

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 78; 372.878

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.15>

Александра Аркадиевна Сапсович

<https://orcid.org/0000-0001-9175-1018>

кандидат искусствоведения,

преподаватель кафедры специального фортепиано

Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой
sapsovich@gmail.com

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ В РЯДУ СПЕЦИАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ

Цель статьи – определить смысл категории «память» применительно к профессиональной деятельности музыканта, скорректировать понятие музыкальной памяти на основании выявления интегрированности и взаимозависимости феномена профессиональной памяти и других свойств индивида, требующихся для занятий музыкальной деятельностью. **Методология статьи** опирается на анализ базовых музыкальных способностей с точки зрения их смысловой и структурной составляющих; психологический анализ двусторонней зависимости различных музыкальных способностей и профессиональной памяти музыканта-исполнителя. **Научная новизна** состоит в обосновании «корневого» характера профессиональной памяти музыканта-исполнителя в структуре базовых музыкальных способностей; объяснении взаимной зависимости различных музыкальных способностей и музыкальной памяти; в формулировке понятия, отражающего суть профессионального процесса запоминания, освоения, воспроизведения и сохранения музыкантом специальной информации. **Выводы.** В профессиональной работе музыкальный слух в различных своих аспектах, чувство ритма, двигательные способности реализуются в прямой зависимости от

качества запоминания, освоения, воспроизведения и сохранения музыкантом-исполнителем звуковой, ритмической и моторной информации. При этом музыкальная память не является вспомогательным звеном по отношению к другим специальным способностям. Напротив, взаимодействие и сцепка видов музыкального слуха, чувства музыкального ритма, двигательных возможностей музыканта-исполнителя с музыкальной памятью обнаруживает себя в двусторонней подчиненности. Исходя из определения музыкальных способностей как «индивидуальных психологических свойств человека, обуславливающих восприятие, исполнение, сочинение музыки и обучаемость в области музыки» (Д. Кирнарская) [3, с. 129], учитывая, что за обучаемость музыканта в значительной степени отвечает мнемотехника – как совокупность приемов освоения музыкальной информации, а также вследствие специфического, узко профессионального запроса к пояснению категории «память» предлагаем корректировку достаточно обтекаемого понятия «музыкальная память» более точной и сущностной музыковедческой категорией «**профессиональная память музыканта-исполнителя**», подразумевающей алгоритм сживания с музыкальным текстом, включающий слуховой, зрительный, кинестетический, а также конструктивно-логический и образно-семантический аспекты.

Ключевые слова: память, музыкальная память, профессиональная музыкальная память, музыкальные способности, музыкальный слух, чувство ритма, двигательные задатки, интеллектуализированный автоматизм.

Sapovich Alexandra, Ph.D. in Arts, Teacher of the Special Piano Department of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

Professional memory of a musician-performer among others special musical abilities

The purpose of the article – to determine the meaning of the category “memory” in relation to the professional activity of a musician, to adjust the concept of “musical memory” on the basis of revealing the integration and interdependence of the phenomenon of professional memory and other properties of an individual required for engaging in musical activity. **The methodology of the article** is based on analysis of basic musical abilities in terms of their semantic and structural component; psychological analysis of the two-sided dependence of various musical abilities and professional memory of the artist musician. **Scientific novelty** consists in substantiating the “root” nature of the professional memory of a musician-performer in the structure of basic musical abilities; explaining the interdependence of different musical abilities and musical memory; in formulating a concept that reflects the essence of the professional process of memorizing, mastering, reproducing and saving musician special information. **Conclusions.** In professional work, ear for music in its various aspects, sense of rhythm, and motor abilities are realized in direct proportion to the quality of memorizing, mastering, reproducing, and storing sound, rhythmic, and motor information by a musician-performer. At the same time, musical memory is not an auxiliary link in relation to other

