

"МУЗИЧНЕ ПОВІДОМЛЕННЯ" ПІАНИСТА ЯК РЕЗУЛЬТАТ ЄДНОСТІ ВНУТРІШНЬОГО І ЗОВНІШНЬОГО У ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ГРИ

Мета статті – розглянути проблему "музичного повідомлення" піаніста в процесі публічного виступу, розробити проблему холистичності фортепіанної гри у внутрішньому і зовнішньому аспектах концертного втілення музичного твору. **Методологія** дослідження має інтердисциплінарний характер і полягає в застосуванні холистичного підходу, філософських засад: ірраціональної теоретичної моделі С. Кьєркегора (екзистенціальної теорії "одичності"), феноменологічної герменевтики П. Рікера, а також естетико-семіологічного, історико-музикознавчого, жанрово-стильового, текстологічного методів. В основі теоретичної розвідки проблеми музичного "повідомлення" в контексті теорії художньої комунікації (публічної гри на музичному інструменті "наживо") обрано бінарну (двійкову) систему з парними опозиціями: автор – виконавець, адресант – адресат, внутрішнє – зовнішнє, імпліцитність – експліцитність, інтроверсія – екстраверсія, інтеріоризація – екстеріоризація, мова – мовлення, текст – інтерпретація. **Наукова новизна** полягає у вивченні нової, як для музикознавства, категорії "музичного повідомлення". Пропонується визначення музичного повідомлення піаніста як закінченого за смыслом, проінтонowanego для глядача-слухача фрагменту музичного твору, який є інформативним синтезом виконавського розуміння структури тексту, інтерпретації як переживання відношення виконавця до ідеї твору та індивідуального стилю гри. **Висновки.** Результатом концертної гри піаніста стає його музичне повідомлення, яке уособлює особистісний смысл інтерпретації композиторського тексту. Йому мають бути притаманні такі риси, як: суб'єктивність, багатозначність (полісемія), актуальність, переконливість, сучасність, зрозумілість, транзитивність, завершеність, цілісність. В такому разі відбувається повноцінна художня комунікація, а повідомлення піаніста стає своєрідною епіфанією для реципієнтної публіки.

Ключові слова: артистизм, концертна гра, музичне повідомлення, особистісний смысл, над-смысл, рух тексту, рух інтерпретації, художня комунікація.

Єрґієва Катерина Іванівна, преподаватель кафедры специального фортепиано Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

"Музыкальное сообщение" пианиста как результат единства внутреннего и внешнего в процессе фортепианной игры

Цель работы – рассмотреть проблему "музыкального сообщения" пианиста в процессе публичного выступления, разработать проблему холистичности фортепианной игры во внутреннем и внешнем аспектах воплощения музыкального произведения. **Методология** исследования имеет интердисциплинарный характер и заключается в использовании холистического подхода, философских принципов: иррациональной теоретической модели С. Кьєркегора (экзистенциальной теории "единичности"), феноменологической герменевтики П. Рікера, а также эстетико-семіологического, историко-музыковедческого, жанрово-стилевого, текстологического методов. В основе теоретической разведки проблемы музыкального "сообщения" в области художественной коммуникации (публичной игры на музыкальном инструменте "вживую") избрана бинарная (двоичная) система с парными опозициями: автор – исполнитель, адресант – адресат, внутреннее – внешнее, импліцитность – експліцитность, интеріоризация – екстеріоризация, язык – говорение, текст – интерпретація. **Научная новизна** заключается в изучении новой для музыковедения категории "музыкального сообщения". Предлагается определение музыкального сообщения пианиста как законченного по смыслу, проинтонированного для зрителя-слушателя фрагмента музыкального произведения, который представляет собой информативный синтез исполнительского понимания структуры текста, интерпретации как переживания отношения исполнителя к идее произведения и индивидуального стиля игры. **Выводы.** Результатом концертной игры пианиста становится его музыкальное сообщение, которое олицетворяет собой личностный смысл интерпретации композиторского текста. Ему должны быть присущи такие черты, как: субъективность, многозначность (полісемія), актуальность, убедительность, современность, ясность, транзитивность, законченность, целостность. В таком случае происходит полноценная художественная коммуникация, а сообщение пианиста становится своеобразной эпіфанією для реципієнтной публіки.

