Serenko S. O. Valentina Balon-Rymashevskaya and violoncello school in Odessa. The article is dedicated to one of brilliant pages in musical life of Odessa and Ukraine — creative and pedagogic activity of Valentina Balon-Rymashevskaya, an outstanding musician and pedagogue.

Keywards: violoncello art, violoncello school, pedagogical skill.

УДК 78.021.4

Р. Козак

ДО ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ ІНСТРУМЕНТОВКИ ДЛЯ ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

У статті розглядаються деякі термінологічні, теоретичні та практичні питання інструментовки для оркестру народних інструментів, зокрема, конкретні прийоми інструментовки для вказаного складу, принципи співвідношення груп і тембрів, гнучкість взаємозв'язків оркестрових груп і солюючих інструментів. Визначаються оригінальні, неповторні риси оркестру народних інструментів.

***Ключові слова**: інструментовка, оркестр народних інструментів, оркестрові групи, тембр.*

З необхідністю інструментовки творів для конкретного оркестрового складу керівники оркестрів усіх видів стикаються у своїй професійній діяльності з неминучістю. Особливо це стосується диригентів оркестрів народних або духових інструментів — адже для камерного, малого та великого симфонічних оркестрів сталий репертуар вже кілька століть безпосередньо, тобто відразу «з інструментовкою», складають визнані композитори-класики. Втім і тут виявляється процес розвитку і змін: склад симфонічного оркестру істотно не змінився, але суттєвим є додавання все нових стилів і напрямків у сучасній музиці, тому і інструментовка для симфонічного і камерного оркестрів стала сьогодні набагато різноманітнішою. Наймолодший (від 1888 року — балалаєчний, від 1996 — домрово-балалаєчний, від 1920–1930 рр. — з окремими групами баянів та духових) в оркестровій «родині» — оркестр народних інструментів має у своєму репертуарі відповідно і найменше число так званих «оригінальних» (написаних спеціально для даного складу) творів. Також деякі індивідуальні відмінності у складі народних оркестрів спонукають їх керівників (а в навчальній практиці музичних вузів — і студентів-диригентів) до необхідної роботи щодо поширення репертуару за рахунок власних

© Козак Р., 2013

інструментовок симфонічних, камерних та сольних інструментальних творів для оркестру народних інструментів. Така ситуація збагачення репертуару з числа музичної класики, від початку розвитку академічного напрямку народно-інструментального жанру, заклала основи «комплексу вундеркінда» (термін М. А. Давидова) у професійній освіті і виконавській творчості «народників» — обов'язковому володінню наряду з інструментальною грою диригентським комплексом (диригування, читання оркестрових партитур — симфонічних і народних, інструментовка для оркестру народних інструментів). До сьогодення вже вироблений і цілий комплекс прийомів інструментовки для такого оркестру, опрацьований у трудах Ю. Шишакова [15], Д. Пшеничного [10], А. Онуфрієнка [9], Л. Дунаєва [7] та ін. Отже, така робота триває як у галузі практики, так і в теорії інструментовки. Тому заявлена тема статті виступає актуальною та практично і теоретично значущою.

Самий термін «інструментовка» в музичній творчості вирізняється якістю універсальності. За його допомогою позначають доволі широкий комплекс виразових художніх засобів інструментальної музики: складову частину процесу її творення, зокрема, вміння композитора (інструментувальника, диригента) розпоряджатися цими засобами (тембрами, звуковисотними регістрами, поліфонічними засобами, динамічними планами, різноманітними прийомами сольної та ансамблевої інструментальної гри, ритміки тощо), а почасти й результат цієї діяльності; викладення для оркестру або інструментального ансамблю музики, написаної спершу для інших виконавських складів та засобів; предмет навчання; об'єкт наукового та учбового (практичного) вивчення.

У численних визначеннях терміну «інструментовка» в музичних енциклопедіях, словниках, статтях, підручниках, у висловлюваннях видатних композиторів і музикознавців простежуються «історичний та естетичний, творчий та технічний аспекти головним чином інструментовки-діяльності» [7, с. 5]. Саме до такого тлумачення схиляється і автор статті. Втім сьогодні все активніше заявляє про себе і «інструментовка-наука» (наприклад, докторська дисертація Л. Дунаєва 2000 року захисту так і називається: «Становлення інструментовки-науки та її розвиток у вітчизняному музикознавстві XX століття» [7]). Така наука сьогодні стала самостійною сферою музикознавства і опікується у численних посібниках та статтях технічними принципами і прийомами інструментування, особливостями стильових напрямів

та індивідуальних оркестрових стилів, виявленням зв'язків тембру з іншими засобами музичної виразовості, питаннями техніки оркестрового письма тощо.

