

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*

АЛГОРИТМ АКТИВАЦІЇ АСПЕКТІВ ПРОФЕСІЙНОЇ ПАМ'ЯТІ ВИКОНАВЦЯ-ПОЧАТКІВЦЯ

Свідомо, чи, як часто буває на практиці, несвідомо, педагог починає розвивати професійну пам'ять свого підопічного з перших уроків музики. За нашими спостереженнями, далеко не кожний «провідник» в світ музики зі всієї глибиною розуміє, що цей феномен неможливо переоцінити – від правильності алгоритму «включення» в арсенал маленького музиканта різних аспектів професійної пам'яті значною мірою залежить рівень успішності його професійної діяльності в майбутньому. Мова тут, звичайно ж, далеко не лише про вміння вивчати напам'ять, відтворювати по пам'яті та «утримувати в пальцях» на якомога довгий термін музичний текст. Професійна пам'ять прямо впливає на можливості вибудовування самобутньої інтерпретації, на багатство звуковидобування – тембро–динамічні можливості виконання, рівень віртуозності, вміння себе слухати і чути, аналізувати і конструктивно працювати з власною майстерністю. Це багатоскладовий феномен, різні аспекти якого поділяються на взаємозалежні грані: є фізичний рівень сприйняття, освоєння та подальшого збереження тексту, що охоплює слуховий, зоровий та кінестетичний рівні, де слуховий – постає де-факто режисерською константою, зоровий охоплює нотну графіку та топографію клавіатури, кінестетичний розпадається на дотикову та моторну складову. Є рівень, що відповідає за рацію і втілюється крізь конструктивно-логічне охоплення музичної фактури, нарешті, найважливіший рівень професійної пам'яті служить вибудові образно-семантичного сценарію і включає в роботу емоційну пам'ять музиканта. Тож дана стаття покликана представити у науковому дискурсі найбільш ергономічний алгоритм підключення на самому початку навчання тих аспектів професійної пам'яті музиканта-виконавця, які у певній конфігурації здатні як і прискорити розвиток майбутнього митця, так і забезпечити його конкурентоспроможність в майбутньому.

Ключові слова: професійна пам'ять музиканта-виконавця, дитяча музична освіта, емоційна пам'ять, конструктивно-логічна пам'ять, аналітичне продумування тексту, моторика виконання.

Oleksandra 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*

ALGORITHM FOR ACTIVATION OF ASPECTS OF PROFESSIONAL MEMORY OF A BEGINNER PERFORMER

Consciously or, as often happens in practice, unconsciously, the teacher begins to develop the professional memory of his student from the first music lessons. According to our observations, not every "leader" in the world of music fully understands that this phenomenon cannot be overestimated – the level of success of his professional activities in the future largely depends on the correctness of the algorithm of "inclusion" in the arsenal of a young musician of various aspects of professional memory. Of course, we are talking here not only about the ability to learn by heart, reproduce from memory and "hold in your fingers" a musical text for as long as possible. Professional memory directly affects the possibilities of building an original interpretation, the richness of sound production – timbre-dynamic possibilities of performance, the level of virtuosity, the ability to listen and to hear oneself, analyze and work constructively with one's own skill. This is a polysyllabic phenomenon, the different aspects of which are divided into interdependent facets: there is a physical level of perception, mastering and subsequent preservation of the text, which covers the auditory, visual and kinesthetic levels, where the auditory – appears as a de-facto directorial constant, the visual covers the music-score graphics and topography of the keyboard, kinesthetic is divided into tactile and motor components. There is a level that is responsible for the ratio-understanding of the score and is embodied through the constructive and logical coverage of the musical texture, finally, the most important level of professional memory serves to build a figurative-semantic scenario and includes the musician's emotional memory in the work. Therefore, this article is intended to present in the scientific

discourse the most ergonomic algorithm for connecting those aspects of the professional memory of a musician-performer on the very beginning of studying, which in a certain configuration are able to both accelerate the development of the future artist and ensure his competitiveness in the future.

