

УДК 78; 372.878

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-16>**Олександра Аркадійвна Сапсович**

ORCID: 0000-0001-9175-1018

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри спеціального фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

sapsovich@gmail.com

## СИСТЕМНА ОРГАНІЗАЦІЯ КОНСТРУКТИВНО-ЛОГІЧНОГО АСПЕКТУ ПРОФЕСІЙНОЇ ПАМ'ЯТІ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

**Мета дослідження** – простежити ефективність роботи деяких аспектів професійної пам'яті музиканта-виконавця залежно від підключення конструктивно-логічного початку, систематизувати методи усвідомленого зчитування фортепіанної фактури. Навести низку прикладів використання запропонованого алгоритму піаністами-виконавцями. **Методологія дослідження** репрезентує виконавський підхід у структурному розборі музичної тканини твору і спирається на системно-аналітичний метод. Під час розгляду матеріалу дослідження використано гармонійний та лінійно-горизонтальний аналізи. **Наукова новизна.** Показано алгоритм практичної реалізації конструктивно-логічного аспекту професійної пам'яті, а також обґрунтовано важливість єдності цього формату роботи з певними параметрами фізичного сприйняття, відтворення та збереження музичного тексту. **Висновки.** Під час роботи над вивченням тексту перехід від інтуїтивного і несвідомого в площину усвідомленого і невинякового реалізується за допомогою раціонального осмислення, а також аналітичного та логічного прочитання музичної фактури. Рухова (кінестетична) пам'ять музиканта-виконавця, що є для більшості музикантів найсильнішою, стає справжнім спільником артиста тільки тоді, коли підкріплена не просто слуховим і зоровим аспектами «зрощування» з музичним твором, а й чітким конструктивно-логічним аналізом, що становить теоретичне «схоплювання» горизонталі та вертикалі музичної фактури. Останнє спирається на мелодійний та гармонійний аналізи. Чітке опанування і багаторазове опрацювання цієї структурної сітки є елементом роботи, який здатний забезпечити такий рівень професіоналізму, за якого свідомість, керуючи руками, мінімізує білі текстові плями та сприяє особливому рівню надійності відтворення і довговічності збереження тексту.

**Ключові слова:** пам'ять музиканта, фізичне сприйняття тексту, логічне зчитування, збереження фактури, гармонійний аналіз, гармонійна горизонталь, вертикаль фактури, звукотворча пам'ять, конструктивно-логічний аспект пам'яті музиканта.

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

**Systematic organization of constructive-logical aspect of professional memory of musician-performer**

**Purpose of the research:** to trace the efficiency of the work of some aspects of the professional memory of a musician-performer, depending on the activation of the constructive-logical principle, to systematize the methods of conscious reading of the piano score. Give a number of examples of the use of the proposed algorithm by pianists. **The research methodology** represents the performing approach in the structural analysis of the musical stuff of a piece and is based on the system-analytical method. When considering the material of the study, harmonic and linear-horizontal analysis were used. **Scientific Novelty:** an algorithm for the practical implementation of the constructive-logical aspect of professional memory is presented, and the importance of pairing this type of work with certain parameters of physical perception, reproduction and preservation of musical text is substantiated. **Conclusions:** when working on learning the text, the transition from the spontaneous and unconscious to the level of the conscious and non-random is realized through rational comprehension, as well as analytical and logical reading of the musical score. The motor or tactile memory of the musician-performer, which is the strongest for most musicians, becomes a true partner of the artist only when it is supported not only by the auditory and visual aspects of “fusion” with the piece of music, but also by a clear constructive-logical analysis, which is a theoretical “grasping” of horizontal and vertical musical score. The latter is largely based on melodic and harmonic analysis. Accurate mastering and repeated elaboration of this structural framework acts as an element of work that is able to provide such a level of professionalism in which the head, controlling its hands, minimizes white text spots and contributes to a special level of reliability of reproduction and durability of preservation of the text.

