

## ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 78.021

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-21>

*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*

### СПРИЙНЯТТЯ МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ ЯК БАЗОВЕ ПОНЯТТЯ ТЕОРІЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ПАМ'ЯТІ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

**Мета роботи** — розглянути залежність роботи алгоритму професійної пам'яті музиканта-виконавця від домінуючих психотипів особистості як таких, що відповідають моделі первинного, а надалі остаточного сприйняття та збереження інформації. **Методологія** репрезентує виконавський підхід у структурному розборі сприйняття музичної тканини, також використовується аналіз домінуючих психотипів із наведенням прикладів самоаналізу; залежність різних аспектів музичної обдарованості від професійної пам'яті музиканта виявлена за умов використання системно-аналітичного методу. **Наукова новизна.** Розглянуто базові моделі сприйняття інформації, психотипи аудіала, кінестетика, візуала в співвідношенні до алгоритму роботи професійної пам'яті музиканта-виконавця. **Висновки.** Спираючись на те, що сприйняття є першим ступенем пам'яті, а пам'ять — джерелом досить широкого спектра явищ, наполягаємо, що від якості сприйняття залежить невимовно багато. При цьому сприйняття відповідає не тільки за особливості первинного збереження інформації, а й кінцевого архівування — довгострокового. Тільки усвідомлене сприйняття-зчитування музичного тексту, яке включає візуальний, звуковий, руховий і конструктивно-логічний аспекти, здійснюване за умов цільового управління увагою, здатне забезпечити подальше ґрунтовне збереження інформації. І саме «гра» цими центрами управління може зумовити справді надійне і стабільне відтворення музичного тексту. За умов наявності домінуючого психотипу аудіала, кінестетика, візуала

зауважимо: чим багатогранніше буде процес і чим більш інтегрованими одне до одного будуть аспекти зрощення з музичним текстом, тим більш довгостроковою буде пам'ять і тим простішим буде процес розархівзації отриманого колись знання. При цьому якість сприйняття зумовлює саму пам'ять. І це формує, на наш погляд, нескінченний ланцюг, смислоутворювальний початок, зрозуміти який — означає значно просунутися в досягненні алгоритму запам'ятовування музичного тексту.

**Ключові слова:** професійна пам'ять музиканта-виконавця, психотип, аудіал, кінестетик, візуал, сприйняття, алгоритм запам'ятовування музичного тексту.

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

### **Perception of a musical text as a basic concept of the theory of professional memory of a musician-performer**

**Purpose of the research:** to consider the dependence of the algorithm of professional memory of the musician-performer on the dominant psychotypes of personality, as those that correspond to the model of primary and then final perception and storage of information. **The research methodology** represents the performing approach in the structural analysis of the perception of musical fabric, also uses the analysis of dominant psychotypes with examples of introspection; the dependence of various aspects of musical talent on the professional memory of the musician was revealed under the conditions of using the system-analytical method. **Scientific novelty.** The basic models of information perception, psychotypes of audio, kinesthetics, visual in relation to the algorithm of professional memory of a musician-performer are considered. **Conclusions.** Based on the fact that perception is the first stage of memory, and memory is the source of an indescribably wide range of phenomena, we insist that indescribably much depends on the quality of perception. In this case, perception is responsible not only for the features of the primary storage of information, but also its final — long-term archiving. Only conscious perception-reading of a musical text, which includes its visual aspect, sound, motor and constructive-logical, carried out under the conditions of targeted attention management, is able to ensure further thorough storage of information. And it is the “game” of these control centers that can lead to a truly reliable and stable playback of musical text. In accordance with the presence of a dominant psychotype of audio, kinesthetics, visuals — the more multifaceted the process and the more integrated aspects of merging with the musical text, the longer the memory and the easier the process of unpacking the knowledge once obtained. In this case, the quality of perception determines the memory itself. And this forms, in our opinion, an infinite chain, a meaning-forming beginning, to understand which — means to make significant progress in understanding the algorithm of memorizing musical text.

**Key words:** professional memory of a musician-performer, psychotype, audio, kinesthetic, visual, perception, algorithm of memorizing a musical text.

