

Ключевые слова: коммуникативная система, уровни коммуникации, национальный образ мира.

Ніколаєвська Юлія. Комунікативні умови осягнення національної ментальності в музиці. Розглядаються рівні і умови системності прояву музичної комунікації, а також аналізується цілісність сприйняття національного образу світу, виражена в музичному творі.

Ключові слова: комунікативна система, рівні комунікації, національний образ світу.

Nikolayevskaya Yuliya. Communicative terms of understanding of national mentality are in music. Levels and terms of the system of display of musical communication are examined, and also the integrity of perception of national character of the world, shown in the piece of music, is analysed.

Keywords: communicative system, levels of communication, national character of the world.

УДК 78.071.2:159.954

Всеволод Зеленін

САМОАКТУАЛІЗАЦІЙНА МОДЕЛЬ ФУНКЦІОНУВАННЯ ПАМ'ЯТІ В ПРАКТИЦІ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

Я, как знаток подобного рода вещей, убедился, что игра на память обеспечивает несравненно большую свободу выражения. Ноты, от которых зависит исполнитель, не только ограничивают его, но положительно мешают. Во всяком случае, необходимо знать пьесу наизусть, если собираешься придать ей на концерте более совершенные очертания.
Ф. Бузони

Питання розвитку пам'яті, й зокрема музичної, протягом багатьох століть постає в центрі уваги професійних музикантів-інструменталістів всіх спеціальностей, акторів-співаків і музичних режисерів, музичних психологів і педагогів. Тож, з одного боку, може здаватися,

що музична пам'ять вже вивчена ґрунтовно і ретельно, а наукова й методична література з цього питання дає повний спектр необхідних рекомендацій. Проте, з іншого боку, питання покращення функціонування і розвитку пам'яті в практиці музично-виконавської діяльності залишається *актуальним*, незважаючи на те, що загальні принципи роботи апарату пам'яті вже давно перестали бути тайною. Бо кожний конкретний музикант-виконавець має створити свою унікальну, неповторну модель мнемонічної¹ самоактуалізації (лат. *actualis* – справжній, дійсний) – максимального і повного виявлення та здійснення виконавцем потенціалу його власної музичної пам'яті. Тому, мабуть, й досі насущним є висловлювання І. Гофмана: «Ніякі правила чи поради, що даються одній людині, не можуть підійти іншій, якщо не пройдуть крізь сито її власного розуму та не піддадуться в цьому процесі змінам, що зроблять їх придатними для даного конкретного випадку» [11, с. 3].

Проблеми з самоактуалізації музичної пам'яті в практиці музично-виконавської і музично-педагогічної діяльності визначаються намаганням винайти якісь загальні та прийнятні абсолютно для всіх дидактичні рецепти запам'ятовування музичного твору. У той час як індивідуальні характеристики кожного виконавця вимагають рішення питань самоактуалізації пам'яті, що ґрунтуватиметься на вміннях створити свою власну модель, виходячи з індивідуальних психологічних якостей і особливостей, звичайно ж, спираючись на сучасні дослідження психологічної науки та досвід видатних музикантів.

Важливо підкреслити, що вивчення музичного твору напам'ять є передусім процесом ауто-дидактичним – музикант-початківець ще з музичної школи має почати самостійно складати і виокремлювати свої власні мнемонічні моделі роботи з нотним текстом. Якщо ж з боку свого викладача він отримує лише «поради» як «правильно» запам'ятовувати музичний твір, замість того, щоб за підтримки викладача розкривати свою власну стратегію запам'ятовування, він приречений на просте зазубрювання з надією, що багаторазове повторення дасть якийсь ефект. Тож **метою** статті є висвітлення самоактуалізаційної мо-

¹ Мнемоніка (мнемотехніка) (від грецького та *μνημονιχα* – мистецтво запам'ятовування) – сукупність прийомів та способів, що полегшують запам'ятовування і збільшують об'єм пам'яті шляхом утворення штучних асоціацій [6, с. 77].

