

УДК 78

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-12>*Александра Аркадьевна Сапсович*

ORCID: 0000-0001-9175-1018

кандидат искусствоведения,

и. о. доцента кафедры специального фортепиано

Одесской национальной музыкальной академии

имени А. В. Неждановой

sapsovich@gmail.com

ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ (К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА)

Цель статьи – выявить структурную организацию эмоциональной памяти музыканта-исполнителя. Рассмотреть алгоритм включения в работу различных граней данного явления. Дать определение понятия. **Методология исследования** заключается в постановке проблемы с точки зрения историзма, системном обособлении, а также обнаружении взаимодействия и взаимозависимости различных пластов феномена эмоциональной памяти музыканта. **Научная новизна** состоит в разъяснении и обосновании трёх граней эмоциональной памяти музыканта-исполнителя с последующим выведением определения данного понятия. **Выводы** свидетельствуют, что подлинное освоение музыкального текста ставит задачей не только охватить произведение наизусть, но и продвинуться дальше – «дойти до самой сути», по Пастернаку [9], что для музыканта означает из роли просто исполнителя перейти в ранг исполнителя-интерпретатора. Если **физический** уровень восприятия, воспроизведения, запоминания музыкального текста подразумевает главенствование таких аспектов профессиональной памяти, как слуховой, зрительный и кинестетический (с параллельным подключением и конструктивно-логического аспекта), то **психологический** уровень подразумевает тот формат сжизнения с произведением, который отвечает сути выстраивания эмоциональной памяти исполнителя. Последнее подразумевает: во-первых, максимально близкое знакомство с выбранным произведением и композиторским языком автора, проникновение в автоноэтическое сознание автора, становящееся объективностью бытия музыки для самого «воплотителя» идеи и именуемое, по существу, семантической памятью исполнителя. Во-вторых, наработка уже непосредственно исполнителем-интерпретатором субъективного багажа переживаний художественного и личного порядка – того резервуара или «архива», который выступает основой репродуктивного

и продуктивного вида деятельности артиста и будет называться словом «инпут». И, наконец, в-третьих – воссоздание накоплений, образованных первыми двумя уровнями в воображении, для их дальнейшего использования при воплощении уже пианистических и художественных задач. Эмоциональная память, таким образом, заключается в накоплении, осознании и сохранении опыта объективного композиторского, а также субъективного чувственного восприятия и переживания символов, образующих, в конечном счете, содержательную составляющую интерпретации произведения.

Ключевые слова: эмоциональная память музыканта-исполнителя, семантическая память, автономное сознание, инпут, воображение, восприятие, сохранение.

Сапович Александра Аркадіївна, кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Емоційна пам'ять музиканта-виконавця (до постановки питання)

Мета статті – виявити структурну організацію емоційної пам'яті музиканта-виконавця. Розглянути алгоритм включення в роботу різних граней даного явища. Дати визначення поняття. **Методологія дослідження** полягає в постановці проблеми з точки зору історизму, системному відокремленні, а також виявленні взаємодії і взаємозалежності різних пластів феномена емоційної пам'яті музиканта. **Наукова новизна** полягає в роз'ясненні та обґрунтуванні трьох граней емоційної пам'яті музиканта-виконавця з подальшим виведенням визначення даного поняття. **Висновки** свідчать, що справжнє освоєння музичного тексту ставити завданням не тільки охопити твір напам'ять, але і просунути далі – «дійти до самої суті», за Пастернаком [9], що для музиканта означає з ролі просто виконавця перейти в ранг виконавця-інтерпретатора. Якщо **фізичний** рівень сприйняття, відтворення, запам'ятовування музичного тексту має на увазі головування таких аспектів професійної пам'яті, як слуховий, зоровий і кінестетичний (з паралельним підключенням і конструктивно-логічного аспекту), то **психологічний** рівень має на увазі той формат зростання із твором, який відповідає суті вибудовування емоційної пам'яті виконавця. Остання має на увазі: по-перше, максимально близьке знайомство з обраним твором і композиторською мовою автора, проникнення в автономну свідомість автора, стає об'єктивністю буття музики для самого «втіловача» ідеї і називається, по суті, семантичною пам'яттю виконавця. По-друге, напрацювання вже безпосередньо виконавцем-інтерпретатором суб'єктивного багажу переживань художнього і особистого порядку – того резервуара або «архіву», який виступає основою репродуктивного та продуктивного виду діяльності артиста і буде називатися словом «інпут». І, нарешті, по-третє – відтворення накопичень, утворених першими двома рівнями в уяві, для їх подальшого використання під час втілення вже піаністичних і художніх завдань. Емоційна пам'ять, таким чином, полягає в накопиченні, усві-