special abilities. On the contrary, the interaction and coupling of types of ear for music, a sense of musical rhythm, and the motor capabilities of a musician-performer with musical memory finds itself in bilateral subordination. Based on the definition of musical abilities as “individual psychological properties of a person that determine the perception, performance, composition of music and learning in the field of music” (D. Kirnarskaya) [3, с. 129], given that mnemonics is largely responsible for the musician’s training as a set of techniques for mastering musical information, as well as due to a specific, narrowly professional request for an explanation of the category “memory”, we propose the adjustment of a fairly streamlined concept of “musical memory”, more accurate with a sound musicological category “**professional memory of the musician-performer**”, which implies a compression algorithm with musical text, including auditory, visual, kinesthetic, as well as structurally logical and figuratively semantic aspects.

Key words: memory, musical memory, professional musical memory, musical abilities, musical ear, sense of rhythm, motor inclinations, intelligent automatism.

Сапсович Олександра Аркадіївна, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Професійна пам'ять музиканта-виконавця в ряду спеціальних музичних здібностей

Мета статті – визначити зміст категорії «пам'ять» стосовно професійної діяльності музиканта, скорегувати поняття «музична пам'ять» на підставі виявлення інтегрованості і взаємозалежності феномена професійної пам'яті та інших властивостей індивіда, потрібних для занять музичною діяльністю. **Методологія статті** спирається на аналіз базових музичних здібностей із точки зору їх смислової і структурної складових частин; психологічний аналіз двосторонньої залежності різних музичних здібностей і професійної пам'яті музиканта-виконавця. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні «кореневого» характеру професійної пам'яті музиканта-виконавця у структурі базових музичних здібностей; поясненні взаємної залежності різних музичних здібностей і музичної пам'яті; у формулюванні поняття, що відображає суть професійного процесу запам'ятовування, освоєння, відтворення і збереження музикантом спеціальної інформації. **Висновки.** У професійній роботі музичний слух у різних своїх аспектах, почуття ритму, рухові здібності реалізуються у прямій залежності від якості запам'ятовування, освоєння, відтворення і збереження музикантом-виконавцем звукової, ритмічної і моторної інформації. При цьому музична пам'ять не є допоміжною ланкою по відношенню до інших спеціальних здібностей. Навпаки, взаємодія і зчипка видів музичного слуху, почуття музичного ритму, рухових можливостей музиканта-виконавця з музичною пам'яттю виявляє себе у двосторонній підпорядкованості. Виходячи з визначення музичних здібностей як «індивідуальних психологічних властивостей людини, що зумовлюють сприйняття, виконання,

написання музики і здатність до навчання в області музики» (Д. Кірнарська [3, с. 129]), враховуючи, що за здатність до навчання музиканта значною мірою відповідає мнемотехніка – як сукупність прийомів освоєння музичної інформації, а також унаслідок специфічного, вузько професійного запиту до пояснення категорії «пам'ять» пропонуємо коригування поняття «музична пам'ять» більш точною і суттєвою музикознавчою категорією «**професійна пам'ять музиканта-виконавця**», що має на увазі алгоритм сживлення з музичним текстом, який включає слуховий, зоровий, кінестетичний, а також конструктивно-логічний і образно-семантичний аспекти.

Ключові слова: пам'ять, музична пам'ять, професійна музична пам'ять, музичні здібності, музичний слух, почуття ритму, рухові задатки, інтелектуалізований автоматизм.

Актуальность исследования. Как правило, у теоретиков музыкального искусства первостепенное значение в череде музыкальных способностей отдается музыкальному слуху, что далеко не всегда находит адекватный отклик у музыкантов-исполнителей. Так, по мысли Г. Рождественского, к одному из мифов, связанных с музыкальной деятельностью, относится положение, согласно которому «для занятий музыкой нужен очень хороший слух» [3, с. 6]. Приводя данное высказывание прославленного дирижера, мы ни в коем случае не стремимся оспорить важность слуховой сферы способностей музыканта, но в данной статье хотим рассмотреть и подчеркнуть важность такого вида специальных способностей, как музыкальная память – феномена, который, на наш взгляд, как раз и выступает непреложным в занятиях музыкальной деятельностью.