Key words: *professional memory of a musician-performer, children's music education, emotional memory, constructive-logical memory, analytical thinking of the text, performance motor skills.*

Постановка проблеми продиктована необхідністю приділити гідну увагу питанню розвитку митця на початку його шляху в мистецтві та недостатністю вивчення місця мнемоніки в алгоритмі становлення виконавця на рівні початкового навчання.

Аналіз досліджень. Питаннями дитячої музичної освіти займалися митці впродовж всієї актуальної для нас історії виконавства. Наставники щодо необхідних компонентів навчання на початковому рівні ми зустрічаємо і у Й.С. Баха у період Бароко – здебільшого крізь його репертуарну спадщину для нас, і у Л. Моцарта за часів розквіту класицизму, і у Ф. Віка, що головував у наведеній галузі за часів романтизму, бентежила вона методистів і у ХХ столітті – достатньо згадати К.А. Мартінсена, що у своїх роботах розбирав комплекс вундеркінда Моцарта, спираючись на кращі надбання минулих часів. Відповідно, і сьогодні базовими для нас залишаються їх заповіді.

Мета статті. Представити дитячу музичну освіту як етап, на якому не просто формується пам'ять життя у широкому сенсі, а і закладаються основи взаємин маленького майбутнього музиканта з музичним мистецтвом. Обґрунтувати та вивести алгоритм формування майбутнього митця на початковому етапі розвитку, що базується саме на упорядженому підключенні певних аспектів (майбутньої) професійної пам'яті малечі.

Виклад основного матеріалу. Згідно з абсолютно точною директивою Йоахіма Хофмана, «для педагога дуже важливо знати, як краще структурувати навчальний матеріал і в якій послідовності пропонувати його учням, щоб забезпечити високу якість засвоєння за мінімальних витрат часу. Для вирішення цієї проблеми необхідно встановити закономірності організації інформації в пам'яті та її відтворення» (Hoffman, 1983).

Тож щодо навчання на «нульовому» рівні, з якого і починається (з різним ступенем правильності та ергономічності) розвиток професійної пам'яті музиканта, – у методиці викладання в ХХ столітті сформувалися та не втратили своєї актуальності й донині три основні напрямки початкової стадії дитячої музичної освіти.

Перший напрямок, з одного боку, відштовхується від оволодіння низкою знань, необхідних для

прочитання нотного запису, а з іншого – будується навколо процесу набуття інструментально-технічних навичок та їх автоматизації. Поки дитина не освоїть наведене, дорога, що веде до музики, частково, а іноді й повністю, перекривається.

Другий напрямок основним вектором обирає слухове виховання, формування музичного слуху. Адепти такої тенденції, не применшуючи значення загальної теоретичної грамотності та розвитку технічного оснащення майбутнього музиканта, ставлять ці параметри, все ж таки, на друге місце, причому не тільки по суті, а й буквально за часом освоєння: спершу йде навчання музично-слухового аналізу, і лише потім – звернення до теоретичних та технічних аспектів пізнання музичної тканини.

У третьому напрямку головує виховання особистості дитини шляхом розвитку її художніх здібностей для творчого оволодіння музикою та грою на інструменті.

Розглянемо ці тенденції стосовно *фортепіанного виховання*. Так, умовно «перший» сценарій, як видно, починається зі складання в «скриньку пам'яті» маленького музиканта конструктивних (або теоретичних) елементів прочитання-сприйняття музичного тексту для подальшого його відтворення; докладно вивчається: на яких лінійках нотного стану розташовані відповідні ноти, у чому різниця розпізнавання нот у скрипковому/басовому ключах, як ці ноти відразу знайти на клавіатурі (*примітно, що первинним тут виявляється саме поняття «ноти», а не «звуку»!*), як читається і «прораховується» ритм, метр, темп. Тут же долучаються (так би мовити активуються) певні елементи тактильної та моторної пам'яті – ставиться, «виліплюється» рука. Будь-які спроби маленького підопічного зіграти щось без урахування всього цього спектру музичної (і досить складної для дитини) науки унеможливаються. Незважаючи на те, що багато видатних педагогів виступали з активною критикою такого підходу, за всієї декларативності того, що це не є «шлях істини», практика показує, що саме таким методом користувалися і користуються до цього дня педагоги класу роялю у своїй абсолютній більшості. Насправді ж, саме такий підхід здатний відвести дитину від самої музики у бік сухого зчитування музичних «ієрогліфів». Причина проста: слух та емоція тут

