152 p.
22. Cooper, D. Andres Segovia: A Life of Music and Legacy. — New York: HarperCollins, 2012. — 256 p.

23. Donahue, P. Matteo Carcassi: Master of the Romantic Guitar. — Florence: Edizioni Classica, 2006. — 188 p.
24. Escande A. Abel Carlevaro. Un nuevo mundo en la guitarra. — Montevideo: s.n., — 165 c.
25. Giuliani M. 120 Arpeggi Op.1. — Vienna: Artaria, 1812. — 48 c.
26. Giannotti, P. The Art of the Guitar. — Paris: Éditions Musicales, 2005. — 120 p.
27. Jones, P. Heitor Villa-Lobos: The Composer and His Guitar Works. — New York: Oxford University Press, 2015. — P. 80–112.
28. Kelley, M. Parkening's Approach to Guitar Pedagogy. — Boston: Guitar World Publications, 2011. — P. 27–39.
29. Knocker, S. The Italian Romantic Guitar: Giuliani and His Contemporaries. — Rome: Ricordi, 2015. — 203 p
30. López M. The Method of Abel Carlevaro and its Influence on Latin American Guitar Education // Journal of Latin American Music Studies. — New York: Routledge, 2010. — Vol. 6, No. 2. — P. 45–63.
31. Mikros J. Abel Carlevaro: A Pedagogical Revolution // International Guitar Journal. — Madrid: International Music Publications, 2004. — Vol. 8. — P. 12–23.
32. Merlin J. El adiós a un padre // Soundboard. — California: Guitar Foundation of America, 2002. — Vol. 28, No. 3. — P. 5–9.
33. Miller A. The Impact of Abel Carlevaro's Guitar Method in Europe // Proceedings of the International Guitar Pedagogy Conference. — Berlin: Springer, 2019. — P. 120–135.
34. Ophee M. A Brief History of Spanish Guitar Methods. — s.l., s.n., — P. 17–35.
35. Phelan, M. The Music and Methods of Napoleon Coste. — Cambridge: Guitar Heritage Publications, 2013. — 176 p.
36. Ramirez, E. The Influence of Tárrega on 20th Century Guitar Music. — Valencia: Editorial Guitaristica, 2018. — P. 54–78.

37. Santos, A. Villa-Lobos and the Guitar: A Brazilian Perspective. — Rio de Janeiro: Musica Brasilia, 2005. — 134 p.
38. Sor F. Méthode pour la Guitare. — Paris: s.n., 1830. — 80 c.
39. Smith J., Brown K. The Role of Classical Guitar Techniques in Modern Music Education // Journal of Music Education. — Oxford: Oxford University Press, 2021. — Vol. 42, No. 3. — P. 45–67.
40. Spagnolo R. The Art of Guitar: Abel Carlevaro and His Method. — Montevideo: Montevideo Press, 2003. — 214 p.
41. Summers, J. Francisco Tárrega: The Father of the Modern Classical Guitar. — Madrid: Alhambra Editions, 2009. — 212 p.
42. Thomas, B. Christopher Parkening: A Legacy of Virtuosity. — Los Angeles: Angel Records, 2008. — 148 p.
43. Torres, R. Carcassi's Contribution to Guitar Pedagogy. — Milan: Classical Guitar Studies, 2011. — P. 35–52.
44. Tyler, J. Mauro Giuliani: Composer and Virtuoso. — London: Oxford University Press, 1999. — 290 p.
45. Vega, L. Aguado and the Evolution of Guitar Technique. — New York: Routledge, 2012. — 196 p.
46. Wade, G. The Life and Works of Fernando Sor. — Oxford: Oxford University Press, 2000. — 258 p.
47. Wade, G. Andres Segovia and the Classical Guitar Revival. — London: Faber & Faber, 2007. — 192 p.
48. Williams J. Chapter 5: The Evolution of Guitar Techniques in the 20th Century // Modern Guitar Pedagogy / Ed. by T. Johnson. — Oxford: Oxford University Press, 2018. — P. 85–110.
49. Young, A. Emilio Pujol: His Philosophy and Pedagogy. — Barcelona: Iberian Music Press, 2004. — 240 p.
50. Berkshire Guitar Society. — Режим доступа: <http://www.berkshireguitarsociety.org.uk>. — Дата доступа: 25.10.2024.

