

І. РЄЗНИК (ДРУЖГА)

ДО ПРОБЛЕМИ ТЕХНОЛОГІЧНОГО МИСЛЕННЯ
БАНДУРИСТА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ
ПЕДАГОГІКИ

Виконавцеві високої культури, артисту, який майстерно володіє інструментом, як правило, притаманна широка палітра технічних засобів гри, представлена різноманітними виражальними прийомами. Водночас, іноді аналіз виконавської творчості окремої, навіть яскраво вираженої особистості музиканта виявляє той факт, що дана постать використовує у своїй практиці досить вузьке коло виконавських засобів; це не є свідченням професійної невідповідності, натомість, це – констатація факту, що кожен артист має власний тип нервової організації, індивідуальну своєрідність самоствердження в музиці, що виходить з його власного світосприйняття. Саме тому добір виконавських засобів – це певна міра відображення творчої особистості самого майстра [див. 4]. Наприклад, твердість метроритмічних відчуттів, точність щипка, що забезпечують чіткість, бісерність рухливості пальців або м'якість, вишуканість м'язових реакцій тощо.

До проблеми технологічного мислення на різних музичних інструментах, зокрема баяна, фортепіано, скрипки, бандури, звертались численні автори, серед яких: О. Алексеев [1], М. Давидов [4], Г. Нейгауз [6], С. Савшинський [7], Н. Брояко [3], В. Стеценко [8], ін. Незважаючи на значний науковий доробок багаторічних досліджень, проблема технологічного мислення актуальна й сьогодні. Тому, аналізуючи інтонаційно-виражальні можливості фортепіано, баяна, скрипки, бандури київського та харківського типів та ін., можна зробити висновок, що за основними показниками музично-виражальних засобів – динамікою, характером атаки та силою звука, кожен з представлених інструментів за своїм колоритом задовольняє вимоги музично-художньої практики у кожному з виконавських жанрів. Характерними ознаками музичного інструментарію є якості, що відповідають критеріям музичальності, визначаючи інтонаційну виражальність, що зближує їх у прагненнях досягти наспівності людського голосу, яскравості клавесина, нижніх перегуків дзвіночків у високому та глибини роялю у низькому регістрах тощо. Разом з тим, у процесі інтерпретації музичного змісту і добору виконавських засобів необ-

хідно шукати й знаходити зв'язки між інструментами, опосередковані через загальні музично-естетичні закономірності та закони мистецтва в цілому.

Йдеться про *інтонаційну природу* музики та *спів* як основу передачі музичного змісту, а також про взаємовплив і взаємопроникнення вокального та інструментального начал у музичній виконавській практиці. На цьому ґрунті у виконавстві відбувається «збагачення сфери мистецтва того чи іншого інструмента образами і виражальними засобами суміжних галузей музичної творчості та виконавства» [1, с. 46], розкриваються можливості, властиві специфіці музичного інструментарію, а також значною мірою *стимулюється* творчий пошук прийомів звуковидобування як одна з найнеобхідніших умов успішного формування виконавської майстерності інструменталіста, в т. ч. й бандуриста. Саме це і зумовило тему та мету даного дослідження.

На даний час бандура еволюціонувала за багатьма критеріями і на сьогодні може претендувати на свою належність до числа таких музичних інструментів (фортепіано, скрипка, баян), яким доступні виконання творів широкого спектру: від фольклорного мелосу до зразків музичних творів світової класики різних епох, стилів, жанрів і форм, зрозуміло, з урахуванням відтінків її тембрової специфіки. Відтак, повністю обґрунтованою постає можливість створення цілісної теорії формування музично-виконавської майстерності як спільної в застосуванні у будь-якій сфері музичного виконавства теорії та методології. Прикладом цього є дослідження Генріха Нейгауза, праця якого «Про мистецтво фортепіанної гри» [6] стала зразком для висвітлення актуальних проблем музичної педагогіки всіх виконавських спеціальностей.

Тому вважаємо вельми доцільним і раціональним «запозичення» від баянної сфери низки основних термінів і понять у розробленій М. А. Давидовим науковій теорії формування виконавської майстерності баяніста у стислому викладі значень, але вже на базі специфічних особливостей *бандурної технології*, зокрема таких, як «*стабільні*» і «*мобільні*» засоби музичної виразності [4].