делі функціонування пам'яті в практиці професійного музичного виконавства². В свою чергу, мета статті визначила ряд **завдань**:

- окреслити загальнонаукові підходи до розуміння феноменів музичної пам'яті у виконавській діяльності: визначення музичної пам'яті, її значення, види, основні процеси та механізми;
- зробити стислий системний огляд наукових джерел, присвячених дослідженню музичної пам'яті;
- визначити самоактуалізаційні фактори, що впливають на ефективність роботи апарату пам'яті музиканта-виконавця;
- виокремити модель ефективного функціонування музичної пам'яті та запропонувати для студентів та молодих музикантів-виконавців.

Відповідно, **об'єктом** дослідження є особистість, яка професійно займається виконавською діяльністю (в першу чергу – музикантів-інструменталістів та співаків-акторів). **Предмет** дослідження становлять професійні самоактуалізаційні процеси і закономірності, що завдяки ауто-дидактичній мнемонічній практиці отримують перспективи самовдосконалення та призводять до оптимальних шляхів самореалізації особистості музиканта-виконавця.

Гіпотезою є таке припущення: самоактуалізаційна модель функціонування пам'яті надає мнемонічну свободу володіння музичним твором та створює передумови для надійної роботи музичної пам'яті в умовах естрадного виступу.

«Музична пам'ять (англ. *music memory*) – це здатність впізнавати та відтворювати музичний матеріал» [6, с. 117]. Важливе місце у музичній пам'яті мають різні модальності образної пам'яті: слухова (збереження і відновлення звукових образів), зорова (запам'ятовування нотного тексту) та емоційна пам'ять (пам'ять на емоційно забарвлені події). У виконавській діяльності суттєву роль так само відіграють рухова і кінетична³ пам'ять (запам'ятовування послідов-

² Зазначимо, що ця стаття присвячена передусім питанням вивчення музичного твору, тому ми свідомо не будемо тут розглядати практику виконання музичного твору напам'ять, бо хоча це і дотичні, проте досить різні проблеми, кожна з яких вимагає окремої методики дослідження.

³ Кінестезія (від грец. κινέω – «рухатися, доторкатися» + грец. αἴσθησις – «відчуття») – так зване «м'язове відчуття», відчуття положення та переміщення як всього людського тіла, так і окремих його частин [4, с. 25].

ності м'язових відчуттів та ігрових рухів), а також словесно-логічна пам'ять, за допомогою якої відбувається запам'ятовування логіки побудови музичного твору. На думку Б. Теплового, для музичної пам'яті є характерним формування полімодальних уявлень: злиття різних за модальністю образів породжує такий синтетичний спосіб сприйняття музичного твору, коли, наприклад, виникає «слухання очима», тобто перетворення зорового сприйняття нотного тексту у зорово-слухове сприйняття – текст починає «звучати» [13, с. 95].

Існує декілька підходів до класифікації різновидів пам'яті. Будемо спиратися передусім на виокремлення різних видів пам'яті відповідно до особливостей діяльності по запам'ятовуванню та відтворенню. Так, П. Блонський пропонує класифікацію видів пам'яті за характером психічної активності [1].

- *Рухова (чи моторна) пам'ять* – це запам'ятовування, збереження й відтворення різних рухів. У музично-виконавській практиці цей різновид пам'яті забезпечує відтворення виконавських прийомів.
- *Емоційна пам'ять* – це здатність запам'ятовувати і відтворювати почуття. Пережиті та збережені в пам'яті почуття постають у вигляді сигналів, які або підбурюють до дій, або утримують від вчинків, що асоціюються з негативними переживаннями у минулому.
- *Образна пам'ять* – запам'ятовування, збереження та відтворення образів предметів та явищ дійсності, що сприймалися раніше. Багато хто з дослідників розподіляє образну пам'ять за модульностями на слухову, зорову та кінетичну (дотикову, смакову та нюхову).
- *Словесно-логічна пам'ять* є запам'ятовуванням та відтворенням наших думок. Ми запам'ятовуємо та відтворюємо думки, що виникли у нас в процесі роздумів, пам'ятаємо зміст книг, які прочитали, чи розмов із друзями тощо. Так само музиканти пам'ятають та використовують у створенні власної інтерпретації культурно-історичні дані контексту історії виконання музичного твору.