Ключевые слова: артистизм, движение текста, движение интерпретации, личностный смысл, музыкальное сообщение, над-смысл, художественная коммуникация.

Yerhiieva Kateryna, lecturer of Piano Department, Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

"Musical message" of pianist as a result of the unity of internal and external in the process of piano playing

The purpose of the work is to consider the problem of the "musical message" of the pianist in the process of public performance and to work out the problem of holisticity of piano playing in the internal and external aspects of concert performance of musical composition. The **methodology** of the research has an interdisciplinary character and consists in the application of the holistic approach and philosophical principles, such as the irrational theoretical model of S. Kierkegaard (the existential theory of singularity), the phenomenology and hermeneutics of P. Ricoeur as well as the aesthetic-semiotic, historical-musical, genre-stylistic, and textual research methods. As a basis of the theoretical searching of musical "message" problem in the context of the theory of artistic communication (playing a musical instrument "alive") there was selected a binary system with binary oppositions: author – performer, addressee – the addressee, internal – external, implicitness – explicitness, introversion – extroversion, internalization – externalization, language – speech, text – interpretation. **Scientific novelty** of the work consists in studying a new for musical science category, a category of "musical message". It is proposed to determine the musical message of the pianist as a complete in meaning, intoned for a listener piece of musical composition, which is an informative synthesis of the performer's understanding of the text structure, the interpretation as the experience of the performer's relationship to the idea of the work and the individual style of the playing. **Conclusions.** The result of pianist's concert playing is musical message that embodies personal understanding of the interpretation of composer's text. It must have such features as subjectivity, polysemy, topicality, persuasiveness, modernity, clarity, transitivity, completeness and integrity. In this case, the full-fledged artistic communication takes place and the message of the pianist becomes a peculiar epiphany for the recipient public.

Keywords: artistry, musical message, individual meaning, super-meaning, text movement, movement of interpretation, artistic communication.

Актуальність теми дослідження визначається складністю феномена гри як ноетичної універсалії, її специфічним заломленням у фортепіанному виконавстві та проявом у його різноманітних видах на різних мистецьких рівнях з відповідними художньо-комунікативними функціями. "Звичайне повідомлення, об'єктивне мислення не мають таємниць" [3, 85]. У сучасному культурному часопросторі більш затребуваною стає така піаністична гра, яка апелює до артикулювання в ній особистісних якостей виконавця, його образу світу, вираження особистісного смислу дійсності. Тому піаніст в процесі концертного виступу має якомога точніше доносити до глядача-слухача інформацію про свою особистісну концепцію, свій погляд на твір іншого автора в синхронії з часом.

Мета роботи – вивчення проблеми "музичного повідомлення" піаніста в процесі публічної гри на інструменті, а також розгляд проблеми холистичності фортепіанної гри у внутрішньому і зовнішньому аспектах втілення музичного твору під час концертного виступу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Фортепіанне виконавство належить до найстаріших і найавторитетніших форм мистецької діяльності людства. За більш ніж чотириохсотрічну історію (якщо не брати до уваги клавирну передісторію) у зв'язку з технічною реконструкцією інструмента, удосконаленням його тембро-сонорних показників, а також зміною стилевих епох змінювались і естетичні вимоги до піаністів – представників "королівського" (goal) мистецтва.

Інструментальна музика, яку піаніст грає, відноситься до так званої абсолютної ("чистої"), а як відомо, точне об'єктивне визначення абсолютного (Абсолюту) неможливо. Тому на відміну від вокальної, фортепіанна музика як позавербальне мистецтво в умовах художньої комунікації природно тяжіє саме до суб'єктивного музичного повідомлення.