домленні і збереженні досвіду об'єктивного композиторського, а також суб'єктивного чуттєвого сприйняття і переживання символів, що утворюють, у кінцевому рахунку, змістовну складову частину інтерпретації твору

Ключові слова: емоційна пам'ять музиканта-виконавця, семантична пам'ять, автоноетична свідомість, інпут, уява, сприйняття, збереження.

Sapsovych Oleksandra Arkadiivna, PhD in Art Studies, acting Associate Professor at the Special Piano Department of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Emotional memory of the musician-performer (to the analysis of the question)

Purpose of the article: to reveal the structural organization of the emotional memory of a musician-performer. To consider an algorithm of including various aspects of this phenomenon into work. To give a definition of the concept. **The research methodology** consists in posing the problem from the point of view of historicism, systemic isolation, as well as discovering the interaction and interdependence of various layers of the phenomenon of a musician's emotional memory. **Scientific novelty** consists in the clarification and substantiation of the three facets of the emotional memory of the musician-performer, followed by the derivation of the definition of this concept. **The conclusions** testify that the true mastering of the musical text sets the task not only to grasp the work by heart, but also to advance further – “to reach the very essence” according to Pasternak [9], which for a musician means to transfer from the role of a mere performer to the rank of a performer-interpreter. The physical level of perception, reproduction, memorization of a musical text implies the dominance of such aspects of professional memory as auditory, visual and kinesthetic (with parallel connection and the constructive-logical aspect), the psychological level implies the format of comprehending with a work that corresponds to the essence of building an emotional memory of the performer. It means: firstly, the closest acquaintance with the chosen work and the composer's language, penetration into the author's auto-noetic consciousness, which becomes the objectivity of the music being for the very “incarnator” of the idea and is called, in essence, the semantic memory of the performer. Secondly, the development of the performer-interpreter the subjective background of artistic and personal experience – the reservoir or “archive” that acts as the basis for the artist's reproductive and productive type of activity and will be called the word “input”. And thirdly – the recreation of the accumulations formed by the first two levels in the imagination, for their further use in the embodiment of already pianistic and artistic tasks. Emotional memory, thus, consists the accumulation, awareness, and preservation of the experience of an objective composer's as well as subjective sensory perception and experience of symbols, which ultimately form the meaningful component of the interpretation of the work.

Key words: emotional memory of a musician-performer, semantic memory, auto-noetic consciousness, input, imagination, perception, preservation.

В чьей душе жизнь не оставила следа, тот не овладеет языком искусства.

Ф. Бузони

Актуальность исследования. Профессиональная память музыканта-исполнителя стоит на трёх китах: первый образован физическим уровнем восприятия, освоения и дальнейшего сохранения текста и охватывает слуховой, зрительный и кинестетический аспекты; второй отвечает за радио и воплощается на конструктивно-логическом уровне срастания с музыкальной фактурой; наконец, третий по счету, но не по значимости, служит выстраиванию образно-семантического сценария и включает явление эмоциональной памяти музыканта. При этом именно эмоциональный аспект изучен теорией музыкального исполнительства меньше всего. И это вызывает удивление, так как история фортепианного искусства развивается так, что по меньшей мере последние сто лет внимание именно к эмоциональной памяти как раз должно быть первостепенным. Для пояснения обратимся к истории.