**Актуальність теми дослідження.** Сприйняття пронизує все наше життя, свідомо або несвідомо його форми значно впливають на наші «взаємини» з предметами, людьми, явищами абсолютно різного порядку. Сприйняття інформації також може позначитися на провадженні нами професійної діяльності (і не тільки). У своїй книзі «Активна пам'ять» Й. Хофман висловлює думку, згідно з якою для сприйняття інформації необхідною здатність до її збереження. «Актуальне сприйняття, – пише Й. Хофман, – передбачає спочатку зіставлення сенсорної інформації з *ознаками* відповідного первинного поняття, що зберігаються в пам'яті» [12, с. 6]. Учений пояснює це двома основними причинами. По-перше, «людина має справу кожен момент часу лише з порівняно невеликими фрагментами зовнішнього оточення. Щоб інтегрувати ці розділені в часі елементи впливу в цілісну картину навколишнього світу, ефекти попередніх подій під час сприйняття наступних повинні бути «під рукою». Друга причина пов'язана з цілеспрямованістю нашої поведінки. Придбаний досвід повинен запам'ятовуватися в такому вигляді, щоб його можна було успішно використовувати для подальшої регуляції спрямованих на досягнення подібних цілей форм поведінки. Отже, запам'ятовування інформації лежить в основі процесів навчання і формування індивідуального досвіду діяльності суб'єкта» [12, с. 13].

Схожу думку висловлює психолог С. Рубінштейн: «сприйняття (в оригіналі дослідник уживає це слово саме в множині – «восприятія» (рос.), підкреслюючи множинність цього явища), у яких людина пізнає навколишню дійсність, не зникають безслідно. Вони закріплюються, зберігаються і відтворюються надалі у формі впізнавання бачених нами предметів, спогадів про пережите, пригадування минулого тощо» [10, с. 300].

А на думку Л. Виготського, сприйняття в дорослої людини може бути описано як переклад на мову еталонів, що зберігаються або формуються в пам'яті [1, с. 322].

Дуже цікаво, на наш погляд, що всі три дослідники включають мнемічні процеси до поняття «сприйняття» як такого. Коли ми в середовищі музикантів говоримо про професійну пам'ять музиканта-виконавця, то власне акт «сприйняття» ми інтегруємо вже в процес запам'ятовування, бо запам'ятовування (навіть найкороткочасніше схоплювання музичного тексту, музичного символу або ж інтонації) починається

з того, що ми повинні її почути реальним або внутрішнім слухом, побачити конструкцію, «злічити» структуру. Навіть коли ми говоримо не про професійну пам'ять, а про пам'ять загального порядку, то не можемо обійти процес первинного охоплення явища. Щодо цього нам імпонує англійське слово «glimpse», яке перекладається по-різному: проблиск, натяк, швидкоплинний погляд, швидкоплинне враження, деяке уявлення. І дійсно, щоб щось засвоїти, запам'ятати, зрозуміти, потрібно, як мінімум, про це отримати «деяке уявлення». Це «деяке уявлення» починається з елементарного, первинного сприйняття. Отже, ми беремо на себе сміливість стверджувати, що сприйняття є першою ланкою мнемічних процесів музиканта. Однак ми підемо далі і дозволимо собі висловити положення, згідно з яким сама професійна пам'ять музиканта – джерело, першооснова, яка зумовлює функціонування безлічі інших явищ, із якими має справу виконавець протягом усього професійного життя.

**Мета дослідження** – простежити залежність роботи алгоритму професійної пам'яті музиканта-виконавця від перцептивної модальності.

**Наукова новизна.** Розглянуто базові моделі сприйняття інформації, психотипи аудіала, кінестетика, візуала у співвідношенні до алгоритму роботи професійної пам'яті музиканта-виконавця.

