

УДК 78.03+78.09

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-11>

**Олександра САПСОВИЧ**

кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужена артистка України, доцент кафедри спеціального фортепіано, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023

**ORCID:** 0000-0001-9175-1018

**Scopus-Author ID:** 57418512000

**Бібліографічний опис статті:** Сапсович, О. (2024). Гра напам'ять у фортепіанному мистецтві виконавства: історичний огляд. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 75–81, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-11>

## ГРА НАПАМ'ЯТЬ У ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ ВИКОНАВСТВА: ІСТОРИЧНИЙ ОГЛЯД

Професійна пам'ять музиканта-виконавця є «поняттєвим айсбергом», який бентежить митців та науковців від тієї точки історії, коли розвиток музичної фактури, жанру та стилю, композиторської та, безпосередньо, виконавської майстерності спровокували необхідність відмови від друкованих нот в умовах акту концертного виступу. З огляду на те, що вивчення творчого феномену гри напам'ять неможливе без долучання історичного контексту розвитку цього явища, вбачаємо за необхідне представити науковій спільноті панорамний огляд розвитку взаємин музикантів з цією галуззю майстерності. **Мета роботи:** дослідити історичний шлях еволюційного розвитку поглядів на пам'ять музиканта, надати всеосяжний та вивірений зріз наявних відомостей стосовно трансформації проблематики виконання без нот представників фортепіанного мистецтва у площині від практики та до теорії. **Методологія** дослідження обумовлена метою роботи та передбачає історичний, системний та онтологічний підхід. **Наукова новизна:** вперше в Українському науковому дискурсі простежено, як у виконавській спільноті з плином часу змінювались погляди на зажадану епохою та обставинами гри напам'ять. **Висновки.** Роздивившись, як протягом 200 років змінювались погляди виконавців на загальну майстерність артиста сцени, як уособлювалась навичка гри напам'ять, ми можемо стверджувати, що, знаходячись у стилєвих межах барокової та класико-романтичної музики, прихильність до свободи, подарованої артистичною грою напам'ять не залишає нам альтернатив. Дане питання не втрачає своєї актуальності навіть і у XXI столітті, а можливо й особливо у XXI столітті, коли сучасність музичної мови подекуди унеможлиблює відмову артиста від нот, що стоять на пюпітрі. Разом з тим, з огляду на те, що, як показує практика, дійсна професійна пам'ять музиканта-виконавця значно виходить за межі суто утилітарної необхідності грати без нот, вбачаємо доречним ототожнювати ступінь глибини зрощування з музичним текстом та рівень професійності артиста як такий.

**Ключові слова:** професійна пам'ять музиканта-виконавця, фортепіанне мистецтво, гра напам'ять, історичний розвиток, виконавська майстерність.

**Oleksandra SAPSOVYCH**

Phd in Art Studies, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the Special Piano Department, Odesa National A. V. Nezhdanova Music Academy, 63 Novoselskogo Str., Odesa, Ukraine, 65023

**ORCID:** 0000-0001-9175-1018

**Scopus-Author ID:** 57418512000

**To cite this article:** Sapsovich, O. (2024). Hra napam'yat' u fortepiannomu mystetstvi vykonavstva: istorychnyy ohlyad [Playing by heart in piano performance: a historical overview]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 75–81, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-11>

## PLAYING BY HEART IN PIANO PERFORMANCE: A HISTORICAL OVERVIEW

The professional memory of a musician-performer is a «conceptual iceberg» that confuses artists and scientists from the point in history when the development of musical text, genre and style, compositional and, directly, performance skills provoked the need to abandon printed sheet music in the context of a concert performance. Given the fact that studying the creative phenomenon of playing by heart is impossible without including the historical context of the development