Перша група засобів – *композиторські* (метроритм, лад, мелодія, гармонія, контрапункт, фактура, тембр), які визначають сутність емоційно-образного задуму, художнього змісту музичного твору у його відтворенні на бандурі. Так, наприклад, процес викладення рів-

номірно розміреної пульсації метричних долей у відповідності з тактовою ритмікою у бандурному виконавстві базується на застосуванні специфічних бандурницьких прийомів гри, притаманних виконавській технології цього виду творчості (якими є щипок, удар, нігтьове або пучкове/пучко-нігтьове контактування зі струнами, в т. ч. й із застосуванням розмаїття штучних нігтів тощо).

Друга група засобів – *виконавські* (агогіка, темпоритм, динаміка, артикуляція, штрихи, темброва експресія), призначені для інтерпретаторського втілення музичного твору під час його виконання.

Якщо агогіка, темпоритміка у відтворенні на бандурі адекватні їх функціонуванню на інших інструментах, то специфічно-звукові аспекти бандурної звучності в її тембровій, динамічній та артикуляційно-штриховій безперервній модифікації є так само неповторними, оригінальними як за характером самої звучності, так і у вузько-технологічному виконавському аспекті; тому потребують детального аналізу технічних прийомів і способів *виконавського реалізуючого мовлення*.

Характер застосування наведених вище мобільних (виконавських) способів та прийомів у поєднанні з логікою стабільних (композиторських) засобів музичної виразності є показником рівня художньої майстерності, інтерпретаторської культури виконання в цілому, за умови, що «стабільні» засоби музичної виразності у свідомості виконавця йдуть попереду – як першоджерельні.

Виконавська майстерність обов'язково включає аспект інтерпретації, яка проявляється в характері ритмоінтонування; герменевтика ж вимагає окремого розгляду, тому необхідно детально охарактеризувати поняття «герменевтика» та «інтерпретація», виокремлюючи в руслі дослідження даної категорії два напрями їх висвітлення: а) художньо-образний, тобто концептуальний, змістовний, теоретичний; б) процес інтерпретації змісту музичного твору інструментальними засобами, як-от: інструментальна редакція, перекладення, транскрипція, транскрипція-обробка); адже перенесення музичного тексту, написаного для одного інструмента на інший, тобто в нові темброво-колеристичні умови звучності також є процесом інтерпретації «інструментальними засобами».

«Інтонаційність музичного інструмента» проявляється як показник виражальних можливостей і художньої техніки виконавця, спрямованої на зближення виразності бандури з виразністю людського голосу; а також взаємопроникнення суміжних сфер виконав-

ського мистецтва (вокально-хорового, фортепіанного, органного, народних та духових інструментів) через запозичення прийомів звуковимовлення, з метою досягнення уподібнення інструментальних специфік. Детально аналізуючи виражальну інтонаційність бандури у порівнянні з іншими музичними інструментами, наприклад: з людським голосом, інструментами наспівного характеру (баян, духові, струнно-смичкові), струнно-щипковими (домра, балалайка, гітара), струнно-ударними (фортепіано, цимбали), електронними (електрогітара, чиста електроніка тощо), приходимо до висновку щодо наявності показників спільності смислових виражальних засобів.

Цьому сприяє процес осмислення класифікації музичного інструментарію (ударні, духові, струнні, електронні), з метою творчого *взаємопроникнення суміжних сфер інструментального виконавства*, вирішення специфічних проблем, своєрідної «інструментальної культурології» в музично-виконавській практиці (різномірні інструменти – з різною органікою та способами звуковидобування; відносно однорідні – з різною органікою, але з однаковим способом звуковидобування; однорідні – з однаковим звукоутворенням та звуковидобуванням).

Отже, необхідно чітко усвідомлювати до якого різновиду музичного інструментарію належить бандура, враховуючи її багатогранні функції (сольно-інструментальну, інструментально-ансамблеву, вокально-інструментальну, акомпануючу тощо);

Одним з актуальних завдань фахової музичної педагогіки є осмислення специфічної інтонаційності бандури, що характеризує зміст виконавського втілення музичного твору, сприяє дії закону утворення штрихової системи, що полягає в оригінальному – характеризуючому прояві інструментальних виражальних засобів – динаміки, артикуляції, внутрішньої ритміки і тембру в штрихах [див. 4]. Так, зокрема: «динаміка (тут і далі в межах цитати курсив авт. – М. Д.) в штрихах, пов'язаних з *атакуванням*, виявляється *характером входження* в звук: *м'яким, твердим, різким*; у *роздільних* штрихах – *мірою повноти витриманості* звуків, тобто їх *масою* (постійною або змінюваною); в *зв'язних* – напруженістю *злиття* тонів; у тремолованні – частотою дрібномасштабних тривалостей; у *комбінованих* штрихах рівень динамічної напруженості та співнапруженості створюється сумою названих засобів [...] *Темброві* відтінки в штрихах (у т. ч. на бандурі. – І. Р.) утворюються специфічним виявленням