**Key words:** musician's memory, physical perception of the text, logical reading, preservation of musical score, harmonic analysis, harmonic horizontal, vertical of musical score, constructive and logical aspect of the musician's memory.

**Актуальність теми дослідження.** У середовищі музикантів-практиків існує уявлення, що найбільш довговічною є рухова (кінестетична) пам'ять виконавця (як один з аспектів професійної пам'яті в цілому). Під кінестетичною мається на увазі, з одного боку, моторна пам'ять — пам'ять відстаней, з іншого — тактильна (пальцева). Варто зазначити, що пальцева

пам'ять для піаніста не просто є параметром, що відповідає за виконання без зорової прив'язки до нот, а й виконує надважливу функцію накопичення-запам'ятовування різних видів звуковидобування. В такому ракурсі, можливо, було б правильніше говорити не стільки про тактильну пам'ять, скільки про «звукотворчу», беручи за основу поняття «звукотворчої волі», розроблене К.А. Мартінсеном [6].

Однак цей аспект професійної пам'яті, який дозволяє музикантам-виконавцям через багато років без труднощів повертатися до вивчених раніше творів, виконуючи їх без нот «відразу», без повторень або ж із мінімальною їх кількістю, разом зі своєю довговічністю виявляє і свою ненадійність так само, як руки можуть «самі» пам'ятати, що грати; вони можуть «самі» забути свою дорогу на інструменті, варто трапитись якомусь хвилюванню або питанню у свідомості, що вимагає цілком конкретної відповіді про те, що ж грається зараз або що має бути виконане в наступний момент. Під цим питанням розуміється знання, а не інтуїтивне відтворення будь-якого елементу фактури. «Немає нічого страшнішого ніж те, коли людина грає і, власне, не знає того, що грає» [3, с. 72]. За це знання відповідає аспект конструктивно-логічної пам'яті музиканта-виконавця, якому присвячено наше дослідження.

**Мета дослідження** – визначити місце конструктивно-логічного аспекту в структурній ієрархії професійної пам'яті музиканта-виконавця.

**Наукова новизна.** Описана методологія роботи піаніста над конструктивно-логічним аспектом професійної пам'яті музиканта-виконавця.

**Виклад основного матеріалу.** У питанні співіснування з музичним текстом, крім емоційного і раціонального векторів, помічниками стають слуховий і зоровий аспекти професійної пам'яті – дві грані, які, доповнюючи кінестетичний аспект, який ми окреслили вище, разом утворюють тріаду – єдиний цілісний фізичний рівень сприйняття, відтворення і збереження музичної фактури. Схоже «трію», утворене фізичними параметрами запам'ятовування (розширене до «квартету» в процесі викладу), пропонує Л. Маккіннон: «У процесі вивчання напам'ять повинні співпрацювати принаймні три типи: слуховий, тактильний і моторний. Зорова пам'ять, пов'язана з ними, лише доповнює так чи інакше цей своєрід-

ний квартет, який зумовлює формування навичок, необхідних кожному виконавцю» [5, с. 22]. Абсолютно не є зрозумілим, чому дослідниця поділяє на дві окремі ланки тактильну і моторну пам'ять, які є двома сторонами одного явища – кінестетичної пам'яті. Також не є зрозумілим те, чому (якщо йдеться про фізичні параметри) зоровий аспект є другорядним. О.Б. Гольденвейзер також пропонує три гілки, які утворюють алгоритм запам'ятовування музичного тексту, що збігається з нашим поглядом, переплітає їх (нехай і дотично) із настільки важливим логічним зчитуванням: «музична пам'ять може бути трьох видів: слухова пам'ять, коли людина запам'ятовує музичні комбінації слухом; зорова пам'ять, або пам'ять *свідомості* [курсив наш], коли людина уявляє собі надруковані ноти або знає, яка нота прямує одна за одною; моторна пам'ять – багаторазове здійснення звичних рухів під час відтворення тих чи інших звукових комбінацій творів, які людина грає» [3, с. 72]. Цікаво, що у своїй системі мнемоніки О.Б. Гольденвейзер ставить максимально близько зорову пам'ять і «пам'ять свідомості», тобто «зерно» раціопочатку. Однак не зовсім правильно, на наш погляд, пропонувати їх взаємозамінність (частка «або» в його визначенні), адже поняття свідомості передбачає звіт самому собі про пережиту інформацію, але бачити – не завжди помічати. Так і зорова пам'ять у виконавців далеко не завжди корелює з усвідомленням того, що ж саме грається ними на інструменті.

