

12. Milka, A. (1987). On the methodological search of the 70s (musical analysis and the fate of new methods). Metodologicheskiye problemy muzykoznavniya. Moscow. 178–205 [in Russian].
13. General psychology / ed. prof. A. V. Petrovsky. Moscow: Prosveshcheniye. [in Russian].
14. Rappoport, S. (1973). Semiotics and the language of art. Muzyka, iskusstvo i nauka. Issue 2.17–58. [in Russian].
15. Rappoport, S. (1979). Realism and musical art. Esteticheskiye ocherki. Issue 5. 26–64. [in Russian].
16. Farbstein, A. (1974). Musical aesthetics and semiotics. Problemy muzykal'nogo myshleniya. Sb. statey. 75–89. [in Russian].
17. Kholopova, V. (1992). The visual series in music. Prostranstvo i vremya v muzyke. 13–25. [in Russian].
18. Kholopova, V. (1997). Ikon. Index. Symbol. Muzykal'naya akademiya. № 4. 159–162. [in Russian].
19. Chigareva, E. (1993). On the semantic integrity of Mozart. Protsessy muzykal'nogo tvorchestva. Trudy RAM im. Gnesinykh. № 130. 14–18. [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 03.12.2017*

УДК 781.1

DOI 10.31723/2524–0447–2018–26–30–41

**Ольга Валеріївна Чеботаренко**

<https://orcid.org/0000-0001-8537-9264>

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства,  
інструментальної та хореографічної підготовки Криворізького державного  
педагогічного університету  
hvostic7@gmail.com*

## **СПЕЦИФІКА МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ У КОНТЕКСТІ ПІАНІСТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

*Мета дослідження — виявити особливості музичного мислення як фундаментального для виконавської (піаністичної) діяльності. Методологія дослідження — полягає у застосуванні психологічного підходу, системного для дослідження музичного мислення як когнітивного акту, функціонального для виявлення багаторівневої структури музичного тексту, методу узагальнення для формулювання висновків. Зазначений методологічний підхід дозволяє виявити складність, багаторівневість та багатоаспектність проблеми музичного мислення, розглянути структуру музичного мислення, виявити особливості мислення музиканта-ви-*

конавця та композитора. **Наукова новизна** — полягає у розширенні методів вивчення особливостей музичного мислення у контексті піаністичної діяльності. **Висновки.** Вивчення специфіки музичного мислення як фундаментального для композиторської, виконавської та педагогічної діяльності дало можливість зробити висновок, що діалог, який стає можливим між виконавцем і композитором завдяки музичному тексту, дозволяє не тільки занурюватись у глибини композиторської поетики, але й реалізовувати свій внутрішній світ музиканту-інтерпретатору. Але такий діалог стає можливим лише за умови готовності музичного мислення виконавця сприймати інформацію, яка зашифрована в композиторському тексті. З музичного мислення розпочинається процес вивчення композиторського твору і закінчується під час концертного виконання.

**Ключові слова:** музичне мислення, рівні музичного мислення, музичне сприйняття, психічна енергія звуку, виконавська діяльність.

*Chebotarenko Olga Valeriivna, Associate Professor of Musicology, Instrumental and Choreographic Training Department of Kryvyi Rih State Pedagogical University*

#### **Specific nature of musical thinking in the context of pianistic activity**

**Research objective.** To reveal the peculiarities of musical thinking as fundamentals for performing (pianistic) activity. **Research methodology** lies in the application of psychological approach, systemic one for the research of musical thinking as a cognitive act, and functional one to identify the multilevel structure of a musical text, a generalization method for the formulation of conclusions. This methodological approach allows to reveal the complexity, multi-leveledness and multidimensionality of the musical thinking issue, to consider the structure of musical thinking, to reveal the features of the musician's and composer's thinking. **Academic novelty:** lies in the expansion of methods for studying the features of musical thinking in the context of pianistic activities. **Conclusions.** The study of the specific nature of musical thinking as fundamentals for compositional, performing and pedagogical activity made it possible to conclude that the dialogue, which becomes possible between the performer and the composer due to the musical text, allows a musician-interpreter not only to go into the depths of composer poetics, but also to embody his inner world. However, such a dialogue becomes possible only if the performer's thinking is ready to perceive the information that is encrypted in the composer's text. The process of studying the composer's work begins with the musical thinking and ends with the concert performance.