Пам'ять класифікують також за характером цілей діяльності – довільна і мимовільна, а також за тривалістю збереження матеріалу – *миттєва, короткочасна, довготривала та генетична* (пам'ять предків).

Можна визначити ще два різновиди:

- *оперативна пам'ять*, що проявляється в ході виконання певної діяльності завдяки збереженню інформації (вона поступає і з ко-

роткочасної, і з довготривалої пам'яті), необхідної для виконання актуальної діяльності;

- *проміжна пам'ять* забезпечує збереження інформації протягом дня, а під час нічного сну проміжна пам'ять очищується та категоризує інформацію, накопичену за день, переводячи її у довготривалу пам'ять.

Пам'ять, як і будь-який інший пізнавальний психічний процес, має певні характеристики. Основними характеристиками пам'яті є: об'єм, швидкість карбування, точність відтворення, тривалість збереження, готовність до використання збереженої інформації. Порівняльний аналіз джерел з тематики музичної психології показує, що досліджень на цю тему є досить багато. Дослідження Л. Маккіннон, Б. Теплова, Н. Голубовської, А. Щапова, С. Савшинського, Г. Ципіна, А. Стоянова та В. Петрушина слід вважати ключовими, бо інші видатні педагоги і психологи, які займаються проблемами музичної пам'яті у своїх працях часто посилаються саме на них [9, 12, 13, 14]. Крім того, варті уваги думки та спостереження А. Алексеєва, Г. Уіплл, Г. Ребсон, А. Корто, К. Мартинсен, С. Фейнберга, Ю. Пугач та ін.

У більшості джерел зазначається, що за своїми характеристиками та за структурою музична пам'ять багато в чому є ідентичною пам'яті загалом. Це пов'язано з тим, що її використання та розвиток не передбачає наявності якихось особливих здібностей, задіє ті види пам'яті, що й інші різновиди професійної діяльності. Зокрема, англійська дослідниця проблем музичної пам'яті Л. Маккіннон вважає, що «музичної пам'яті як якогось особливого виду пам'яті не існує. Те, що зазвичай розуміють як музичну пам'ять, насправді є співпрацею різних видів пам'яті, які має кожна нормальна людина – це пам'ять вуха, ока, доторку та руху. <...> У процесі заучування музичного твору напам'ять повинні співпрацювати принаймні три типа пам'яті: слухова, тактильна та моторна. Зорова пам'ять зазвичай є пов'язаною з ними, проте вона лише доповнює тією чи іншою мірою цей своєрідний квартет» [5, с. 19, 21].

Найважливішим моментом при роботі музичної пам'яті є усвідомлення її як складової процесів учіння і навчання, а точніше, самонавчання: як правило, навички запам'ятовування засвоюються людиною самостійно ще у дитячому віці та абсолютно несвідомо, а усвідомле-

ний підхід часто з'являється лише у випадках виникнення проблемних ситуацій – відсутності адекватної мнемоніки у тому чи іншому контексті.

Професійна діяльність музиканта-виконавця передбачає наявність добре налагодженого, надійно функціонуючого апарату пам'яті, оскільки він (апарат) постає однією з ключових умов успішності його виконавської майстерності. Проблеми ж з роботою пам'яті автоматично визначають не тільки неможливість повноцінної роботи з нотним текстом, але й ведуть до страхів «провалів» в пам'яті під час публічних виступів та гальмують формування симультанної⁴ моделі твору-образу у свідомості музиканта-виконавця. Самі по собі ці проблеми можуть бути викликані невдало сформованими прийомами запам'ятовування або неспівпадінням методик, які в процесі мнемонічної роботи над твором обирає музикант-виконавець, з його психічними характеристиками та схильностями психіки.

Важливо розуміти, що як такої поганої чи гарної пам'яті не існує: можливе лише неспівпадіння (нетотожність) стратегій роботи з пам'яттю та типу репрезентативної системи сприйняття (візуальної, аудіальної, моторної, тактильної, кінетичної, логічної)⁵, здібностей, темпераменту та різних інших якостей особистості музиканта. Якщо ж обрана стратегія веде до небажаного та незадовільного результату, її варто поміняти, враховуючи вищезазначені фактори. Саме це ми пропонуємо називати **самоактуалізаційною моделлю функціонування музичної пам'яті** – самоусвідомлення, смислоутворення і самонавчання, що ведуть до більш повного розкриття (актуалізації) мнемонічного потенціалу музиканта [3].