Цель статьи – выявить структурные элементы эмоциональной памяти музыканта-исполнителя, на основании чего дать определение понятия.

Научная новизна состоит в разяснении и обосновании трёх граней эмоциональной памяти музыканта-исполнителя с последующим выведением определения данного понятия. Введение в глоссарий музыковедческого дискурса понятия «инпут».

Основное изложение материала. В конце XVIII века, в условиях капитализирующейся Европы, стали интенсивно развиваться процессы разделения труда во всех сферах человеческой деятельности, все явственнее выступала дифференциация профессии и в искусстве. В частности, для музыкантов это разграничение обусловило самодостаточность и обособленность специализаций композитора, исполнителя и педагога. Следствием такого размежевания стало то, что, к примеру, в среде пианистов ориентировочно на 100 лет воцарилось главенствование технической оснастки артиста над содержательностью в его игре. Это было вполне объяснимо: если авторы музыкальных произведений, начиная с этого этапа истории, должны были более полно фиксировать свои творческие идеи в нотном тексте, оставляя артистам всё меньше поля для импровизации, то от исполнителя, соответственно, теперь

уже требовалось более совершенно «воплощать» раннее написанное композитором. Естественно, резко возросшие «узко-цеховые» требования к исполнительскому искусству привели к тому, что на первый план вышел запрос на технически яркую, с превалированием внешней виртуозности, игру. Оказавшись во главе угла, такой подход отставил глубину и концептуальность исполнения на второй план. Несмотря на то, что в определённых кругах сохранялась декларативная приверженность внутреннему содержанию и эмоциональной значимости исполнения, практика свидетельствовала, что, в основном, методика преподавания была ориентирована на внешнее, механистическое, зачастую поверхностное прочтение музыкального текста. И лишь в XX веке на авансцену вышло так называемое психотехническое направление в методике преподавания, а также теории и практике музыкального исполнительства. Явление, на котором мы остановимся подробнее, так как именно оно играет немаловажную роль в разработке понятия эмоциональной памяти музыканта.

В основе термина «психотехника» лежит умственная, аналитическая работа. Яркими представителями данного вектора истории фортепианного искусства были такие музыканты, как Ф. Бузони, И. Гофман, К. Мартинсен. Означенные авторы были едины в мнении, что техника коренится не в пальцах, а в музыкальных представлениях и музыкальной воле исполнителя. А по-настоящему системный и фундаментальный подход к этому принципу работы музыканта развили их прямые последователи – видные педагоги уже Советской фортепианной школы. Так, «основополагающим художественным и педагогическим принципом Г. Нейгауза, как и других выдающихся педагогов-пианистов (таких, как К. Игумнов, Л. Николаев, А. Гольденвейзер etc.), являлся приоритет содержания изучаемого произведения над техническими средствами его воплощения» [14, с. 86]. Обнаружившая себя на этом этапе истории фортепианного искусства первостепенная забота уже не о технической, а содержательной, то есть образно-семантической составляющей исполнения во многом «сдружила» творческие и теоретические поиски исполнителей и музыковедов, дала свои выдающиеся плоды и, по сути, выдвинула на передний план такой аспект работы над произведением, как эмоциональная память музыканта-исполнителя. Аспект, который представляется нам многосоставным.

Поясним нашу точку зрения. В методике преподавания с тех пор и вплоть до наших дней совершенно особый вес обрел принцип работы над интонационной предметностью посредством выхода в контекст играемого произведения, что, в общих чертах, призвано *интуитивно-эмоциональное* прочтение композиции, доставшееся нам в наследство от XIX века, сделать *осознанно-эмоциональным*. Ярчайшим примером такого сплава глубинной грамотности и субъективного «Я» был Б. Яворский, в 1916 году на первом, из впоследствии ставших знаменитыми, Баховском семинаре «заново» открывший миру творчество этого великого композитора. Учёный выявил последовательную взаимосвязь опусов последнего и протестантских хоралов, им также была выстроена, а точнее вскрыта целая система символов и музыкально-риторических фигур, автоцитат и многочисленных музыкальных ассоциаций, представляющих собой «музыкальное отображение его (Баха) психически-умственной культуры» (из письма Б. Яворского С. Протопопову, цит. по: 7, с. 29). По сути, последнее является обращением к тому семантическому багажу композитора, который, будучи безусловно субъективным для самого автора любого произведения, должен стать *объективностью* музыкального текста для исполнителя-интерпретатора (именно такой уровень осознанности исполнения произведения эпохи барокко имел в виду А. Швейцер, когда писал: «Не зная смысла мотива, часто невозможно сыграть пьесу в правильном темпе, с правильными акцентами и фразировкой» [15, с. 356]).