**Виклад основного матеріалу.** Феномен професійної пам'яті музиканта-виконавця бачиться нам усюди. Проте справедливо вважати, що дослідники, які вивчають інші сфери музикознавства та виконавства, також можуть ставити свій базовий напрям на чільне місце. Так, наприклад, учені, які займаються питаннями слуху музиканта, цілком справедливо, на перший погляд, відводять цьому явищу особливий п'єдестал. Це зрозуміло, тому що музика – це мистецтво звуку, а звук потрібно чути і слухати. Навіть поверхово торкаючись цієї теми, відкриваємо визначення, наприклад, абсолютного слуху і читаємо, що це «особливий вид довготривалої пам'яті на висоту і тембр звуку <...>» [8] – таке формулювання дає нам музична енциклопедія. Ну а в Енциклопедії Кол'єра абсолютний слух взагалі прирівнюється до слухової пам'яті [6] (що може бути дискусійним і є темою для окремої розмови).

Поза всяким сумнівом, крім абсолютного, відносний музикальний слух безпосередньо залежить від ступеня і швидкості

збереження в пам'яті звукоряду. Різниця лише в тому, що для «абсолютників» це запам'ятовування відбувається після першого знайомства зі звуком, а для музикантів із відносним слухом існує потреба повторного (багаторазового) досвіду сприйняття цього звуку, в результаті чого вже відбувається бажана асиміляція звукової картини у свідомості.

Взаємна інтегрованість інших видів слуху музиканта та різних аспектів професійної пам'яті музиканта також здається нам досить очевидною. Так, **звуквисотний слух**, що виявляє чутливість до розрізнення висоти, також базується на уявленні, а скоріше *відновленні в пам'яті* звукових співвідношень. **Мелодійний** полягає, за Б. Тепловим, у «сприйманні (і відтворенні) *мелодії* саме як музичної мелодії, а не як нанизаних один за одним звуків...» [11, с. 335], зберігаючи у своєму «генетичному коді» знання музикантом інтервалів, кожен із яких, крім індивідуального теоретичного визначення, концентрує в собі афектаційну пам'ять. Краще за піаністів таким видом музичного слуху володіють вокалісти, мислення яких від початку є лінійним, тоді як піаністи повинні долати точкову (ударну) природу свого інструмента, виховуючи в собі горизонтальне мислення. Для вокаліста (для хорошого вокаліста, звісно ж) кожен інтервал забарвлений певним градусом напруження, бо відстань між звуками потрібно «брати», у піаністів інтерваліка технічно, на перший погляд, видається куди менш проблемною зоною, однак щодо створення справді багатого звукового образу ще Р. Шуман дав заповіт піаністам учитися у вокалістів характерному для них ведінню мелодії, «діставанню» потрібного інтервалу, який у своєму художньому початку майже завжди асоціюється з певним риторичним забарвленням, тобто виступає у взаємозалежності саме від емоційної, або афективної пам'яті. **Поліфонічний слух** стосовно фактури, утвореної двома голосами (як мінімум), також неможливий у своєму практичному застосуванні без взаємодії з пам'яттю. Це пов'язано з тим, що активне сприйняття різних голосів у їх диференціації та злитті майже завжди можливе тільки за умови якоїсь точки, від якої можна відштовхнутися, наприклад теми фуги або якогось характерного лейтмотиву, запам'ятавши який під час первинного (або першого для реципієнта) проведення хоча б на рівні короткочасної пам'яті, потім можна використовувати як своєрідний орієнтир — вісь, навколо якої вибудовуються і на яку

нанизуються всі інші голоси. Не дарма всяка fuga починається з «простого» – одноголосно проведеної теми. **Гармонійний слух** у його вияві стосовно співзвуччя, тобто комплексів звуків різної висоти в їх одночасному поєднанні, на думку видатних музикантів-педагогів, виховується також у нерозривній зв'язці з пам'яттю музиканта. Наведемо рядки спогадів Л. Баренбойма про Ф. Блуменфельда, що описують суть методики розвитку гармонійного слуху учнів: «учні зобов'язані були так «запам'ятовувати слухом» гармонізацію, щоб зуміти, якщо в цьому трапиться необхідність із достатньою легкістю зіграти без нот, спираючись лише на *слухову пам'ять*, уривки з п'єси, що є в роботі, в іншій гармонійній фактурі» [9, с. 66]. **Тембродинамічний слух** у його вияві стосовно тембру і динаміки корелює для нас з одним зі складників звукотворчої волі – звукотембровою волею (за К. Мартінсенем) і також, як і у разі з мелодійним слухом, апелює до явища *емоційної пам'яті* музиканта. К.А. Мартінсен дає дуже вагоме формулювання: «<...> специфічне звукове забарвлення кожного інструмента є для виконавця заздалегідь даним, усе ж <...> рука майстра вміє на кожному інструменті змінювати в широких межах забарвлення звуку» [7, с. 31]. Для музиканта-практика ясно, що потенціал «звукотембрової волі», або тембродинамічного слуху, полягає в уже *збереженому* і, відповідно, *попередньо накопиченому* в пам'яті музиканта-виконавця та готовому до відтворення багажі звучань, фарб, обертонів, звукових характеристик, емоційних станів. Останні є абсолютно особливим «інспіратором» для виконавця в процесі пошуку свого особливого звуку. Останній за списком, але не за значенням **внутрішній слух**. Для виконавців це специфічне явище виступає вмінням на рівні суто слухових уявлень відтворювати або конструювати музичну інтонацію, лінію, текст, що корелює з явищем вже *слухової пам'яті*.