Проблема, яка ставиться в даній статті, знаходиться в річищі загальної проблеми художньої комунікації: "<...> про можливість і способи найбільш точної трансляції (транзитивності) музикантом-інструменталістом інформації про свою концепцію та ідею, особистісний смисл і "над-смисл" музичного твору (іншого автора) під час сценічного виступу (інтерактивного контакту із глядачем-слухачем), попередньо їм усвідомленими" [2, 45] і полягає в наступному: твір Ф. Шопена грає-озвучує піаніст, чи одухотворений музикою Ф. Шопена піаніст сповіщає (своє повідомлення), граючи на роялі (інший ракурс відомого висловлення Г. Нейгауза, в якому наголос робиться не на "Я"-піаністі, а на "Я"-композиторі. – К. Є). Інакше кажучи, виконавців можна поділити на два класи: ремісники – це ті, які просто озвучують нотні тексти, суворо дотримуючись абстрактних консервативних канонів, і музиканти-творці – ті, які, виконуючи музику, "розмовляють на інструменті", сповіщають про Всесвіт за допомогою роялю, використовуючи "чужі" тексти, спілкуючись з публікою. Для таких музикантів головними зобов'язуючими категоріями є жанр і стиль музичного твору, а сам текст – "рухливим інваріантом" (за В. Москаленком), тобто таким, який передбачає безліч інтерпретацій – "музичних повідомлень".

Традиційно буття музичного твору розглядається в трьох іпостасях: композитор (автор нотного тексту) – виконавець (інтерпретатор чужого тексту) – слухач (глядач-реципієнт, який сприймає гру піаніста, його музичне повідомлення).

Передусім необхідно розглянути особисту комунікацію виконавця-піаніста з текстом іншого, тобто "заочний" діалог виконавця (адресата) з автором (адресантом) крізь призму об'єктивного нотного матеріалу.

Піаніст академічної традиції користується готовим (записаним в музичних знаках) "чужим" текстом, тобто текстом іншого, і таким чином від самого початку попадає в задану жанрово-стильову ситуацію, з якої йому треба знайти свій особистий стильовий вихід. За висловом О. Самойленко, жанр "існує між зовнішніми передумовами музики – умовами виконання і сприйняття – і музикою як мовою, музично-інтонаційною єдністю композиції", а стиль "виникає між уже сформованими семантичними знаками музики і індивідуальним задумом твору, здійснюючи цілеспрямований вибір музичних значень з тим, щоб дати їм нове тлумачення, ввести їх в нове концептуальне русло" [6, 61].

Творчі пошуки свого, індивідуального вирішення проблеми співвідношення жанру та стилю є однією з головних передумов для розвитку особистості піаніста.

Гра піаніста в процесі опрацювання музичного твору – це внутрішній свідомий рух тексту у часі. Поступово цей рух мови тексту здійснюється у бік мовлення-інтонування, тобто інтерпретації.

Для піаніста-творця музичний текст ніколи не є однозначним (univoques), виступає своєрідною єдністю відношення його внутрішньої (змістовної) і зовнішньої форми. Як зазначає П. Рікер, "<...> текст може мати кілька смислів, наприклад, історичний і духовний" [5, 40].

Поняття історичного, його розуміння (переживання) дає виконавцю інформацію про стиль і жанр певної епохи, певного композитора (тобто типове). В будь-якому разі перед виконавцем, який граючи класичну спадщину, інтерпретує, постає завдання долання культурно-історичної дистанції.

З поняттям духовного (закладеного в тексті) дещо складніше. Будь яка інформація про композитора не може дати повної уяви про духовність автора, творчість якого віддалена від нас у часі. Для піаніста тут необхідні імагінативні та емпатійні здібності, які в певній мірі дозволяють "встати на місце автора".