Основное изложение материала. В работах значительных музыкальных исследователей – Б. Теплова, Г. Цыпина, Д. Кирнарской – в разной степени уделявших внимание изучению музыкальных способностей, первостепенное значение уделяется таким свойствам индивида (необходимым для успешного занятия музыкальной деятельностью), как наличие и степень развитости музыкального слуха, чувства ритма, определённые возможности двигательного (игрового), певческого аппарата исполнителя. При этом такой параметр, как музыкальная память, далеко не всегда обособляется как специальная способность; часто упоминается вскользь, а в тех случаях, когда и занимает некоторое место в изучении проблематики музыкальной одаренности, предстает по форме

и по сути в несоизмеримо меньшем масштабе по сравнению с другими способностями.

Такое же мнение наблюдаем у психологов: по мысли Э. Винера и Г. Мартино, «музыкальное воображение, музыкальная память и многие другие свойства будут уже в некотором смысле производными [от чувства тональности, гармонии и ритма]» [2, с. 24]. Аналогичное видение излагает Б. Теплов в своей книге «Психология музыкальных способностей». Ученый задаётся вопросом: «Можно ли музыкальную память, наряду с музыкальным слухом и чувством ритма, считать основной музыкальной способностью?» и далее дает ответ: «Очевидно нет, так как непосредственное запоминание, узнавание и воспроизведение звуковысотного и ритмического движения составляют прямые проявления музыкального слуха и чувства ритма» [7, с. 304]. Такая трактовка музыкальной памяти как «вторичной» – с одной стороны, и такое понимание характера базовых музыкальных способностей – с другой, предлагают рассматривать музыкальную память как звено, лишь помогающее проявлению, реализации той или иной грани одарённости. Однако в таком случае правомерно говорить о связке означенных особенностей индивида с памятью *общего*, а не специального порядка. Таким образом, стоит отметить, что проявиться необходимым чертам музыкального дарования помогает не «музыкальная память», а память *вообще*, в той или иной степени свойственная человеку и развитая в каждом отдельном случае.

И всё же практика свидетельствует, что далеко не всегда человек, эффективно запоминающий, осваивающий и сохраняющий информацию общего порядка, с той же успешностью сможет усвоить нечто узкоспециализированное, касающееся конкретной формы музыкальной деятельности. Подтверждение находим в книге «Психология специальных способностей. Музыкальные способности» Д. Кирнарской. Ученая последовательно проводит мысль, согласно которой «в противоположность мнениям многих, у одаренных детей нет просто блестящей памяти. Скорее, выдающаяся память – это своеобразная точка схождения между характером информации, которую нужно удержать, и талантом человека. Эксперты обладают выдающейся памятью специфически и только по отношению к информации, имеющей прямую связь с их сферой деятельности» [2, с. 14].

Интересно оценивает явление музыкальной памяти Г. Цыпин: «Доказано, что учащиеся, стоящие приблизительно на одном уровне слухового и музыкально-ритмического развития, подчас заметно отличаются друг от друга в отношении скорости, точности и прочности запоминания музыки» [8, с. 102]. Принимая во внимание приведенное, попытаемся скорректировать курсирующее в музыковедческой литературе весьма абстрактное понятие «музыкальная память» введением понятия, более точного и ёмкого по формулировке. Для этого следует установить, какая же роль отводится процессам запоминания, освоения, воспроизведения и сохранения музыкальной информации.

Для определения места музыкальной памяти в вертикали составляющих музыкальной одарённости еще раз обратимся к вышеприведенному высказыванию Б. Теплова и вскроем интегрированность рассматриваемого феномена памяти музыканта в другие специальные музыкальные способности, а именно: музыкальный слух, чувство ритма и двигательные задатки.