**Keywords:** musical thinking, levels of musical thinking, musical perception, psychological energy of the sound, performing activity.

*Чеботаренко Ольга Валерієвна, доцент кафедри музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки Криворозького державного педагогічного університету*

**Специфіка музикального мислення в контексті піаністическої діяльності**

**Цель исследования** — выявить особенности музыкального мышления как фундаментального для исполнительской (пианістической) деятельности. **Методология исследования** — заключается в использовании психологического подхода, системного для исследования музыкального мышления как когнитивного акта, функционального для выявления многоуровневой структуры музыкального текста, метода обобщения для формулировки выводов. Указанный методологический подход позволяет выявить сложность, многоуровневость и многоаспектность проблемы музыкального мышления, рассмотреть структуру музыкального мышления, выявить особенности мышления музыканта-исполнителя и композитора. **Научная новизна** — заключается в расширении методов изучения особенностей музыкального мышления в контексте пианістической деятельности. **Выводы.** Изучение специфики музыкального мышления как фундаментального для композиторской, исполнительской и педагогической деятельности дало возможность сделать вывод о том, что диалог, который становится возможным между исполнителем и композитором благодаря музыкальному тексту, позволяет не только погрузиться в глубины композиторской поэтики, но и реализовать свой внутренний мир музыканту-интерпретатору. Однако такой диалог становится возможным лишь при условии готовности музыкального мышления исполнителя воспринимать информацию, которая зашифрована в композиторском тексте. С музыкального мышления начинается процесс изучения композиторского произведения и заканчивается во время концертного исполнения.

**Ключевые слова:** музыкальное мышление, уровни музыкального мышления, музыкальное восприятие, психическая энергия звука, исполнительская деятельность.

**Актуальність теми дослідження.** Проблема музичного мислення є не тільки складною та багатонасвідною, але й актуальною, яка досліджується у різних областях науки та мистецтва: психології, культурології, музикознавстві, педагогії та виконавстві. Поняття «музичне мислення» на сьогоднішній день ще не отримало стійкого визначення його сутності. Так, можна зустріти різноманітні трактування цього поняття: як «інтонаційно-образне» (В. Медушевський), «художньо-образне» (Н. Антонєць), «образно-музичне» (Л. Арчажникова). Досить глибоко досліджена проблема музичного мислення у роботах М. Арановського, Л. Виготського, І. Котляревського, О. Ло-

сева, В. Москаленка, Є. Назайкінського, О. Самойленко, А. Сохора, Ю. Тюліна, Ю. Холопова, Б. Яворського та ін.

**Мега дослідження** — виявити особливості музичного мислення як фундаментального для виконавської (піаністичної) діяльності. Аналіз останніх досліджень та публікацій дозволяє говорити про те, що до кола проблем, які можуть наблизити до розуміння музичного мислення, відносяться дослідження психічної природи музичного мислення як фундаментальної операції мислення людини (А. Лурія, В. Франкл); рефлексивної здібності особистості (А. Маслоу, К. Роджерс, Л. Рубінштейн); теорії підсвідомого (К. Юнг); поняття «сприйняття» та «розуміння» (Л. Виготський); музичної свідомості (А. Торопова); музичного мислення у контексті виконавської діяльності (Ю. Вахраньов, В. Москаленко).

Всі вчені при зверненні до феномена музичного мислення відмічають його складну та багаторівневу структуру, велику роль психологічного аспекту та свідомості (підсвідомого), але існують різноманітні погляди на ці проблеми, що потребує обговорення.