Розглянемо функціонування музичної пам'яті у двох аспектах:

1) складові апарату музичної пам'яті; 2) покрокову модель самоактуалізації процесів музичної пам'яті.

⁴ «Симультанний» від латинського *simul* – в один і той самий час; в психологічній науці цей термін визначає практичну одночасність протікання психічних процесів. Більш докладно про це див. [4].

⁵ Репрезентативна система – спосіб кодування інформації в нервовій системі в одній чи декількох сенсорних системах: візуальній, аудіальній, кінетичній, смаковій чи нюховій. В залежності від специфіки психічних особливостей індивіда кажуть про переважну чи первинну систему доступу – *репрезентативну* систему, яку індивід найчастіше використовує у пізнавальній діяльності та яка організує його досвід.

Складові апарату пам'яті – це процеси запам'ятовування, збереження, пригадування, а також елементи навчання і научання (самонавчання) цим процесам та стратегії їх вдосконалення. Відразу наголосимо, що у музично-виконавській діяльності ефективність апарату музичної пам'яті передбачає не тільки роботу з нотним текстом (подекуди на рівні партитури), але й мнемонізацію виконавських прийомів. Наприклад, агогіка, педалізація й аплікатура – у піаністів; особливості інтонування, штрихи и розподіл смичку – у гравців на струнних інструментах тощо.

Загалом в методичній літературі більше уваги приділяється процесам запам'ятовування. Цьому присвячені як окремі розділи в роботах видатних музикантів-виконавців і методистів (наприклад, методика І. Гофмана [2], В. Муцмахера [7]), так і специфічні психотехніки й методики психології (ейдетика, нейролінгвістичне програмування тощо). Щоб розібратися з цим величезним об'ємом інформації, варто керуватися саме свідомим ставленням до особливостей нервової системи людини, що дозволяє музиканту кінець кінців створити власну, індивідуальну стратегію запам'ятовування.

Набагато менше увага психологів-дослідників і педагогів акцентована на процесах збереження та згадування інформації, проте вони є не менш, якщо не більш важливими для музиканта-виконавця. Від того, наскільки надійно функціонують ці процеси, по суті, залежить якість виконання, а насправді та найчастіше – його можливість як така. Недостатньо запам'ятати музичний твір та сформувані в своїй свідомості його згорнуту симультанну модель. Бо при цьому більшість характеристик і навичок, що запам'ятовувалися, переходять на рівень несвідомої компетентності, а можливість наступного згадування музичного твору в умовах публічного виступу забезпечується саме налагодженими навичками розгортання симультанного образу у суцесивній формі – у часі та просторі. Наприклад, музиканту-виконавцю може здаватися, що він прекрасно пам'ятає весь музичний твір і навіть може вільно і гарно грати його, не дивлячись в ноти на репетиції, але під час публічного виступу зненацька «випадає» цілий фрагмент тексту. Це яскраве свідчення того, що процес запам'ятовування відбувся, проте згадування в умовах естрадного виконання спрацьовує ненадійно.

Ще менша увага в методичній літературі приділяється процесам забування, звільнення пам'яті від непотрібного, незатребуваного матеріалу з одного боку, та втрати необхідних даних, текстів, образів – з іншого. В той час як знання цих закономірностей може суттєво допомогти як в правильному запам'ятовуванні, так й у відновленні того, що здавалося безнадійно забути. Тому під час створення індивідуальної роботи з пам'яттю музиканту-виконавцю дуже важливо вміти відстежувати та аналізувати свої успішні та неуспішні стратегії. Порівнювати їх з концепціями, що вже описані у методичній літературі чи пропонуються викладачами, розуміючи при цьому, що підходяща для даного конкретного індивіда чи загальноприйнята стратегія може підійти не всім. А та унікальна, яка буде спрацьовувати саме у вас, в літературі буде скоріш за все відсутня. Тож насправді завдання будь-якого музиканта-виконавця – визначити ключові паттерни⁶ свого власного успішного запам'ятовування.