глибини, динаміки та артикуляції. На густоту тембру або його прозорість впливає міра динамічної напруженості в атакуванні, повноті або короткості звуків, у глибині їх злиття, в частоті ритморуху, пульсування малих одиниць [...] *Артикуляція* в штрихах виявляється характером розчленування цілого та об'єднання роздільного, співвідношення переривчастого і безперервного звучань, припинення звуків і цезур поміж ними; характером зв'язності звуків; глибиною легато [...] *характеризуючий* аспект артикуляції, динаміки, внутрішньої ритміки, тембру та інтонації лежить в основі диференціації штрихів не тільки за ознакою «зв'язно–роздільно» та «протяжно–коротко», що є, безумовно, найзагальнішою рисою для штрихів, а й за іншими ознаками («вертикальним» параметром. – І. Р.), а саме: *м'яко, активно, фонічно*, в певній *ритмоінтонаційній* подачі й тембрі [там само, с. 25].

На основі узагальнення виконавського та педагогічного досвіду, а також аналізуючи штрихову символіку в нотній літературі, система штрихів різних музичних інструментів (фортепіано, баяна, скрипки, бандури) постає такою, що складатиметься з двох основних груп:

- Штрихи з різним характером зв'язності та роздільності звучання (легатисимо, легато, нон легато, стакато, стакатисимо);
- Штрихи з різним характером атаки звуку (деташе, маркато, сфорцандо, портаменто, портато).

Також є специфічні звукові ефекти (трелі, флажолети, глісандо різних видів, тремоло (одинарне, терціями, тремоляndo).

Загальноприйнята термінологія використовується тут для позначення *характеру* виражальних засобів у специфічних інструментальних умовах.

Так, наприклад, термін «*легато*» означає плавне, безперервне, *злитне* виконання окремих звуків, під час якого найповніше витримується (визвучується) кожний елемент мелодичної структури.

Якщо на більшості інструментів (фортепіано, скрипка, баян) під час виконання легато попередній звук знімається в момент взяття наступного (у відповідності до артикуляційних особливостей інструментів), то на бандурі попередній звук *напливає* в момент взяття наступного. Специфічною є фонічність видобутого звука, коли струна без спеціального приглушуючого прийому руки, вібуючи, гасне, природно демонструючи відмінну від інших інструментів штрихову специфіку бандури.

Легато – основна артикуляційна барва на фортепіано. При виконанні легато на бандурі з технічного боку неможливе відсікання попереднього звука, тому тут особливого значення набуває артикуляційна чіткість у поєднанні з доцільною акцентуацією (згідно з динамічними контурами мелодії) наступного звука.

Найприйнятніша форма руху на бандурі – *леджієро*. Основні умови виконання тут такі: незалежність пальців та їх своєчасна підготовленість до щипка струни, обов'язкове опертя пальця на струну перед щипком зі збереженням в пучці постійної чуттєвості, необхідної для утворюючої і разом з тим відчутної атаки. На баяні в основі прийому леджієро – удари окремих, незалежних пальців прямим маховим рухом кистьової фаланги, зверху, «від себе». У швидкому темпі прийом можна охарактеризувати як польотність пальців над клавіатурою, на відміну від перлинної техніки, що ґрунтується на перебиранні клавіш за участю ваги руки. Повнота окремих звуків тут залежить від якості інструмента (чутливість голосів у різних регістрах, легкість клавіатури), а також від гучності загального звучання, що забезпечується міхом [4]. Отже, викладене засвідчує низку аналогічних усталених у виконавській практиці м'язових відчуттів, реакцій та рухової активності при виконанні леджієро на бандурі й на баяні.

Легатисимо на бандурі – гранична злитність сусідніх тонів – відрізняється від легато глибшим звуковим напливом та пом'якшеною атакою. Реалізація бандурного легатисимо прямо залежна від витривалості тонів, темпу й динаміки. Наприклад, на баяні, фортепіано – це зв'язність звуків з напливом (більшої або меншої міри). М'яке натискання хапальним рухом пальця «до себе» при запізнювальному знятті попередньої клавіші; інші види та форми рухів пальців, які створюють наплив сусідніх звуків [4]; за характером наспівності легатисимо аналогічне на різних інструментах, але відрізняється специфікою звуковидобування.