Коли ж ми говоримо, наприклад, про почуття ритму, на думку спадає яскраве формулювання Д. Кірнарської: «Усі компоненти почуття ритму укладаються в три <...> властивості: рухову чутливість або здатність емоційно відгукуватися на рух, *запам'ятовуючи* (тут і далі курсив наш) його вигляд і тимчасові характеристики; здатність до переведення рухових вражень у слухові, а також здатність *до збереження і фіксації* отриманих «відбитків» із великою роздільною здатністю, яку можна назвати *ритмічною пам'яттю*» [5, с. 134].

Як бачимо, охоплюючи суть такого явища, як відчуття ритму, автор розглядає його в нерозривній єдності з категорією музичної пам'яті. І дійсно, практика говорить, що відчуття своєрідного темпоритму, таке необхідне для виконавства, безпосередньо залежить від ступеня «збереження» музикантом індивідуальної пульсації, притаманної музичній тканині в кожному окремому випадку. Зв'язок явища професійної пам'яті з почуттям ритму виявляє і Г. Ципін. Він пише: «Що ж стосується власне засвоєння, «слухової асиміляції» ритмічних малюнків учнями фортепіанного класу, то тут принципово важливий факт, що вбирання в себе метро-ритмічної тканини твору виникає безпосередньо під час його розучування. Кількаразове *сприйняття* і відтворення музики, її ритмічного орнаменту, витканого в більшості випадків з безлічі різнохарактерних, таких, що відрізняються одне від одного, візерунків і постатей, веде до того, що останні, як показує досвід, дуже добре *запам'ятовуються свідомістю*» [13, с. 86].

Коли ми говоримо про **можливості рухового (ігрового) апарату** виконавця, ми звичайно ж розуміємо, що вони не визначаються лише індивідуальною фізичною природою кожного музиканта. Тут варто з повним розумінням суті питання розмежовувати категорію задатків і похідних від них музичних здібностей. Ця площина глибоко інтелектуальна і процесуально зумовлена етапами росту: загального і вузькопрофесійного фізичного розвитку організму, з одного боку, а також можливостями пам'яті музиканта виконавця, в її руховому, кінестетичному аспекті – з іншого. Історія знала чимало прикладів, коли справжні художні вершини відкривалися піаністам, що не володіли від природи великими руками зі значною розтяжкою пальців, як і «великим», «природним» голосам іноді не вистачає істинно інтелектуального розуміння свого апарату. Усвідомлене опанування своїх рухових ресурсів, що отримує форму інтелектуалізованого автоматизму, значно залежить від роботи професійної пам'яті. Отже, така грань музичного обдарування, як «рухові здібності», пов'язана не стільки з базовими задатками, скільки з потенціалом *запам'ятовування* індивідом моторного сценарію виконання.

Не можемо не зазначити, що, мабуть, віртуозний початок кожного виконавця – це єдина зона, де доречний метод, який використовується так часто учнями і студентами

для вирішення зовсім іншого завдання – вивчення тексту напам'ять. Як часто на запитання, адресоване молодим виконавцям: «Як Ви вчите напам'ять» отримується усереднена відповідь, суть якої полягає в такому посиланні: «Граю багато разів і саме запам'ятовується». Це можна використовувати (із поправкою на усвідомленість процесу) для автоматизації технічних навичок, але ніяк не для зрощення з музичним текстом для подальшого його виконання без нот.

