



ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ІГРОВИХ РУХІВ БАНДУРИСТА

А Досліджується еволюція наукової думки щодо проблем анатомо-фізіологічної та психофізіологічної шкіл, що є засадничими у формуванні бандурної виконавської майстерності. Підготовка бандуристів розглядається як психофізіологічний комплекс, задіяний у процесі звукоутворення, зумовлений художньою ідеєю, стилем, образною сферою музично твору.

Ключові слова: бандурне виконавство; ігровий рух; психофізіологічні особливості; виконавський апарат

Актуальність проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими практичними завданнями. Упродовж XIX–XX ст. бандурне мистецтво стало виразником національної ідеї, що сприяло національній самоідентифікації та розвитку української культури. Бандура нині на найвищому щаблі жанрово-стильових модифікацій: від традиційно-фольклорного, через академізм – до популярно-джазового розмаїття. Формування універсального, багатогранного у мистецьких проявах бандуриста-виконавця – це цілісний, багаторівневий процес, невід'ємною складовою якого є бездоганне володіння майстерністю звуковидобування. Одним із вагомих елементів формування віртуоза-професіонала є опанування проблемами психофізіологічних та анатомо-фізіологічних особливостей постановки бандурного апарата, що необхідно здійснювати вже на початковому етапі навчання.

Формування особливостей постановки у бандурному, як і в будь-якому іншому, інструментальному жанрі важко переоцінити, адже раціональний вибір ігрових рухів дозволяє втілити художній образ, вирішує низку технічних проблем твору та сприяє довершенню відтворенню інтерпретаторського задуму.

Актуальність статті полягає у необхідності детального аналізу та теоретичного обґрунтування психофізіологічних особливостей формування ігрових рухів бандуриста.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Аналіз методичної наукової бандурознавчої літератури засвідчив неухильний інтерес дослідників до постановки апарата як однієї із засадничих проблем теорії та практики бандурного виконавства. Основою теоретичного осмислення окресленого питання стали методичні праці С. Баштана, В. Герасименка, О. Герасименко, В. Дутчак, В. Кабачка, В. Кушпета, Л. Мандзюк, Н. Морозевич, А. Омельченка, М. Опришка, Я. Пухальського, Г. Хоткевича, З. Штокалка, Є. Юцевича.

І. Мокрогуз у дисертаційному дослідженні «Теорія аплікатури в сучасному бандурному виконавстві» (2011 р.) визначила одним із основних чинників формування моторики бандуриста фізіологічні особливості рук виконавців. Ґрунтуючись на морфологічних, біохімічних і деяких інших функціональних ознаках, академік М. Чорноручий здійснив типологію конституції людини. Застосовувавши запропоновану типологію, дослідниця І. Мокрогуз

проаналізувала форми рук сучасних бандурних виконавців: О. Герасименко, Р. Гриньківа, В. Дутчак, Т. Лазуркевича, Г. Менкуш, В. Мішалова, Н. Морозевич, Л. Посікіри, О. Созанського, Г. Топоровської та здійснила їхню класифікацію за нормостенічним, астенічним й гіперстенічним типами [6].

Формулювання цілей статті (постановка завдання). Мета дослідження детермінована актуальністю: аналіз і теоретичне обґрунтування специфіки формування психофізіологічних та анатомічних особливостей ігрових рухів бандуриста на початковому етапі навчання.

Викладення основного матеріалу дослідження. Ґрунтовно проблеми анатомо-фізіологічної школи представлені у фундаментальних працях педагогів, теоретиків і музикознавців (Ер. Бах, Р. Брейтхаупт, Л. Демпе, Н. Тетцель, Ф. Штейнхаузен та ін.). Так, Ф. Штейнхаузен, німецький лікар-фізіолог у праці «Фізіологічні помилки у техніці гри на фортепіано і виправлення цієї техніки» (1909 р.) здійснив умовний перехід від анатомо-фізіологічної до психофізіологічної школи, підкресливши, що «правильний» ігровий рух умотивований естетичним смаком і психічним станом виконавця. Науково-методичні пошуки були продовжені Й. Гофманом, А. Рубінштейном, С. Тальбергом. Їхні ідеї сформувалися у психофізіологічну школу з акцентуацією уваги на художньо-образній, музичній складовій, що передує ігровому рухові. Педагог, композитор, піаніст, музикознавець Ф. Бузони виокремлював домінуючу роль мислення у звукотворчому процесі. Німецький педагог і теоретик В. Бардас пропонував не стежити за зовнішнім рухом руки, а зосередити увагу на спостереженнях за м'язовими відчуттями. К. Мартінсен підкреслював провідну роль музичного слуху у вихованні виконавця. Саме К. Мартінсен увів у науковий обіг поняття «звукотворча воля».