На початковому етапі опрацювання тексту композиції виконавець поступово оволодіває авторською ідеєю (змістом) твору. Далі, на смисл(и), який закладений композитором в структурі тексту, накладається емоційний смисл Людини, граючої цей текст, людини рефлексуючої, врешті-решт – виконавської інтерпретації, що транслюється-передається глядачу-слухачу. Виникає так званий подвійний смисл – "герменевтичний" (за П. Рікером), а будь-яка герменевтика – "це розуміння себе через розуміння іншого" [5, 56].

У роботі з текстом піаніст залучає всі свої потенційні розумово-інтуїтивні можливості підключення до "трансцендентального сервера" (І. Єргієв). Користуючись виразом Л. Стросса щодо виконавця, який рефлексує, зауважимо, що "<...> в чистому вигляді рефлексія (така рефлексія. – вставка К. Є) виступає як інтеріоризація космосу" [5, 104]. Саме багатозначність смислів фортепіанного повідомлення (le sens multiple) і є сутністю фортепіанного виконавського мистецтва, яке й повинне відрізнятися багатозначністю, якщо це дійсно мистецтво. Окрім того, текст композитора для виконавця в його когнітивно-епістемологічному вимірі вже від самого початку починає жити в системі подвійної рефлексії. "Всюди, де в знанні та його присвоєнні головним є суб'єктивне, повідомлення стає витвором мистецтва, воно існує в подвійній рефлексії" (виділення і курсив наш. – К. Є.) [3, 85].

Перша рефлексія – це усвідомлення тексту музичного твору іншого автора, тобто його значення та ідеї, яка втілена в тексті, друга рефлексія – "<...> торкається внутрішнього відношення між повідомленням і тим, хто повідомляє" (курсив наш. – К. Є.) [3, 83]. У нашому випадку це піаніст-адресант, який озвучує-інтерпретує своє музичне повідомлення адресату – глядачу-слухачу. Тільки за допомогою такої рефлексії ("подвійного відрефлексованого суб'єктивного мислення" за С. Кьєркегором) музикант може досягнути духовного існування в умовах концертного виступу як Людина-особистість. На думку Л. Шаповалової, необхідною умовою становлення особистості є рефлексія, як "механізм самопізнання на шляху духовного перетворення, динаміка сходження від перед-особистості до Особистості-в-собі, шлях до онтодіалогу з Іншим. Адже самопізнання починається з усвідомлення Іншого-в-собі, і цим Іншим виступає Абсолютна Особистість Бога" [10, 76].

Для піаніста (який тепер стає адресантом) концертне життя його особистого виконавського твору в безпосередній комунікації з публікою є найвідповідальнішим етапом його творчості.

Готовність виконавського твору до концертного періоду позначена визріванням виконавської концепції та особистої ідеї твору як результату осмислення і усвідомлення піаністом авторського тексту, змісту і відповідно композиторської ідеї.

Під час концертного виконання – спілкування з аудиторією піаніст-митець водночас "<...> абсолютно особисто спілкується зі своєю ідеєю" [3, 90]. У цьому і полягає секрет майстра – "<...> це відчуття повинно постійно бути присутнім і в думці і в її передачі" [там само]. І це ніщо інше, як – особистісний суб'єктивизм.

Суб'єктивність, на відміну від об'єктивності, є пристрастю. А пристрасті (почуття) поряд з емоціями і настроями виконавця – це психологічна складова змісту ("неспеціального", за В. Холоповою) виконавського музичного твору (мистецьки якісного).