Спочатку інструментовка розумілася в основному як складова частина композиції і навчання їй було спрямоване, насамперед, на потреби навчання секретам саме композиторської майстерності. Таку спрямованість демонструють і теоретичні праці з інструментовки XIX ст., де розглядаються найчастіше проблеми «розташування» музичної думки в оркестровій партитурі-тканині, особливості її у різних стильових параметрах тощо. Вершиною осмислення вказаних позицій можна вважати відомий «Трактат» Г. Берліоза (композитора!) [2]. Цей французький композитор і диригент вважає інструментовку умінням «доручати кожному інструменту виконати тільки те, що найкращим чином відповідає його природі і враженню, яке слід справити», умінням «так поєднувати інструменти, щоб звучність одних зменшувалася звучністю інших і щоб у результаті цього виявилося можливим витягти з загального ансамблю зовсім особливу звучність, не властиву жодному з інструментів, взятому окремо». Берліоз підкреслює, що «могутня, прекрасна, нерідко навіть перебільшена в наш час, вона (інструментовка. — *Р. К.*) була майже невідома до кінця вісімнадцятого століття» [3, с. 163]. Ф. Геварт визначає інструментовку як «мистецтво приводити музичний твір в будь-яку інструментальну форму (оркестр, військовий хор і т.д.)» («Посібник з інструментовки» [5, с. 16]). О. Серов, рецензуючи роботу Геварта, застосовує термін «оркестровка» і вказує, що цьому «колоритному», «розкішному» боку музики всього сто років (мова про кінець XIX ст.). «Близько середини минулого століття починається прагнення з красотою поєднань мелодійно-гармонійних з'єднати характерність різноманітних тембрів в інструментах, супроводжуючих спів або виступаючих у формах, схожих на майбутні симфонічні» [11, с. 592].

Паралельно у музичній науці розгортається й розуміння інструментовки як органічної частки художньої творчості з виходом на теоретичні засади музикознавства, а також філософії, естетики, культурології, соціології. Цікаво, що Є. Аксьонов, визначаючи сучасну проблематику інструментовки, спирається на авторитет Г. Ф. Гегеля, вказуючи, що саме великий філософ одним з перших ввів у свої філософсько-естетичні роботи поняття інструментовки [1, с. 34]. Звичайно, естетичні проблеми інструментовки не слід відокремлювати від технологічних (навпаки) — адже естетичні засади втілюються в

технології оркестрових рішень інструментальних прийомів. Саме такий взаємозв'язок демонструють фундатори вітчизняної теоретичної та практичної оркестровки. М. І. Глінка в «Нотатках про інструментовку» [6] розглядає позитивні (нормальні) або негативні (зловживання, кокетство) зразки інструментовки. М. А. Римський-Корсаков в «Основах оркестровки» [11] доводить, що всі її технічні параметри походять зі строгих художніх критеріїв. П. Чайковський зазначає: «мистецтво оркестровки (тобто розподіл композиції на інструменти) полягає в умінні чергувати між собою різні групи інструментів, в доцільному їх поєднанні, в економії ефектів сили, в розумному застосуванні фарби до фігури, тобто тембру до музичної думки» [13, с. 38–39]; «музична думка не являється мені інакше, ніж у відповідній їй зовнішній формі; я винаходжу саму музичну думку одночасно з інструментовкою» [13, с. 504]. Власне подібний естетико-стилістичний підхід став традиційним для більшості вітчизняних робіт, присвячених різним аспектам інструментовки.

Поряд з терміном «інструментовка» широко застосовуються споріднені поняття — оркестровка, перекладення, аранжування.