Королевою тем і питань, що непокоїть свідомість музикантів, є **інтерпретація**. Цей феномен, зокрема, тісно пов'язаний із таким аспектом професійної пам'яті, як *емоційна пам'ять*. По-перше, емоційна пам'ять самого артиста – його особистий багаж пережитого, усвідомленого прослуханого, виконаного, прочитаного і побаченого. По-друге, емоційна пам'ять композитора, яку виконавець і повинен спробувати досягнути, яким би складним не було це завдання. Адже ми розуміємо, що музичні полотна для композитора – це і його щоденник, і своєрідний *автопортрет*, тобто проникнення в *автоноетичну* свідомість автора, щоб його суб'єктивний світ став об'єктивністю самої музики для виконавця. І це зав'язано на попередній і послідовній *архівзації в пам'яті* смислів, символів, *образно-семантичного коду* кожного окремого композитора.

Такий розбір можна було б продовжувати, однак суть уже зрозуміла: якщо сприйняття є першим ступенем пам'яті, а пам'ять – джерелом такого широкого спектра явищ, то від якості сприйняття залежить невимовно багато.

Роблячи аналіз перцептивної (а ми пам'ятаємо, що перцепція і є сприйняттям) і мнемічної діяльності методами мікроструктурного дослідження, В. Зінченко дає такий приклад: «одного разу гросмейстеру-шахісту, який брав участь у психологічних експериментах, представили на 0,5 секунди складну шахову позицію для запам'ятовування. Гросмейстер відмовився відтворити позицію, кажучи, що він нічого не зміг запам'ятати, але при цьому додав, що позиція білих була слабшою. У наведеному прикладі вражає те, що професіонал ще *до* розчленованого детального сприйняття (а тим більше запам'ятовування елементів складної ситуації) *витягує сенс* (курсив наш), що міститься в ній і здійснює інтегральну (найчастіше безпомилкову) оцінку ситуації. Миттєві оцінки, що трапляються в найрізноманітніших ситуаціях, психолог Герман Гельмгольц називав «несвідомими висновками». Подібні



естетичні реакції інший учений, один із перших експериментальних психологів, основоположник психофізіології та психофізики Густав Фехнер називав духовним забарвленням предметів, що сприймаються. Феноменологи нерідко говорили про пасивне схоплювання суб'єктом ззовні цього об'єктивного змісту у вигляді так званого споглядання сутностей, переживання очевидності...» [4, с. 406].

І цілком зрозуміло, що музикант, уперше торкаючись руками або голосом твору або ж уперше його слухаючи, проживає подібний досвід. Аналогічно, що до реалізації цілісного процесу збереження або «привласнення» музичного тексту тут звичайно ще далеко. Несвідоме сприйняття, що так близько зіштовхується з короточасною пам'яттю, ще не може бути справжнім «спільником» музиканта-виконавця. Характер цього первинного сприйняття, його основний **сенсорний вектор**, імовірно, відповідає на питання належності індивіда (відповідно до прийнятих у психології понять) до категорії **кінестетиків, аудіалів і візуалів**.

Ми розуміємо, що візуал – це «той, хто вважає за краще отримувати інформацію, сприймати навколишню дійсність переважно за допомогою зору» [3]. Аудіал точніше і природніше сприймає навколишню дійсність переважно на слух. Кінестетик, отримуючи інформацію, сприймаючи навколишню дійсність, прагне все перевести на мову тілесних відчуттів, <...> намагаючись доторкнутися <...>. Правда, кілька десятків років тому вчені дійшли висновку, що існує ще один вид психотипу – дискрет, або дигітал. Назва походить від англійського слова digital і перекладається як обачний, обережний, стриманий або дискретний. Особливістю дигіталів є здатність оцінювати і сприймати світ за допомогою логіки й аналітики.

Важливо зазначити: належність ця відповідає не тільки за особливості *первинного* збереження інформації, а і *кінцевого* архівування – довгострокового.