Ідею поза-музичного, покладеного в музичному змісті виконавського твору, розвиває і В. Москаленко, спектрально висвітлюючи творчий аспект виконавської інтерпретації, указуючи на те, що "виконавець,

вбираючи і по-своєму розвиваючи жанрово-інтонаційний потенціал музики, спираючись найчастіше на асоціативний ряд поза-музичних уявлень, як би знову складає твір, проходить "своїм кроком", своїми творчими зусиллями етап "відтворення музики" (курсив наш. – І. Є.) [4, 87]. І тому одне з головних питань до майстерності піаніста (його піанізму) полягає в тому, чи здібний він до "<...> створення особливих емоційних метонімії, тобто введення (своїх – К. Є.) емотивно-когнітивних значень інтонаційно-стилістичних фігур <...>" [1, 12], запропонованих автором у тексті фортепіанного твору.

Спосіб розкриття мови музики (нотних символів) у піаніста за виразом П. Рікера – це "вибух говоріння" на інструменті. В такому випадку нотна мова "замовкає" перед тим, про що піаніст говорить. При цьому в живій очній комунікації головним фактором стає "відношення сили" (П. Рікер) трансляції повідомлення, що проявляється в енергетиці переживання піаністом смислів музичного висловлювання, яке він сповіщає.

Суб'єктивний виконавець-інтерпретатор в змозі сформувати свій неповторний артистичний стиль, тому що "для нього навіть саме тривіальне являється на світ Божий з первородною оригінальністю" [3, 92].

Висловлення С. Кьєркегора: "Чим більше мистецтва, тим більше внутрішнього <...>" можна тлумачити і в зворотньому напрямку: "Чим більше внутрішнього, тим більше мистецтва" у грі виконавця-піаніста.

Суб'єктивне повідомлення (на відміну від об'єктивного, тобто стовідсотково дотриманого "літері тексту") відрізняється "невичерпною артистичністю", тому що "<...> подібна форма повідомлення відповідає відношенню існуючого суб'єкта до своєї ідеї" [3, 86] і головне – "передає це відношення", тобто є транзитивним. Тоді ми й говоримо про концертне виконання піаніста як духовний акт комунікації.

Дух – це абсолют, в екзистенціальному сенсі він нескінчений, а в понятійному – невизначений, тобто залишається ноуменом. Граюча особистість, яка вміщує в собі цю нескінченість, насправді є тимчасовою, як є тимчасовим у концертному хронотопі й виконавський музичний твір і пов'язані з ним музичні "повідомлення". Оскільки, як зауважує У. Еко, "філософський холізм близький до лінгвістичного" [8, 55], то під кутом холістичної точки зору музичне повідомлення як результат інтонування "говоріння" авторського музичного тексту – це втілення особистої стильової інтерпретації піаністом через призму його власної картини світу певної музичної мови певного твору, які в свою чергу відображають світогляд композитора і відповідно його стиль.

Проблема багатозначності музичного тексту, а також музичного повідомлення піаніста – по суті інтердисциплінарна проблема, що охоплює феноменологію, психоаналіз, герменевтику, власне музикознавство.

Для піаніста, який володіє "авторським стилем", "високим концептуальним рівнем <...> виконавської творчості" (Ян Веньян) універсум нотних знаків ніколи не закритий, і він говорючи мовою Ч. Пірса, "працює в режимі розкриття універсуму знаків" [5, 118].

Полісемія фортепіанної гри є своєрідною антитезою псевдоакадемічному піанізму, представники якого відстоюють "букву закону" тексту і їх гра, в основі якої об'єктивне мислення, фактично, говорючи мовою С. Кьєркегора, є "об'єктивним непорозумінням".

Музичне повідомлення піаніста ґрунтується на цілісному концептуальному вигадку – наслідку інтерпретації музичного твору.

Одне з головних завдань піаніста-адресанта "<...> включити смисл цього тексту (чужого – К. Є.) в нинішнє розуміння, яким володіє читач (глядач-слухач – К. Є.)" [5, 41], тобто зробити його актуальним.

У концертному публічному акті "герменевтичне коло" значно розширюється за рахунок слухомисленневих інтерпретацій глядача-слухача, який тепер стає адресатом, і, як відомо, є дуже неоднорідним.

З боку слухача "<...> сприйняття повідомлення є насправді творчістю" [3, 84–85].