виступають лише *пасивними аналізаторами* вже сконструйованого звуку, коли має бути навпаки. Це, безумовно, шлях дисципліни та муштри. Але чи залишається тут місце творчості, для якої, тим більше у цьому віці, не притаманні будь-які рамки? Що ж до залучення на цьому етапі деяких прийомів звуковидобування, важко сперечатися з тим, що брати клавішу потрібно «правильно»: ставити закруглений палець по центру, тримати «свод» руки, не провалювати – з одного боку, не тримати «колом» кисть – з іншого. Однак, *коли* все ж таки потрібно *насправді* розкривати дитині цей бік піаністичного ремесла? Відповідь це питання давали у різні часи і Л. Моцарт, і Ф. Вік, і К. А. Мартінсен, і А.Д. Артоболевська та інші (спогади про Моцарта-батька та його методику початкового навчання ми знаходимо саме в книзі К.А. Мартінсена «Індивідуальна фортепіанна техніка», що буде докладно проаналізовано далі, втім, і сам Мартінсен залишив свої цінні вказівки щодо цього питання). А.Д. Артоболевська – киянка, учениця В.В. Пухальського, фундатора Української фортепіанної школи, у своєму посібнику «Перша зустріч із музикою» також зазначає, що від не зрежисованого педагогом знайомства зі звуками крізь безпосередній експеримент з буквальним лапанням – кластерним методом звукотворення буде більше користі у розвитку музичних даних дитини, ніж шкоди постановці його рук. Так і ми наполягаємо, що правильне взяття звуку має народжуватися *не* відповідно до ємності теоретичного багажу, докладно «розказаного» і «показаного» дитині педагогом. Воно має народжуватися внаслідок засвоєння та «виявлення» краси звуку, *чистоти тону*: вухо, загострене на цих параметрах, саме і продукує тактильному відчуттю шлях пошуку того дотику, який здатний задовольнити *вимоги слухової пам'яті* на співочий, барвистий і в міру м'який звук. А педагог лише допоможе у цьому пошуку – направить його.

До основних постулатів другого і третього напрямку (вони багато в чому поліфонічно переплітаються, обидва протиставлені першому вектору, описаному вище та, безсумнівно, викликають нашу глибоку симпатію) можна віднести положення, згідно з якими: «при ранньому музичному розвитку первинним двигуном є *не* розумове навчання, а відчуття, *слухове та звукове відчуття*» (Martienssen, 1930). Суть викладеного дослідником, що знайшло відгук у багатьох викладачів класу рояля, можна сформулювати так: педагогічне пристосування до потреби в самостійній активній діяльності, що диктується слуховою волею дитини, зумовлює форму

навчання «граючись» – у власне дитячому розумінні слова – програючи музику без прив'язки до рутинно-побутової, інакше – вузько цехової складової піаністичного ремесла. Моторика виконання не має бути первинним завданням початкового етапу. Корінням цей підхід сягає ще в педагогіку Л. Моцарта. «Вольфганг міг грати речі, для виконання яких він ні в якому разі не володів тим, що зазвичай називають технікою. Він грав те, чого бажав його слух, нітрохи не думаючи про пальці, "хоч суцільно неправильною і невідповідною аплікатурою"» (Martienssen, 1930). Такий самий підхід надалі практикував і Ф. Вік, віддаючи «донотному» чи «дофортепіанному» періоду навчання музики щонайменше півроку¹. Відомо, наприклад, що свою видатну доньку – Клару він почав вчити читати ноти лише за рік після початку занять. Вік був категоричним противником навчання читання нот учнів із ще нерозвиненим слухом та непідготовленим технічним апаратом. У наш час слуховий, або донотний, період при навчанні музиканта-початківця добре відомий. Але до Фрідріха Віка такий метод застосовував лише Леопольд Моцарт.