На жаль, частіше ми спостерігаємо ситуацію, коли викладачі намагаються прищеплювати своїм учням якість мнемонічні техніки чи моделі, що вважаються загальноприйнятими, гарно зарекомендували себе, забезпечуючи стабільні результати запам'ятовування. При цьому викладач часто забуває про те, що стратегії і моделі пам'яті мають індивідуальну природу: те, що підходить одній людині, може не підійти іншій.

Виходячи з цього, а також у зв'язку з традиційною для музичної педагогіки часовою перевагою самостійної індивідуальної роботи над музичним твором перед заняттями з викладачем (самонавчання, самопідготовка і самостійні заняття є набагато більші за часом, ніж формальне навчання з викладачем у класі), ми вважаємо, що одне з найважливіших завдань музиканта-педагога – **навчити** учня і згодом студента вузу **прийомам ауто-дидактики**. В такому випадку процеси навчання перетворюються в першу чергу на процеси *самопізнання*, що, в свою чергу, створюють підґрунтя для активного самовдосконалення – самонавчання буквально моделювати успішні прийоми та навички професійної майстерності в самого себе та в інших.

⁶ «Паттерн – систематично повторюваний, стійкий елемент (фрагмент) чи послідовність елементів (фрагментів) поведінки та мислення» [8, с. 277].

Аналізуючи часові етапи роботи музичної пам'яті в процесі взаємодії виконавця з музичним твором, визначимо поетапну самоактуалізаційну модель.

1. *Мотивація*. На цьому етапі варто усвідомити роль того комплексу роботи з пам'яттю, який має бути здійснений. Зрозуміти, що запам'ятовування – це, в першу чергу, засіб, умова успішного виконання музичного твору, а не відірвана від процесів роботи з твором окрема самодостатня ціль.

Наприклад, нам багато зустрічалося музикантів-викладачів, які вимагали приносити вже на перше заняття музичний твір, вивчений напам'ять, вказуючи своїм студентам, що тільки за цих умов будуть з ними займатися «музикою». Годі й говорити, що ж насправді зазубрювали ці студенти, та скільки навантаження на їхню пам'ять справляло те багаторазове переучування музичного твору в процесі наступних занять із педагогом, що відбувалося після того, як вони просто завчили текст.

Ми вважаємо, що мотивація має виступати тут як само-мотивація виконавця відповідно до його глибинного наміру *о*-своїти музичний твір (поєднатися, зробити своїм), оживити його своїми задумами та подальшою інтерпретацією. Дуже важливо сформувати внутрішній настрій, який містить концентрацію уваги, мобілізацію внутрішніх і зовнішніх ресурсів, а також чітке усвідомлення всього об'єму роботи над музичним твором та завдань пам'яті зокрема. Варто розуміти, що без ясної та переконливої мотивації може не спрацювати весь процес роботи апарату пам'яті. Слід розуміти, що підґрунтям якісного запам'ятовування є *позитивні емоції* («закоханість» і захопленість цим конкретним музичним твором) та *воля* – готовність до самоорганізації для втілення процесу запам'ятовування.

2. *Організація процесу запам'ятовування*. Цей етап включає в себе підбір стратегій⁷, паттернів та технік запам'ятовування. На даному етапі музикант-виконавець має усвідомити, якими часовими термінами і засобами буде забезпечуватися процес запам'ятовування. Зокрема, тут особливо активно може бути задіяна логічна пам'ять,

⁷ Стратегія – послідовність мислей та дій для отримання конкретного результату [8, с. 280].

різні методи аналізу музичного твору: культурно-історичний, теоретичний, виконавський тощо. Як стратегія також може бути застосована, наприклад, орієнтація на пріоритетність довільного чи мимовільного запам'ятовування.

3. *Безпосередньо процес запам'ятовування.* На цьому етапі стає наочною правильність чи невірність обраного набору стратегій та їхня екстраполяція на репрезентативні системи запам'ятовування.

Варто зазначити, що комплексне використання всіх репрезентативних систем забезпечує набагато надійніше запам'ятовування, ніж використання будь-якої однієї (нехай навіть провідної для того, хто запам'ятовує), тобто послідовне запам'ятовування музичного твору як:

- *звукового образу* – на слух;
- *візуального образу* – нотний текст;
- *кінетично-тактильна*, моторна та рухова пам'ять.