Безумовно, і кінестетичному, і слуховому, і зоровому початкам первинно властивим є *несвідоме* схоплення музичного елементу. Слух запам'ятовує звучання. Руки фіксують рухові і дотикові відчуття. Зорова пам'ять розпадається на «фотографування» єдиної двосторонньої нотної графіки і «схоплення» відповідної топографії клавіатури. Для струнників, наприклад, той же аспект буде розпадатися на декілька схожих елементів із корективою на особливості інструмента: це сприйняття однорядкової нотної графіки і просторово-інтонаційно-тактильний орієнтир на грифі (очевидно, що для піаніста зоровий контакт із клавіатурою буде сильнішим, ніж для струнника з грифом, через різницю співвідношення тактильного і слухового аспектів, про що має йтися окремо). Для вокаліста зорове прочитання-запам'ятовування буде розпадатися на мелодизм-інтерваліку і слова-сенси. У будь-якому разі без належного усвідомлення ці візуальні зліпки порожні та недовговічні.

Однак для піаніста (особливо для візуалів) безпосередньо зоровим схопленням *повинно запускатись* питання усвідомлення: а що конкретно я бачу? Можливо, було б справедливо сказати, що це вкрай важливе питання, що прокладає шлях до конструктивно-логічного аспекту, для аудіала буде ставитись у площині слухового сприйняття (Що конкретно я чую?), а для кінестетика – щодо дотиків до інструмента або роботи м'язів (Що конкретно я граю/відчуваю?). Важливо одне: перехід усіх цих фізичних відчуттів (чую-бачу-торкаюсь) в площину усвідомленого і не випадкового полягає саме в раціональному осмисленні та реалізується за допомогою конструктивно-логічного аналізу, вивчення, «співіснування» виконавця з музичною тканиною будь-якого порядку.

Але ми в цій роботі не тільки (як і О.Б. Гольденвейзер) хочемо поговорити про зв'язок саме зорового та усвідомленого. Буває досить багато ситуацій у піаніста, що виходить на сцену, коли через різні фактори, наприклад, пам'ять слуху може підвести: музикант звик до одного свого звучання, а на сцені воно кардинально відрізняється, бо він або чує свою партію в ансамблі з оркестром, або ж опинився в абсолютно іншому акустичному просторі, або ж по-іншому звучить не свій (не «домашній») інструмент (проблема, якої позбавлені струнники і вокалісти). У такому разі рятувальним кругом може стати саме зоровий контакт із клавіатурою, тільки якщо він пройшов шлях до усвідомлення.

До того ж тандем «бачу-усвідомлюю» працює й у зворотному русі – «усвідомлюю-бачу», але в другому випадку це вже, по суті, здійснений акт запам'ятовування структури тексту, тобто в першому випадку ми бачимо і потім розуміємо, що побачили, а в другому – зрозуміле (і структуроване в голові) знаходимо на клавіатурі та вже тоді відтворюємо.

Отже, конструктивно-логічна пам'ять є цементним розчином, що пов'язує розрізнені відчуття виконавця під час роботи над музичним твором. Як же запускається робота над нею? Осмислення фактури музичного тексту здійснюється за двома векторами, як-от гармонійний аналіз і аналіз інтервальний. Вертикальна і горизонтальна лінії відповідно. Про важливість такої роботи музиканти говорять уже понад 150 років. М.Г. Рубінштейн, наприклад, за спогадами М.Д. Кашкіна, «вимагав від учнів розуміння складу композицій, її модуляційного плану, мелодійного і гармонійного змісту тощо [Цит. за: 5].

