

УДК 78.01;78.03;  
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/57-3-10>

**Олександра САПСОВИЧ,**  
*orcid.org/0000-0001-9175-1018*

заслужена артистка України, кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри спеціального фортепіано  
Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової  
(Одеса, Україна) *sapsovich@gmail.com*

## ЗВУКОТВОРЧА ПАМ'ЯТЬ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ: ДО ПОСТАНОВКИ ПИТАННЯ

У статті розглядається послідовний зв'язок таких двох феноменів, як професійна пам'ять музиканта-виконавця та техніка його звуковидобування. Простежується системне встановлення практичної кореляції цих двох початків, що здійснюється відповідно до поступового входження майбутнього музиканта до світу виконавчого мистецтва. Виявлено поліфонічну структуру алгоритму взаємодії та взаємозалежності таких аспектів професійної пам'яті музиканта-виконавця, як конструктивно-логічний та тактильний; у широкому сенсі – фізичний рівень сприйняття музичного тексту: рухова, або кінестетична пам'ять музиканта-виконавця розглянуто у зворотному русі – як те, що, з одного боку, передусь аналітичному «схоплюванню» горизонталі та вертикалі музичного полотна, а з іншого є прямим результатом відповідного логічного прочитання музичного тексту. Виокремлений такий надважливий параметр, як емоційна пам'ять музиканта. Простежене фактичне головування цього аспекту у становленні митця. У другій частині дослідження розглянуто багатокomпонентне поняття звукотворчої волі К. Мартінсена, на базі його теоретичних визначень сформовано практичне обґрунтування нашого формулювання звукотворчої пам'яті музиканта. З точки зору методології це досягається поступовим виокремленням паралелей між складовими звукотворчої волі К. Мартінсена та різноманітним аспектів професійної пам'яті музиканта. В результаті дослідження, надане робоче визначення синтезованого феномена звукотворчої пам'яті, згідно з яким ми, на відміну від К. Мартінсена, наполягаємо на первинності не слухової, а мнемонічної сфери у створенні музичного явища будь-якого порядку, і тому під звукотворчою пам'яттю розуміємо центральну, початкову і кінцеву силу виконавського творчості, відчуття якої культивується з перших миттєвостей спілкування з музикою і не залишає музиканта по всьому шляху його розвитку.

**Ключові слова:** звукотворча воля музиканта, звукотворча пам'ять, професійна пам'ять музиканта-виконавця, емоційна пам'ять, конструктивно-логічна пам'ять, звуковидобування, техніка музиканта.

**Olexandra SAPSOVYCH,**  
*orcid.org/0000-0001-9175-1018*

Honored Artist of Ukraine, Phd in Art Studies, Associate Professor,  
Associate Professor at the Special Piano Department  
Odessa National A.V. Nezhdanova Music Academy  
(Odesa, Ukraine) *sapsovich@gmail.com*

## SOUND-CREATIVE MEMORY OF THE MUSICIAN-PERFORMER: TO THE ANALYSIS OF THE QUESTION

The article examines the sequential connection of such two phenomena as the professional memory of a musician-performer and his sound production technique. The systematic establishment of a practical correlation of these two categories is traced, which is carried out in accordance with the gradual entry of the future musician into the world of performing arts. The polyphonic structure of the algorithm of interaction and interdependence of such aspects of the professional memory of the musician-performer as constructive-logical and tactile are presented. In a broad sense – the physical level of perception of the musical text: motor or kinesthetic memory of the musician-performer is considered in reverse motion – as that which, on the one hand, precedes the analytical «grasping» of the horizontal and vertical of the musical canvas, and on the other hand is a direct result of the corresponding logical reading of the musical text. Such an important parameter as the musician's emotional memory is singled out. Traced the actual leadership of this aspect in the formation of the artist. In the second part of the study, K. Martinsen's multi-component concept of sound-creating will is considered, on the basis of his theoretical definitions, a practical justification for our formulation of a musician's sound-creating memory is formed. From the point of view of methodology, this is achieved by gradually distinguishing parallels between the components of K. Martinsen's sound-creating will and the variety of aspects of the musician's professional memory. As a result of the research, a working definition of the synthesized phenomenon of sound-creative memory is given, according to which, unlike K. Martinsen, we insist on the primacy of the mnemonic sphere, not the auditory one.