Зазвичай можна відстежити певну послідовність-стратегію чергування репрезентативних систем, що в даній конкретній людині сприяє найбільш якісному запам'ятовуванню. Наприклад, у всесвітньо відомого віолончеліста М. Ростроповича була така стратегія: спочатку логічна і візуальна робота з текстом, потім максимальне занурення у кінетику – проживання тілом музичного твору без звертання уваги на якість, силу та інші характеристики звуку (саме так у 70–80-і роки він вчив нові твори, називаючи цей етап «море темпераментної фальші»), а лише потім – орієнтація на звукові образи. Проте в кожного іншого музиканта-виконавця може бути своя стратегія, яку він має визначити та вміло використовувати.

Крім того, має бути встановленою достатньо чітка орієнтація на короткострокову чи довгострокову пам'ять, тому що, зокрема, існує закономірність, згідно якої візуальні образи зберігаються переважно у довгостроковій пам'яті, а звукові – у короткостроковій. Варто також стерегтися від занадто поспішного запам'ятовування, бо, мабуть, не треба передчасно відправляти на збереження у свою пам'ять недолугу навичку, фальшиву інтонацію чи незрозуміле фразування. З одного боку, погано «зроблений» гірше запам'ятовується, а з іншого – він (текст) все-таки може закарбуватися так, що потім його треба буде переручувати. Індивідуальні особливості нервової системи людини, що запам'ятовує, диктують системний підхід в тривалості та чергуванні

терміну праці і відпочинку, а також визначають методики закріплення матеріалу, що слід запам'ятати.

4. *Формування симультанної моделі.* Результатом процесу запам'ятовування як такого є формування симультанної моделі музичного твору, що існує в пам'яті музиканта-виконавця як одночасне комплексне уявлення про музичний твір в цілому. Важливо зазначити, що в цей момент виконавець психологічно остаточно наближається до композитора, бо багато хто з видатних композиторів описує цей «згорнутий» стан сприйняття музичного твору як властивий творчого процесу. Для ілюстрації наведемо уривок з листа В. А. Моцарта, написаного у 1789 р.: «... моя тема розширюється, стає впорядкованою та визначеною, та вся в цілому, навіть якщо вона довга, встає майже закінченою та завершеною всередині мене, так що я можу споглядати її як чудову картину чи прекрасну статую. В своїй уяві я не чую послідовних частин, але я чую їх ніби всі відразу. Я не можу виразити, яка це насолода!» [цит. за: 8, с. 187]). Так само й К. М. Вебер вважав, що внутрішній слух має цікаву здатність охоплювати цілі музичні побудови, дозволяючи чути одночасно цілі періоди музичного твору чи цілі п'єси. Н. Паганіні в своїх записах також згадує про одночасний мисленнєвий образ музичного твору, що виникає в його уяві безпосередньо перед виступом.

Формування симультанного образу свідчить про те, що процес запам'ятовування на цьому етапі виводить на новий якісний рівень: відбувається згортання розгорнутого в часі внутрішнього образу (образів) музичного твору в одночасне уявлення, іншими словами часові відносини перетворюються на просторові. Також на цьому етапі більшість завчених навичок виконання музичного твору переходять у формат автоматизму, відповідно, контроль над ними тепер здійснюється несвідомо – за допомогою підсвідомості.

5. *Формування суцільної моделі («системи розгортання-згадування»).* Слід із сумом констатувати, що більшість музикантів-виконавців вважають формування симультанного образу кінцевим етапом роботи апарату пам'яті в процесі вивчення музичного твору. Проте саме створення «системи розгортання» дозволяє забезпечити необхідний зв'язок симультанного образу з виконавським процесом, тобто формує єдину систему взаємозв'язку свідомості та підсвідомості.

Самі по собі стратегії формування «системи розгортання» спрямовані на максимальне осмислення музичного тексту, його «втілене промовляння» та інтерпретування того, що вже присутнє в пам'яті, перенесення акценту з того, *ЩО* згадується, на *ЯК* згадується. Таке більш глибоке опрацювання тексту музичного твору сприяє також покращенню його запам'ятовування шляхом *о*-смислення (надання сенсу).