of this area, we consider it necessary to present to the scientific community a panoramic overview of the development of musicians' relations with this branch of skill. **The purpose of the work:** to investigate the historical path of the evolutionary development of views on the memory of a musician, to provide a comprehensive and verified review of the available information regarding the transformation of the problem of performance without score by representatives of piano art in the plane from practice to theory. **The research methodology** is determined by the purpose of the work and involves a historical, systemic and ontological approach. **Scientific novelty:** it is for the first time in the Ukrainian scientific discourse that it traced how views on the playing by heart demanded by the era and circumstances changed in the performing community over time. **Conclusions.** Having looked at how the views of performers on the general skill of a stage artist changed over the course of 200 years, how the skill of playing by heart was personified, we can state that, being within the stylistic limits of baroque and classical-romantic music, the attachment to the freedom given by artistic playing by heart leaves us no alternatives. This question does not lose its relevance even in the 21st century, and perhaps *especially* in the 21st century, when the modernity of the musical language sometimes makes it impossible for the artist to abandon the notes on the music stand. At the same time, taking into account the fact that, as practice shows, the professional memory of a musician-performer significantly goes beyond the purely utilitarian need to play without notes, we consider it appropriate to put an equal sign between deep fusion with the musical text and the artist's level of professionalism.

**Key words:** professional memory of a musician-performer, piano art, memory game, historical development, performance skill.

**Актуальність проблеми.** Попри те, що технологія гри на роялі разом з можливостями виконавців за останні 150–200 років зробили космічний ривок у якісному відношенні, у нашому музичному мистецтві залишаються питання, які з однаковою силою бентежать митців з покоління в покоління. Навіть за умов засвоєння на рівні абсолюту вже перевірених часом та досвідом консервативних ідей, при всій доступності розлогої системи поглиблення загальної майстерності виконавця, а тим паче за наявності нових концепцій та прогресивних тенденцій – є такі сфери, що постають немов горизонти, до яких постійно наближаєшся і до яких ніколи не в змозі остаточно дістатися. Саме таким *поняттєвим айсбергом* виявляється професійна пам'ять музиканта-виконавця.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблеми професійної пам'яті піаніста досить обмежено висвітлені в Україномовному науковому дискурсі. Історично, увага дослідників виконавського мистецтва радше приділялась пам'яті митця, так би мовити, загального порядку. Такими є, наприклад, глибокі та поліфонічні праці О.І. Самойленко, у яких саме мистецтво і розглядається як художня форма пам'яті. Достатньо згадати такі публікації вченої як «Культура як пам'ять та “пам'ять музики”: ноетична презумпція музичної творчості», або «Явище пам'яті як предмет музикознавчої системології». Ця тема під різними ракурсами викривається і у монографії науковиці «Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції» (Самойленко, 2008; 2020). До теми пам'яті зверталася і В.Б. Марік у своїй всеосяжній статті «Смислове наповнення

концепту «пам'ять» у сучасній музикознавчій поетиці» (Марік, 2014). Нарешті, пронизаними духом яскравого артистизму є дослідження О.В. Оганезової-Григоренко щодо здатності психофізичного апарату артиста запам'ятовувати та заново проживати емоції; *нездійсненим без підключення сфери мнемоники* постає і викриття науковицею алгоритму вивчення творчої домінанти та феномену автопоезиса артиста мюзиклу, і викладення засад запам'ятовування артистами-вокалістами драматичного тексту, і звернення у працях вченої до питань самодіалогу свідомості артиста (Оганезова-Григоренко, 2018). Разом з тим, за останні десятиліття низка робіт, присвячених пам'яті музиканта з'явилася й у молодих вчених – здебільшого аспірантів ВНЗ України, що говорить якщо не про висхідну, то *стабільно пильну* зацікавленість у даній проблематиці молодих виконавців, культурологів, методистів. Це роботи таких авторів як: К. Матвійчук – «Музична пам'ять та шляхи її вдосконалення» (Матвійчук, 2015), Н. Макарова – «Історико-культурна обумовленість розвитку музичної пам'яті піаністів» (Макарова, 2021). Останні статті відрізняються, на наш погляд, недостатньою системністю та понятійною плутаниною. Втім, це не є дивним, адже пам'ять музиканта – це неосяжний океан, описати структуру та особливості якого у загальних рисах в масштабі однієї статті вкрай складно. До теми розвитку пам'яті учнів також доторкнулася директор школи мистецтв ім. Олексія Стирчі у Кишиневі І. Богата («Розвиток музичної пам'яті у процесі роботи з учнями музичної школи») та О. Горожанкіна у статті «Розвиток музичної пам'яті