Стакато на бандурі – це звуковий спалах, який досягається гострою атакою і приглушенням (за необхідності – миттєвим) струни. А. Бірмак у своїй книзі «Про техніку піаніста» наводить шість різновидів стакато (стакато-леджієро, стакато-мартелято, пальцьове стакато, стакато-воланте, стакато-піцикато, стакато-кидок), а також багато інших штрихових відтінків [див. 2]. Не можна не погодитись з тим, що «перераховані види штрихів аж ніяк не вичерпують усіх прийомів, створення яких залежить від творчої фантазії виконавця і зруч-

ності рухів у грі» [там само, с. 100]. Бандурне стакато, яке не постується за різноманітністю фортепіанному, має два основні різновиди – пальцеве та кистьове, застосування яких визначаються характером твору, його фактурою і темпом.

Пальцеве стакато застосовується для видобування уривчастих звуків; виконується легкими, рухливими, пружними пальцями.

Кистьове стакато застосовується під час виконання терцій, секст, октав та акордів. Стакато на бандурі – регульоване гасіння струн короткістю окремих звуків (більша або менша: від половини тривалості ноти; має різні види туше: удар, поштовх, натискання, відштовхування тощо).

Штрих *нон легато* – відокремленість, більша наспівність, ніж під час стакато; його можна класифікувати як *подовжене стакато*. Нон легато на бандурі застосовується для підкреслення звукової повноти, пружності; використовується у творах енергійного, напористого або наспівного, задумливого характеру, і, безперечно, збагачує бандурні темброво-звукові ресурси. На баяні ж протяжність окремих звуків регламентована чіткіше, тому що, на відміну від бандури, баянне звучання при знятті клавіш припиняється раптово (більше, менше, приблизно від повної тривалості до половини його довжини); різні види туше (удар, поштовх, натискання) у поєднанні з різкими за характером односпрямованими рухами міха [4]. Викладене спонукає до пошуків адекватних форм і прийомів інструментального інтонування у перекладенні музичних творів для бандури.

Термін *деташе*, що означає *окремий, роздільний*, як правило, використовується для позначення звуковидобування окремих опуклих звуків з м'якою атакою. Штрих запозичений з практики гри на струнних інструментах, де він застосовується при видобуванні одухотворених звуків окремими плавними рухами смичка [див. 8]. Деташе на бандурі потребує відповідних за характером специфічних прийомів (хапальність руху пальців «до себе», пучкове або пучко-нігтьове контактування зі струнами, еластичність кистьової частини руки тощо).

Деташе – складний комплекс, у якому скоординовані схожі за характером, але різні за витратою енергії рухи. М'язи пальців і руки, які мають звукоутворюючу функцію, пульсують інтенсивніше, більш різноманітно, ніж при виконанні звукоприпиняючої дії.

Оволодіння штриховою технікою потребує копіткої роботи в повільному темпі, при дотриманні суворого слухо-моторного конт-

ролю. Деташе на бандурі – це м'якість «простої» атаки штрихом «деташе» окремих звуків або акордів із різноманітними продовженням та закінченням [4].

Маркато – підкреслено тверде атакування. Штрих маркато на бандурі, так само, як на баяні або на фортепіано, – використання цілеспрямованої й доцільно скерованої енергії, сконцентрованої в атаці звука. В результаті маємо акустичну об'ємність та темброву густоту звучності, а також спосіб вольового самовираження бандуриста у грі.

«*Сфорцандо*» як штрих, а не динамічний показник вказує на потребу різкого підкреслення окремих тонів та акордів. Бандурне сфорцандо як активне виділення атаки з раптовим згасанням звука, застосовується при різноманітній динаміці й може мати різні відтінки: сфорцандо-піано, сфорцандо-форте та ін. [4]. Прийом виконання штриха сфорцандо на бандурі включає два різновиди раптових мануальних рухів: удар по струні та гасіння звучності. В такий спосіб бандурист здобуває можливість паралельного розподілу реальної звучності з-поміж компонентів фактури, досягаючи фонічної прозорості озвучуваного нотного тексту.

У штриху *портаменто (неповне легато)* відбилася і поєдналася основна виражальна контрастність, яка є рушієм усіх артикуляційних процесів, а саме: контрастність двох крайніх полюсів вимови – *зв'язності та роздільності*.