**Наукова новизна.** Дослідження процесів, які відбуваються на різних рівнях музичного мислення, може наблизити не тільки до розуміння специфіки композиторського мислення як «вершинного» і «глибинного», але й до розуміння процесів, які відбуваються у власній свідомості виконавця. Таким чином, музичний текст стає посередником між рухом до вершин композиторської поезики і глибин власної свідомості.

**Виклад основного матеріалу.** Під поняттям музичного мислення розуміється процес віддзеркалення музики, що символізує вищий рівень її пізнання. Серед характерних рис мислення музикантів-виконавців відмічають особливий розвиток та оригінальність образного мислення [10]. Процес сприйняття музики людиною є, з одного боку, природним; з іншого — досить складним та прихованим; у цьому процесі задіяні всі рецептори: і слухові, і зорові, і дотикові. За допомогою слуху у свідомості віддзеркалюється цілий комплекс відчуттів (висота, гучність, тембр, барви і т. і.); завдяки зоровим відчуттям сприймається не тільки графічна специфіка нотного тексту — текст інтонується внутрішнім слухом (що є дуже важливим для музиканта-виконавця); дотикові відчуття пов'язані з мистецтвом звукоутворення. На думку С. Полозова, всі ці відчуття, що несуть різноманітну музичну інформацію, створюють базу розумових процесів та забезпечують функціонування музичного мислення. Оперування чуттєвими

станами як інформаційними одиницями є неодмінною якістю музичного мислення [8, 71].

Розглядаючи музику як особливий вид комунікативної діяльності, М. Арановський вважав, що оволодіти музичною інформацією, яка закладена в музичному тексті, можливо лише у процесі музичної діяльності [1]. Музична мова, на погляд дослідника, є «визначеним» набором стійких типів звукових сполучень. Саме мова музики породжує тексти музичних повідомлень. Дослідник виокремлює дві основні форми звукового матеріалу, який використовується у процесі творчої діяльності: почуттєво конкретну форму слухового уявлення і форму абстрактних об'єктів музичного мислення (інтервали, лади, звукоряди і т. ін.) [1].

На психологічну основу сприйняття музичного звуку звертав увагу Р. Вудвордс, але його теорія має деякі спірні моменти. Так, М. Арановський підкреслює помилковість його підходу у тому, що Р. Вудвордс, досліджуючи особливості музичного звуку, розглядав категорії «щільності і світлоти» тільки на основі частоти та розміру амплітуди коливань (без опори на тембральні якості). З позиції Р. Вудвордса, світлові характеристики звуку знаходились у прямій залежності тільки від частоти, але не від інтенсивності, у той час як для щільності мають значення обидва ці фактори. «Світлота і щільність» не тільки не ідентичні, але зворотно пропорційні одна одній — чим більше «світлота», тим менша щільність й навпаки.

Для кожного музиканта-виконавця область звуку є найважливішою сферою творчих пошуків, основою виконавської діяльності і характерною рисою виконавського стилю (звучання інструмента (рояля) є не тільки завжди різним у кожного музиканта-виконавця, воно є *еталонним* у видатних виконавців). Багато дослідників описували особливе звучання рояля під пальцями С. Рахманінова, С. Ріхтера, А. Бенедетті-Мікеланжелі, В. Софроніцького та багатьох інших. Музичне мислення породжує насичений величезною психологічною енергією та різноманітними специфічними барвами музичний (фортепіанний) звук. Саме завдяки піаністичному туше виникає особлива щільність звуку, енергія, яка викликає різноманітні відчуття і барви (більш світлого або насиченого тону). Тобто процес сприйняття звуку та його осмислення — насиченість семантичними значеннями, є дуже складним і відтворюється на глибинному рівні музичної свідомості та мислення, що значно ускладнює можливості дослідження.

За М. Арановським, музичний звук осмислюється завдяки перетворюючій функції психологічного сприйняття. Дуже важливим є висновок дослідника про те, що якщо підходити до таких характеристик музичного звуку як гучність, висота, тембр і довжина як самостійних, то треба додати до основних якостей і такі як гострота, вагомість і т. ін. [1].