Принципи психофізіологічної школи знайшли відображення у працях сучасних дослідників педагогів і виконавців. Питання психофізіологічних особливостей раціональних ігрових рухів розглядають Ю. Бай, М. Давидов, В. Зиско, О. Палажечко, Н. Свещинська, В. Смородинський, І. Яценко.

Видатні музиканти минулого постійно підкреслювали тісний зв'язок між розумовою і фізичною діяльністю за інструментом. Г. Коган зазначав, що при грі на інструменті справа не стільки у постановці рук, скільки у постановці

голови, підкреслюючи тим самим вирішальне значення психологічних чинників у виконавському мистецтві [5].

Важливим суб'єктивним фактором, що безпосередньо впливає на процес становлення і розвитку ігрових відчуттів і навичок є особистість виконавця – його темперамент, риси характеру, музичні здібності, анатомо-фізіологічні особливості. Відомий піаніст початку ХХ ст. І. Гофман писав: «У нашій уяві вимальовується звукова картина. Вона діє на відповідні долі мозку, збуджує їх згідно зі своєю яскравістю, а потім це збудження передається руховим нервовим центрам, зайнятим у музичній діяльності [4, с. 57].

Розглядаючи постановку з точки зору взаємодії організму та інструмента, треба зазначити, що сам інструмент ніби диктує необхідність вироблення конкретних прийомів гри, об'єктивно обов'язкових для кожного виконавця. Однак подібні прийоми необхідно розвивати таким чином, щоб організм особи, яка володіє інструментом, був поставлений у найбільш природні умови.

«Кожен рух повинен диктуватися вимогами художнього образу. Завжди необхідно знати, яке звукове враження я повинен справити, і подумати, яким найкращим шляхом із найменшими затратами сил я можу його досягнути» – стверджував педагог-піаніст О. Гольденвейзер [3, с. 46].

Наведені вище, а також багато інших аналогічних висловлювань підтверджені працями І. Павлова («Лекції про роботу великих півкуль головного мозку», «Рефлекс свободи» тощо) про вищу нервову діяльність людини, про природу і механізми умовних і безумовних рефлексів, що лежать в основі будь-якої діяльності людини, у тому числі професії музиканта-виконавця.

Чи не головним упущенням традиційного підходу до постановки апарата бандуриста є недооцінювання того факту, що фізіологічна доцільність – лише вихідний базис, на якому формуються елементарні ігрові рухи. Пристосувальні процеси, детерміновані виключно анатомо-фізіологічним фактором є хоча й обов'язковими, але лише первинними умовами раціональної постановки, а тому не вичерпують технічної проблеми. За мірною зростання майстерності необхідно враховувати не тільки анатомо-фізіологічні особливості, але й прогресивно зростаючу залежність ігрових рухів від психологічних передумов виконавського процесу. При цьому можуть складатися такі ситуації, коли прийоми, що на перший погляд вступають у протиріччя з вимогами раціональності, виявляються найефективнішим засобом розкриття художнього задуму.

К. Мострас у своїх працях надавав великого значення застосуванню законів вищої нервової діяльності у музичному виконавстві. «Необхідно пам'ятати, – підкреслював він, – що гра на інструменті, всі рухи, виконувані у процесі гри, є проявом вищої нервової діяльності, яка спрямовує, контролює і регулює цей процес [7, с. 43].

У сфері музичної діяльності активну участь беруть усі психічні процеси у їхній нерозривній єдності. Наука розглядає їх як самостійні галузі дослідження, диференціюючи наступним чином: уявлення, мислення, пам'ять, увага,

воля, відчуття, сприйняття та емоції. Дослідники визначають ці функції як вищу психічну діяльність, що ґрунтується на взаємозумовленості всіх систем організму [1, с. 18].

Визначний педагог-методист А. Шмідт-Шкловська, викладаючи свої науково-обґрунтовані принципи організації ігрових рухів підкреслювала, що педагог повинен знати природні можливості виконавського апарата. «Він повинен вміти аналізувати стан учня, розуміти і відчувати, що йому заважає, які рухи викликають незручності, щоб вчасно прийти на допомогу» [10, с. 13].