у процесі фортепіанного навчання учнів мистецьких шкіл (Горожанкіна, 2022).

**Мета дослідження** обумовлена відсутністю системного та вивіреного огляду наявних відомостей стосовно розвитку проблематики виконання без нот представників фортепіанного мистецтва. Розв'язання поставленої задачі онтологічного ретроспекційного аналізу покликане надати гідну підоснову до подальшого вивчення даної галузі вже в умовах сучасних викликів.

**Виклад основного матеріалу дослідження.**

Гра напам'ять як необхідний компонент концертного виступу бере свій початок з ХІХ століття. Це вбачається нам цілком зрозумілим рубіконом з точки зору його часової детермінованості – адже саме за часів романтизму у музичному мистецтві (а точніше за часів Ф. Ліста) значно зростає увага до виконавської майстерності митця (яка, в тому числі визначається мірою свободи, що народжується в результаті внутрішнього почуття незалежності від нот, що стоять на пюпітрі). Безумовно, неправильно було б говорити, що у період класицизму або за часів епохи бароко виконавцеві недоречно було демонструвати свободу володіння своїм інструментом. Але, заради справедливості, потрібно зазначити і саму різницю між умовно *нашим* роялем та клавішними (клавішно-струнними, струнно-щипковими) інструментами, що головували у добу розквіту клавірно-органного мистецтва. Ця різниця – різниця технічних можливостей клавесина/клавікорда *та* рояля разом з особливостями епохи (та ознаками розвитку стилю і жанру як таких) зумовлювала і технічні вимоги до артиста відповідного інструменту. При всій повазі до зазначених попередників роялю, принциповим є те, що гра на них не була сутнісно уособленою від інших *проявів самореалізації* у професії. Достатньо згадати, як К.Ф.Е. Бах у передмові до своєї роботи «Досвід справжнього мистецтва гри на клавірі» (Vach, 1-а частина – 1753 р., 2-га – 1762 р.) відмічає, що мав уміти клавірист: складати фантазії різноманітних видів, обробляти задані теми за усіма відомими тоді правилами гармонії та мелодії, володіти навичкою гри у всіх тональностях, моментально і безпомилково транспонувати, читати з аркуша будь-які твори, написані для будь-якого інструменту, акомпанувати за генерал-басом тощо. Чи не симптоматично,

що у зазначеному списку відсутня вимога до гри творів напам'ять? Разом з тим, перелічені запити не можна не визнати дуже високими та настільки розлогими, що, здається, недоречним у ті часи було *ще більше* стверджувати свій авторитет виконавця шляхом демонстрації навички гри без нот – це було не актуально і елементарно не спадало на думку.

Дійсно, *різноманіття* тих ролей, що були зібрані на той час у постаті клавіриста – ролей композитора, педагога, акомпаніатора, імпровізатора – передбачало таку картину світського акту виконання музики, коли занесене на аркуш самим автором виконувалось ним же *безпосередньо* – буквально по створеному особисто та записаному власноруч тексту (щоправда, тексти тих часів передбачали часте використання простору каденцій, що не записувались і передбачали гру, зрозуміло – «з уяви», у форматі імпровізації). Якщо ж гра напам'ять і зустрічалась подекуди – її зазвичай не розрізняли з грою по слуху. Останнє видно з трактату Дж. Плейфорда «Вступ до мистецтва музики» («A [Breefe] Introduction to the Skill of Musick»), вперше опублікованого у 1654 році: «Якщо вчити напам'ять зі слуху, не користуючись нотами, то не можна запам'ятати більше ніж те, що засвоюється при прослуховуванні чужої гри. Вивчене таким шляхом, однак, незабаром забувається» (Playford, 1972).