В «Енциклопедичному музичному словнику» (1966) термін інструментовка визначається як «викладення музичного твору для того чи іншого інструментального складу», а також вказується, що в музичній практиці термін «інструментовка» застосовується «...головним чином у вужчому значенні — оркестровки, тобто інструментовки для оркестру» [8, с. 192]. Оркестровка ж, у свою чергу, пояснюється як «викладення оркестрового твору... у вигляді партитури» або «перекладення будь-якого твору (наприклад, фортепіанного) для оркестру» [8, с. 370]. М. Агафонніков у роботі «Симфонічна партитура» стверджує, що сьогодні поняття «інструментовка» і «оркестровка» застосовують як синоніми. Суть відмінностей лише в тому, що поняття оркестровка «передбачає творчий процес перетворення для оркестру будь-якого інструментального або вокального твору, тоді як поняття інструментовка «припускає тільки оркестрове втілення при найбільш точному копіюванні оригінала» (цит. за [7 , с. 7]). На наш погляд, термін інструментовка носить більш універсальний характер, а оркестровка — застосовується для позначення діяльності, пов'язаної із створенням саме оркестрової партитури. Терміни «перекладення» і «аранжування» застосовуються не тільки по відношенню до оркестрової та інструментальної музики. «Критерій їх відмінностей цілком певний — ступінь творчої участі автора даної роботи і загальний

характер поводження з оригіналом» [7, с. 9]. Адже в нашій статті ми зупиняємось на найбільш універсальному й прийнятому у диригентській та навчальній практиці терміні — інструментовка.

Сучасний оркестр народних інструментів включає такі групи: 1) домри: чотириструнні (частіше розповсюджені на території України і Уралу) — прими (I та II), альти, тенори, баси, контрабаси або триструнні (частіше розповсюджені на території Росії) — пікколо, малі, альтові, басові (зрідка — мецо-сопранові, тенорові); 2) балалайки — прими, секунди, альти, баси, контрабаси; 3) баяни (або оркестрові гармоніки); 4) духові інструменти — флейта, гобой; 5) багатострунні: гуслі (щипкові і клавішні) або бандури, рідше цимбали; 6) ударні інструменти симфонічного оркестру. Всі ці групи розмежовані за конструктивними, темброво-фактурними особливостями за оркестровим принципом функціональності і утворюють своєрідну і розвинену систему взаємозв'язків.

До речі, С. Борисов вводить поняття струнної і духової груп оркестру народних інструментів «...в якості самостійних структурних одиниць, виконуючих певні функції в рамках оркестрового цілого» [4, с. 6]. Ці поняття означають сукупність домр і балалайок — струнна, баянів і духових — духова, а також «характерну здатність інструментів народного оркестру до монотембрових і політембрових утворень (проявлених залежно від конкретних умов фактурного викладення)» [4, с. 6]. Спрацьовує і очевидна аналогія з тембровою диференціацією симфонічного оркестру. Відзначимо, що в більшості сучасних творів для оркестру домри і балалайки (контраст між якими більш пом'якшений, границі гнучкі та рухливі) використовуються як єдині, цілісні оркестрові групи. З іншого боку, всередині такої групи закладений і «м'який» тембровий контраст, «додаткове» внутрішнє розщеплення (автор статті саме схиляється до можливості використання додаткових барв в інструментовці доволі однорідного оркестру народних інструментів з бажаним використанням ширшого спектру прийомів сольної гри). Щодо баянів і духових інструментів дозволимо собі не погодитися з твердженням про їх використання як цілісної оркестрової групи. До того ж, одноголосні унісони баянів та флейти або гобоя майже завжди «приречені» на нечисту інтонацію. Отже, на наш погляд, краще розділяти духову та баянну групи.

Проаналізуємо деякі принципи інструментовки для народного оркестру на прикладі оркестровки «Веснянки» С. Орфеєва, викона-

ної автором даної статті для оркестру народних інструментів ОНМА ім. А. В. Нежданової.

Специфіка взаємовідносин домр і балалайок базується на єдності принципу звуковидобування (щипок або тремоло) при різноманітності прийомів — звучання цих інструментів може давати практично однорідну звучність в умовах рівноцінного фактурного викладу, демонструючи здатність до монотембрових утворень («струнної групи», за С. Борисовим). В певних випадках поєднання цих інструментів набувають, власне, не тембрового, а динамічного (або артикуляційного) змісту (цифра 4 «Веснянки»). І це характерна особливість саме народного оркестру: в інших складах з'єднання в унісон інструментів різних оркестрових груп утворюють, як правило, якісно нові, змішані тембри (темброві «міксти») — з різним ступенем злитості вихідних тембрів.