Під час аналізу вертикалі трапляється як пряме схоплення вже прописаних у тексті акордів, так і стиснуте до акордів розгортання горизонтального фактурного складника. Розшифрування останнього особливо важливе як метод роботи над музичним текстом, який базується на гармонійному слуху. У своїй книзі «Навчання гри на фортепіано» Г.М. Ципін, посилаючись на слова свого педагога Л.М. Оборина, пише: «Мені важливо, щоб студент відчув закономірність гармонійного руху, усвідомив логіку модуляцій, чергування тональностей тощо. Для цього корисно буває уявити собі або й програти твір у вигляді «стислих» гармонійних формул. Це дозволяє краще відчутти внутрішнє зчеплення гармоній, їх органічний смисловий взаємозв'язок» [8, с. 66]. Схожу думку висловлював Г.Г. Нейгауз: «Рекомендую учням <...> ясно зрозуміти та програти гармонійний скелет будь-якого музичного твору <...> Це надзвичайно допомагає зрозуміти до кінця його гармонійну структуру» [7, с. 146]. Однак ці виконавці та педагоги мали на увазі все ж більш емоційний складник, ніж конструктивний. Не применшуючи значення такої роботи для слуху та образного розуміння-відчуття музичного тексту, справді глибока робота з конструктивно-логічного аналізу має на увазі «функціональне» осмислення акордів. При цьому не обов'язково їх «прописувати» у своїй свідомості з точки зору грамотної гармонійної структури: в якій є ступені ладу, їх акордове втілення, закони хроматизмів, відхилень, модуляцій тощо. Може бути використана спрощена цифровка. Наприклад: умовний ре-мажорний акорд в ля-мажорному творі (або ля-мажорному епізоді) з якою б то не було альтерацією буде осмислений не як IV ступінь з усіма додатковими подробицями та в грамотній зв'язці з усіма попередніми чи наступними функціями: «просто» як ре-мажорний акорд, наприклад, із септимою або низькою квінтою (ре-фа діез-ля бемоль-до). Таке осмислення є не просто теоретизуванням музичної фактури як її основи, а воно повинно бути побачене на клавіатурі, стати для очей *видимою позицією* руки на клавіатурі. Як один із яскравих прикладів конструктивно-логічного аналізу з елементами зчитування вертикальної гармонійної структури наведемо перші чотири рядки хоралу з «Прелюдії, Хоралу і Фуги» С. Франка.

Choral

The image shows a musical score for a choral piece, measures 1-19. The score is in G major, 3/4 time, and consists of four systems of piano accompaniment. The first system is marked "Poco più lento" and "molto cantabile, non troppo dolce". The second system has a "cresc." marking. The third system has "L. D. sempre" and "pp" markings. The fourth system has a "canta." marking. The piano part features arpeggiated chords and a melodic line in the right hand.

Тут ми бачимо два типи роботи, що відповідають двом типам викладення лінії: такти 1–11 і 11–19.

Почнемо з другого епізоду – такти 11–19. Тут маємо абсолютно струнку й очевидну гармонійну сітку (черета арпеджірованих акордів), яку, незважаючи на тональність Es-Dur, прочитаємо так, ніби перед нами були звичайні акорди поза межами цього твором. Починаючи з четвертої чверті, звучить арпеджірований акорд c-moll, далі в такті 12 чотири акорди нами будуть читатись так: c2 (тобто акорд до-мінору із секундою в басу), далі As-Dur (без прив'язки до ідеї, що це субдомінанта до основної тональності, а в сприйнятті, що це «проста» розкладка ля-бемоль мажору) і As2 – продовження цієї гармонії у вигляді секунд-акорду (як було тільки що з до-мінорним секунд-акордом), проте секунд-акорду з високою септимою – у нас не соль-бемоль, а соль без знаку альтерації),