Портаменто на бандурі, так само, як і на фортепіано, включає поєднання штрихів деташе, маркато або стакато (сфорцандо) в єдиній смисловій групі тонів чи акордів за максимального дотримання тривалостей. Наприклад, на баяні – це один зі способів педалізації, при збереженні його чіткості та інтонаційно визначеної звучності. Особливо широко штрих застосовується за потреби збереження лінеарно-кантиленної безперервності звучання. Отже, портаменто стосується не окремих звуків, а групи нот у якості носія й виразника музичної думки певного масштабу.

На бандурі, як і на більшості інструментів, можливі різноманітні відтінки портаменто: м'який, ніжний, рішучий, гротескний або гостро підкреслений, різкий тощо. Найчастіше цей штрих застосовується під час гри в помірних та повільних темпах; це дозволяє донести до слухача повний спектр артикуляційно-динамічних градацій, характерних для того чи іншого нюансу портаменто.

Портаменто-деташе – поєднання звуків із м'якою атакою в єдиній фразі.

Портаменто-маркато – перенесення звуків із твердою атакою, об'єднаних спільним інтонаційно-смісловим змістом.

Портаменто-стакато – поєднання в єдиній смисловій лінії гострих, гротескних, різких або маршевого характеру звуків. Особливістю цього виду портаменто є жвавість, легка динамічна збудженість, польотність звука тощо.

Також існує група *специфічних способів звукоутворення на бандурі*, до яких, зокрема, відносяться флажолети, трелі, тремоловання, глісандо, ковзання тощо.

Флажолет на бандурі – спосіб утворення октавного обертона.

Кожна струна, що вільно коливається по всій своїй довжині, породжує й відповідну звучність – як основну інтонацію. Як відомо, збуджена струна коливається не тільки повністю, але в той самий час і своїми частинами (половинами, третинами, четвертинами і т. ін.), кожна з яких є джерелом часткового тона – обертона.

Флажолети поділяють на два види: *натуральні* та *штучні*. Штучні флажолети утворюються шляхом притискання пальця до грифа (цей спосіб звукоутворення є притаманним «грифовим» інструментам – струнно-щипковим та струнно-смічковим – домрі, балалайці, скрипці, ін.). Натуральні флажолети утворюються на відкритій струні. Бандурна специфіка дозволяє виконувати натуральні флажолети, які тут найкраще звучать; найбільш вживаними серед них у виконавській практиці є *октавні флажолети*.

Трель у бандурному виконавстві є елементом віртуозної вправності. Сила звучання трелі на бандурі залежить від сили щипків пальців. Вправність виконання рівномірної трелі визначається ритмічною упорядкованістю економних рухів бандуриста, що формуються при постійному, безперервному контактуванні пальців зі струнами.

«Віртуозна трель, – зазначає С. Савшинський, – починається там, де закінчується сприйняття на слух двох відокремлених звуків; вона повинна сприйматись швидше як вібрація, а не як чергування звуків» [7, с. 28].

Тремоловання – один із найяскравіших показників самої суті бандурної техніки. Основну увагу необхідно приділяти легким, але чіпким хапальним рухам пальців у поєднанні зі свободою руки. Це

нагадує прийом тремоловання міхом на баяні, де застосовується зв'язно-роздільне звучання при різноспрямованих рухах міха.

Глісандо на бандурі – особливий технічний спосіб зв'язного та зв'язно-роздільного видобування звуків. Глісандо реалізується за рахунок ковзання у вказаному діапазоні в одноголосній, інтервальної та акордовій фактурі.

Традиційно глісандо на бандурі – різновид зв'язної (легатної) гри, яка забезпечується «напливом» попереднього тону на наступний, в результаті природного вібрування безперервно збуджуваних струн.

Ковзання – це серія послідовно виконуваних горизонтальних глісандуючих рухів струнами, об'єднаних певно ритмізованим спрямовуючим рухом (в єдиному точно визначеному або поступово змінюваному темпі). Аналогічним прийомом на баяні є ковзання (глісандо) пальців рук у поперек або уздовж клавіатури. На фортепіано це ковзання пальців по клавішах без підйому і розмаху. Можливе також «ритмізоване глісандо», яке виконується послідовною п'ятипальцевою аплікатурою (1–5; та 5–1), точно визначеним штрихом (легатисимо або легато).

Отже, в штрихах сконцентровано комплексне виявлення художньо-виражальних можливостей звучання бандури.

Саме на цій основі бандурні штрихи викристалізуються в багату палітру своїх різновидів: атакувальні, роздільні, зв'язні, комбіновані на основі легато, зв'язно-роздільні при тремолованні [3].