*in the creation of a musical phenomenon of any order, and therefore we understand the the sound-creative memory as the central, initial and final power of performing creativity, the feeling of which is cultivated from the very first moments of communication with music and does not leave the musician throughout the entire path of his development.*

**Key words:** *sound-creating will of a musician, sound-creating memory, professional memory of a musician-performer, emotional memory, constructive-logical memory, sound production, musician's technique.*

**Постановка проблеми.** Як часто, в середовищі тих, хто навчається музиці, під так званою «музичною пам'яттю» розуміється головним чином здатність вивчити текст напам'ять і зіграти його «без нот», і як часто, за всієї декларативності того, що звук кожного музиканта повинен відрізнятися різнохарактерністю та стабільністю якості, у загальній своїй масі виконавці *на практиці* його ототожнюють динамічному діапазону виконання. Риторичне питання, щоправда, полягає в тому, чи повинні взагалі вважатися музикантами люди, які розглядають наведені категорії суто в їхньому ремісничому ключі. Однак, якщо ми говоримо про клас професіоналів, які дійсно займаються музикою *для самої музики*, зазначені категорії відразу починають виявляти свою трансцендентність і такі поліфонічні властивості, що відкривають як для виконавців, так і для дослідників неймовірні горизонти пізнання.

У такому разі коли ми говоримо про професійну пам'ять музиканта, ми торкаємося феномена, що пронизує все його професійне життя.

Коли ж ми говоримо про творчий образ – творчий імідж виконавця, ми неминуче, серед іншого, торкаємося його «звуку» – тієї магічної властивості, яка є і даром, і системно вибудовуваним скіллою. Однак, при загальноприйнятому розумінні, що обидва ці початки найбільшою мірою піддаються процесу розвитку, ніхто чомусь не пов'яже їх в єдине, на практиці якраз таке, що паралельно реалізується, взаємно визначальне ціле. Як мінімум, обидва ці параметри мали б посідати місце серед так званих вихідних даних обдарування, але при цьому, у професійній літературі, рідко зараховуються навіть до базових музичних здібностей. Фактично, обидві ці сфери, що вимагають вищої міри усвідомленості – «розуміння» та загостреного «відчуття» самого себе, пускаються на самоплив. Але ж ці два колоси – пам'ять і звук – роблять музиканта.

Задля розкриття відзначеної думки у статті розглянуто алгоритм паралельного руху цих двох початків.

**Аналіз досліджень:** у статті послідовно проаналізовано багатокомпонентний феномен звукотворчої волі К. А. Мартінсена, на базі його теоретичних визначень сформовано практичне обґрунтування нашого формулювання звукотворчої пам'яті музиканта.

**Мета статті:** простежити взаємний вплив таких феноменів, як професійна пам'ять музиканта-виконавця та звуковидобування піаніста. Розробити теоретичну базу спільного знаменника для цих двох явищ.

**Виклад основного матеріалу.** З першої миті знайомства з музикою починається акумулювання (спочатку несвідоме) в особистому архіві майбутнього виконавця того пласта «наслуханості», без якого сам процес засвоєння гри на інструменті буде позбавлений фундаменту: перш ніж почати вчитися на будь-якому інструменті, чи то дитина, юнак чи дорослий – має вже духовно володіти якоюсь музикою; так би мовити, зберігати її у своїй свідомості (*або підсвідомості*) носити у своїй душі та чути своїм слухом. Останнє положення, на якому базується досить авторитетне аналітичне розуміння періоду першого спілкування з музикою, реалізується за допомогою багаторазового прослуховування різноманітної музики та відповідає ще «донотному», або «доігровому» періоду навчання. Вочевидь, своїм здійсненням дане положення *вже* запускає надважливий процес формування азів професійної пам'яті музиканта-виконавця, оскільки є синтезуванням таких її аспектів, як слуховий і емоційний.