Для того, щоб робота над постановкою ігрового апарата бандуриста була ефективною і динамічною у своєму розвитку, треба мати чітке уявлення про його анатомічну будову.

Виконавський апарат бандуриста є частиною опорно-рухової системи людини, що складається з пасивної частини – кісток і активної – мускулатури і сухожиль. Рухова система, що знаходиться у тісній взаємодії з іншими системами організму (кровообігу, диханням, обміном речовин), регулюється і координується нервовою системою. Ця властивість свідчить про цілісність організму і взаємозумовленість усіх її систем.

Складовими виконавського апарата є плечовий пояс, плече, передпліччя, кисть і пальці, хоча у широкому розумінні сюди входить увесь опорно-руховий комплекс виконавця, адже у процесі гри відбуваються різноманітні рухові дії голови, шиї, корпусу, ніг: різноманітні похитування, нахили, викликані образно-емоційними та технологічними особливостями музичного матеріалу.

Верхня частина апарата – плечовий пояс – складається з ключиці та лопатки, які, вільно з'єднуючись між собою, утворюють надпліччя. Іншим своїм кінцем ключиця рухливо з'єднана з грудною кісткою. Плечовий пояс забезпечує опору всіх ігрових рухів бандуриста. Плечовий пояс переходить у верхню частину руки – плече.

Плече складається з однієї плечової кістки, яка з'єднана з лопаткою. Це з'єднання приймає участь в ігрових рухах бандуриста. Плечовий суглоб є найбільш вільним і рухливим суглобом нашого тіла. Його рухи здійснюються спільними зусиллями м'язів плеча, спини, грудей. Плече відрізняється великою різноманітністю рухів, воно максимально точно направляє і регулює підняття і опускання передпліччя і кисті, здійснює перенесення правої руки по діапазону струнного ряду, зміну ігрового положення лівої руки з грифа на шемсток («обичайку»), підтримує руку при виконанні трелі, дрібної пальцевої техніки, коли необхідно забезпечити стійке положення передпліччя і кисті. Однак точності функціонування плеча може завадити його надмірне підняття і фіксування у такому положенні. Така вада виникає як наслідок неправильної посадки з інструментом. Якщо виконавець ставить інструмент надто високо на зімкнуті стегна відносно власного росту, робоча лінія основного струнного ряду, що пролягає трохи нижче лінії перехрещення струн опиняється вище рівня кисті правої руки, зігнутої у ліктьовому суглобі майже під пря-

мим кутом. У такому випадку виконавець або грає надто низько, збуджуючи струни майже біля підструнника, або фіксує у надто високому положенні плече, що, фактично, є його затиском для того, щоб кисть знаходилася на належному рівні робочої лінії струнного ряду.

Якщо учень тримає бандуру перпендикулярно до тіла, зовсім не нахилиючи її під кутом уліво, робота ігрового апарата у нормальному руховому режимі неможлива. Щоб пристосуватися до інструмента у такому положенні, учень змушений або притискати плече і лікоть до корпусу, або занадто високо піднімати плече, відводячи лікоть, ніби вивертаючи вперед. Результатом притисненого чи піднятого зафіксованого плеча є швидка втомлюваність апарата, недостатність раціональної координації рухів і застосування вагової гри, що призводить до втрати здатності керувати художнім виконавським процесом.

Отже, плече відіграє важливу роль у бандурній грі, і недооцінка його можливостей може пригальмувати творче зростання бандуриста.

Верхні кінці кісток передпліччя, поєднуючись між собою, а також з плечовою кісткою, утворюють складний ліктьовий суглоб із трьох зчленувань. У точці сполучення плечової та ліктьової кісток ліктьовий суглоб має лише функцію згинання і розгинання. Ця функція дуже важлива: у правій руці – для забезпечення стрибків, зміни регістру; у лівій – для зміни ігрового положення.

Передпліччя складається з двох кісток: променевої і ліктьової. Променева кістка з'єднується з кістками зап'ястка, ліктьова з ними не зв'язана. На верхньому кінці ліктьової кістки – у ліктьовому суглобі – є заглиблення для циліндричної головки плечової кістки. Циліндрична форма ліктьового суглоба робить його придатним для швидких рухів. Променева кістка може здійснювати ротаційні (обертальні) рухи як навколо своєї осі, так і навколо ліктьової кістки, вони рухаються разом (ротація відбувається не у самій кістці, а між кістками передпліччя) [2, с. 19].