Про надзвичайну значущість та користь такого «донотного» періоду свідчила своєю роботою вже у ХХ столітті і А. Артоболевська, з класу якої вийшли десятки концертуючих віртуозів і композиторів, що через все життя пронесли пам'ять і подяку за отриманий у дитинстві посил: у своїй педагогічній доктрині Артоболевська особливу увагу приділяла саме творчому розвитку учня, насичуючи його роботу завданнями, які, в тому числі, наприклад, розвивали дар віршування та *транспонування*, що починалось з перших вивчених мелодій.

¹ Засади педагогічних методів Ф. Віка викладені у книзі його сина від першого шлюбу Алвіна Віка (Alwyn Wieck) «Матеріали про фортепіанну методику Фрідріха Віка» («Materialen zu Fr. Wiecks Pianoforte-Methodik», 1875) та в праці самого Ф. Віка «Клавір і спів. Дидактика та полеміка» («Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches») (Wieck, 1853), у якій є розділи з назвами: «Як навчати», «Як навчатися», «Як обрати спосіб і форму музичного трактування». У названій праці відображено новітній підхід до навчання, зосередження уваги на особистості учня, формуванні його власної інтерпретаторської позиції, розробленні методології самостійної роботи над технічним та змістовим ракурсами твору. Окрім того, автор запропонував у перший час навчання (півроку, а іноді, за необхідністю й рік) грати з початківцями на слух невеликі, легко запам'ятовувані мелодії і технічні формули (Величко, 2015).

Особливу увагу ми приділяємо саме цьому аспекту в алгоритмі розвитку обдарованості дитини: якщо робота починається з накопичення слухацького досвіду, що є єдиним правильним шляхом, – наступна сходинка реалізується шляхом підбору по слуху, далі ж відразу настає час освоєння досвіду транспонування. Будь-яка зіграна на інструменті мелодія підбирається від різних нот: таким чином вирішується три завдання:

- несвідомо підключаються знаки альтерації, або, простіше – чорні клавіші;
- ще більше загострюється слух, так як вухо має «тягнути» палець до потрібного звуку, або інтервалу, що звучить у свідомості;
- нарешті, формується вільне поводження з клавіатурою – бо від початку відсутня прив'язка до вміння грати лише за заданим і вивченим текстом.

Саме це було флагманським напрямом педагогіки Віка – рання гра по слуху (та по пам'яті від самісінького початку спілкування з інструментом), імпровізація, транспонування давали дитині легкість у поводженні з клавіатурою, почуття єдності з інструментом, активізували музичну уяву та фантазію.

Чи треба говорити, як багато така конфігурація дає вельми важливий у майбутньому музиканта навичці творчості. Такий вид роботи має не припинятися і надалі, коли знання дитини будуть поетапно насичуватись теорією музики.

Виводячи проміжний підсумок, очевидно, що другому та третьому напряму властиве «включення» та складання в особистий музичний архів маленького музиканта слухових образів без прив'язки до їх правильного, з точки зору рухових параметрів, самостійного відтворення. Це є *основа* «донотного», частково «дорутинного» періоду, про важливість якої нам так ємно говорить у своїй книзі про фортепіанну майстерність Г.Г. Нейгауз: «Перш ніж почати вчитися на будь-якому інструменті, чи то дитина, юнак або дорослий – повинен вже духовно володіти якоюсь музикою; так би мовити, зберігати її у своєму розумі, носити у своїй душі та чути своїм слухом. Весь секрет таланту та генія полягає в тому, щоб в його мозку вже живе повним життям музика раніше, ніж він вперше торкнеться клавіші або проведе смичком по струні; ось чому немовлятам Моцарт "відразу" заграє на фортепіано та на скрипці» (цит. по: Sapsovich, 2020).

З вищесказаного виводимо, що *найважливіший етап формування азів професійної пам'яті музиканта-виконавця має починатися багаторазовим процесом слухання музики*. Таким

чином створюється той музичний «грунт» у якому педагог надалі може «сіяти своє насіння». Після такого накопичення, що є, по суті, *синтезуванням не тільки слухової, а й емоційної пам'яті*, процес відтворення музики, що вже раніше відклалася у пам'яті учня здійснюється за допомогою підбору по слуху та подальшого транспонування. Так будується перша ланка спілкування з музикою вже через інструмент, і це народжує інтенціональність уявлення звуку – базовий шар професійної пам'яті на практиці.