На цьому ж етапі – паралельно з акумулюванням музичної підоснови всієї подальшої діяльності музиканта-виконавця, починається розмова про звук. Точніше, підготовка до його професійного втілення на інструменті (спочатку така ж несвідомо, як і у випадку з пам'яттю). Йде накопичення (знову-таки, у пам'яті) деяких прийомів моторики, що передують процес виховання туше, сприяють розвитку абсолютної розкутості плеча, лікта, передпліччя та кисті.

Таким чином, згідно з нашими практичними спостереженнями, потреби «доігрового» періоду навчання музики зумовлюють паритетну роботу над первинним формуванням:

- а) мнемічних процесів виконавця, які спочатку полягають в аспектах слухової та емоційної пам'яті;
- б) основних навичок, що відповідають за свободу піанізму та природність звуковидобування.

Такі віхи найбільш сприятливого сценарію цього етапу у розвитку музиканта. Як бачимо, вже тут себе виявляє найтісніше сусідство двох сфер, що обговорюються.

Спочатку ці два явища – пам'ять і звук йдуть нарівні, хоч і не виявляють абсолютної взаємозалежності. А ось надалі починають переплітатися все тісніше і тісніше.

Фактично, відразу після закінчення доігрового періоду навчання музиканта починається його поступове входження в той теоретичний світ музики, який згодом відповідатиме за раціональний початок у сприйнятті ним структури нашого мистецтва, як такого. Спершу м'яко і непомітно, але потім все більш і більш ґрунтовно, виконавець починає свій шлях у бік грамотного читування побудови та логіки музичної мови. І через кілька років, приходиться усвідомлення того, що сила, що дозволяє з максимальним ступенем надійності виходити на сцену – називається конструктивно-логічною пам'яттю. Але ще важливіше є розуміння того, що цей надзвичайно специфічний аспект професійної пам'яті музиканта, який відповідає за раціональне сприйняття та відтворення тексту – послідовно реалізується саме у зв'язці з руховою та тактильною пам'яттю, та є, своєю чергою, основою звуковидобування.

Спираючись на практичний досвід, ми намагаємо, що працюючи над вишколом тексту, перехід від інтуїтивного і несвідомого в площину усвідомленого і не випадкового реалізується у вигляді раціонального осмислення та логічного прочитування музичної фактури. Не секрет, що рухова, або кінестетична пам'ять музиканта-виконавця, яка є для більшості музикантів найсильнішою, стає справжнім спільником артиста лише тоді, коли підкріплена не просто слуховим та зоровим аспектами «зрощування» з музичним твором (а слуховий, зоровий та руховий аспекти утворюють тріаду фізичного сприйняття музики), але й чітким конструктивно-логічним аналізом, що є аналітичним «схоплюванням» горизонталі та вертикалі музичного полотна. Освоєння та багаторазове опрацювання лінійної (інтервальної) та гармонійної (функціональної) структурної сітки кожного окремого твору виступає елементом роботи, здатним забезпечити такий рівень професіоналізму, при якому голова, керуючи руками, мінімізує білі текстові плями та сприяє особливому рівню надійності відтворення та довговічності збереження музичного тексту (Сапсович, 2021: 226-227).

Але якщо конструктивно-логічна пам'ять обумовлює надійність функціонування рухової, тактильної пам'яті то і фізичне *відчуття* вертикальної та горизонтальної позиції – пальці, що бачать її – значно посилюють сприйняття музикантом конструктивного – структурного елемента фак-

тури як такого. Ось це відчуття лінійного та гармонійно функціонального руху музичної думки, передчуття фактурного шаблону, що відповідно передбачається раніше архівованими в пам'яті блоками елементів, властивих композиторській мові в кожному окремому випадку – виявляє надважливий елемент зворотного руху від кінестетичної складової до раціональних шарів сприйняття та відтворення музичного тексту.