Коли ж з плином часу, про що ми знаємо з історії виконавства, у моделі митця-музиканта намітилося *розмежування на окремі ролі* автора музики та її виконавця, зросла і та суто кількісна сторона необхідних елементів майстерності артиста, яка поступово стала включати до себе і вимогу трансляції музичного авторського тексту (що був написаний *кимось іншим*) публіці вже *без прив'язки до нот*. Так, від початку гра напам'ять була суто зовнішньою *демонстрацією того, на що ж здатний виконавець* та сприймалась подекуди як акт *нескромності* з боку виконавця. Ще при Р. Шумані гру без нот на естраді розглядали як «порушення традицій», як «непотрібний ризик», і навіть як «шарлатанство».

Л. Маккіннон, англійська піаністка, спеціаліст з теоретичних проблем виконавства та педагогіки, що свого часу також зробила спробу упорядження історичного шляху розвитку даної навички наводить, між іншим,

наступні кейси. Посилаючись на словник Грова, дослідниця пише: «Словник Грова свідчить, що Рубінштейн “здійснив справжній подвиг, зігравши свої сім історичних концертів без нот”; що “дивовижна музична пам’ять” фон Бюлова “давала йому, як диригенту, можливість також чинити подвиги, про які раніше ніхто не смів і думати”. З ним суперничав, однак, [Ханс] Ріхтер (австро-угорський оперний та симфонічний диригент, почесний громадянин Байройта, – О.С.), чий концерт в Лондоні (1879–81) “привернули особливу увагу головним чином завдяки тому, що диригент, знаючи напам’ять симфонії та інші великі твори, диригував без нот”. Але оскільки Ріхтер вважався незаперечним музичним авторитетом, то тут уже сказати було нічого і критики, нарешті, відступилися, вражені тією обставиною, що, виявляється, навіть при виконанні без нот вони можуть відчувати справжню насолоду від музики» (MacKinnon, 1954).

З часом навичка гри без нот вже передбачала визначальну різницю між гідним артистом та аматором. Впродовж XIX століття, разом з тим, як еволюціонувала постать виконавця та ускладнювалась фортепіанна фактура – піаніст поступово, але впевнено почав відмовлятися від гри по нотах – творча свобода все чіткіше тепер передбачала відсутність необхідності, так би мовити, «розривати» свою увагу між клавіатурою та нотним текстом. Втім, ця свобода давалась артистам дуже нелегко: на зміну одним незручностям, пов’язаним з необхідністю роздвоєння уваги, прийшли інші – необхідність стійкого запам’ятовування та текстуально точного відтворення, що, як здавалося, обмежувало масштаби виконавського репертуару; невпевненість у безвідмовності роботи пам’яті, яка часом доходила до болісних переживань як у передконцертний період, так і особливо під час концерту. І хоча Роберт Шуман стверджував, що «акорд, зіграний як завгодно вільно по нотах, і наполовину не звучить так вільно, як коли зіграний напам’ять», Клара Шуман, як виконавиця, мабуть, не поділяла цієї думки. За свідченнями сучасників, вона пролила чимало сліз через потребу грати на публіці без нот. Десятки талановитих артистів змушені були через муки естрадо-боязні відмовитися від концертної діяльності та лише небагато, напе-

рекір моді, що зміцнювалася, продовжували ставити на пульт ноти (MacKinnon, 1954).