Саме відповідно до цього деякі музиканти кажуть, що найсильніше *пам'ятають* музичну фактуру *пальці*. Таким був видатний митець Микола Арнольдович Петров. Народний артист СРСР, професор московської консерваторії розповідав про свою репертуарну «скриньку» і про те, що є твори, які він у цю скриньку складав у ранньому дитинстві, а через 50 років діставав і міг відразу виконати, бо «пальці пам'ятають...». Нам здається симптоматично, що музикант із легендарним слухом

відмічав пальці, а не вуха. М. Петров несвідомо відмічав для себе первинність певної ланки – тактильної, кінestetичної пам'яті. Це, звісно, не означає, що інші грані сприйняття були йому не так близькі, це лише відповідає його, можливо, несвідомому самоаналізу. Схожий приклад важливості тактильних відчуттів демонстрував В. Горовиць: піаніст брав із собою на концерти власний рояль, який був відомий своєю специфічною механікою та клавіатурою.

Інші музиканти запевняють, що найсильніше працює інтонаційна пам'ять – слухова. Такі найбільше спираються саме на слухові уявлення. Як правило, виявляється, що ці виконавці з дитинства приділяли увагу підбору слуху та імпровізації, тобто тим зонам практики, які вимагають особливо заостреної роботи слуху. Саме тому, як ми можемо припустити, інший видатний піаніст Е. Гілельс брав із собою на гастролі свого персонального настроювача фортепіано Г. Богіно.

Ну а третя група виконавців найбільше «вірять» своїм очам. Для них дуже важливий аспект фотографічної пам'яті, спрямованої на фіксацію у свідомості нотної графіки та топографії клавіатури. Такі стверджують, що зореве сприйняття партитури працює точніше за інші.

Звісно, ми розуміємо, що немає «чистих психотипів». Кожна категорія передбачає потенціал їх поліфонічного співіснування, але домінантна характеристика сенсорного сприйняття інформації все ж має місце бути, інша справа, що треба вміти в різних обставинах регулювати власні центри аналізу та управління інформацією.

Виконавцю, закінченому майстру або ж музикантові, що тільки освоює етапи майстерності на момент навчання в школі або консерваторії, надзвичайно важливо розуміти, усвідомлювати, за умов панування якого сенсорного аспекту здійснюється особистий підхід до освоєння-присвоєння абиякого твору, тобто знати свою суто індивідуальну первинну ланку, яка буде і в сьогодні, і надалі домінувати, тобто «вести» його.

Наведемо кілька прикладів – змодельємо ситуацію.

Піаніст, що належить до психотипу *візуала*, сидить у себе вдома або в класі і розучує твір. Дуже чітко фотографічною пам'яттю фіксується розташування тексту на сторінці, графічно ніби «рідними» стають рядки, запам'ятовується положення рук на клавіатурі, очима «схоплюються» позиційні розкладки фактури тощо. Однак *несвідомо* наш візуал запам'ятовує, як була

освітлена клавіатура, якого кольору були стіни, де висіло умовне бра, якого відтінку і ступеня потертості була клавіатура. Безліч інформації є непотрібною, але такою, що неминуче складає контекст того зорового образу, який закарбовується (нехай і усвідомлено). Що відбувається, коли цей музикант, наприклад, прийде на урок або просто в інше приміщення і сяде за інший інструмент? Те, що, здавалося, було вивчено бездоганно, може виявити свою хиткість і ненадійність.

І для кінестетика, у якого руки можуть «самі» пам'ятати, що грати, так само можуть «самі» забути свою дорогу на інструменті, варто трапитися якомусь хвилюванню або питанню у свідомості, що вимагає цілком конкретної відповіді про те, що ж грається зараз або має бути виконано в наступному моменті часу.

Аудіал вивчає, запам'ятовує звукову картину, володіє загостреним слухом і найсильнішими внутрішніми слуховими уявленнями. Займаючись умовно вдома, він запам'ятовує «свою» акустику, особливості тембрального відгуку саме ось цього інструмента. Але акустика будь-якого іншого приміщення, характер відгуку механіки іншого рояля, що не дасть саме цьому виконавцю звукової картини, ідентичної до тієї, до якої він звик – усе це здатне сильно збити і похитнути міцність збереження і точність відтворення музичного тексту. А виступ з оркестром, де виконавець починає чути свою партію в обрамленні або ж паритетних солістів, або ж масштабного акомпанементу (ми не беремо зараз у приклад камерну музику, адже там заведено грати по нотах), отже, виконання з оркестром здатне вибити ґрунт із-під ніг у того, хто найнадійніше відбив у пам'яті саме звукову картину своєї партії.