Аналогічно і технічна досконалість туше, а ширше – справді віртуозне володіння інструментом часто визначає глибину образно-семантичного прочитання музичного полотна.

Очевидно, мав рацію Г. Нейгауз, який відзначав таку надважливу та складну діалектику у співвідношенні змісту та засобів виконання, нагадуючи про те, що поряд з переоцінкою техніки існує і «... помилка, яка, що правда, зустрічається у інструменталістів значно рідкісніше і полягає в недооцінці трудності та величезності завдання повного оволодіння інструментом для самої музики. <...> чим ясніше мета (зміст, музика, досконалість виконання), тим ясніше вона диктує засоби її досягнення, <...> *Що* (курсив тут і далі наш) визначає як, хоча в останньому рахунку як визначає що» (Нейгауз, 1958: 11). Отже, якщо як визначає що – чи вірним буде припустити, що звук – майстерність звуковидобування, техніка піаніста, різною мірою реалізуючи будь-які змістовні та концептуальні знахідки, стоїть на п'єдесталі по відношенню до багат шаровості та поліфонічності емоційної пам'яті музиканта?

І справді, яка користь від ідеально прочитаної логіки музичного твору, від глибинного проникнення в риторичні та символічні шари музичного задзеркалля, якщо вони не підкріплені проникаючим у глиб душі втіленням музичного задуму. Що толку від всебічної роботи над емоційною пам'яттю виконавця, якщо технічні засоби її здійснення їй не відповідають?

Припустимо, що виконавець цілком реалізував в попередній роботі процес накопичення, усвідомлення та збереження досвіду пізнання об'єктивного композиторського, а також суб'єктивного особистісного сприйняття та переживання символів, що утворюють, зрештою, змістовну складову інтерпретації твору, та якою ж має бути звукова майстерність, щоб закладені в нас самих змістовні глибини та процес пізнання композиторських «ієрогліфів» не залишилися «рідчю в собі»?

Ці питання мають риторичний характер і навряд чи вимагають точної відповіді. Вони швидше змушують згадати, що теорія без прак-

тики сліпа, а практика без теорії глупа. Важливо розуміти, що і глибинне освоєння конструктивного елемента фактури, і емоційний сценарій виконання, і виконавські аспекти інтерпретації на її режисерському початку не просто уточнюють, роблять більш конкретними фізичні дії та рухові відчуття піаніста, вони ще й визначаються їх якістю – їх філігранністю.

Послідовне спостереження такого тісного взаємозв'язку – аж до розмиття кордонів – між різними аспектами професійної пам'яті музиканта-виконавця і майстерністю звуковидобування (що і є в широкому сенсі – техніка музиканта), наводить нас на думку про можливість розробки єдиного знаменника для обох цих феноменів, який можна було б ознаменувати словосполученням – а насправді *смыслосполученням* звукотворча пам'ять.

Важко не помітити тут вплив К. Мартінсена, який міркує у своїй книзі «Індивідуальна фортепіанна техніка» про таке явище, як звукотворча воля.