Публічне виконання напам’ять стало вже обов’язковою артистичною та естетичною нормою близько перетину XIX та XX століття. У той самий час, коли дедалі більше виконавців стали турбуватись питаннями особливості техніки запам’ятовування (неминуче спрямовуючи свої думки на передумови надійності функціонування пам’яті) ця сфера зацікавила і психологів. Досить згадати фундаментальні праці, присвячені вивченню різних граней пам’яті індивіда таких вчених, як, наприклад, Г. Еббінгауз<sup>1</sup> (Ebbinghaus, 1885). На додаток, питанням пам’яті музиканта почали приділяти увагу на міжнародних конференціях та семінарах. Так, у 1896 році, на Третньому міжнародному конгресі психологів у Мюнхені, проблемі «музичної пам’яті» було присвячено три спеціальні доповіді<sup>2</sup>. З доповіддю «Про музичні одержимості» («Ueber musikalische Zwangsvorstellungen») виступив Л. Ловенфельд<sup>3</sup> (Löwenfeld, 1897), щоправда, вектор його досліджень був спрямований далеко не на питання, що турбують музикантів-виконавців: він розглядав, як слухання музики (очевидно, заповнюючи собою свідомість) призводить до галюцинацій, екзальтованих станів... На тому ж самому форумі французький науковець, завідувач лабораторії психології та фізіології Сорбонни проф. Ж. Картьє запропонував науковій спільноті доповідь на тему: «Діалог про музичну пам’ять» («Communication sur la mémoire musicale»), а італійські доктори медицини Ч. Феррарі та Ч. Бернардіні представили свої положення щодо музичної пам’яті у душевнохворих («La memoria musicale negli idioti»).

Дискусії про те, чи обов’язковою і загальною є вимога гри напам’ять у концертах також присвячувалися передовиці різних європей-

<sup>1</sup> Герман Еббінгауз (1850–1909) – німецький психолог-експериментатор і філософ, який започаткував експериментальне вивчення пам’яті і відомий завдяки відкриттю «кривої забування» та «ефекту інтервалу». Перша людина, яка описала «криву навчання».

<sup>2</sup> Dritter Internationaler Congress für Psychologie in München: 4–7 септя 1896. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11795846?page=2,3>

<sup>3</sup> Леопольд Левенфельд (1847–1924) – німецький лікар, автор багатьох робіт з психіатрії та неврології. Вивчав захворювання нервової системи, особливий ракурс його досліджень був відданий лікуванню неврастенії та істерії. Фундаментально виклав основи гіпнотерапії. URL: <https://jewishencyclopedia.com/articles/10145-lowenfeld-leopold>

ських музичних журналів. Так, музикознавець, композитор і педагог К. Шмідт опублікував на сторінках журналу «Central-blatt für Instrumentalmusik, Solo – und Chorgesang» (цит. по: MacKinnon, 1954) статтю, основні положення якої віддзеркалювали те, що, виконання напам'ять великих творів, особливо тих, які йдуть у супроводі оркестру, на думку автора, зайве. Те, скільки відомих музикантів позитивно відгукнулись на ідеї К. Шмідта яскраво свідчило, що навіть у той час, коли, як здавалось, виконавська практика вже остаточно й однозначно вирішила питання про концертне виконання напам'ять, багато великих музикантів і теоретиків продовжували все ж таки вважати його дискусійним (там же).

Ця полеміка продовжилась і на початку ХХ століття на сторінках журналу «Die Musik» німецьким музикознавцем і критиком, доктором В. Альтманом. У виконанні напам'ять д-р Альтман вбачав перешкоду до розширення репертуару. При цьому, він не пропонував повністю відійти від розповсюджені практики гри на публіці без нот – але активно повставав проти *примусового* характеру того параметру публічного виступу на концертній естраді, який саме передбачав відсутність нот на піюпітрі у соліста. Альтман не тільки критикував – він також пропонував і практичне розв'язання проблеми: він наполягав, що для досягнення цього необхідно, щоб провідні артисти того часу зійшли до гри по нотах. Він вважав, що артистичній репутації таких художників, як д'Альбер, Бузоні, Бурмайстер, Карреньо та ін., не завдало б жодної шкоди, якби вони наважилися виконати по нотах якийсь недавно опублікований концерт. Тоді нікого не здивувало б, якби якась досі невідома піаністка (або піаніст) цей же концерт зіграла б також не напам'ять. І хоча на це нове звернення відгукнулись лише двоє (Марія фон-Бюлова та Ферруччо Бузоні) і до того ж відгукнулись далеко не співчутливо, В. Альтман у своїй заключній статті, мабуть, мав якісь підстави стверджувати, що багато артистів назвали його почин «р'ятівною акцією».