В мистецтві дійсно немає критеріїв "точності" сприйняття, втім його багатозначність дає можливість сприймати глядачу-слухачу "повідомлення" з того чи іншого ракурсу. Тому до повідомлення має бути залучений весь дискурс, що означає. Насамперед саме це глибинне духовне внутрішнє перетворення і є первородною основою артистизму, гармонійної особистості людини-виконавця, а також і артистичного "повідомлення" музиканта публіці, яке повинне бути актуальним і сучасним.

Теза П. Рікера про те, що "<...> смисл завжди на боці того, що влаштовується зараз, тобто на боці синхронії" [5, 108] виправдовує сучасність і актуальність смислу повідомлення інтерпретованого музичного твору будь-якої історичної давнини, безумовно залишаючи жанрово-стильовий символічний код авторського тексту в недоторканості.

Музичне повідомлення піаніста – це результат його інтерпретації. "Інтерпретація смислу, який передається, полягає в [1] усвідомленні [2] символічної основи (знакової структури тексту твору – К. Є.), яка визначається [3] тлумачем, який знаходиться в тому ж семантичному полі, що і те, що він розуміє (музичний твір – К. Є.), і, відповідно, входить у "герменевтичне коло" [5, 105].

Проблема суб'єктивного музичного повідомлення актуалізується в умовах конкурсу, коли всі учасники виконують обов'язкову п'єсу, частіше сучасну. Як приклад, можна привести фрагмент "Українського капричіо" В. Птушкіна, написаного спеціально для III-го міжнародного конкурсу пам'яті Е. Гігельса, у виконанні піаністок С. Сяодан (Китай) та К. Єргієвої (Україна). Фрагмент починається з ремарки *dolcissimo*. Так, китайська піаністка Сун Сяодан з самого початку у своєму повідомленні нагнітає стан тривоги і напруги завдяки більшій увазі до репетицій у верхньому регістрі, які вона крещендує і дово-

дить до форте. Тема в середньому регістрі звучить спочатку на піано, але поступово "виростає" в звучанні і стає могутньою і величною. Складається враження масштабної, трохи моторошної картини, яка чимось нагадує "Затонулий собор" К. Дебюссі.

Авторка даної статті виконує ті ж самі репетиції в більш жалісному характері, що скоріше нагадує плач-голосіння (жанр, який дуже поширений в українському фольклорі). У тому ж самому фрагменті нею виявляється ліричний смисл як відбиття враження від картин української природи, а в кінцевому підсумку повідомлення набуває характер інтимного монологу. Далі починається токатний епізод, який Сун Сяодан виконує сміливо, рішуче, напористо, навіть агресивно. Авторка статті підкреслює в цьому епізоді танцювальність, елементи джазовості, легку іронію завдяки використанню легкого туше:

Кожне з наведених музичних повідомлень як результат інтерпретації є особливим і неповторним, тому що вони є проявом унікальної особистості виконавця, його образу світу.

Повідомлення піаніста спочатку народжується як внутрішнє, у слуховій уяві-потребі, а потім завдяки сублімації екстеріоризується у зовнішню експлікаційну форму в звукоінтонаціях музичного матеріалу, у виконавських засобах виразності, у зовнішній динаміці поведінки, в жестах, міміці піаніста і под. Наприклад, Сун Сяодан, граючи репетиції, ніби намагається "вирости" на крещендо не тільки в силі звуку, а й у буквальному сенсі, всім тілом тягнеться вгору, намагаючись передати масштаб картини, яку вона уявляє. Авторка даної статті, навпаки, схиляється до роялю, нібито вслухаючись в жалібні, низхідні інтонації, розповідаючи публіці про щось інтимне, таємне.