Паралельно йде накопичення у пам'яті деяких прийомів моторики, що покликані формувати не культ техніки, а основи вільного піанізму. І лише після цього, при переході від «донотного» до так званого «нотного» періоду, *на аспекти слухової, емоційної та рухової пам'яті надбудовуються ази усвідомленого зорового та конструктивно-логічного аспектів*.

Як же здійснюється максимально успішне засвоєння цих – останніх по черзі, але не за значущістю – елементів сприйняття та асиміляції у свідомості музичної інформації? Безумовно, із двох паритетних складових самого поняття конструктивно-логічної пам'яті перше у черзі засвоєння – це власне конструкція (логіка підключається потім): теоретичне розуміння тих елементів, на яких, у тому числі, будується музична тканина. Вище ми вже перераховували ці елементарні знання. Опустимо відомий всім період знайомства з ними.

Набагато цікавішим є момент здійснення спайки цих теоретичних знань з виявленням їх *логічного взаємозв'язку*. Ключ до цього дає у своїй системі навчання музиці представник німецької фортепіанної школи К. Леймер.

Наша увага до цього митця продиктована трьома факторами. По-перше, саме з його класу вийшов піаніст В. Гізекінг, який здобув всесвітнє визнання не лише своїми чудовими інтерпретаціями творів В.А. Моцарта, К. Дебюссі та М. Равеля, але й феноменальною здатністю вивчати текст напам'ять у *неймовірно стислий термін*. По-друге, К. Леймером було запропоновано зчеплення *логічного продумування тексту та усвідомленості туше* – система, наслідком освоєння якої і стало виникнення на небосхилі зірки В. Гізекінга. А по-третє, ним було задекларовано та апробовано на практиці надважливе положення, згідно з яким ці зазначені елементи роботи з музичним текстом мають впроваджуватися *не* в умовно «дорослому» віці, а від самого початку буття майбутнього музиканта у світі виконавського фортепіанного

мистецтва. Поняття «дорослий вік» ми беремо тут в лапки через те, що, мається на увазі не те, скільки фактично років молодому виконавцеві на початку впровадження зазначеної системи, – підкреслюється те, що немає значення, чи багато років *вже* на момент долучання цих елементів роботи займався музикою майбутній митець. Ідея саме в тому, щоб якомога раніше підключати в процес спілкування з музикою зазначені вище категорії. Гізекінг, наприклад, почав займатися музикою в 15 років. Очевидно, що, не маючи аж ніякого досвіду роботи з музичним текстом до цього часу, очікувати блискавичних успіхів було досить необачно. Але *алгоритм* вищою мірою зосередженої *розумової роботи над твором* (тут – головним чином без інструменту) та миттєве максимальне розслаблення м'язів після кожного зусилля під час виконання, призвів до настільки приголомшених результатів, що вже в 20 років він *напам'ять* виконував всі сонати

Бетховена. Крім того, Гізекінг мав напрочуд розвинену і точну техніку, що дозволяла йому підтримувати в зрілі роки чудову піаністичну форму без багатогодинних щоденних вправ.

Безсумнівно, корисне у леймерівському методі можуть почерпнути собі як артисти масштабу Гізекінга, так і широке коло педагогів і учнів.

Для наочності наведемо ряд прикладів, що відображають систему К. Леймера (вони базуються на репертуарі, призначеному для школярів на початковому етапі їх навчання, та даються у самій брошурі, виданій К. Леймером: це перша двота триголосна інвенція Й.С. Баха, перша соната Л.В. Бетховена, один із найпростіших етюдів Леберта).

Ось, наприклад, за допомогою якого усвідомлення-вербалізації фактури пропонує К. Леймер розучити, скажімо, до-мажорну інвенцію Й.С. Баха (у нотному прикладі нижче ми даємо 6 тактів цієї Інвенції для наочності).