На думку К. Мартінсена, звукотворча воля – це те, що кожен істинний піаніст абсолютно безпосередньо відчуває в собі при виконавчій творчості як центральну, первинну силу (треба відзначити, що, перш за все, К. Мартінсен говорить тут про слуховий початок). Поділяючи свою концепцію на шість елементів, автор попереджає про помилковість сприйняття цілого як простого підсумовування його частин. Дослідник посилається на загальну психологію: «в галузі психіки продукт, що утворився з деякої кількості елементів, є більшим за просту суму цих елементів» (цит. по: Ципін, 1984: 28-29). Це положення відкриває опис шести окремих напрямків волі слухової сфери. Дослідник системно акцентує увагу, що кожен із сформульованих аспектів його системи – «звуквисотна воля», «звукотемброва воля», «лініє-воля», «ритмо-воля», «воля до форми» та «формуюча воля» – окремо не в змозі створити твір мистецтва, але в сукупності ці «компоненти» утворюють те ціле, яке більше, ніж їх сума, а саме – звукотворчу волю. Ми повністю переймаємо цей посил, підкреслюючи, що і на наше глибоке переконання, зазначені вище – слухова пам'ять, емоційна та конструктивно-логічна пам'ять, моторні та рухові можливості виконавця, його дотикові відчуття, його туше у поєднанні з особистісними психофізіологічними особливостями, не працюючи «окремо», але виступаючи в єдності, також утворюють цілісний феномен, куди більший за масштабом, ніж сама сума аспектів, які лягли в його основу, феномен, який, зрештою,

визначає буття музиканта в мистецтві – звукотворчу пам'ять.

Втім, спорідненість нашої концепції та ідей К. Мартінсена не вичерпується лише загальними формальними рисами.

Візьмемо перший елемент звукотворчої волі, що називається «звуквисотною волею».

«Звуквисотна воля виступає на кшталт абстрактного ставлення волі до царства звуків. Вона не спрямована ні на що інше, як тільки на певний звук, оскільки його висота відрізняє його від інших звуків. Ця здатність уявляти звук певної висоти, бажати появи такого, проявляється не в усіх музикантів однаково. У цьому відношенні існує два корінним чином різні типи обдарованості. Одні музиканти вміють одразу визначити висоту будь-якого з застосовуваних на практиці звуків, вміють його уявити собі і хотіти його, – інша – і таких, мабуть, більшість – можуть зробити це, тільки отримавши попередньо якийсь вихідний або порівняльний звук певної висоти. Перша категорія музикантів має абсолютний, а друга – відносний слух» На полях хочу нагадати, що останніх – тобто музикантів не з абсолютним, а з відносним слухом Мартінсен безпеліційно ставить на п'єдестал відносно тих, кому притаманний слух абсолютний – бо вважає, що є хіба що цінніше за *пошук*. Навіть якщо це пошук чистої інтонації. Саме процес невпинного пошуку, самоконтролю та самокоригування – може врешті решт бути одним з надважливих важелів успіху. (Мартінсен, 1966: 29-30). Отже, звуквисотна воля розглядається К. Мартінсен, як щось дане від природи. Так і щодо звукотворчої пам'яті – у тому її аспекті, що стосується безпосередньо туше – ще на рівні визначення задатків існують такі майбутні виконавці, що, від природи наділені прекрасним торканням і ті, для яких це не є чимось даним від початку. І як і у випадку зі звуквисотною волею – наявність цього природного задатка ще нічого не обіцяє. Набагато важливіше, що є виконавці, які несвідомо сприймають відтворюваний ними звук, як даність, і ті, що перебувають у беззупинному пошуку його кращих характеристик протягом усього життя.

Другим елементом звукотворчої волі К. Мартінсена є «звукотемброва воля». «Специфічне звукове забарвлення кожного інструменту є для виконавця переважно заздалегідь даним. І все ж таки всередині цього заздалегідь даного специфічного звучання рука майстра вміє на кожному інструменті змінювати в широких межах забарвлення звуку. Навчити вилучати з кожного інструменту оптимальну барвистість – завдання

інструментального – технічного та художнього – виховання. Звукотембровою воля є той елемент звукотворчої волі, який є передумовою для вирішення цього завдання. Такі музиканти мають виняткову активність критичного слуху щодо найтонкіших відтінків характеру звучання (Мартінсен, 1966: 31). Очевидно, що цей аспект корелює для нас із такою важливою для музичного виконавства категорією, як тембродинамічний слух – виступаючий однією з найвищих форм функціонування музичного слуху, бо сама його природа передбачає тут вимір категоріями художньо-естетичного порядку.