Говоря о музыкальном слухе, помимо различия абсолютного и относительного слуха, принято дифференцировать его (в частности, для пианистов) на звуковысотный, мелодический, полифонический, гармонический, тембродинамический и внутренний слух – данную классификацию приводит в своей книге «Обучение игре на фортепиано» Г. Цыпин [8, с. 32–80]. Безусловно, дополнить означенный список можно еще более подробным разграничением специфических аспектов музыкального слуха, однако в рамках данной статьи это не представляется нам возможным.

Все вышеперечисленные виды музыкального слуха напрямую связаны не с наличием самих задатков (что, безусловно, играет немаловажную роль), а, будучи воспитываемыми, в своей реализации опираются на интегрированность со сферой памяти. Остановимся на этом положении для пояснения. Вне всякого сомнения, и абсолютный, и относительный музыкальный слух напрямую зависят от *степени запоминания*: узнавания, точности воспроизведения и сохранения в памяти звукоряда после первого (для «абсолютников») или последующего – повторного (для музыкантов с относительным слухом) знакомства с ним. Звуковысотный слух, выявляющий чувствительность к различению высоты, также базируется на

представлении в памяти звуковых соотношений. Мелодический – заключающийся, по Б. Теплому, в «восприятии (и воспроизведении) мелодии именно как музыкальной мелодии, а не как ряда следующих друг за другом звуков» [7], хранит в своём «генетическом коде» знание музыкантом интервалов, каждый из которых, помимо индивидуального теоретического определения, обладает своей *эмоциональной памятью*. Лучше, чем пианисты, таким видом музыкального слуха обладают вокалисты, мышление которых изначально линейно, в то время как пианисты должны преодолевать точечную (ударную) природу своего инструмента, воспитывая в себе горизонтальное мышление. Для вокалиста каждый интервал окрашен неким градусом напряжения, так как расстояние между звуками нужно «брать», у пианистов интервалика в техническом отношении, на первый взгляд, представляется куда менее проблемной зоной, однако для создания подлинно богатого звукового образа еще Р. Шуманом был дан завет пианистам учиться у вокалистов характерному для них ведению мелодии, «доставанию» нужного интервала, который в своём художественном начале практически всегда ассоциируется с некой риторической окраской, то есть взаимосвязан именно с эмоциональной памятью.

Полифонический слух по отношению к фактуре, образованной, как минимум, двумя голосами, также невозможен в своем практическом применении без *взаимодействия с памятью*. Это связано с тем, что активное восприятие различных голосов в их дифференциации и слиянии практически всегда возможно только при условии некой точки, от которой можно оттолкнуться – темы фуги, например, или некоего характерного лейтмотива, *запомнив* который при первоначальном (или первом для реципиента) проведении хотя бы на уровне *кратковременной памяти*, затем можно использовать как своеобразный ориентир, ось, вокруг которой выстраиваются и на которую нанизываются все остальные голоса.

Гармонический слух, в его проявлении по отношению к созвучиям – комплексам звуков различной высоты в их одновременном сочетании, по мнению выдающихся музыкантов-педагогов, воспитуем также в неразрывной связке с *памятью музыканта*. Приведем строки воспоминаний Л. Баренбойма о Ф. Блуменфельде, описывающие суть методики развития гармонического слуха учащихся: «Ученики

обязаны были так «запоминать слухом» (*курсив – А. С.*) гармонизацию, чтобы суметь, если в этом встретится необходимость, с достаточной легкостью сыграть без нот, опираясь лишь на слуховую память, отрывки из разучиваемой пьесы в другой гармонической фактуре» [5, с. 66].