Звукова різноманітність, тобто об'єднання дискретних звуків у смислове ціле (музичний синтаксис), яка стає основою музичної інтонації, відбувається тільки на психологічному рівні. Якщо смисл в музиці проявляється засобом порівняння відмінностей (М. Арановський) як часових (ритмічних), так і висотних, то саме музична інтонація, як носій смислу, виступає в якості і семантичної й структурної єдності. Дослідник зазначає, що слухове сприйняття спирається на здатність людської свідомості до спатіалізації часових явищ, що виникла у процесі філо- й онтогенеза. Вчений підкреслює важливість цього досить елементарного рівня у складній та багатоярусній системі музичного сприйняття, його роль у формуванні відчуття плоти музики, її матерії. Даний сенсорний фундамент є основою для створення уявлення про музичний твір як цілісний матеріальний об'єкт.

Музика як особливий рід мислення створила свою специфічну область, особливий ілюзорний звуковий світ. М. Арановський виокремлює наступні, притаманні йому, важливі фактори:

1) слухові уявлення є не пасивними копіями реальних звукових явищ, вони виступають як результат їх переробки на вищих рівнях сприйняття;

2) формування слухових уявлень залежить як від об'єктивних властивостей звуку, так і від інтермодальних зв'язків (з домінуванням звукопросторових). Виникнення такого звукопросторового образу є результатом перевтілення часового явища у просторовий образ (за М. Арановським — sukcesивного процесу у симультанний) [1]. Таким чином, те, що музикант уявляє розгортання мелодії як горизонтальної лінії, є результатом перцептивно-слухового досвіду. Виникнення образу лінії відбувається на рівні сприйняття будь-якого звуку, що змінюється (домузична і досемантична стадії). Ці уявлення є важливою передумовою музично-архітектонічного мислення.

Значна увага дослідженню особливостей музичного мислення приділялась в роботах В. Медушевського. Всі цінності, закладені у мистецтві, на думку вченого, є духовними цінностями, які зрозу-

міти можна лише шляхом розвитку свого духовного потенціалу та саморозвитку. Феномен музичного мислення в його логіко-конструктивному та історико-еволюційному виявленні досліджено І. Пясковським, який запропонував власну методика, що дозволяє виявляти логіко-конструктивні принципи музичного мислення. Процес художньої творчості автор дослідив у трьох аспектах: як відображення дійсності в художньо-образній формі твору мистецтва; як відображення суб'єктивної авторської свідомості; як відображення конструктивних можливостей самого матеріалу твору мистецтва (тобто звукових, об'ємно-просторових, кольорових та інших засобів відображення) [9].

Деякі дослідники виокремлюють аудіальне мислення, вищою формою якого є музичне мислення, з наступними рівнями: 1) аудіальне мислення дитини; 2) аудіальне мислення дорослого слухача; 3) аудіальне мислення виконавця; 4) аудіальне мислення композитора. Останнє, аудіальне мислення композитора, на думку Н. Копцевої, є вищим рівнем не тільки аудіального, але й взагалі — музичного мислення. Музичне мислення такого рівня здатне уявити вихід у Нескінчене, Всеціле, де сходяться воедино різні протилежності [4].

Аудіальне мислення виконавця дослідниця також прирівнює до вищої форми музичного мислення. У процесі оволодіння музичним твором текст, що виконується, наповнюється багатьма смислами; чим вище професійний рівень музиканта-виконавця і його особистісні якості (рівень культури, естетичних та етичних поглядів, музичного сприйняття та творчої уваги і т. ін.), тим більше образно-сміслових глибин зможе передати у музичному звучанні.