2

Inventio 1st

BWV 772

У своїх нотатках він пише (переклад наш, – О.С.): «ноти відображаються в пам'яті *усвідомлено* (тут і далі курсив наш. – О.С.), що одночасно забезпечує розуміння будови твору. Відбувається це в такий спосіб.

Спочатку розберемося в розмірі та тональності: 4/4, C-dur

Тема починається з другої шістнадцятої і складається з чотирьох гама-подібних висхідних нот,

двох низхідних терцій та квінтового стрибка (останній у процесі розвитку музики варіюється). Мотив точно повторюється починаючи з третьої чверті в нижньому голосі. При цьому контрапунктом йому звучать восьмі C2-H1-C2-D2 [цифри позначають октаву]. Потім мотив повторюється в нижньому голосі в такті 2. Починаючи від ноти G1, тобто G1-A1-H1-C2-A1-H1-G1-квінтовий стрибок на D2. Нижній голос у другому такті пред-

ставляє собою хід вниз на октаву після квінтового стрибка. У другій половині другого такту мотив у нижньому голосі починається з G, квінтовий стрибок перетворюється на квартовий. Починаючи з третього такту мотив проходить у зверненні, чотириразово повторюючись у вигляді ланки секвенції, що низходить по терціях – при цьому щоразу замість квінтового стрибка звучить секундний хід. Отже, після аналізу третій і четвертий такти легко граються напам'ять. Контрапунктом у нижньому голосі звучать чотири висхідні вісімки H-C1-D1-E1, за ними слідує подібний хід від G, і, нарешті, шість висхідних звуків від E. *Розумний виконавець може тепер, після такого прочитання, виконати перші чотири такти Інвенції без нот. Я ставлю це завдання перед усіма моїми учнями, і вони не мають жодних труднощів при його вирішенні. У п'ятому такті ми виявляємо тематичний мотив в нижньому голосі, що йде від D зі стрибком на кварту – замість квінти. Після цього звучить гамо-подібний хід вісімками від H до G. Права рука починає в цьому такті з вісімки A. Далі слідує стрибок на септиму D1-C2 і з другої шістнадцятої знову мотив у зворотньому русі. В шостому такті лінія ломаних терцій доходить до D2 і, накінець, каданс в G-dur завершує перший розділ інвенції.*

Коли учень вже засвоїв ноти і впевнено зіграв ці такти, ми можемо сконцентрувати увагу на вивченні м'якого звуковидобування: грати треба в дуже повільному темпі, щоб встигнути підготуватися до взяття кожної наступної ноти і точно контролювати всі рухи. Слід, при цьому, стежити за рівномірністю звучання, а також підтримувати відчуття релаксації руки, щоб швидко і якнайкраще розвинути пальцеву техніку. Я не раджу – більш того, я забороняю програвати інвенцію повністю. Я вважаю за доцільне грати невеликі уривки і вчити їх подовгу, щоб можна було відразу виправити всі нерівності, виявлені слухом, та шляхом багаторазового повторення закріпити виправлене. Граючи великі розділи виконати це важко або взагалі неможливо. Описаний спосіб занять надзвичайно ефективно розвиває і призводить до володіння ними, отже виконання набуває повної досконалості» (Leimer K., Giesecking W., 1959).

Як можна припустити, зазначений спосіб *ознайомлення-сприйняття-вивчення* музичного тексту є *доступним* як дитині, так і надзвичайно *корисним* музиканту, що *вже* володіє певним виконавським та концертним досвідом. Наведений спосіб інтервального аналізу повною мірою використовуємо і ми у нашій виконавській діяльності.

Подібний шлях спілкування з музичним текстом варто показувати дитині в перший рік навчання. Нашаровуючись на аспекти професійної пам'яті, що передують такому підходу (нагадаємо – це слухова, емоційна, дотикова та моторна пам'ять – кінестетична), цей *формат конструктивно-логічного зчитування, зорового усвідомлення завершує і робить досконалим алгоритм вивчення та глибинного освоєння фактури піаністом.*