Для выявления образно-семантического сценария произведений авторов, представляющих другие эпохи, также, как и в случае с работой над клавирно-кантатным пластом творчества Баха, требуется обращение к остальному наследию каждого отдельного композитора (без ограничения специализацией инструмента), неформальное изучение биографии автора, его эпистолярного наследия, дневников – и документальных, и музыкальных, максимальное проникновение в сферу его жизненных, художественных, психических и эмоциональных переживаний. Таким образом, знание интонационной предметности играемого произведения для современного исполнителя является ничем иным, как проникновением в автоноэтическое сознание самого автора произведения.

Из общей психологии нам известно, что автоноэтическое сознание (термин, разработанный Э. Тульвингом) «<...>

содержит ответы на вопрос «Что я помню?» [6]. То есть для музыканта-исполнителя это будет обращением к памяти/сознанию композитора, сформированного всем многообразием событий, составляющим тот самый субъективный мир автора. А для интерпретатора это будет *объективной* и первостепенной составляющей уже *его* эмоциональной памяти, того её *пласта*, который будет отвечать на вопрос «Что я знаю?» [6] – то есть будет образован восприятием, сопереживанием и накоплением знаний вышеприведенного рода и называться, вновь обратимся к Э. Тульвингу, семантической памятью. Именно этот аспект – *семантическую память* – мы хотим обособить как одну из граней, образующих многосоставный характер *эмоциональной памяти*.

Следом за семантической памятью исполнителя-интерпретатора, создаваемой проникновением в автоноэтичность сознания композитора и представляющей собой уровень освоения *объективной* стороны художественного содержания произведения, логично предположить уровень *субъективного* восприятия музыкального полотна самим конечным «передатчиком» смысла – музыкантом-исполнителем. По существу, перейти из роли исполнителя, как воплотителя воли композитора, в статус уже исполнителя-интерпретатора означает пропустить играемое сквозь призму своего «Я». Последнее предполагает безусловное изучение музыкального произведения или его «присвоение», что, согласно С. Савшинскому, значит «воссоздать его в своей психике и физике» [11, с. 3]. Также об этом «Я», о его качественно художественной уникальности не раз говорили выдающиеся музыканты, педагоги, теоретики и практики музыкального искусства. «Для того чтобы говорить и иметь право быть выслушанным, надо не только уметь говорить, но прежде всего иметь, что сказать», – писал Нейгауз [5, с. 13]. Его прямой последователь и ученик Я. Зак в своей работе следовал аналогичному принципу: «У каждого музыканта должна быть своя «кладовая знаний», свои драгоценные накопления прослушанного, исполненного, пережитого. Эти накопления – словно аккумулятор энергии, питающей творческое воображение, необходимой для постоянного движения вперед» [4]. Им вторит ученый и методист Г. Коган, который в своей книге «У врат мастерства» также не обошел это «нишу».