І ось тут рояль стає справжнім королем. Бо саме фортепіано – інструмент найбагатшого тембро-динамічного потенціалу. Колосальні ресурси гучної динаміки, величезний діапазон (близько 90 клавіш), педалі, що дозволяють створювати різноманітні мальовничо-колористичні ефекти, – все це дає підстави говорити, і без перебільшення, про калейдоскопічно багатобарвну звучність сучасного рояля. Ф. Бузоні підкреслював, що рояль – «чудовий актор»: йому дано імітувати голос будь-якого музичного інструменту, наслідувати будь-яку звучність. За К. Черні, на фортепіано можна отримати сто різних тембродинамічних градацій; його «опоненти» (Ф. Блуменфельд, А. Шнабель, В. Гізекінг) заперечували лише в тому відношенні, що рояль здатний не на сто, а на незліченну безліч тембро-динамічних нюансів (Цит по: Ципін, 1984: 68). Нарешті, як про «інтелектуальний» інструмент – про рояль висловлювався Г. Нейгауз: «Саме тому, що фортепіано, як мені здається, найінтелектуальніший інструмент і не має чуттєвої “плоти” інших інструментів, тому для повного розкриття всіх його найбагатших можливостей дозволено і треба, щоб в уяві граючого жили більш чуттєві і конкретні звукові образи, всі реальні різноманітні тембри і фарби, втілені в звуці людського голосу і всіх у світі інструментів» (Нейгауз, 1958: 63). Проте звідки ж їм братись – цим численним звуковим орієнтирам? Де існує та музична «скринька», з якої виконавець-музикант черпатиме різноманітність фарб для їх відтворення на інструменті? Очевидно, що в ієрархії звукотворчої пам'яті ця роль буде віддана слуховій та емоційній пам'яті (Сапсович, 2020) – категоріям, з яких почалося наше дослідження. І справді, повертаючись до методології «наслуханості», порушеної на початку нашого викладу – саме в ній криється ключ до створення того звукового контенту, який здатний стати невичерпною скарбницею звукових характеристик, фарб, відтінків та властивостей,

здатних режисерські (тобто передбачаючи відтворення звуку) впливати на його кінцевий вигляд. Не можна не відзначити ще й таку особливість: слухова пам'ять величезною мірою відповідає за внутрішній слух музиканта. А саме внутрішні звукові уявлення є певним простором архівації та розархівації тембро-динамічних властивостей звуку перед його конструюванням на інструменті.

Третій елемент звукотворчої волі К. Мартінсена називається лінієволею. Цей аспект дослідник визначає, як «перший з тих елементів, які з звуковисотної та звукотембрової волі утворюють музичне явище». Далі слідує практичне пояснення: «музичне завдання може бути внутрішньо вирішене двояко. Припустимо, що воно полягає у вибудовуванні тетраорда, у послідовності звуків до, ре, мі, фа. В одному випадку головним для слухової сфери буде шукання звуків самих по собі, в іншому випадку метою, яка живе у свідомості, буде *перехід* від звуку до звуку. У першому випадку слухова сфера свідомості обмежиться бажанням отримати по черзі звуки до, ре, мі, фа як деякі звукові точки; у другому випадку домінуючим уявленням є об'єднання цих звукових точок у мелодійну лінію (Мартінсен, 1966: 32). І дійсно, деякі музиканти ні в якому разі не усвідомлюють прірви між послідовністю звуків, далеко відставлених один від одного, не розуміють величини необхідного розмахового зусилля. «Інтерваліка» для них – лише слово, а не найсильніший елемент впливу на створення «вимовлення» музичного полотна. Справжнє звукове явище від них іноді жахливо далеко, тому що справжнє звукове явище не є рядом звуків, що виникають по черзі, точка за точкою, а те, що відбувається між звуками, тенденції устремління одного звуку до іншого, в чому полягає глибокий нерв музичного явища. Але підемо по порядку: у виконавському мистецтві за якісне подолання поштовхової – точкової природи рояля та вироблення горизонтального мислення відповідає внутрішній слуховий контроль, емоційна пам'ять і безпосередньо техніка музиканта. Ми не раз уже проводили думку, що звукова майстерність невіддільна від самої техніки у звичному розумінні цього слова: віртуозності, витривалості, швидкості та спритності. Отже і практичне вміння грати дійсно архітектонічно вибудовано – настільки важливе для категоризації лініє-волі за К. Мартінсеном, пов'язане з технікою в широкому розумінні, як такою, що, у свою чергу, виступає для нас саме категорією звукотворчої пам'яті. Щодо категорії інтерапліки, ще Р. Шуманом було дано заповіт піаністам вчитися у вокалістів характерному для них веденню