Ротація передпліччя створює два положення – пронацію і супінацію. Знаходячись у положенні пронації, кістки передпліччя перехрещуються по діагоналі, а під час супінації вони розташовуються паралельно. Інакше кажучи, при пронації долоня розвернута вниз, при супінації – вгору.

У технології бандурної гри права і ліва руки, займаючи різне ігрове положення, здійснюють різні ротаційні рухи. Ліва рука на басах функціонує в положенні пронації, харківським способом («перекидкою») – у положення супінації. Для правої руки характерна пронація з дуже незначними ротаційними рухами, що поглиблюються у напрямку супінації під час демпферування (прикривання) струн рухом руки від ребра долоні до ліктьового суглоба.

Кисть поділяється на три частини: зап'ястя, кисть і пальці. Зап'ястя з'єднується з променевою та п'ястю кістками і складається з восьми кісточок, розташованих двома рядами. Зчленування цих кісточок утворює променево-зап'ястний, або кистьовий суглоб, який виконує дві функції: згинання і розгинання та приведення і відведен-

ня (боковий рух кисті). Можливість зміщення зап'ястних кісток створює сприятливі умови для гнучких і еластичних рухів. Важливим чинником, що забезпечує особливу гнучкість зап'ястя, є м'язи – згиначі і розгиначі зап'ястя, що прикріплені з однієї сторони до кісток плеча, а з іншої – до п'ястних кісток. Ці м'язи, переходячи через інші суглоби, надають рухові єдності і взаємозв'язку. Саме ця анатомічна властивість створює можливість гнучких рухів кисті, особливо важливих у виконання різноманітних арпеджіо, тремольованих інтервалів та акордів, тремоло-одинарних і подвійних звуків.

П'ясть – це п'ять кісточок, що утворюють основу пальців – долоню. П'ястні кістки – по одній на кожен палець – зчленовуються з другим рядом кісток зап'ястя, з'єднуючись із п'ястними кістками.

Зап'ястна кістка великого пальця має окремий, рухливіший, суглоб. До його функції відносять: приведення та відведення (зближення великого пальця з вказівним і відведення його вбік); хапальний рух великого пальця в напрямку мізинця й інших пальців (так звана опозиція) [9, с. 80]. Саме хапальний рух першого пальця лівої руки є основою підтримування грифа бандуриста (точкою опори).

Великий палець має дві фаланги: основну і нігтьову. Інші пальці рук мають по три фаланги: першу – основну, другу – передню та третю – нігтьову.

Перший палець, хоча і володіє більшою амплітудою руху, на думку фахівців «мало пристосований до високих темпів» [1, с. 55], але робить його незамінним при здійсненні плавних переходів із позиції у позицію.

Четвертий палець у бандурній методичній літературі вважають «найменш рухливим і слабким» (С. Баштан, Б. Омельченко). Така думка склалася у зв'язку з тим, що при нерухомих третьому і п'ятому пальцях підняття четвертого обмежене через містки між сухожиллями.

Абсолютно природно, що ігровий рух четвертого пальця викликає супутній рух п'ятого, якого, ніби у театрі маріонеток, «смикає» місток сухожилля. Викладачі, необізнані з анатомо-фізіологічною будовою апарата, вимагають від вихованця притискати, «приліплювати» у процесі гри п'ятий палець до четвертого, що неминуче призводить до затиску, зі всіма вихідними наслідками. Отже, у процесі постановки апарата цю особливість необхідно постійно враховувати.

Найактивнішу участь в ігрових рухах пальців приймає п'ясно-фаланговий суглоб. Кінець пальця (нігтьова фаланга) не пристосовані до самостійних ізольованих рухів: усі рухи нігтьової фаланги, наприклад, так звані «хапальні» рухи, що лежать в основі бандурного ігрового руху, здійснюються спільно з першою і другою фалангами. Пальцьові суглоби між п'ястю і першою фалангою роблять можливим згинання і розгинання та приведення і відведення пальців, а також їхні обертові рухи. Функція приведення і відведення особливо важлива у звуковидобуванні лівої руки – на басах і способом «перекидки».

При розслабленій, опущеній руці пальці набувають заокругленої форми, таке положення називають середньою позицією пальцевих фаланг [1, с. 20]. Саме ця позиція, як найприродніша, слугує конструктивним каркасом бандурної постановки. Всі кістки приводяться у рух найрізноманітнішими групами м'язів. Ізольованої дії одного м'яза не буває [1, с. 56].