Спираючись на наш досвід виступів з оркестром, зазначимо, що найскладніші епізоди репетицій були тоді, коли з оркестром доводилося відпрацьовувати виконання фуг. Це, зокрема, фінал Фа-мажорного концерту І.С. Баха, де клавір грає нарівні з двома флейтами-солістами та оркестром і фінал Мі-бемоль мажорного концерту В.А. Моцарта. Обидві fugи дуже швидкісні (ось де fuga – це вже точно «біг»). І «вести» вухами свою лінію – соліста – неймовірно складно, бо соло сприймається *не в протиставленні* з оркестром, а в найтіснішому імітаційному переплетенні з ним. У якийсь момент взагалі може загубитися диференціація своєї партії. І що ж у такому разі робити з центром управління увагою та свідомістю виконання?

Відповідь на ці складності варто шукати в усвідомленому підключенні інших центрів сприйняття і пов'язаних із ними техніками запам'ятовування. Підемо з кінця.

Аудіал повинен досягти настільки тісного «зживлення» з «візуальною картиною» виконання фактури музичного твору, щоб виручали очі, коли вуха не можуть його виручити. Необхідно заручитися чіткими і точним допоміжним маяком, який компенсує звуковий орієнтир, що може похитнутися. Позиційні розкладки і рухові сценарії в кожному окремому випадку можуть стати ниткою Аріадни з виконавському лабіринті.

Візуал повинен намагатися якомога частіше грати в різних приміщеннях, на різних інструментах, щоб раз у раз його свідомість звикала до того, що візуальний контекст не важливий, а важлива лише зорова картина алгоритму розгортання музичної лінії на інструменті. Ну і той, для кого первинними є візуальні враження та орієнтири, повинен намагатися від них якщо не відійти, то підкріпити особливим ступенем зрощення зі звуковою картиною виконуваного, а гра із заплюшеними очима тут, безумовно, незамінна. Ну а кінестетик, якому ближча за все рухова пам'ять, повинен розуміти, що без раціонального початку він стає на дуже хиткий шлях. Недарма О. Гольденвейзер писав, що «немає нічого страшнішого за те, коли людина грає і, власне, не знає того, що грає» [2, с. 72]. За це знання відповідає аспект конструктивно-логічної пам'яті музиканта-виконавця.

Однак чи означають вищенаведені положення те, що візуал повинен підкріплювати себе лише більш глибоким знанням і прослуховуванням музичної фактури або що кінестетик повинен з особливою увагою звертатися до логіки та структури музичного тексту? Зрозуміло, що ні. Насправді, вищезазначені приклади, які спираються на наш досвід самоспостереження, передбачають вибудовування цільного та абсолютно різноманітного злиття *всіх* можливих форм *усвідомленого сприйняття*.

**Висновки.** Послідовно систематизуючи алгоритм професійної пам'яті музиканта як такої, що є джерелом невимовно широкого спектра явищ, ми наголошуємо, що саме сприйняття є першим ступенем цього надважливого аспекту діяльності виконавця. І саме від якості сприйняття залежить невимовно багато. При цьому сприйняття відповідає не тільки за особливості первинного збереження інформації, а й кінцевого архівування – довгострокового. Тільки усвідомлене сприйняття-зчитування музичного