51. Wikipedia — Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org>. — Дата доступу: 27.10.2024.

52. Mangore Official Website. — Режим доступу: <https://www.mangore.com>. — Дата доступу: 14.11.2024.

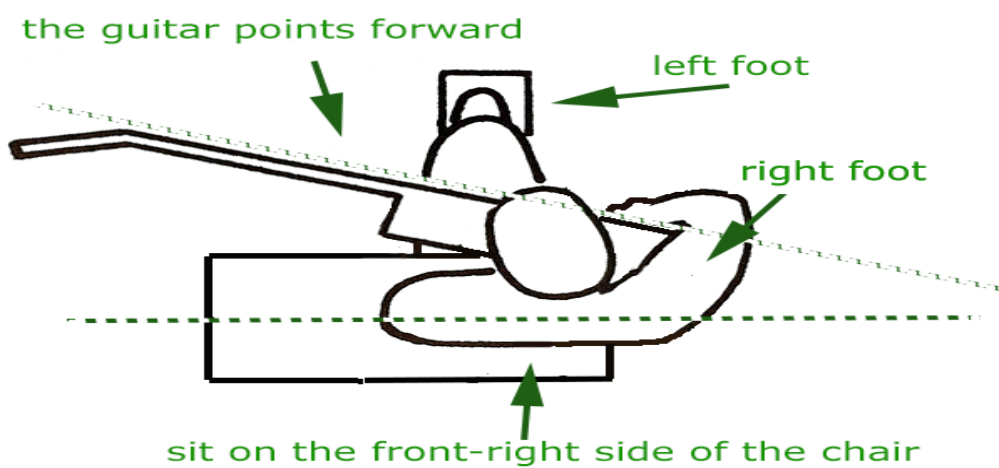
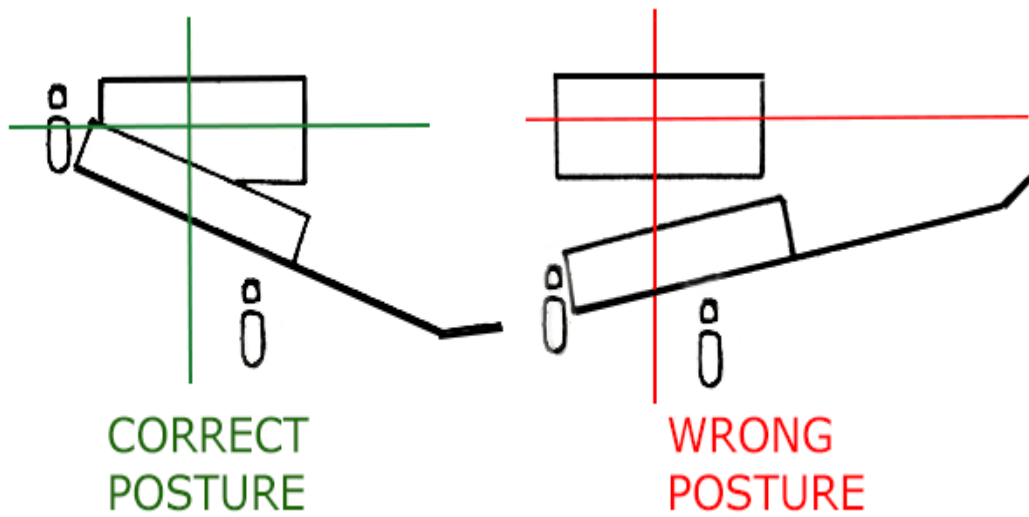
ДОДАТКИ

Додаток 1



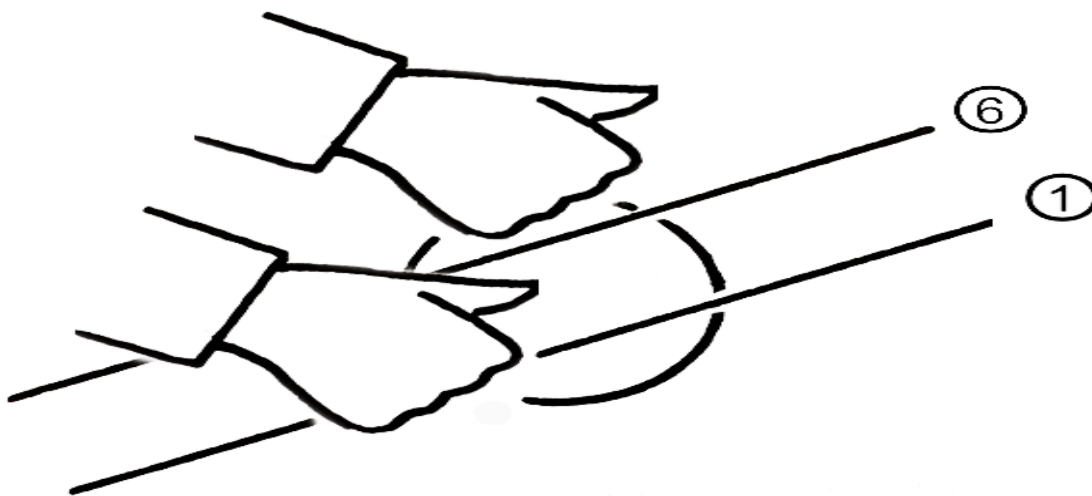
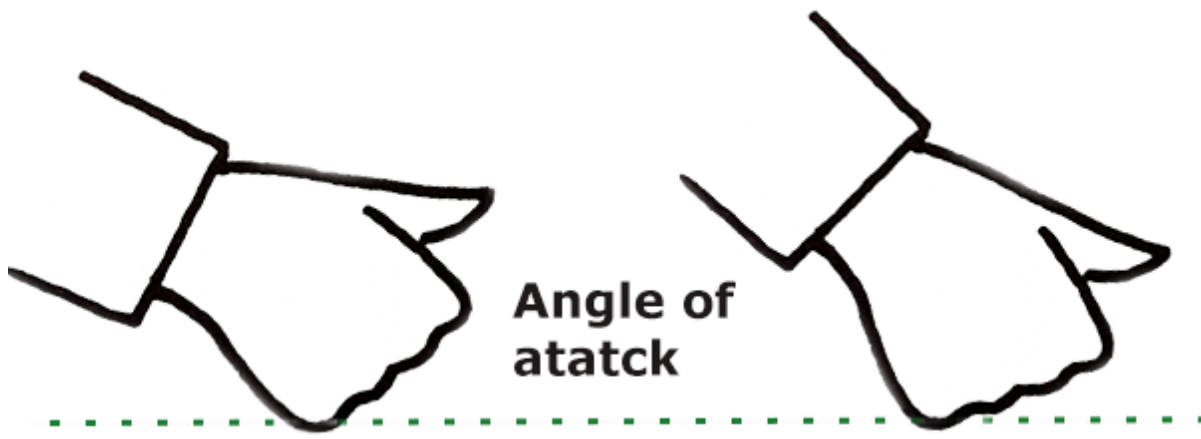
гітара Абея Карлеваро

Додаток 2



посадка гітариста згідно методики Карлеваро

Додаток 3



положення правої руки