Позволим себе процитировать идеи, вовлеченные им в разработку данной темы представителей других искусств, в

частности драматического театра – С. Образцова и А. Доливо: «Чем больше сторон жизни видит художник, тем шире его обобщения, собирательные образы» [3, с. 52]; «Работа над художественным произведением заключатся для меня в пристальном взглядывании в явления жизни и природы». Означенные «накопления прослушанного, исполненного, пережитого», «пристальное взглядывание» в разные стороны жизни, неизбежно оставляющие эмоциональный отпечаток на внутреннем мире музыканта, как раз отвечают Нейгаузовскому требованию «иметь что сказать» и восходят к истоку «Психотехники К. Станиславского». Поясним данную связку цитатой самого Станиславского, который в 1908 году (то есть прямо накануне конструирования своей «системы» в 1909) писал в письме к В. Котляревской, что ему «удалось напасть на след новых принципов. Эти принципы могут перевернуть всю психологию творчества актера. <...> Больше всего увлекаюсь я ритмом чувства, развитием аффективной памяти и психофизиологией творчества...» [12]. Под «аффективной памятью» К. Станиславский, вероятно, в определённой степени разумел именно память эмоциональную. А её развитие – не что иное, как накопление впечатлений совершенно разного порядка с их дальнейшей ассимиляцией в профессиональном аппарате артиста для последующего воссоздания соответствующих образов при работе над произведением (прямое наставление к созданию подобных накоплений мы видим в следующих призывах актеров В. Давыдова и того же К. Станиславского: «Постоянно наблюдать», «изучать» жизнь, «непосредственно соприкоснуться с ней во всех её проявлениях», «как губка, впитывать жизненные впечатления» [2, с. 84; 13, с. 382–383]).

Беря во внимание обозначенный нами выше многосоставный характер эмоциональной памяти артиста музыкального искусства с уже обособленным в отдельный пласт семантическим аспектом, мы всё же не стали бы ставить знак равенства между аффективной памятью по К. Станиславскому и эмоциональной памятью вообще. Однако взяв во внимание плодородный характер понятия, используемого К. Станиславским, и опираясь на мнение О. Оганезовой-Григоренко о том, что любое явление жизни, любой поступок, любые реакции окружающих, а главное – реакцию своего психофизического аппарата артисты складывают в «эмоциональную копилку» – материал, благодаря которому «через резервуары эмоциональной

памяти артисты «вдыхают жизнь» в свои роли» [8, с. 59], мы хотим обособить и предложить современному музыковедению термин «инпут», образованный от английского слова **input**. У этого понятия есть множество переводов и значений. Наиболее продуктивный смысл для нас – «поглощение», «ввод данных». Определение «инпут» мы, таким образом, понимаем как накопительную составляющую, образующую тот самый резервуар эмоциональной памяти музыканта – исполнителя в своем *субъективном* проявлении.

Следует отметить, что так называемый «инпут», в свою очередь, является своеобразным «архивом», основой для реализации двух процессов, или «видов деятельности» по Л. Выготскому: это тот вид деятельности, который можно назвать «воспроизводящим, или репродуктивным» [1, с. 2], а также тот, что именуется «деятельностью комбинирующей или творческой» [1, с. 3]. Наиболее интересной при этом является последний.

«Мозг есть не только орган, сохраняющий и воспроизводящий наш прежний опыт, он есть также орган комбинирующий, творчески перерабатывающий и созидаящий из элементов этого прежнего опыта новые положения и новое поведение <...> Эту творческую деятельность, основанную на комбинирующей способности нашего мозга, психология называет воображением или фантазией» [1, с. 3]. Именно воображение мы бы хотели отделить в третью грань эмоциональной памяти музыканта. О важности и обособленности данного пласта работы говорили представителя как музыкального, так и других видов искусств. Так, тренировать воображение посредством исполнения произведения без нот и без инструмента призывал и И. Гофман, а у К. Станиславского, например, была разработана целая система «манков» (приманок), стимулирующих работу воображения, побуждающих ученика конкретизировать, детализировать свои представления. Такими же «манками» являются, по существу, и те образные ассоциации, те вымышленные «программы» исполняемых произведений, к помощи которых нередко прибегают музыканты-педагоги [3, с. 40].