мелодії, «доставанню» потрібного інтервалу, який у своєму художньому початку практично завжди асоціюється з якимось риторичним забарвленням, тобто взаємопов'язаний саме з емоційною – афектаційною складовою, знову-таки, спочатку несвідомо, та потім і свідомо відкладеною у пам'яті.

«Ритмоволя» – наступний елемент системи – представляє собою ритмічну пульсацію рояля. К. Мартінсен посилається на Г. фон Бюлова: «спочатку був ритм», проводить історичні паралелі з «диригентським» початком клавесину, що хоч і був позбавлений можливості робити акценти, доступні роялю, але мав здатність до найточнішої артикуляції, яка і зробила клавесин керівником, зразком для решти інструментів. У звукотворчій пам'яті – у тому її аспекті, що стосується і технічного оснащення піаніста, і кінестетичної пам'яті – значну роль відіграє саме моторика, яка частково співвідноситься з думкою К. Мартінсена про ритмоволю. Моторна пам'ять, що виступає підрозділом рухової (кінестетичної) пам'яті, і утворює, з одного боку, точність просторової орієнтації при виконанні – створенні звуку, з іншого – пульсацію музичної лінії в часі, вимагає окремої методології освоєння, безумовно важлива і входить до конфігурації звукотворчої пам'яті окремою рядком.

«Воля до форми» та «формуюча воля» – дві останні грані звукотворчої волі К. Мартінсена відносяться, з одного боку, до музично-формальної сторони, а з іншого – до індивідуального змісту музичного виконання (Мартінсен, 1966: 33). «Воля до форми живе в душі композитора при творчому акті як свого роду загальний огляд твору, що народжується, чи то огляд ясно усвідомлений, як у Моцарта і напевно також у Баха і Генделя, або швидше спершу туманне, неусвідомлене прагнення, як у Бетховена. Такий загальний огляд підпорядковує всі деталі. Вони потрібні цілому лише остільки, оскільки ціле живе у кожній деталі» (Мартінсен, 1966: 34). Отже, на думку К. Мартінсена, воля до форми являє собою ту силу, яка жваво проявляється у творчому акті композитора. Проте цілком очевидно, що музичне виконання не мислиться за наявності однієї волі лише до форми твору самої по собі. Феноменологія переконливої передачі будь-якого твору завжди зводиться до наступного: воля до форми твору була внутрішньо відчута і виконана особистими душевними силами виконавця.

Останнє породжує Мартінсенське поняття «формуючої волі». Він каже: «навіть великому майстру було б складно, імовірно, ідеально вико-

нати, наприклад, окремо взяту другу частину так званої Лунної сонати Бетховена. Якщо ж він виконує цю частину в органічному зв'язку з усім твором, якщо демонічний початок її третьої частини зароджується ще в його виконанні першої частини, то середня частина майже сама розквітає під його руками, на думку Ф. Ліста, як «квітка між двома прірвами»» (Мартінсен, 1966: 35).