В цілому формується модель: «Я пам'ятаю, *що* та *як* я буду згадувати в процесі публічного виконання» (Дж. Енеску). Це – діалектичне суцесивне поєднання минулого, теперішнього та майбутнього процесу запам'ятовування – збереження – пригадування.

6. *Перевірка надійності доступу* – цей етап характеризується визначенням:

- Наскільки надійно закарбувався музичний текст в пам'яті виконавця: які окремі місця частіше забуваються («втрачаються») в контексті публічного виконання, а які запам'яталися найбільш добре (чому саме ці місця?).
- Наскільки вдало згадування відбувається в будь-яких умовах та у будь-який час (на першу вимогу). Подекуди критерієм гарного запам'ятовування є здатність відтворити музичний твір, починаючи і закінчуючи будь-яким місцем.
- Як відображаються (впливають) різні психічні стани (гарні чи погані емоції, наявність чи відсутність ресурсів тощо) на «систему розгортання».

Таким чином йде активний процес самопізнання, самодослідження музиканта-виконавця: «на що я здатний за тих чи інших умов», або іншими словами, «чого я можу від себе очікувати» за тих чи інших умов і обставин.

7. *Варіативність розгортання*. Усіляке само-тестування попереднього етапу кінець кінців призводить до системного накопичення певного набору варіантів (як на мікрорівні окремих музичних фраз, так і на макрорівні музичного твору), що значно підвищує надійність розгортання, а також надає виконавцю додаткової впевненості на естраді. Множинність варіантів породжує внутрішню розкріпаченість та інтерпретаційну свободу. Загальна надійність роботи пам'яті досягає того рівня, коли виконавець, по суті, отримує можливість створюва-

ти (імпровізувати чи конструювати) певний новий варіант прочитання музичного твору прямо на сцені з тих різних варіантів, що він знайшов для себе перед цим, знаходить зараз чи поспіль. А це вже є свідченням найвищого прояву свободи володіння музичним текстом, що забезпечується роботою музичної пам'яті – самоактуалізаційною моделлю функціонування апарату пам'яті в діяльності музиканта-виконавця.

На завершення зазначимо ще один суттєвий фактор, характерний безпосередньо для музичної пам'яті. Кінцевим результатом роботи з апаратом пам'яті для музиканта-виконавця є її надійність в *умовах сценічного виступу*, який в свою чергу є достатньо специфічним психічним станом, що кардинально відрізняється від того, коли музичний твір вивчався та запам'ятовувався. Цей стан характеризується високою тривожністю, пов'язаною з перфекціоністською орієнтацією на бажано безпомилкове та «найкраще» виконання. Тут варто чітко розуміти, що якщо музикант-виконавець має лише **один**-єдиний «зразковий» варіант виконання музичного твору, який він намагається донести до публіки з ідеальною точністю магнітофону, то його виконання приречене на механістичність і лінійність, а кожна, навіть найменша, помилка стає причиною повної катастрофи. Бо специфічною особливістю функціонування пам'яті є тонка варіативність – відтворення музичного твору кожного разу з певною (невеликою) кількістю імпровізаційних «відхилень» від оригінального симультанного образу. Так відбувається насправді живе виконання! Саме тому мнемонічна свобода володіння музичним твором, що ґрунтується на суцесивній варіабельності та імпровізаційності взаємодії з симультанним образом музичного тексту, гарантує надійну роботу пам'яті в умовах естрадного виступу.

Системне уявлення про функціонування пам'яті в професійній практиці музикантів-виконавців дозволяє зробити такі **висновки**.

- Музична пам'ять є складним комплексом різних видів пам'яті, який має бути самоактуалізований музикантом-виконавцем задля ефективного запам'ятовування і відтворення музичного тексту.
- Ефективні мнемонічні процеси є можливими за умови створення музикантом-виконавцем своєї власної унікальної самоактуалізаційної моделі роботи з апаратом музичної пам'яті.

- Самоактуалізаційна модель функціонування пам'яті надає мнемонічну свободу володіння музичним твором та створює передумови для надійної роботи музичної пам'яті в умовах естрадного виконання.