При використанні ж контрастних виконавських прийомів, в умовах диференційованого фактурного викладу, домри і балалайки здатні виступати як самостійні темброві одиниці, їх звучання може бути певною мірою розмежоване, протиставлене одне одному (цифри 11–12 «Веснянки»). Виняток — контрабаси (триструнні домрові взагалі не використовуються), більш розповсюджені балалаєчні, які постають «нижчим «поверхом» обох груп — балалаєчної і домрової» [4, с. 13] і уособлюють їх єдність. Взагалі струнна група народного оркестру — опорна, саме від неї головним чином залежить загальна «прозорість» або «сила» оркестрового звучання. Але при інструментовці важливо не ототожнювати мелодійну функцію групи домр (балалайки іманентно гармонійні) і функції опорної групи (струнної), бо такий підхід нівелює своєрідність і неповторність групи балалайок з відповідним викривленням взаємозв'язку всередині струнних — між домрами і балалайками.

Баяни і духові (флейта, гобой) — за своїми темброво-артикуляційними, темброво-фактурними характеристиками однозначно протистоять іншим групам оркестру. Такий розклад, слідом за С. Борисовим, ми визначаємо як наступну характерну рису народного оркестру, яку необхідно враховувати при інструментовці. Відзначимо деякі особливості взаємодії баянів і духових. По-перше, вони добре сполучаються за умов використання різних оркестрових прийомів (мелодія — акомпанемент, як педаль, фігурація тощо) зі збереженням ансамблевої рівноваги при природному виділенні мелодії (напр., цифра 4 «Веснянки»). По-друге, для педалі частіше використовують

баяни з їх рівним звучанням, «приберігаючи» флейту і гобой для соло як експресивні тембри, для підкреслення ж педалі іноді і використовують саме духові. По-третє, деколи можливі і унісони баянів з духовими, які створюють монолітне звучання, зокрема зі своєрідними октавними парами (цифра 3 «Веснянки»). По-четверте, баяни і духові утримують важливу динамічну роль, що закладене їх інструментальними властивостями — великим динамічним діапазоном (цифра 3), яскравим коротким sf, прямо пропорційним наростанням сили звуку і підвищенням теситури у духових і зворотньо пропорційним у баянів (цифра 12), можливістю регулювання динаміки фактурними засобами у баянів (там само). Також у туттійних епізодах баяни і духові можуть протистояти будь-якій групі, зокрема, всім струнним народного оркестру. Заслуговують на увагу інструментувальників і цікаві мікстові звучання баянів і духових зі струнними (цифра 4). Безперечно, яскраво виглядають і баяни, і духові в соло; цікавою є і солююча група баянів у протиставленні струнним або тутті, асоційована з «оркестром на сцені» (4 такти до цифри 14).

Щодо інших взаємозв'язків вискажемо такі спостереження. Баяни своєрідно «згущують» тремольоване звучання струнних при накладанні (цифра 12). У високому регістрі домри «поновлено» звучать з духовими, зокрема з флейтою. Подібні міксти утворюють якісну, злиту звучність і сьогодні їх вже можна назвати сталими в інструментовці для оркестру народних інструментів. Баяни пом'якшують, «з'ясовують» звучання ударних, духові ж — загострюють, «промальовують» звучання баянів або духових інструментів.

Спеціальної уваги при інструментовці потребують багатострунні, зокрема бандури. Їх щипкова дзвінкість, позначена багатострунною «соборністю», утворює (як в усіх групах народного оркестру) гнучкість здатності до злитості (з іншими щипковими) та одночасною політембральністю з ними і баянами-духовими. Звичайно бандури виконують функцію акомпанементу, динамічно його підсилюючи (частіше у дублюванні балалайок і тоді стаючи «учасником» струнної групи) або делікатно в ньому солюючи без інших струнних, але останнім часом все частіше беруть і мелодійну роль з вираженим національним або колористичним забарвленням.

Є своя специфіка і у використанні ударних в оркестрі народних інструментів. З одного боку, при спиранні в звучанні оркестру (і інструментовці, відповідно), крім баянів і духових, на загальний принцип звуковидобування (щипок і тремоло) поєднання ударних зі струнни-

ми може бути таким злитим, як в однорідних тембрах — зокрема, це литаври. Ударно-щипковій природі струнних співзвучні дзвіночки, дзвони, ксилофон, вібрафон та деякі інші звуковисотні ударні. Така ситуація можлива і за умов використання ударних без певної висоти звучання, особливо у схожих зі струнними регістрах.