Наукова новизна роботи полягає у дослідженні нової для музикознавства категорії "музичного повідомлення". Музичне повідомлення піаніста – це закінчений за смислом, проінтонований для глядача-слухача фрагмент музичного твору, який являє собою інформативний синтез виконавського розуміння структури тексту, інтерпретації як переживання відношення виконавця до ідеї твору та стилю гри (фортепіанного мовлення), який є "<...> засобом інтонаційно-художнього вираження особистісного смислу дійсності, зумовленого змістом образу всесвіту (піаніста. – К. Є.) <...>" [7, 8–9]. При цьому завжди залишається місце для таїни, тобто нотні знаки – символи "<...> ніколи не отримують остаточної інтерпретації, і таїна (музичного мистецтва – К. Є.) завжди залишається десь поруч" [8, 81].

Отже, предикатами виконавського "повідомлення" піаніста повинні бути: суб'єктивність, багатозначність (полісемія), актуальність, переконливість, сучасність, зрозумілість, транзитивність, завершеність, цілісність.

Основним завданням піаніста, який концертує, стає говоріння – "розповідь" публіці, яка транслює множинність смислів музичного твору, що "ґрунтується на неоднозначності буття" [5, 120], метафорі, художній "правді" вимислу.

Повідомлення піаніста стає своєрідною епіфанією, духовним синергетичним проявом "рухів": свідомості, інтонації, жестів (за І. Єрґієвим), що в цілому формує той дискурс, що означає.

В такому разі фортепіанна гра (піанізм) стає саме "інтонаційно-художньою діяльністю, яка є не просто відбиттям, але відкриттям, вираженням та комунікацією особистого смислу дійсності, реальності" [7, 8–9].

Піаніст своїм суб'єктивним музичним повідомленням здійснює "стрибок" в інший вимір – мистецький – і веде за собою публіку в цей вимір – вимір загального духовного блаженства і катарсису.

Література

1. Бай Цюань. Оперна мелодія як художньо-комунікативний та інтонаційно-стилістичний феномен : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Цюань Бай. – Одеса : ОНМА імені А. В. Нежданової, 2017. – 18 с.
2. Єрґієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Єрґієв Іван Дмитрович. – Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2016. – 456 с.
3. Кьеркегор С. Заключение не научное послесловие к "Философским крохам" / С. Кьеркегор; пер. с дат. Н. Исаева, С. Исаев. – М. : Академический Проект, 2012. – 607 с.
4. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / В. Г. Москаленко. – К. : Гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1994. – 157 с.
5. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / П. Рикёр; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. И. С. Вдовина. – М. : Академический Проект (Философские технологии), 2008. – 695 с.
6. Самойленко А. И. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : Монография / А. И. Самойленко. – Одесса : Астропринт, 2002. – 244 с.
7. Сокол О. В. Стилістика музичного мовлення та термінологічні ремарки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня док. мистецтвознавства : 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Сокол Олександр Вікторович. – Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1996. – 27 с.
8. Умберто Э. Сотвори себе врага. И другие тексты по случаю / Э. Умберто; пер. с ит. Я. Арькова, М. Визель, Е. Степанцова. – М. : ART CORPUS, 2014. – 352 с.
9. Холопова В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание / В. Н. Холопова // Philharmonica. International music journal. – 2014. – № 1. – С. 14-25.
10. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л. В. Шаповалова. – Харьков : Скорпион, 2007. – 292 с.
11. Ян Веньянь. Категорія піанізму у контексті виконавської типології фортепіанної творчості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Веньянь Ян. – Одеса : ОНМА імені А. В. Нежданової, 2017. – 19 с.