Все вищезазначене підтверджує думку М. Римського-Корсакова: «Музична пам'ять, як і пам'ять загалом, відіграючи важливу роль у галузі всякої розумової праці, важче за все піддається штучним способам розвитку та змушує більш чи менш миритися із тим, що є у кожного даного суб'єкта від природи» [10, с. 61].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Блонский П. П. *Память и мышление* / П. П. Блонский. – М. : ЛКИ, 2007. – 208 с.
2. Гофман И. *Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре* / И. Гофман. – М. : Музгиз, 1961. – 224 с.
3. Зеленін В. Самоактуалізація виконавця як феномен музичного смислоутворення // *Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення* / В. Зеленін // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музичне виконавство у динаміці смислоутворення* : зб. наук. праць [за ред. проф. В. Г. Москаленко]. – К., 2006. – Вип. 60 – С. 196-202.
4. Зеленін В. Симультанний образ музичного твору у професійному виконавстві музиканта-інструменталіста // *Художня цілісність як феномен музичної творчості і виконавства* / В. Зеленін // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Цілісність в динаміці виконавських прочитань* : зб. наук. праць [за ред. проф. В. Г. Москаленко]. – К., 2005. – Вип. 48. – С. 280-287.
5. Маккинон Л. *Игра наизусть* / Л. Маккинон. – М. : Классика XXI, 2009. – 152 с.
6. Мещеряков Б.; Зинченко В. *Большой психологический словарь*. – М. : Олма-пресс, 2004. – 666 с.
7. Муцмахер В. И. *Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано* / В. И. Муцмахер. – М. : Музыка, 1984. – 185 с.
8. Петрушин В. И. *Музыкальная психология* / В. И. Петрушин. – М. : Гуманитарный издательский центр, 1997. – 384 с.
9. Римский-Корсаков Н. А. *Музыкальные статьи и заметки* // *Полн. собр. соч., тт. IV-V, М., 1960-1963.*
10. Савишинский С. И. *Работа пианиста над музыкальным произведением* / С. И. Савишинский. – М. : Музыка, 1964. – 187 с.

11. Тарас А. Е. Психология музыки и музыкальных способностей / А. Е. Тарас. – М. : АСТ, 2005. – 720 с.

12. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М., 1947. – 335 с.

13. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности: Проблемы, суждения, мнения / Г. М. Цыпин. – М. : Интерпракс, 1994. – 384 с.

14. О'Коннор Дж., Сеймор Дж. Введение в нейролингвистическое программирование. – Челябинск, Версия, 1997. – 296 с.

Зеленін В. Самоактуалізаційна модель функціонування пам'яті в музично-виконавській діяльності. Розглядаються наукові та методичні засади функціонування пам'яті в музично-виконавській діяльності. Визначені ключові фактори самоактуалізації, що впливають на ефективність роботи апарату пам'яті музиканта-виконавця.

Ключові слова: самоактуалізація, музична пам'ять, психологія, музично-виконавська діяльність, симультанна модель, мнемонічна свобода, ауто-дидактика, паттерн, стратегія запам'ятовування, надійність, естрадне виконання.

Зеленин В. Самоактуализационная модель функционирования памяти в музыкально-исполнительской деятельности. Рассматриваются научные и методические основы функционирования памяти в профессиональном музыкальном исполнительстве. Определены ключевые факторы самоактуализации, которые влияют на эффективность работы аппарата памяти музыканта-исполнителя.

Ключевые слова: самоактуализация, музыкальная память, психология, музыкально-исполнительская деятельность, симультанная модель, мнемоническая свобода, ауто-дидактика, паттерн, стратегия запоминания, надежность, эстрадное исполнение.

Zelenin V. Self-actualization model of memory function of music performing activity. The article is dedicated to the description of the scientific and methodological foundations of functioning of memory in the practice of professional music performance. Identifies key self-actualization factors that influence the effectiveness of the device memory of the musician-performer.

Key words: self-actualization, musical memory, psychology, music performing activity, simultaneous model, mnemonic freedom, auto-didactic, pattern, memorization strategy, reliability, variety performance.