Два рівні — «почуттєвий» та «раціональний», досліджує Г. Єлістратова, наголошуючи на тому, що зв'язок між ними відбувається завдяки музичній (слуховій) уяві [3]. До першого «почуттєвого» рівня дослідниця відносить емоційно-вольовий компонент та музичну уяву; до другого «раціонального» — асоціації, творчу інтуїцію, логічні прийоми мислення (аналіз, синтез, абстракцію, узагальнення) та музичну мову. Однак ця позиція викликає деякі зауваження, тому що важко погодитись з віднесенням до раціонального рівня асоціації та творчу інтуїцію. На наш погляд, і асоціації, й інтуїція мають своє коріння саме у сфері підсвідомого («надсвідомого»).

Музичне мислення є не тільки посередником між почуттєвим та раціональними аспектами мислення, воно, з одного боку, поєднує їх та надає можливість реалізуватися у специфічній почуттєво-звуко-

вій формі, переводячи часові характеристики у просторові; з іншого — здатне відтворювати різні сфери об'єктивної реальності, які не піддаються вербальному вираженню; завдяки музичному мисленню створюються, зберігаються та передаються культурні цінності.

Психосемантичні рівні музичної свідомості досліджує А. Торопова. Згідно з її концепцією, людина є *Homo Musicus* із самого початку і володіє «здібностями» (морфо-генетичними, психологічними і духовними) для народження, становлення і смислобудування інтонаційно в будь-яку культуру.

Емпатію як творчу здібність людини ототожнювати власне «я» з «я» уявним, як творчу енергію перетворення світу, яка закладена у людській природі (К. Юнг), розглядає М. Корнаухов [5]. Спираючись на концепції художньої і музичної свідомості як важливої категорії психологічної антропології, дослідник наголошує на необхідності розвитку рівня музично-інтерпретаційної свідомості, де активізується особистісне смислобудування, що є необхідним для включення інтерпретаційних механізмів.

На відміну від мислення виконавця, мислення композитора здатне охопити цілісні образи симультанно. За М. Арановським, симультанний образ твору (або його частини) виступає як специфічна форма інобуття чуттєвого, sukcesивного образу, що переживається як процес. Якщо останній виникає як результат звучання, то перший виступає як його наслідок, як слід, «знімок», гештальт [1]. Важливим є те, що симультанний образ не вичерпує ні початковий авторський, ні кінцевий слухацький, всі образи твору. Його якості як суто часового явища знаходяться в ньому імпліцитно. Навіть в ситуації пригадування часове не зникає зовсім, воно немов накладається на симультанний образ. Ми повністю згодні з автором у тому, що такий зв'язок — єдність часового та просторового — є особливо актуальним для як свідомості композитора, так і виконавця. Цілісний образ твору є у постійному русі; завдяки музичному мисленню у цьому процесі домінує то симультанне, то sukcesивне начало.

При дослідженні механізмів симультанування, дослідник відмічає, що, по-перше, його фундамент складають ті просторові уявлення, які виникають на рівні сприйняття звуку взагалі (усвідомлюються як «матерія музики»); по-друге, ця матерія (плоть музики) існує не як аморфна і хаотична маса, але функціонує у свідомості в якості структури, гештальта, організованого цілого.

На особливості психологічного процесу звертав увагу Е. Курт, відмічаючи, що вільне від простору і маси чуттєве враження звучання наближується до відчуття перетворення у матерію. Там, де відсутнє просторове становлення, людина створює собі простір. Форма в музиці і є перенесене на простір відчуття руху [6, 56–57]. У сприйнятті музики на першому плані є рух, тому що слух безпосередньо сприймає зміни висоти і гучності і тому музичні образи сприймаються саме як рух. Однак просторове сприйняття як вторинне займає дуже важливе місце у процесі усвідомлення музичної форми твору.

Музика моделює у часі властивості просторових відносин, таке перенесення просторових категорій в умови часового процесу має психологічну передумову. Таким чином, така переробка слухових уявлень, що відбувається на самих простих рівнях сприйняття, не тільки продовжує діяти, але й посилюється на вищих рівнях музично-архітектонічного мислення. На цьому рівні вона займає особливу автономну область, яка сприяє створенню цілісних структур та служить важливою передумовою та умовою функціонування продуктивного, музично-творчого мислення.