Тембродинамический слух в его проявлении по отношению к тембру и динамике коррелирует с одной из составляющих звукотворческой воли по К. Мартинсену – «звукотембровой волей» и, так же, как в случае с мелодическим слухом, апеллирует к явлению *эмоциональной памяти музыканта*. Взяв за основу, что «<...> специфическая звуковая окраска каждого инструмента является для исполнителя в основном заранее данной, и все же <...> мастерская рука умеет на каждом инструменте изменять в широких пределах окраску звука» [4, с. 31], для музыканта-практика ясно, что потенциал «звукотембровой воли» или тембродинамического слуха музыканта заключается в уже *хранящемся*, а, стало быть, *предварительно накопленном в его памяти* и готовом к воспроизведению багаже звучаний, красок, обертонов, звуковых характеристик, эмоциональных состояний.

Хотим подчеркнуть, что значимую роль играет не только музыкальная память по отношению к музыкальному слуху, но и наоборот – музыкальный слух реализует важнейшие грани памяти музыканта-профессионала.

Чтобы раскрыть данное положение, обратимся к последнему, еще не рассмотренному нами виду музыкального слуха – внутреннему слуху. Об этом явлении сказано много и интересно. Теоретиками исполнительского искусства эту категорию принято определять как одну из граней музыкального слуха. Тогда как практиками умение на уровне сугубо слуховых представлений воспроизводить музыкальный текст преподносится как органичный составной, более того – ключевой компонент музыкальной памяти.

Проиллюстрируем прикладной характер данного аспекта воспоминаниями о выдающемся пианисте Г. Гинзбурге. Коллеги, близко знавшие его, рассказывали, что обычные упражнения за клавиатурой фортепиано он подчас намеренно заменял, причем с совершенно очевидной и реальной пользой для дела, работой «в уме», занятиями «от представления и воображения»: «Он садился в кресло в удобной и спокойной позе и, закрыв глаза, «проигрывал» каждое произведение от

начала до конца в медленном темпе, вызывая в своем представлении с абсолютной точностью все детали текста, звучание каждой ноты и всей музыкальной ткани в целом. <...> В таком мысленном представлении звучания участвовали и зрительные, и двигательные ощущения, так как звуковой образ ассоциировался с нотным текстом и одновременно с теми физическими действиями, которые имели место в процессе исполнения произведения на фортепиано» [5, с. 179]. Как мы видим, внутренний слух, будучи представленным в формате тонкой слуховой деятельности, выступает одной из граней *работы наизусть*. Отвечающий за слуховые представления и касающийся в большой степени сферы воображения, он напрямую связан с памятью и образует один из форматов важнейшего её проявления в конфигурации занятий «без инструмента и без нот» по И. Гофману [1, с. 134]. В продолжение по этому вопросу у Д. Кирнарской читаем: «Музыкальная память как способность сохранять в сознании образы прослушанной музыки и произвольно воспроизводить их распадается на два компонента: способность к запечатлению следов звучания – *внутренний слух (курсив – наш)* и способность к их сохранению – собственно память» [2, с. 205]. Далее ученая развивает мысль, привлекая иные виды музыкального слуха: «Пусковым механизмом музыкальной памяти будет все тот же интонационный слух <...> Интонационный слух как мотивационное ядро музыкальных способностей стимулирует музыкальную память, является ее катализатором» [2, с. 205]. Наконец, по мысли О. Оганезовой-Григоренко, «интонационный фактор <...> может быть не только интуитивным впечатлением, но и полностью осознанным носителем эмоционально-энергетической информации» [6], что также связывает для нас сферы интонации и памяти, работающей на аккумулятивный характер информации звукового и прочего порядка. Иными словами, музыкальный слух и все его аспекты, включая интонационный, «подключаются» к процессу восприятия – воспроизведения звукового материала благодаря музыкальной памяти.

Обратимся к другой общепризнанной категории музыкальных способностей – чувству музыкального ритма. Продуктивное для нашего исследования положение мы также находим у Д. Кирнарской: «Все компоненты чувства ритма укладываются в три <...> свойства: двигательную чувствительность или

способность эмоционально откликаться на движение, *запоминающая* (*курсив – А. С.*) его облик и временные характеристики; способность к переводу двигательных впечатлений в слуховые, а также способность к *сохранению* и *фиксации* (*курсив – А. С.*) полученных «оттисков» с большой разрешающей способностью, которую можно назвать ритмической памятью» [2, с. 134].