Висновки. Підсумовуючи, алгоритм включення у свідомості піаніста-початківця різних аспектів професійної пам'яті повинен починатися зі слухових накопичень, отриманих у процесі багаторазового прослуховування музики. Слухова і емоційна пам'ять, що стоять на чолі на цьому етапі, створюють ідеальну, з погляду психофізичного напрямку педагогіки, конструкцію, де слух та емоція є не пасивним аналізатором вже взятого звуку, а його «режисерською» першоосновою. Ідеальним простором для вирішення цього завдання є так званий донотний або до-фортепіанний період навчання. Варто зазначити, що така робота не повинна припинятися і надалі – коли реміснична складова майстерності дитини розшириться. Слідом підключаються кінестетична пам'ять, що передбачає, перш за все, роботу над розвитком свободи та розкріпачення апарату, тобто завдання, що вирішуються за допомогою вправ як без інструмента², так і за роялем. Теоретична база йде лише після первинного вкорінення цих здобутих знань та навичок і виступає своєрідним містком до розуміння дитиною основ конструктивно-логічної пам'яті. Усвідомлена гра, що має на увазі логічне продумування тексту і грамотне зорове «фотографування»-зчитування його структурних елементів, будучи останнім елементом алгоритму, стає його «червоною ниткою», оскільки зазначена усвідомленість виконання, прищеплена дитині на цьому етапі, пронизуватиме вже всі інші грані пам'яті, стаючи своєрідним цементом, що відповідає за міцність та збереження всієї засвоєної музичної інформації. Розбудована таким чином система запам'ятовування музичної тканини здатна в рази збільшити ергономічність та успішність виконавської діяльності піаніста на всіх етапах його музичного розвитку.

² Важливо, що «вибудовування» рук (постановка пальців, формування своду кисті та долоні) має завжди йти тільки слідом (і далі – пліч-о-пліч) за розкріпаченням, розвитком свободи і гутаперчості всього піаністичного апарату – від лопатки і до передньої фаланги пальця. А вправи, що відповідають за останнє, найчастіше робляться *поза інструментом.*

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Величко О. Риси новаторства педагогічної діяльності Фрідріха Віка. *Вісник Львівського університету. Серія мист-во*, 2015. Вип. 16. Ч. 1, с. 273–277.
2. Hoffman J. *Das aktive Gedächtnis: psychologische Experimente und Theorien zur menschlichen Gedächtnistätigkeit*. Springer, 1983. 253 p.
3. Leimer K., Giesecking W. *Modernes Klavierspiel nach Leimer-Giesecking*. Mainz, Germany: B. Schotts Söhne, 1959.
4. Martienssen C.A. *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1930.
5. Sapsovych O. Initial positions for the formation of the professional memory of a musician-performer. *Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects* : тези доп. міжнародної наук.-практ. конф. з культурології та мистецтвознавства, 27-28 листопада 2020 р. Венеція, Італія : Ca' Foscari University of Venice, 2020 р. С. 243–247.
6. Wieck F. *Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches*. Leipzig : F. Whistling, 1853. 133 с.

REFERENCES

1. Hoffman, J. (1983). *Das aktive Gedächtnis: psychologische Experimente und Theorien zur menschlichen Gedächtnistätigkeit* [Active Memory: Psychological Experiments and Theories on Human Memory Activity]. Springer, 253 p. [in German].
2. Leimer K., Giesecking W. (1931). *Modernes Klavierspiel nach Leimer-Giesecking* [Modern piano playing according to Leimer-Giesecking]. Mainz, Germany: B. Schotts Söhne. [in German].
3. Martienssen C. A. (1930). *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens* [The individual piano technique based on the creative will to sound]. Leipzig: Breitkopf & Härtel. [in German].
4. Sapsovych, O. (2020). Initial positions for the formation of the professional memory of a musician-performer. *Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects*. Ca' Foscari University of Venice, 243–247.
5. Velichko, O. (2015). Rysy novatorstva pedahohichnoyi diyal'nosti Fridrikha Vika [Features of the innovation of the pedagogical activity of Fridrich Vik]. *Visnyk of Lviv University. Myst-vo series*, 16/1. 273–277 [in Ukrainian].
6. Wieck, F. (1853). *Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches* [Piano and singing. Didactic and polemical]. F. Whistling, 133 p. [in German].