Основними силами, що впливають на функції рухового апарата, є сили тяги м'язів. У процесі роботи м'язи скорочуються, при розслабленні їхня нормальна довжина відновлюється. Тяга залежить від збудження, що виникає під впливом нервових імпульсів, що поступають у м'яз. Провідниками нервових імпульсів є нервові волокна. Для нервових волокон характерна фізіологічна цілісність. Інколи навіть не перерізаний нерв може втратити свої властивості – збудливість і провідність. Це спостерігається при механічній травмі, висиханні нерва, перегріванні чи переохолодженні. Чим сильніші імпульси збудження, тим активніше скорочення нервів. Нервове волокно не контактує безпосередньо з м'язовим, між ними є дуже вузька щілина. Нервове закінчення, частина м'язового волокна, до якої прилягає це закінчення, та щілина між ними складають нервово-м'язовий синапс. Саме через нервово-м'язовий синапс (за М. Фостером) відбувається передавання інформації від нервового волокна до м'язового. Припинення постачання нервових імпульсів призводить до розслаблення м'яза. Потрібно мати на увазі, що кінці м'язів переходять у сухожилля. Сухожилля – це цупка, пружна, паралельно-волокониста з'єднуюча тканина, завжди значно тонша, ніж м'яз.

Основну роль у діяльності виконавського апарата відіграють м'язи-синергісти та м'язи-антагоністи. Не заглиблюючись у аналіз їхньої складної діяльності, розглянемо тільки деякі їхні властивості, що є визначальними у роботі бандуриста.

Синергісти забезпечують спільні узгоджені рухи у заданому напрямку. Антагоністи – м'язи протилежної синергістам дії. В залежності від характеру рухів м'язи можуть бути функціонально взаємозамінними. Наприклад, при згинанні руки скорочуються згиначі і розслабляються розгиначі. А при розгинанні – навпаки, скорочуються розгиначі і розслабляються згиначі. Оскільки синергісти тягнуть в одну сторону, гальмуюча протидія антагоністів необхідна.

До м'язів плечового пояса відносяться плечові, спинні і грудні м'язи, що забезпечують рухи верхньої частини руки. М'язи плеча, спини і грудей спільно рухають верхню частину руки. Вони, з одного боку, легко зміщують плече, а з іншого – їх антагоністична діяльність сприяє досягненню повної врівноваженості. Ці якості в поєднанні з тим, що ліктьовий суглоб є найвільнішим суглобом нашого тіла, дозволяють зробити висновок, що здійснювати найточніші рухи краще всього верхньою частиною руки – від плеча.

На плечовій кістці розташовані біцепс (згинач) і тріцепс (розгинач). Окрім функції згинача, біцепс виконує функцію супінатора, безпосередньо беручи участь у ротаційних рухах передпліччя. У процесі гри ігровий рух здійснює тріцепс, а підняття і перенос руки – біцепс.

На передпліччі розташовані круглі і квадратні пронатори та супінатори, що безпосередньо беруть участь у ротаційних рухах передпліччя, а також згиначі і розгиначі зап'ястя, згиначі і розгиначі пальців.

Кисть має багато міжкісткових м'язів, що забезпечують бокові рухи пальців. Згинання і розгинання кисті відбувається за допомогою пальцевих м'язів. Саме з цієї причини техніка кисті значно слабша за пальцеву техніку – рухи кисті є завжди супутниками. На пальцях кисті найважливішими з виконавської точки зору є міжкісткові м'язи. Вони проходять по бокових частинах п'ястних кісток, їхні сухожилля з'єднуються із сухожиллям загального розгинача над першою фалангою. Вони виконують бокові рухи пальців, згинають і розгинають першу і третю фаланги. У бандуристів-професіоналів у результаті регулярних занять дещо змінюється форма руки – внаслідок укріплення міжкісткових м'язів долоня стає дещо ширша і тугіша. Міжкісткові м'язи розташовані близько до пальців, тому найсуттєвіша їхня функція відчутна при розвиненні пальцевої біглості.

Не дивлячись на складну будову, рука – це єдиний, злагоджений організм. Із цього приводу Г. Нейгауз писав: «Добре організована рука хорошого піаніста – це ідеальний колектив: кожен за всіх і всі за одного, кожен – індивідуальність, усі разом – згуртований колектив, єдиний організм» [8, с. 110].