Как видим, схватывая сущность такого явления, как чувство ритма, автор рассматривает его в неразрывном единстве с категорией музыкальной памяти. И действительно, практика говорит, что ощущение своеобразного темпоритма, столь необходимое для исполнительства, напрямую зависит от степени «сохранности» музыкантом индивидуальной пульсации, свойственной музыкальной ткани в каждом отдельном случае.

Связь явления профессиональной памяти с чувством ритма обнаруживает и Г. Цыпин: «Что же касается собственно усвоения, «слуховой ассимиляции» ритмических рисунков учащимся фортепианного класса, то тут принципиально важен факт, что «осознание» метроритмической ткани произведения проистекает непосредственно в ходе его разучивания. Неоднократное восприятие и воспроизведение музыки, ее ритмического орнамента, сотканного в подавляющем большинстве случаев из множества разнохарактерных, отличающихся друг от друга узоров и фигур, ведет к тому, что последние, как показывает опыт, очень хорошо *запоминаются сознанием* (*курсив – А. С.*)» [8, с. 86].

Наконец, возможности двигательного (игрового) аппарата исполнителя не определяются лишь индивидуальной физической природой каждого музыканта. Здесь стоит с полным пониманием сущности вопроса разграничивать категорию задатков и производных от них музыкальных способностей. Эта плоскость глубоко интеллектуальна и процессуально обусловлена этапами взросления общего и узкопрофессионального физического развития организма – с одной стороны, а также возможностями памяти музыканта исполнителя, в её двигательном, кинестетическом аспекте – с другой. История знала множество примеров, когда подлинными художественными вершинами открывались пианистам, не обладавшим от природы большими руками с внушительной растяжкой пальцев, как и «большим», «природным» голосам иной раз не

хватает истинно интеллектуального понимания своего аппарата. Осознанное овладение, освоение своих двигательных ресурсов, в конечном свете обретающее форму *интеллектуализированного автоматизма*, в значительной степени *зависит от работы профессиональной памяти*. Иными словами, такая грань музыкального дарования, как двигательные способности, связана не столько с «исходниками» (задатками), сколько с *потенциалом запоминания* индивидом моторного сценария исполнения.

Итак, как мы видим, музыкальный слух в различных его аспектах, чувство ритма, двигательные способности реализуются в прямой зависимости от качества запоминания, освоения, воспроизведения и сохранения индивидом звуковой, ритмической и моторной информации соответственно. При этом нельзя сказать, что память музыканта-исполнителя стоит в ранге вспомогательного звена. Если принимать эту грань музыкального дарования как составную деталь любой из означенных музыкальных способностей, с той же успешностью можно сделать вывод и о составном характере самого явления музыкальной памяти: различные виды музыкального слуха рассмотреть как проявление такого её аспекта, как слуховая память, развить это положение обособлением понятия «метро-ритмическая память» и, наконец, выявить тождество двигательных способностей с эффективностью работы памяти кинестетической, моторной. Взаимодействие и сцепка видов музыкального слуха, чувства музыкального ритма, двигательных возможностей музыканта-исполнителя с музыкальной памятью обнаруживает себя в двусторонней подчиненности, однако всепроникающий характер музыкальной памяти позволяет нам причислить её к рангу т. н. «корневой» специальной способности (по-английский «core ability» [2, с. 24]) – отправной точки, без которой нет музыканта.

Не опуская важность чувствительности музыканта к тональности, гармонии и ритму, полагаем, что существует достаточно оснований поставить профессиональную память музыканта-исполнителя в один ряд с базовыми, корневыми способностями в профессиональной музыкальной деятельности.