Особливості мислення як феномена глибоко досліджені Л. Віготським. Дослідження процесу мислення у дітей дали можливість виявити синкретизм як характерну рису дитячого мислення. «Синкретизм полягає у «беззв'язковій пов'язаності» мислення, тобто у перевазі зв'язку суб'єктивного, зв'язку, що виникає із безпосереднього враження, понад зв'язку об'єктивного» [2, 471]. Тобто в мисленні дитини присутній свій суб'єктивний зв'язок, який не піддається звичайній логіці, але всі враження дитини дуже яскраві і світ вона сприймає синкретично — цілісними великими групами. Таким чином, для дитини музичний твір представляє собою цілісну картинку із сюжетом, образами та подіями. Все це передається через музичну інтонацію та засоби виразності природно і впевнено, в даному випадку відсутні протиріччя між освоєнням прийому та наділенням його образно-сисловою змістовністю. На такому шляху до музичного тексту наполягав К. Мартінсен, говорячи про активізацію звукотворчої волі музиканта-виконавця і наводячи як приклад комплекс вундеркінда Моцарта [7].

Можливо цей факт частково пояснює те, що діти у ранньому віці дуже талановито і яскраво виконують музичні твори, але при досягненні більш дорослого віку кількість талановитих дітей значно

зменшується. Якщо дитяче виконання відрізняє яскравість образів, емоційність, психологічна свобода, то у підлітків всі ці риси частково відходять, іноді з'являється емоційна скутість, байдужість, безініціативність. Таким чином, технологія піаністичної гри витісняє на другий план змістовність музичного твору і виконавський прийом частково втрачає своє семантично-сміслову навантаження.

Можливо, синкретизм є також рисою і композиторського мислення, коли музика з'являється у підсвідомості (надсвідомості) композитора в своїй образно-смісловій повноті і цілісності. Тоді виникають питання, чому і куди йде те живильне середовище, що наповнює творчість обдарованих дітей; що змінюється у свідомості музиканта-виконавця і чому він перестає говорити мовою музики як своєю рідною мовою; як створити такий музичний простір, в якому композитор і виконавець можуть вести рівноправний діалог.

**Висновки.** Проблема музичного мислення як фундаментальна для композиторської, виконавської та педагогічної діяльності повинна досліджуватись у контексті психологічного підходу. Виконавська діяльність, з одного боку, націлена на занурення у глибини авторського підтексту, з іншого — на можливості реалізації внутрішнього світу музиканта-інтерпретатора. Діалог між виконавцем та композитором, що стає можливим завдяки музичному тексту, відбувається лише тоді, коли є точки збігу (духовно-естетичні цінності і домінанти, відчуття «авторської» інтонації і т. ін.).

Музичне мислення розвивається у процесі виконавської діяльності, але потребує постійної уваги як з боку виконавця, так і з боку викладача. Можна говорити про те, що тільки при постійній активізації музичного мислення музична діяльність може буди успішною. З музичного мислення розпочинається процес вивчення музичного твору — і закінчується під час концертного виконання. Таким чином, виконавський процес є відзеркаленням і мотивів, які домінують у свідомості (підсвідомості) виконавця, і ціннісних поглядів та установок особистості, і, безумовно, її моральних якостей. Можна говорити про те, що виконавська діяльність — це шлях назустріч собі, знайомство, розуміння та прийняття свого Я, що передбачає одночасно шлях і до вершинних складових культури, і — до глибинних складових внутрішнього світу особистості.

**СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Арановский М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений. URL: <http://lib.vkarp.com/2013/07/30/арановский-м-г-о-психологических-предп/> (дата звернення: 17.09.2017).
2. Выготский Л. С. Психология развития человека. Москва: Смысл; Эксмо, 2005. 1136 с.
3. Елистратова Г. Б. Музыкальное мышление как форма креативной деятельности : автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 — теория и история культуры. Саранск, 2003. 18 с.
4. Копцева Н. П., Лозинская В. П. Музыкальное мышление и его функции. *Педагогика искусства*. 2012. № 1. 15 с. URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine> (дата звернення: 19.12.2017).
5. Корноухов М. Д. Феномен исполнительской интерпретации в музыкально-педагогическом образовании: методологический аспект : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : спец. 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования». Москва, 2011. 48 с.
6. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Москва, 1931. 304 с.
7. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Москва: Музыка, 1966. 220 с.
8. Полозов С. П. Музыкальное мышление как фактор формирования и развития музыкальной культуры: информационное основание. *Вестник Томского государственного университета*. Вып. 2. 2010. С. 70–75.
9. Пясковский И. Б. Логика музыкального мышления. Киев: Музична Україна, 1987. 180 с.
10. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: учебное пособие. Санкт-Петербург: Композитор. Санкт-Петербург, 2008. 212 с.

**REFERENCES**

1. Aranovsky, M. On the psychological prerequisites of subject-spatial auditory representations. URL: <http://lib.vkarp.com/2013/07/30/арановский-м-г-о-психологических-предп/> [in Russian].
2. Vygotsky, (2005) L. Psychology of human development. Moscow: Meaning publishing house; Publishing house Eksmo [in Russian].
3. Elistratova, G. (2003). G. B. Musical thinking as a form of creative activity. Extended abstract of candidate's thesis. Saransk [in Russian].
4. Koptseva, N. & Lozinskaya, V. (2012) Musical thinking and its functions. Pedagogy of art. № 1. 2012. URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine> [in Russian].
5. Kornoukhov, M. (2011). The Phenomenon of Performing Interpretation in Music Pedagogical Education: Methodological Aspect: Extended abstract of doctor's thesis. Moscow [in Russian].

6. Kurt, E. (1931) Basics of linear counterpoint. Moscow[in Russian].
7. Martinsen, K. (1996). A. Individual piano technique based on sound-making will. Moscow: Music Publishers[in Russian].
8. Polozov, S. (2010). Musical thinking as a factor in the formation and development of musical culture: an informational basis. Bulletin of Tomsk State University, P. 70–75 [in Russian].
9. Piaskovsky, I. (1987). Logic of musical thinking. Igor Boleslavovich. Kiev: Musical Ukraine, [in Russian].
10. Tsagarelli, Yu. (2008). Psychology of musical and performing activities. Tutorial. St. Pterburg: Composer. St. Petersburg [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 13.12.2017*

УДК 78.03:78.071.1.+787.61

DOI 10.31723/2524–0447–2018–26–41–52

**Олена Анатоліївна Хорошавіна**

<https://orcid.org/0000–0001–9792–0134>

кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента

кафедри народних інструментів

ОНМА імені А. В. Нежданової

[elkhguitar@ukr.net](mailto:elkhguitar@ukr.net)

## **КРЕАТИВНІСТЬ ЯК ФАКТОР ТВОРЧОЇ ВОЛІ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТА ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ**

*Метою статті є виявлення провідних аспектів феномена креативності як головного чинника творчої волі у композиторській та виконавській діяльності. **Методологія** статті базується на єдності таких методичних підходів як психологічний, музично-історичний, соціокультурний, аксіологічний та інтерпретативно-текстологічний. **Наукова новизна** визначається, з одного боку, виявленням нових напрямів дослідження феномена креативності як ключового у багатьох дослідженнях психології мистецтва, з іншого боку — поглибленим вивченням принципів виконавської та композиторської діяльності як творчого акту. **Висновки.** Найбільш значними характеристиками музики як особливої форми буття мистецтва можна назвати креативність, комунікативність, цілісність та синкретизм. Креативність при музикознавчому ракурсі вивчення уявляється фактором, що сприяє художньому освоєнню світу, що набуває особливого значення в умовах становлення нової світоглядної парадигми «глобальної креативності». Множинність творчих ідей та варіантів їх розв'язання можна розглядати як ознаку зрілої музично-продуктивної здатності та саме реалізація креативних установок особистості*