References

1. Bai, Tsuan. (2017). Opera melody as artistic-communicative and intonation-stylistic phenomenon. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: ONMA imeni A. V. Nezhdanovoi [in Ukrainian].
2. Iergiiiev, I. D. (2016). Artistic universe of a musician-instrumentalist. Doctor's thesis. Kyiv: NMAU imeni P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].
3. Kierkegaard, S. (2012). Concluding unscientific postscript to Philosophical fragments. (N. Isaieva, S. Isaiev, Trans). Moscow: Akademicheskii Proekt [in Russian].
4. Moskalenko, V. G. (1994). The creative aspect of musical interpretation (to the problem of analysis). Kyiv: Gos. konservatoriya imeni P. I. Chaikovskogo [in Ukrainian].
5. Ricoeur, P. (2008). The conflict of interpretations. Essays in Hermeneutics. (I. S. Vdovina, Trans). Moscow: Akademicheskii Proekt [in Russian].
6. Samoilenko, A. I. (2002). Musicology and methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue. Monograph. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
7. Sokol, O. V. (1996). The stylistics of musical language and terminological remarks. Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv: NMAU imeni P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].
8. Umberto, E. (2014). Inventing the enemy: and other occasional writings. (Y. Arkova, M. Visel, E. Stepantzeva, Trans). Moscow: ART CORPUS [in Russian].
9. Kholopova, V.N. (2014). Special and non-special musical content. Philharmonica. International music journal, 1. Retrieved from http://www.nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=30413 [in Russian].
10. Shapovalova, L. V. (2007). Reflexive artist. Problems of reflection in musical creative work. Kharkov: "Skorpyon" [in Russian].
11. Yan, Venian. (2017). Category of pianism in the context of the performance typology of piano creativity. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: ONMA imeni A. V. Nezhdanovoi [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 19.06.2017 р.

UDC 788.4+316.6 (477)

Zotov Denis

Post-graduate student of the Department of
Music and Piano Theory
Kharkiv State Academy of Culture
Artist solo instrumentalist (saxophone)
Poltava regional philharmonic society
diozotov@gmail.com

**MNEMONIC PERFORMING AS A COMPONENT
OF PROFESSIONAL SAXOPHONIST THINKING**

The purpose of the research is to disclose the concept of mental performance as one of the varieties of professional saxophone player thinking, which is a conscious form in the process of learning or consolidation of musical text. This variety of mnemonic fixation music has long been known and deservedly gained recognition in performing circles. In modern concert, cogitative performing is a necessary component of the creative saxophone player training because it allows in the short term and even in free time classes maintain the required level of psychophysiological reproduction of a work. Relevance of the topic is caused by the complications of the current state of the professional saxophone player's cogitative activity in conditions of artistic globalization and the role of mnemonic performing techniques focused on rendering of composer's intention. **Methodology.** The carried out research is based on analytical and comparative cognitive and artistic technique disclosing mental and psychological factor of performing mechanism. Artistic imagination as a factor of improvisation-interpreting approach to the author's intention plays a fundamental role. Internal performance of each musician is a deeply personal mechanism, which depends on the characteristics of thinking and professional experience. The **scientific novelty** of the results obtained consists in the attempt to reveal available for today theoretical postulates regarding the functioning of musical performer's thinking in the conditions of modern art traditions. The study deals with the question of application of analytical techniques for the purpose of mnemonic effective disclosure of the original author's intention. It creates a new field for future scientific studies devoted to the conditions of saxophone development as a promising instrument of modern music. **Conclusions.** The modern artist may use cogitative game techniques to solve problems that arise when working with new material. Among them, there are the processing of timbre filling of the work, the development of individual sound palette, mechanistic understanding of technical component of implementing of a certain passage, analytical approach to the technical difficulties, internally acoustic passage practicing, the optimal tempo balance and complex psycho-emotional preparation for concert performance.

Keywords: saxophone performance, musical thinking, professional saxophonist player thinking, analytical and mnemonic techniques, analysis of composer's intention.

Зотов Денис Ігорович, аспірант Харківської державної академії культури

Мнемічне виконавство як складова професійного мислення саксофоніста

Мета роботи полягає у розкритті поняття мисленнєвого виконавства як одного з різновидів професійного мислення саксофоніста, що є його усвідомленою формою у процесі розучування або закріплення музичного текст-