потім найпростіший f-moll (нагадаємо, що не II ступінь Es-Dur'a, а «звичайний» фа-мінор). У такті 13 продовжимо: секст-акорд до мінору (октава мі-бемоль в басу) і далі – другий акорд такту – затримання до до-мінору: воно позиційно до нього дуже тяжіє. Нарешті, до-мінор (3 чверть такту). Пропустимо повторення цієї фрази та перейдемо відразу до тактів 15 і далі... Четверта чверть 15 такту – до-мінор. Далі такт 16: тут перший акорд, з одного боку, утворює також свого роду затримання до до-мінору, проте краще «побачити» тут розкладку Малого зменшеного септакорда (ре-фа-ля-бемоль-до). Або ж просто зменшеного тризвуку ре-фа-ля-бемоль, яке виписано на зразок прохідного (середній голос у перших трьох акордах такту – це фа-соль-ля-бемоль, а бас іде дзеркально: ля-бемоль-соль-фа). Звичайно, відзначаємо для себе, що між двох позицій зменшеного тут перебуває звичайний до-мінор. Четвертий акорд такту 16 теж є зменшеним, але іншим. Руки в поступовому русі самі тяжіють до його позиційного розташування, а ось голова, вуха, очі повинні вловити для себе саму основу цього «багатоповерхового» акорду: «звичайний» зменшений септакорд. Тільки на цей раз його основа – нота мі. Мі-бекар-соль-сі-бемоль-ре-бемоль. А краще бачити його в правій руці у зверненні від ре-бемоля: ре-бемоль (мі-бекар «у голові» бачимо в позиції, але граємо в басу лівої) – соль-сі-бемоль. Такт 17 повторює ідею прохідного Малого зменшеного септакорда, але тільки тепер від ноти до. Сам акорд такий: до-мі-бемоль-соль-бемоль-сі-бемоль. А грається, як бачимо, «прохідним» від соль-бемоля в басу вниз. Четвертий акорд цього такту знову зменшений: його основа – ноти сі-ре-фа (до-бемоль – та ж клавіша, що і сі-бекар). Цей зменшений грається від своєї умовної сексти і восьмими на останньому звуці такту отримує септиму ля-бемоль. Далі такт 18 – до-мінор і дві ланки секвенції, які, щоб не нагромаджувати опис повторенням формули, ми оминемо, зазначивши, що вони комплексом сприйняття виконавця будуть читатись усе ж не як ланки секвенції, а як структуровані у своїй «цифровці» зменшені прохідні акорди.

Складна у вербальному описі ця формула аналізу тексту під час практичного застосування здійснюється піаністом у лічені хвилини та дає рукам ясний і усвідомлений шлях.



Початок хоралу – такти 1–11 – виписані більш лінійно, ніж вищеописаний епізод. Але і тут виявляє себе чудова у своїй очевидності вертикаль. Ця фактура рясніє затриманнями, проте в кожному з них прослуховується та «чиста» гармонія, до якої тяжіє кожне нове затримання. Розписати цей текст за чвертями не становитиме труднощів. Як і виконати його майже відразу напам'ять, якщо побачити і помітити, що перший такт – це 4 посліпль виписані гармонії: Es-Dur, c-moll, g-moll. зменшений від «фа». Другий такт: Ces-dur (комусь буде простіше тут побачити H-dur, однак, урахувавши механістичності процесу, не варто підмінити специфіку бемольної тональності діезною), далі нам знову потрібно виокремити остов зменшеного акорду: у нас є ноти мі-бемоль-фа-діез-ля-бекар-ре-бемоль. Музикант-теоретик, імовірно, міг би запропонувати тут певну формулу – назвати гармонійну функцію цього дуже непростого для сприйняття акорду, однак музикантові-практику досить просто побачити і почути, що суто позиційно – це просто Малий зменшений септ, що так часто трапляється у С. Франка. Третій акорд – ясний Es-Dur<sup>6</sup>, четвертий – B-dur<sup>2</sup>. Далі акорди з їх затриманнями розпізнаються згідно з уже описаним алгоритмом.