Таким чином, оркестр народних інструментів в цілому характеризується своєрідними, гнучкими взаємозв'язками груп та інструментів, що повинен грамотно і відповідно до художніх завдань використовувати (враховувати) інструментувальник. Деяке загальне пом'якшення звучання у перекладенні (інструментовці, оркестровці) для такого оркестру врівноважується характерністю тембрів та принциповою функціонально-тембральною гнучкістю усіх його груп, що укладається в схему моно-політембральності. Така «гнучкість взаємозв'язків оркестрових груп додає структурі... народного оркестру оригінальних, єдиних у своєму роді рис, що не мають прямої аналогії у симфонічному, духовому та інших оркестрових складах» [4, с. 33]. Але ж і накладає додаткову відповідальність на інструментувальників для оркестру народних інструментів у пошуках і виборі кращого художнього варіанту інструментовки.

Адже варіантність існування, яка визначає буття твору в часі і в різних інтерпретаціях (а часто і — складах), закладена в самій природі музики, як виконавського виду мистецтва. Інструментовка, як такий варіант, виявляється деяким концентрованим виразом здатності музичного твору змінюватися, зберігаючи, в той же час, інваріантне ядро. Тут також на основі індивідуального перетворення існуючого твору виникає похідного характеру якість, що має безсумнівний зв'язок з вихідним матеріалом. Перетворення музики в іншому матеріалі, перенесення з однієї системи виразних засобів в іншу в сучасному мистецтві виступає вельми показовим фактом. Художня практика надає чимало прикладів подібного роду: наприклад, поезія чи проза перетворюються на драматичний спектакль, а симфонія або опера — в балет. Але ці локальні прийоми об'єднує загальна спрямованість: на основі будь-якого закінченого твору створюється якийсь артефакт, що має самостійне або відносно самостійне існування, в тій чи іншій мірі змінює, трансформує початковий об'єкт. Тому цілком правомірно висловити гіпотезу, що існує узагальнений, універсальний метод трансформації. Його універсальність визначається самою суттю художньої творчості, що відображає весь спектр наявного буття — світ природи і створення людини, життєві враження і факти мистецтва

в рівній мірі стають матеріалом для творчого перетворення. Метод трансформації пов'язаний з перетворенням артефактів мистецтва і передбачає такі зміни оригіналу, в результаті яких він (оригінал) постає в новій якості, зберігаючи при цьому більшою чи меншою мірою генетичний зв'язок зі своїм первісним виглядом.

Таким чином, аналізуючи триваючі процеси в галузі інструментовки для оркестру народних інструментів, можна відзначити наступні позиції.

Інструментовка — гранична галузь, яка поєднує виконавське (інструментальне та диригентське) і композиторське начала. Різноманітні інструментовки для оркестру народних інструментів не тільки змінюють звуковий світ інструментів винахідливими технічними рішеннями і фактурними знахідками, а й постають відображенням складніших естетичних процесів, що відбуваються у виконавстві. Подвійна природа інструментовки (композиторська і виконавська) створює велике дослідне і творче поля. Надає можливості сконцентрувати увагу на найважливіших і вельми актуальні проблемах як музикознавства, так і теорії виконавства, а також створювати нові звукові образи музичних творів. Історичний аспект зазначеного феномена містить багатющий матеріал для вивчення процесів, що відбуваються безпосередньо в оркестровому мистецтві.

В інструментовці для оркестру народних інструментів необхідно враховувати історично складені характерні гнучкі взаємозв'язки оркестрових груп та інструментів, які найбільш повно проявляють себе у співвідношеннях домр — балалайок, а також баянів — духових інструментів, що утворюють основні розмежовані темброві сфери в рамках оркестрового цілого. Але не меншої значущості набувають процеси індивідуалізації тембрів вказаних інструментів, а також багатострунних (бандур). Зазначена гнучкість взаємозв'язків оркестрових груп і солюючих інструментів додає структурі народного оркестру оригінальних, неповторних рис, які не мають прямої аналогії у симфонічному, духовому та інших оркестрових складах. Саме ця специфіка і постає ключовою у створенні інструментовки для оркестру народних інструментів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аксенов Е. Современная проблематика инструментовки / Е. С. Аксенов // Современные проблемы инструментовки дня духового оркестра : Материалы научно-практической конференции. — М., 1980. — С. 5–36.

2. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке / Г. Берлиоз. — М., 1972. — Т. 1. — 306 с. ; Т. 2. — 527 с.

3. Берлиоз Г. Избранные статьи / Г. Берлиоз. — М., 1956. — 406 с.