Важливою проблемою у процесі оволодіння грою на інструменті є подолання м'язового затиску, який може стати гальмом у засвоєнні постановочних та ігрових навичок. Не тільки анатомічна, але й фізіологічна, функціональна цілісність руки вказують на необхідність постановки ігрового апарата в цілому, а не окремих його частин. Прагнення ж деяких викладачів до розвитку окремо взятих частин апарата призводить до перенапруження та затиску м'язів. Перенапруження м'язів негативно впливає на звуковедення, реалізацію різноманітних штрихів, обмежує пальцеву біглисть та еластичність кистьового суглоба, спричиняє до швидкої втоми не тільки рук, але й шиї, спини та ніг.

При виявленні цих негативних явищ викладач повинен невтомно стежити за перебігом м'язових реакцій учня, заохочуючи його до подолання виявлених недоліків особистим показом. Поступово, опановуючи ігрові навички, учень «звільняє» апарат. Але інколи, не дивлячись на зусилля педагога, напруження не зникає, гальмуючи подальший розвиток виконавця.

Знання, вміння і навички володіння ігровими рухами формуються впродовж тривалого періоду, як правило – роками. Зі зміною форми рук, викликану фізіологічним віковим розвитком, збільшенням габаритів інструмента, відповідно, змінюється не тільки амплітуда руху рук, сила

збудження струн, але й увесь психофізіологічний комплекс, задіяний у процесі виконання музичного твору. Зміна та розширення спектру художньо-виконавських завдань стимулює пошук і впровадження новітнього арсеналу ігрових бандурних рухів.

Висновки дослідження. Знання викладачем психофізіологічних та анатомо-фізіологічних особливостей формування ігрових бандурних рухів сприятиме ефективному та динамічному вихованню музиканта. Уявлення, програмування форми звука викликає у виконавця раціональну форму ігрового руху.

Художня ідея, стиль, музично-образна сфера зумовлюють підбір ігрових бандурних рухів. Сформована здатність уявляти, реалізовувати й аналізувати музичний твір через підбір раціональних ігрових рухів і є надметою діяльності викладача у класі бандури.

Формування бандурного звука – складний психофізіологічний комплекс, що складається з музично-слухових уявлень у поєднанні з рухово-ігровими функціями.

Брояко Н. Б., Дорофеева В. Ю. Психофизиологические особенности формирования игровых движений бандуриста.

Ⓐ *Исследуется эволюция научной мысли о проблемах анатомо-физиологической и психофизиологической школ, являющихся основополагающими в формировании бандурного исполнительского мастерства. Подготовка бандуристов рассматривается как психофизиологический комплекс, задействованный в процессе звукоизвлечения, обусловленный художественной идеей, стилем, образной сферой музыкального произведения.*

Ключевые слова: бандурное исполнительство; игровое движение; психофизиологические особенности; исполнительский аппарат

Broiako N. B., Dorofieieva V. Yu. Psychophysiological Features of the Playing Movements Formation of the Bandura Novice.

Ⓐ *The paper studies the evolution of scientific thought on the problems of anatomical-physiological and psychophysiological schools, those are fundamental to the formation of bandura performing skills. The training of bandurists is considered as a psychophysiological complex, involved in the process of sound phonation, due to the artistic idea, style, imaginative area of musical work.*

Key words: bandura performance; playing movement; psycho-physiological features; performing apparatus

📖 Список використаних джерел

1. Бирмак А. О художественной технике пианиста. Москва: Музыка, 1973. 140 с.
2. Гат Й. Техника фортепианной игры. Будапешт: Корвина, 1973. 244 с.
3. Гольденвейзер А. Б. Статьи, воспоминания, материалы / Общ. ред. Д. Благого. Москва: Сов. композитор, 1969. 448 с.
4. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва: ГМИ. 1961. 223 с.
5. Коган Г. М. У врат мастерства. Москва: Музыка, 1958. 114 с.
6. Мокрогуз І. М. Теорія аплікатури в сучасному бандурному виконавстві: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Харк. нац. ун-т мистец. ім. І.П. Котляревського. Харків, 2011. 16 с.
7. Мострас К. Виды постановки. *Очерки по методике обучения игре на скрипке.* Москва: Музыка, 1960. С. 19–43.
8. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва: Музыка, 1982. 300 с.
9. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. Частина II. Київ: Музична Україна, 1982. 114 с.
10. Шмидт-Шилковская А. О воспитании пианистических навыков. Ленинград: Музыка, 1971. 71 с.

Дата надходження до редакції
авторського оригіналу: 01.04.2018