Отже, що таке «погляд» зверху на форму, навик «піднятися» над фактурою, щоб мати можливість оглядати музичне полотно наскрізь і ззовні, як не конструктивно-логічна пам'ять вищого порядку, яку ми могли б назвати конструктивно-логічним *оглядом*? «Звичайну» конструктивно-логічну пам'ять ми пов'язуємо з докладним дедуктивним сприйняттям – відтворенням музичного тексту з щомиттєвим аналізом структурних елементів його музичної фактури. Але розвиваючи цей посил углиб – ми чітко уявляємо собі, що будь-яка конструкція не може мислитись виключно у ракурсі своїх дрібних деталей. Часткове забов'язане служити цілому. Саме тому суто технічно конструктивно-логічна пам'ять спирається не лише на знання та архівацію елементів музичної мови на рівні мелодії та гармонії, а й на закони вибудовування музичної форми та драматургії. Іншими словами, конструктивно-логічний початок працює не лише щодо аналізу дрібних ланок текстологічного механізму музичного твору, а й щодо:

а) співвідношення деталей і цілого в масштабі однієї частини будь-якого твору;

б) у масштабі співвідношення всіх частин якогось єдиного циклу;

**Висновки.** Провівши такий поліфонічний розбір, що виявляє послідовну, хоч і не лінійну кореляцію компонентів звукотворчої волі К. Мартінсена та звукотворчої пам'яті в нашому розумінні, ми, по-перше, підтверджуємо те, що спорідненість наших понять не вичерпується лише формальними ознаками, а по-друге, можемо, на основі зробленого огляду, запропонувати робоче формулювання звукотворчої пам'яті як такої.

Визнаючи гостроту і ємність його формулювань, ми все ж наполягаємо на первинності не слухової, а мнемонічної сфери у створенні музичного явища будь-якого порядку, і тому під звукотворчою пам'яттю ми розуміємо центральну, початкову і кінцеву силу виконавського творчості, відчуття якої культивується з перших миттєвостей спілкування з музикою і не залишає музиканта по всьому шляху його розвитку.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Москва: Музыка, 1966. 220 с.
2. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Москва: Музыка, 1958. 207 с
3. Сапсович О. Системна організація конструктивно-логічного аспекту професійної пам'яті музиканта-виконавця. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової*. 2021. Вип. 32/1. С. 215–228.
4. Сапсович О. Емоційна пам'ять музиканта-виконавця (до постановки питання). *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової*. 2020. Вип. 31/1. С. 147–160.
5. Ципин Г. Обучение игре на фортепиано: учебное пособие для студентов пед. институтов по специальности № 2119 «Музыка и пение». Москва: Просвещение, 1984. 176 с.

## REFERENCES

1. Martinsen K. A. Individualnaya fortepiannaya tekhnika na osnove zvukotvorcheskoj voli. [Individual piano technique based on sound-creating will]. Moscow, Music, 1966, 220 p. [in Russian].
2. Neuhaus G.G. Ob iskusstve fortepiannoij igri. Zapiski pedagoga. [On the art of piano playing. Notes of the teacher]. Moscow, Music, 1958, 207 p. [in Russian].
3. Sapsovych O.A. Systemna organizatsiya konstruktivno-logichnogo aspektu profesijnogi pam'yati musicanta-vykonavtsya. [Systematic organization of the constructive and logical aspect of the professional memory of a musician-performer]. *Musical art and culture: Scientific bulletin of A. V. Nezhdanova ONMA*. 2021. Vol. 32/1. pp. 215–228 [in Ukrainian].
4. Sapsovych O.A. Emotsijna pam'yat musicanta-vykonavtsua (do postanovy pytannya). [Emotional memory of a musician-performer (to the analysis of the question)]. *Musical art and culture: Scientific bulletin of A. V. Nezhdanova ONMA*. 2020. Vol. 31/1. pp. 147–160 [in Ukrainian].
5. Tsy-pin G.M. Obuchenie igre na fortepiano. [Learning to play the piano]. Moscow: Education, 1984. 176 p. [in Russian].