Викладене стимулює процес формування у молодого музиканта-бандуриста багатостороннього *технологічного виконавського мислення*, яке специфічно функціонує в двох аспектах: *вузькому* (оперування реалізуючою технологією та виражальними засобами у виконавському процесі) і в *широкому* (як інтерпретарське образно-художнє, асоціативне, емоційне).

Ці завдання вирішуються виконавцем, покладаючись на специфіку виконавського слухання у його триєдиному функціонуванні:

- *горизонтальному* (попередження, контроль, корекція, плюс слухо-моторний зв'язок);
- *фонічному* (головний рельєф крайніх голосів, гармонічний супровід; допоміжні й поліфонічні голоси, тиша в паузах і цезури, звучна тиша на стиках мотивів);

- багатокomпонентному (корекція динамічного й артикуляційно-штрихового співвідношення компонентів фактури). Виконавець – співавтор композитора в плані реалізуючого музично-виконавського мовлення. Співтворчий характер виконавського процесу є перевтілення виконавця в композитора шляхом «присвоєння» його концептуально-образно-художнього та послідовного логічно-образного мислення, «запрограмованого» в написаному музичному творі.

Необхідно підкреслити, що реалізуючий інтерпретаторський процес виявляється у формі «самовираження» виконавця. *Технологічне мислення* музиканта, в т. ч. і бандуриста, базується на володінні концепцією художньої техніки в її цілісному комплексі двох складових елементів:

- а) психо-фізіологічного (рухового);
- б) виражального (художнього, інтерпретаторського) [див. 5].

Отже, вільне опанування бандуристом обох сфер технологічного мислення спричиняють появу виконавця, багатогранність та стильність гри якого одухотворені творчим інтерпретаторським художньо-образним мисленням, посиленням артистичністю його спілкування зі слухачською аудиторією.

У свою чергу, перед музичною педагогікою постають нові завдання, спрямовані на висвітлення специфіки прояву двох складових технологічного мислення у бандурному виконавстві.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства / А. Д. Алексеев. – М. : Музгиз, 1962. – Ч. 1. – 144 с.
2. Бирмак А. О художественной технике пианиста / А. Бирмак. – М. : Музыка, 1973. – 140 с.
3. Брояко Н. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста / Н. Брояко. – Івано-Франківськ, 1997. – 171 с.
4. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підруч. [для вищ. та сер. муз. навч. закладів] / М. Давидов. – К. : Музична Україна, 2004. – 290 с.
5. Давыдов Н. Научная терминология как фактор интеллектуализации музыкальной педагогики / Н. Давыдов. – М., 2011. – 64 с.

6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – М., 1987. – 241 с.
7. Савшинский С. Работа пианиста над техникой / С. Савшинский. – Л. : Музыка, 1968. – 108 с.
8. Стеценко В. К. Методика навчання гри на скрипці / В. К. Стеценко. – К. : Мистецтво, 1960. – 151 с.

Резник (Дружба) І. До проблеми технологічного мислення бандуриста в контексті сучасної музичної педагогіки. У статті розглянуто й проаналізовано ряд вже існуючих досягнень у музичній педагогіці, присвячених дослідженню кола проблем виконавського технологічного мислення на різних музичних інструментах. На основі аналізу фундаментальних робіт відомих вчених-музикознавців та педагогів-музикантів підняте питання про актуальність розробки проблематики, пов'язаної з розвитком технологічного мислення бандуриста.

Ключові слова: бандура, технологічне мислення, баян, фортепіано, інструменти.

Резник (Дружба) І. К проблеме технологического мышления бандуриста в контексте современной музыкальной педагогики. В статье рассмотрен и проанализирован ряд уже существующих достижений в музыкальной педагогике, посвященных проблеме исполнительского технологического мышления на различных музыкальных инструментах. На основе анализа фундаментальных работ известных ученых-музыковедов и педагогов-музыкантов поднят вопрос об актуальности разработки проблематики, связанной с развитием технологического мышления бандуриста.

Ключевые слова: бандура, технологическое мышление, баян, фортепиано, инструменты.

Reznik (Druzha) I. To the problem of technological thinking of the bandura player in a context of modern musical pedagogics. In article a number of already existing achievements in the musical pedagogics, devoted to a problem of performing technological thinking on various musical instruments is considered and analysed. On the basis of the analysis of fundamental works of known scientists-musicologists and teachers-musicians the question of relevance of development of the perspective connected with development of technological thinking of the bandura player is brought up.

Keywords: bandura, technological thinking, bayan, piano, instruments.