Те ж стосується і мелодійного горизонтального аналізу. По-перше, тут виявляє себе дуже сильний зв'язок зі слуховим елементом. Б.В. Асаф'єв вимагав від слуху «на кожному моменті здійснювати усвідомлення логіки розгортання звукового потоку» [1, с. 235]. Але якщо дослідник мав на увазі інтонаційно-сміслову розкриття музики як живого мовлення, то ми все ж припускаємо поглиблення цієї форми роботи зверненням до її граматики та синтаксису. Як зір піаніста повинен «схопити» гармонійну сітку фактури й екстраполювати це внутрішнє схоплення на відчуття відповідної піаністичної позиції, так і горизонтальне розгортання тканини – інтервала – має бути побачене, зафіксоване і передане рукам.

Ось, наприклад, за допомогою якого усвідомлення-вербалізації фактури пропонує К. Леймер вивчити, скажімо, до-мажорну інвенцію Й.С. Баха (в нотному прикладі нижче ми даємо 4 такти цієї Інвенції для наочності). У своїх нотатках він пише: «ноти відбиваються в пам'яті усвідомлено, що одночасно забезпечує і розуміння будови твору. Відбувається це нижченаведеним способом.

Спершу розберемось у розмірі та тональності: 4/4, C-dur

### Inventio 1 BWV 772



Тема починається з другої шістнадцятої і складається з чотирьох схожих на гамму висхідних нот, двох низхідних терцій і квінтового стрибка (останній у процесі розвитку музики варіюється). Мотив однаково повторюється, починаючи в третьої чверті в нижньому голосі. При цьому контрапунктом йому звучать восьмі C2-N1-C2-D2 [цифри позначають октаву]. Потім мотив повторюється в нижньому голосі в такті 2, починаючись від ноти G1, тобто G1-A1-N1-C2-A1-N1-G1-квінтовий стрибок на D2. Нижній голос у другому такті дає хід униз на октаву після квінтового стрибка. У другій половині другого такту мотив у нижньому голосі починається з G, квінтовий стрибок перетворюється у квартовий. Починаючи з третього такту, мотив проходить у зверненні, чотири рази повторюючись у вигляді ланки секвенції, низхідній за терціями, при цьому кожного разу замість квінтового стрибка звучить секундовий хід. Після аналізу третій і четвертий такти легко граються напам'ять. Контрапунктом у нижньому голосі звучать чотири висхідні восьмі H-C1-D1-E1, за ними слідує подібний хід від G і шість висхідних звуків від E. *Розумний виконавець може вже після прочитання виконати перші чотири*

такти Інвенції без нот. Я ставлю це завдання перед усіма моїми учнями, вони не відчують жодних труднощів під час його вирішення (курсив – О.С.)» [4, с. 21]. Школа К. Леймера нам особливо цікава, тому що в її основі лежить саме раціоналізація всіх уявлень і відчуттів, а методи, запропоновані ним, отримали перевірку і яскраву реалізацію: найбільш видатний його учень – В. Гізекінг, використовуючи шлях, запропонований його вчителем, розвинув у собі унікальну пам'ять, яка дозволяла йому вивчати складні твори з казковою швидкістю і накопичити величезний репертуар. Він зізнався: «Я можу вчити напам'ять де завгодно, навіть у трамваї: ноти відбиваються в моїй свідомості, коли вони туди потрапляють, їх уже ніщо не змусить зникнути» [цит. за: 2, с. 96–97].

Ми ж знову повернемося до С. Франка і спробуємо проаналізувати схожим засобом горизонтальну лінійність уже Прелюдії (знову з його ж «Прелюдії, Хоралу і Фуги»).

Moderato

С. Франк

Ф. п.