тексту, що включає візуальний, звуковий, руховий і конструктивно-логічний аспекти, здійснюване за умов цільового управління увагою, здатне забезпечити ґрунтовне збереження інформації. У подальшому ж «гра» цими центрами управління може зумовити справді надійне і стабільне відтворення музичного тексту. За умов наявності домінантного психотипу аудіала, кінестетика, візуала зауважимо: чим багатогранніше буде зазначений процес і чим більш інтегрованими один до одного будуть аспекти зрощення з музичним текстом, тим більш довгостроковою буде пам'ять і тим простішим буде процес розархівзації отриманого колись знання. Отже, якість сприйняття зумовлює саму пам'ять. І це формує, на наш погляд, нескінченний ланцюг, смислоутворювальний початок, зрозуміти який – означає значно просунутися в осягненні алгоритму запам'ятовування музичного тексту.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Выготский Л.С. Психология искусства. Москва : Искусство, 1968. 330 с.
2. Грохотов С. Уроки Гольденвейзера. Москва : Классика–XXI, 2009. 248 с.
3. Ефремова Т.Ф. Современный толковый словарь русского языка. 2005. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/273601/%D0%B2%D0%B8%D0%B7%D1%83%D0%B0%D0%BB> (дата звернення 12.08.2021)
4. Зинченко В.П. Образ и деятельность. Москва : Институт практической психологии, Воронеж : НПО «МОДЭК», 1997. 608 с. URL: [[http://psychlib.ru/mgppu/zod-1997/ZOd-4061.htm#\\$p406](http://psychlib.ru/mgppu/zod-1997/ZOd-4061.htm#$p406)] (дата звернення 1.08.2021)
5. Кирнарская Д. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. Москва : Таланты–XXI век, 2004. 496 с.
6. Кольер. Энциклопедия. URL: <https://entsiklopediya-kolera.slovaronline.com/26-%B%D0%AE%D0%A2%D0%9D%D0%AB%D0%99%D0%A1%D0%9B%D0%A3%D0%A5> (дата звернення 22.08.2021)
7. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника (на основе звукотворческой воли). Москва : Музыка, 1966. 220 с.
8. Музыкальная энциклопедия / ред. Ю.В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, Советский композитор. URL: <https://rus-music-enc.slovaronline.com/7090> (дата звернення 9.08.2021)
9. Николаев А. Г.Р. Гинзбург. *Вопросы фортепианного исполнительства*. Вып. 2. Москва, 1968. 283 с.
10. Рубинштейн С. Основы общей психологии : в 2 т. Москва : Педагогика, 1989. Т. 1. 488 с.
11. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. Москва – Ленинград : Акад. пед. наук РСФСР, 1947. 335 с.

12. Хофман Й. Активная память. Москва : Прогресс, 1986
13. 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. Vygotsky, L.S. (1968). *Psychology of art*. Moscow: Art. [in Russian].
2. Grokhotov, S. (2009). *Goldenweiser lessons*. Moscow: Classic-XXI [in Russian].
3. Efremova, T. *Modern explanatory dictionary of the Russian language*. Retrieved from: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/273601/%D0%B2%D0%B8%D0%B7%D1%83%D0%B0%D0%BB> [in Russian].
4. Zinchenko, V.P. (1997) *Image and activity*. Moscow: Institute of Practical Psychology, Voronezh: NPO MODEK. [in Russian].
5. Kirmarskaya, D. (2004) *Psychology of special abilities. Musical abilities*. Moscow: Talents – XXI century. [in Russian].
6. *Collier's Encyclopedia with Bibliography and Index*. Retrieved from: <https://entsiklopediya-kolera.slovaronline.com/26-E%D0%9B%D0%AE%D0%A2%D0%9D%D0%AB%D0%99%20%D0%A1%D0%9B%D0%A3%D0%A5>. [in Russian].
7. Martinsen, K. (1966). *Individual piano technique based on sound-creative will*. Moscow: Music. [in Russian].
8. *Music encyclopedia*. Retrieved from: <https://rus-music-enc.slovaronline.com/7090>. [in Russian].
9. Nikolaev A. (1968) *G. R. Ginzburg (Piano Performance Issues. Vol. 2)*. Moscow, Music. [in Russian].
10. Rubinstein, S. (1989). *Fundamentals of general psychology*. Moscow: Pedagogics. [in Russian].
11. Teplov, B. (1947) *Psychology of musical ability*. Moscow-Leningrad: Academy of pedagogical sciences of the USSR. [in Russian].
12. Hoffman, J. (1986) *Active memory*. Moscow: Progress. [in Russian].
13. Tsy-pin, G. (1984). *Learning to play the piano*. Moscow: Education. [in Russian].