Выводы. В профессиональной работе музыкальный слух в различных своих аспектах, чувство ритма, двигательные способности реализуются в прямой зависимости от качества запоминания, освоения, воспроизведения и сохранения

музыкантом-исполнителем звуковой, ритмической и моторной информации. При этом музыкальная память не является вспомогательным звеном по отношению к другим специальным способностям. Напротив, взаимодействие и сцепка видов музыкального слуха, чувства музыкального ритма, двигательных возможностей музыканта-исполнителя с музыкальной памятью обнаруживает себя в двусторонней подчиненности. Исходя из определения музыкальных способностей как «индивидуальных психологических свойств человека, обуславливающих восприятие, исполнение, сочинение музыки и обучаемость в области музыки» [3, с. 129], учитывая, что за обучаемость музыканта в значительной степени отвечает мнемотехника – как совокупность приемов освоения музыкальной информации, а также вследствие специфического, узко профессионального запроса к пояснению категории «память» предлагаем корректировку достаточно обтекаемого понятия «музыкальная память» более точной и сущностной музыкально-ведческой категорией **«профессиональная память музыканта исполнителя»**, подразумевающей алгоритм сживания с музыкальным текстом, включающий слуховой, зрительный, кинестетический, а также конструктивно-логический и образно-семантический аспекты.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва, 1938.
2. Кирнарская Д. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. Москва : Таланты–XXI век, 2004. 496 с.
3. Кирнарская Д. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. Москва, 2003. 368 с.
4. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Москва : Музыка, 1966. 220 с.
5. Николаев А.Г. Р. Гинзбург. *Вопросы фортепианного исполнительства*. Вып. 2. Москва, 1968.
6. Оганезова–Григоренко О. Автопоэзіс артиста мюзікла як творчій феномен та предмет музикознавчого дискурсу : автореф. дис ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2018. 36 с.
7. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. Москва : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1947. 335 с.
8. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано : учебное пособие для студентов пед. институтов по специальности № 2119 «Музыка и пение». Москва : Просвещение, 1984. 176 с.

REFERENCES

1. Hoffman J. (1938) Piano performance. Answers to questions about the piano. Moscow [in Russian].
2. Kirnarskaya D. (2004) Psychology of special abilities. Musical abilities. M.: Talents – XXI century [in Russian].
3. Kirnarskaya D. (2003) Psychology of musical activity. Theory and practice. M.: Talents – XXI century [in Russian].
4. Martinsen K. (1966) Individual piano technique based on sound will. M.: Music [in Russian].
5. Nikolaev A. (1968) G. R. Ginzburg (Piano Performance Issues. Vol. 2). M. [in Russian].
6. Oganezova-Grigorenko O. (2018) Musical artist's autopoiesis as a creative phenomenon - the subject of a musical discourse. [in Russian].
7. Teplov B. (1947) Psychology of musical ability. M-L.: Acad. ped sciences of the USSR [in Russian].
8. Tsybin G. (1984) Learning to play the piano: a training manual for students of ped. Institutes in the specialty No. 2119 "Music and Singing". Moscow: Enlightenment [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 24.07.2019

УДК 78.03+785.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.16>

Людмила Олександрівна Снегір'ова

<https://orcid.org/0000-0002-7221-0440>

в. о. доцента кафедри концертмейстерства

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

odma_n@ukr.net

ЛІРИЧНИЙ ДИСКУРС У НЕЛІРИЧНІ ЧАСИ: КАМЕРНІ ВОКАЛЬНІ ТВОРИ О. КРАСОТОВА 1960-Х РОКІВ

Метою роботи є виявлення своєрідності індивідуально-авторської стилістики Олександра Красотова в контексті авангардних тенденцій вітчизняної музики 1960-х років. Методологічну основу дослідження становить жанрово-стильовий підхід, текстологічний та музикознавчий аналіз. Наукова новизна роботи полягає, перш за все, у зверненні до недосліджуваного матеріалу. Один із обраних для аналізу творів – вокальний цикл «У черзі за щастям» – зберігся в рукописному вигляді, внаслідок чого не здобув концертного впровадження. Відносно творчості одеського майстра