*p*

*cresc.*

Ми перебуваємо в тональності сі-мінор. Фігурації зумовлюють те, що горизонталь народжує гармонію. Спочатку сі-мінор. Далі – фа-дієз мажорний септакорд – Fis-Dur із септимою, яка в правій руці утворює секунд-акорд (домінантовий секунд до h-moll), третя фігурація – за таким же принципом читається як ля-мажорний секунд (соль–ля «в голові»– до-дієз–мі) і знову сі-мінор. Ліва рука в першому такті може бути прочитана так: ми бачимо остинатний бас сі, а середній голос у лівій руці – ноти фа-дієз–сі–фа-дієз – основа сі мінорного кварт-секстакорда, який у наступній чверті йде позиційно за хроматизмом на соль–ля–дієз. Далі посліпль два секст-акорди, як-от ля-мажорний і сі-мінорний. Обидві руки (і звуком, і візуально-позиційно) доповнюють одна одну. Другий такт у правій руці повністю утворений позицією зменшеного. Як і будь-яку іншу гармонію з нашого опису, цей зменшений потрібно бачити очима і «бачити» пальцями, тобто відчувати позиційно на клавіатурі. Третій такт за аналогією ми розберемо так: соль-мажорна гармонія, зменшений від фа-дієз, далі він же, але доповнений септимою мі-меболь і знову соль-мажор. І четвертий такт – зменшений септакорд від мі-дієз. Під час грамотного і миттєвого зчитування цих гармоній (їх позиційних розкладок) і розбір тексту, і ясний його відбиток у пам'яті відбуваються максимально вдало. Ця ж структура дозволяє утримувати текст у голові, бачити його на будь-якому інструменті незалежно від будь-яких обставин, як-от інша акустика, інший інструмент, приміщення, освітлення тощо.

Наведені нами приклади виявляють практичну систему логічного зчитування фактури. Подібні методи, застосовані на будь-якому матеріалі з поправкою на репертуар і відповідний йому вік і рівень розвитку музиканта, повинні, на наше глибоке переконання, включатись у роботу виконавця якомога раніше.

**Висновки.** Повертаючись до початку, рухова (кінестетична) пам'ять музиканта-виконавця стає його справжнім спільником тільки тоді, коли підкріплена не просто слуховим і зоровим аспектами «зрощення» з музичним твором, а й чітким конструктивно-логічним аналізом, що становить теоретичне «схоплення» горизонталі і вертикалі музичної фактури. Чітке освоєння і багаторазове опрацювання цієї структурної сітки, що утворює всю музичну тканину, є саме тим елементом

роботи, який здатний інтуїтивно зробити усвідомленим. Така раціоналізація дає той рівень професіоналізму, коли голова, керуючи руками, мінімізує білі текстові плями і сприяє особливому рівню надійності збереження і відтворення тексту.

### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Ленинград : Музыка, 1971. 375 с.
2. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты: Биографические очерки. Москва : Сов. Композитор, 1985
3. Грохотов С. Уроки Гольденвейзера. Москва : Классика-XXI, 2009. 248 с.
4. Грохотов С. Обучение игре на фортепиано по Леймеру – Гизекинг. Москва : Классика-XXI, 2009. 116 с.
5. Маккиннон Л. Игра наизусть. Ленинград : Музыка, 1967. 143 с.
6. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Москва : Музыка, 1966. 220 с.
7. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Издание пятое. Москва : Музыка, 1987. 240 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. Asafiev B.V. (1971). Musical form as a process. Books one and two. Leningrad: Music [in Russian].
2. Grigoriev L., Platek J. (1985). Modern pianists: Biographical sketches. Moscow: Sov. Composer [in Russian].
3. Grokhotov S. (2009). Goldenweiser lessons. Moscow: Classic-XXI [in Russian].
4. Grokhotov S. (2009). Learning to play the piano according to Leimer - Giesecking. Moscow: Classic-XXI [in Russian].
5. McKinnon L. (1967). Playing by heart. Leningrad: Music [in Russian].
6. Martinsen K. (1966). Individual piano technique based on sound-creative will. Moscow: Music [in Russian].
7. Neuhaus G.G. (1987). On the art of piano playing. Teacher's notes. Fifth edition. Moscow: Music [in Russian].
8. Tsy-pin G. (1987). Learning to play the piano [in Russian].