Что до взаимосвязи пласта «инпут» и воображения как такового, ученые подтверждают, что «все представления воображения строятся из материала, полученного в прошлых восприятиях и сохраненного в памяти» [10, с. 108]. Это тео-

ретическое положение имело множество свидетельств в практической работе художников совершенно разного порядка: Делакруа считал, что «источником гениальности» является «только одно воображение, или, что то же самое, утонченность органов, заставляющая видеть там, где другие не видят» [3, с. 45]; аналогичное требование «видеть» сформулировал и Сент-Экзюпери: «Учиться нужно не писать, а видеть. Писать – это следствие». Что у живописца или литератора именуется подлинным умением «видеть», для музыканта будет умением по-настоящему «слышать». «Если бы я писал воспоминания о Рахманинове, – говорит Н.К. Метнер, – я бы начал их с симфонических концертов (в Москве), на которые я ходил еще учеником консерватории и на которых я помню Рахманинова не как исполнителя, а как слушателя. Только те, кто «имеют уши слышать», могут слушать так, как он; только они могут понять художественную правду и только с такого понимания начинается духовный рост художника». Потому-то Рахманинов и сделался замечательным пианистом, дирижером и композитором, потому-то он сумел так проникновенно передать в звуках колокольное «пенье и гуденье», рокот «весенних вод», «говор» и тишину лесов и полей» [3, с. 47].

Таким образом, накапливать впечатления совершенного разного характера, слушать и слышать, ассимилировать – «уметь запоминать – чтобы уметь воображать, уметь воображать – чтобы уметь воплощать» [3, с. 47] – представляется важными звеньями цепи в раскрытии сущностной «многоэ-тажности» явления эмоциональной памяти музыканта.

Когда представляется триединство составных элементов феномена эмоциональной памяти музыканта, ясным становится также и то, что данная структура несёт в себе *алгоритм* работы над эмоциональной памятью для различных музыкальных специализаций. Чего нельзя сказать применительно к остальным аспектам профессиональной памяти музыканта-исполнителя. Возьмем зрительную память. Для пианиста эта грань цельного явления профессиональной памяти распадается на «фотографирование» единой двустрочной нотной графики и «схватывание» соответствующей топографии клавиатуры. Для струнника, например, тот же аспект будет распадаться на несколько схожие элементы с поправкой на особенности инструмента: это восприятие однострочной нотной графики и пространственно-интонационно-тактильный

ориентир на грифе (очевидно, что для пианиста зрительный контакт с клавиатурой будет сильнее, чем для струнника – с грифом, в силу разности соотношения тактильного и слухового аспектов, о чем разговор должен идти отдельно). Для вокалиста же зрительное прочтение-запоминание будет распадаться на мелодизм-интервалику и слово-смыслы. Кинестетическая память также совершенно по-разному дифференцируется и у пианистов, и у инструменталистов, и у вокалистов, и у дирижеров. Тут у пианиста, например, будет играть роль моторная память, как память расстояний и тактильная память, как память на само прикосновение пальца к клавиатура. У струнника также будет во главе угла стоять моторная, или скорее *своя* моторная память, и совершенно другой смысл будет определять память на прикосновения к грифу пальцев левой руки. У вокалиста двигательная память отвечает за мышцы дыхания, спины, опору, резонаторы и по своей специфике выработки очень далека от задач инструменталистов. Наконец, и у дирижеров их жест, требующий физической отработки, совершенно далек от особенностей работы над алгоритмом кинестетической памяти у всех вышеперечисленных музыкантов-исполнителей. Слуховая память, в свою очередь, также отличается, в зависимости от индивидуальных особенностей инструмента музыканта. Всеобщим для исполнителей тут может быть только факт необходимости работы над внутренним слухом и его схожее воплощение. Что же касается конструктивно-логической памяти, её сущностные различия, как с точки зрения структуры, алгоритма работы, так и точки зрения значимости для каждой музыкальной специализации вообще, оставляют для последних мало общего.

В таком случае оказывается, что представленная структура эмоциональной памяти музыканта, структура, обуславливающая и принципы работы над данным аспектом, будет тем самым звеном, которое работает *без* поправки на специфику каждого отдельного музыкального инструмента. Оговоренные этапы подключения разных граней данного явления равнозначны для всех исполнителей, ибо совершенно независимы от индивидуальных особенностей специализации музыканта-практика.