4. Борисов С. В. Структура оркестра русских народных инструментов и тенденции его развития : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Сергей Васильевич Борисов. — М., 2005. — 189 с.

5. Геварт Ф. Руководство к инструментовке / Ф. Геварт ; пер. с фр., с прибавлением партитурних примеров из рус. соч. П. Чайковского. — 2-е изд. — СПб. : Изд-во Юргенсона, 1901. — 189 с.

6. Глинка М. Заметки об инструментовке / М. И. Глинка. — М., 1949. — 14 с.

7. Дунаев Л. Ф. Становление инструментовки-науки и ее развитие в отечественном музыкознании XX века : дис. ... докт. искусствоведения : 17.00.02 / Леонтий Федорович Дунаев. — М., 2000. — 327 с.

8. Инструментовка // Энциклопедический музыкальный словарь / авт.-сост. Б. С. Штейнпресс, И. М. Ямпольский. — Изд. 2-е, испр. и доп., — М. : Сов. энциклопедия, 1966. — 632 с.

9. Онуфрієнко А. Читання партитур для оркестру народних інструментів / А. Онуфрієнко, І. Дяк, Ю. Сливинський. – К. : Музична Україна, 1980. – 168 с.

10. Пшеничний Д. Інструментовка для оркестру народних інструментів / Д. Пшеничний. – К., 1985. – 69 с.

11. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки // Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. — М., 1959. — Т. III. — 805 с.

12. Серов А. Избранные статьи : в 2 т. / А. Серов ; под ред. Г. Н. Хубова. — М. ; Л.,1957. — Т. 2. — С. 187–216.

13. Чайковский П. Избранные сочинения / П. Чайковский. — М., 1950. — 839 с.

14. Чайковский П. Инструменты симфонического оркестра / П. Чайковский. — Изд. 4-е. — М.,1983. — 184 с.

15. Шишаков Ю. Инструментовка для оркестра русских народных инструментов : [учеб. пособие] / Юрий Шишаков. — М., 1970. — 89 с.

Козак Р. К вопросу теории и практики инструментовки для оркестра народных инструментов. В статье рассматриваются некоторые терминологические, теоретические и практические вопросы инструментовки для оркестра народных инструментов, в частности, конкретные приемы инструментовки для указанного состава, принципы соотношения групп и тембров, гибкость взаимосвязей оркестровых групп и солирующих инструментов. Определяются оригинальные, неповторимые черты оркестра народных инструментов.

Ключевые слова: инструментовка, оркестр народных инструментов, оркестровые группы, тембр.

Kozak R. To the question of theory and practice of instrumentation for an Orchestra of Folk Instruments. The article discusses some of terminological, theoretical and practical aspects of instrumentation for the orchestra of folk instruments, in particulary, the specific techniques of instrumentation for given composition, the principles of the groups and voices' relations, flexibility relationships of orchestral groups and solo instruments, determined original and unique features of folk orchestra.

Keywords: instrumentation, folk orchestra, orchestral groups, voice.

УДК 78.03+785.16

В. Заєць

ТЕХНОЛОГІЧНІ ФОРМУЛИ ФАХОВОГО МИСЛЕННЯ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

В статті розглянуто функціональну суть технологічного процесу вимовлення формул мікроструктурного інтонування як інструмент розвитку емоційного мислення музиканта-виконавця.

Ключові слова: *технологія, методологія, специфіка виконавського мислення, мікроструктурне інтонування.*

Спроби наблизити процес навчання за його характером до процесу більш інтелектуально-технологічного, ніж інтуїтивно-творчого, робилися ще з глибокої давнини і, мабуть, з перших згадок про школу як навчальний заклад. Не становить виняток і галузь музичної педагогіки. При ціннісних відмінностях застосовування методології і технологій у навчанні всі педагоги й виконавці внесли в загальну виконавську педагогічну практику і теорію багато важливого.

Виявлення і впровадження в методологію викладання тільки окремих технологічних елементів досить корисне, але інколи не може принести бажаного кінцевого результату, оскільки більш цінним є їх розгляд як складових системної методології або виявлення основних принципів їх дії.

Комплексний розгляд педагогічної діяльності М. А. Давидова дає розуміння того, що йдеться не просто про успішну тенденцію, а про науково обґрунтовану практично-дієву методологію навчання, яка, на жаль, поки що в достатній мірі не впроваджена в масову педагогічну практику і не осмислена в ній на належному теоретичному рівні, хоча й ефективно діє.

© Заєць В., 2013