Еще одна общая для всех музыкальных специальностей и очень важная особенность алгоритма работы над эмоциональной памятью заключается в том, что начало этой работы должно быть положено еще в так называемом «донотном»

периоде детского музыкального образования. По сути, бессознательное накопление эмоционального багажа начинается у ребенка вместе с началом его жизни (если не сказать внутриутробной жизни). Однако когда мы говорим уже о самом процессе образования, станет ли ребенок в будущем практиком или теоретиком музыки, профессионалом или любителем, с *первых шагов* его в мире музыки должна беспрерывно вестись работа именно над эмоциональной памятью – возможно, всё еще бессознательно для ребенка, но в полной мере сознательно для педагога. Вопреки расхожему мнению не с задач освоения грамотности или же постановки руки (на гриф, на клавиатуру) должен начинаться путь музыканта. Ёмко говорит на эту тему в своей книге о фортепианном мастерстве Г. Нейгауз: «Прежде чем начать учиться на каком бы то ни было инструменте, обучающийся – будь то ребенок, отрок или взрослый – должен уже духовно владеть какой-то музыкой; так сказать, хранить ее в своем уме, носить в своей душе и слышать своим слухом. Весь секрет таланта и гения состоит в том, что в его мозгу уже живет полной жизнью музыка раньше, чем он первый раз прикоснется к клавише или проведет смычком по струне; вот почему младенцем Моцарт «сразу» заиграл на фортепиано и на скрипке». [5, с. 11]. Это ставит аспект эмоциональной памяти на одну ступень со слуховой (в звуковом искусстве!) и позволяет нам говорить о том, что из всех аспектов профессиональной памяти музыканта-исполнителя, при всей их непреложной важности и мультизадачности, можно выстроить иерархию, в которой на первом месте будут паритетные явления слуховой и эмоциональной памяти музыканта.

Выводы. Подлинное освоение музыкального текста ставит задачей не только охватить произведение наизусть, но и продвинуться дальше – «дойти до самой сути», по Пастернаку [9], что для музыканта означает из роли просто исполнителя перейти в ранг исполнителя-интерпретатора. Если **физический** уровень восприятия, воспроизведения, запоминания музыкального текста подразумевает главенствование таких аспектов профессиональной памяти, как слуховой, зрительный и кинестетический (с параллельным подключением и конструктивно-логического аспекта), то психический уровень подразумевает тот формат сживления с произведением, который отвечает сути выстраивания эмоциональной памяти

исполнителя. Последнее подразумевает: во-первых, максимально близкое знакомство с выбранным произведением и композиторским языком автора, проникновение в автоэстетическое сознание автора, становящееся объективностью бытия музыки для самого «воплотителя» идеи и именуемое, по существу, семантической памятью исполнителя. Во-вторых, наработку уже непосредственно исполнителем-интерпретатором субъективного багажа переживаний художественного и личного порядка – того резервуара, или «архива», который выступает основой репродуктивного и продуктивного вида деятельности артиста и будет называться словом «инпут». И, наконец, в-третьих – воссоздание накоплений, образованных первыми двумя уровнями в воображении, для их дальнейшего использования при воплощении уже пианистических художественных задач. Эмоциональная память, таким образом, заключается в накоплении, осознании и сохранении опыта объективного композиторского, а также субъективного чувственного восприятия и переживания символов, репрезентирующих, в конечном счете, содержательную составляющую интерпретации произведения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. Санкт-Петербург : СОЮЗ, 1997. 96 с.
2. Давидов В. Рассказ о прошлом. Ленинград – Москва : «Искусство», 1962.
3. Коган Г.М. У врат мастерства. Работа пианиста. Москва : Музыка, 1969. 341 с.
4. Меркулов А.М. Уроки Зака. Москва: Классика XXI, 2006. URL : <https://ruslania.com/ru/nty/154479-uroki-zaka-sost-a-merkulov-kniga-cd/> (дата обращения: 12. 11. 2019).
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Издание пятое. Москва : Музыка, 1987. 240 с.
6. Немов Р.С. Общая психология. В 3 т. Т. II. Познавательные процессы и психические состояния : учебник. 6-е изд., перераб. и доп. Москва : Юрайт, 2015. 1007 с. URL : <https://books.google.com.ua/books?id> (дата обращения: 10.11.2019).
7. Носина В.Б. Символика И.С. Баха. Тамбов : Междунар. курсы высш. худ. мастерства пианистов им. С.В. Рахманинова, 1993. 103 с.
8. Оганезова-Григоренко О.В. Автопоезіс артиста мюзиклу як творчий феномен та предмет музикознавчого дискурсу : дис. ... д-ра мистецтвозн.: 17.00.03 / ОНМА ім. Нежданової, НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2018. 445 с.
9. Пастернак Б. URL : http://www.ruthenia.ru/60s/pasternak/kogda/vo_vsem.htm (дата обращения: 11.12.2019).

10. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. Москва – Ленинград, 1964. 185 с.

11. Станиславский К.С. Собрание сочинений. Т. 7. Письма. Проспект, 2015. 1295 с. URL : <https://books.google.com.ua/books?id> (дата обращения 12. 10. 2019).

12. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Москва : ГИХЛ, 1938.

13. Теплов Б.М. Психология. Москва : Учпедгиз, 1948. 427 с.

14. Федорович Е.Н. История музыкального образования : учеб. пособие / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2003. 110 с.

15. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. Пер. с нем. М. Друскина. Москва : Музыка, 1964. 725 с.

REFERENCES

1. Vygotsky, L. S. (1997). Imagination and creativity in childhood. Saint Petersburg: Soyuz [in Russian].

2. Davidov, V. (1962). Story about the past. Leningrad – Moscow: Art [in Russian]

3. Kogan, G. M. (1969). At the gates of mastery. The work of a pianist. Moscow: Music [in Russian].

4. Merkulov, A. M. (2006). Lessons of Zak. Moscow: Classics XXI. URL: <https://ruslania.com/ru/noty/154479-uroki-zaka-sost-a-merkulov-kniga-cd/> (access date 12.11.2019) [in Russian].

5. Neuhaus, G.G. (1987). The art of piano playing. Teacher's notes. Fifth edition. Moscow: Music [in Russian].

6. Nemov, R. C. (2015). General psychology. In 3 volumes. Vol. II. Cognitive processes and mental states URL: <https://books.google.com.ua/books?id> (date of access 10.11.2019) [in Russian].

7. Nosina, V. B. I.S. (1993). Bach. Tambov: Int. higher courses of the mastery of the pianists named after S.V. Rachmaninova [in Russian].

8. Oganezova-Grigorenko, O.V. (2018). Avtopoezis of the artist to the musical as a creative phenomenon and the subject of musical discourse: dis. ... dr.: 17.00.03 / ONMA named after A.V. Nezhdanova, NMAU named after P.I. Tchaikovsky [in Russian].

9. Pasternak, B. URL: http://www.ruthenia.ru/60s/pasternak/kogda/vo_vsem.htm (date of access: 11.12.2019) [in Russian].

10. Savshinsky, S.I. (1964). The work of the pianist on a musical piece. Moscow – Leningrad [in Russian].

11. Stanislavsky, K.S. (2015) Collected Works. Vol. 7. Letters. Prospect. URL: <https://books.google.com.ua/books?id> [in Russian].

12. Stanislavsky, K.S. (1938) The actor's work on himself. Moscow: GIHL [in Russian].

13. Teplov, B.M. Psychology. (1948). Moscow: Uchpedgiz [in Russian].

14. Fedorovich, E.N. (2003). History of Music Education: Textbook. Ural. state ped. un-ty, Ekaterinburg [in Russian].

15. Schweitzer, A. (1964). Johann Sebastian Bach. Moscow: Music [in Russian].