Проте, якими б спокусливими не були спроби відійти від зазначеного формату виконання на публіці, вони не призвели до успіху. Не в останню чергу, завдяки таким провідним піаністам ХХ ст., як Ф. Бузоні. У його відомій статті «Vom Auswendig Spielen», вперше опу-

блікованій у журналі «Die Musik» (L. Maiheft, 1907) у відповідь на звернення д-ра В. Альтмана (ця стаття згодом, у 1922 році, поряд з іншими статтями Ф. Бузоні, увійшла до збірки «Von der Einheit der Musik») ми знаходимо наступне: «Я, як знавець подібного роду речей, переконався, що гра напам'ять забезпечує незрівнянно більшу свободу вираження. Ноти, від яких залежить виконавець, не лише обмежують його, а й великою мірою заважають. У всякому разі, потрібно знати п'єсу напам'ять, якщо збираєшся надати їй на концерті більш досконалих обрисів» (Busoni, 1922). А далі Бузоні формулює питання боязні сцени, яке крокує вже століттями: «Ненадійність пам'яті є наслідком страху естради. Коли приходить страх – голова йде довкола і пам'ять відмовляє» (там же). В основі цієї формули – саморефлексія цілої плеяди метрів. Справді, *як часто ми хвилюємось на сцені, бо боїмось забути, і забуваємо через те, що хвилюємось*. Але чи гарантують ноти абсолютну відсутність естрадного хвилювання? За ствердженням Бузоні – ні: «Якщо ви граєте за нотами, – пише Бузоні, – то страх естради набуває інших форм: дотик стає невпевненим, ритм неточним, темп квапливим» (там же). З цього вибудовується висновок, що за умов присутності нот перед очима ми втрачаємо, *ніби* втрачаємо страх збитися з тексту, але, що виявляється навіть гіршим, отримаємо немюзикальність виконання.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Можемо припустити, що авторитетна думка Ф. Бузоні все ж таки була остаточною у історії протистояння між адептами гри напам'ять та по нотах – принаймні, за часів розквіту психотехніки у методиці викладання гри на фортепіано та безпосередньо у виконавстві на роялі. Втім, *безумовно*, і мистецтво, і тяжіння його представників не стоять на місці. Безумовно, ми не можемо не відмітити, що у другій половині ХХ та вже протягом першої чверті ХХІ століття музичні мови, які акцентують сонорні, акустичні ефекти, що виникають у живому звучанні (зокрема, з використанням «підготовленого» рояля), насилу піддаються відтворенню у слуховій уяві виконавця – а останнє практично унеможлиблює подальше відтворення тексту без зорової прив'язки до партитури – адже слухові уявлення визначають слухову пам'ять, а слухова пам'ять, своєю

чергою – є найважливішим аспектом загальної парадигми професійної пам'яті музиканта-виконавця як такої. Але знаходячись у стильових межах барокової та класико-романтичної музики – прихильність до свободи, подарованої артистичною грою напам'ять не залишає нам альтернатив. У цій думці сходиться переважна більшість теоретиків-інструменталістів,

що у своїх роботах варіюють термінологію і форми вираження цієї ідеї, але не її сутність. Погодимось з цією думкою і ми, втім, лише відмітимо, що прихильність Мнемозиди і на сцені, і на шляху до сцені – прямо пропорційна відданості та вірності професії. І ми залишимо для подальшого розроблення питання – як же ця відданість дістає своєї дійсної експлікації.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Горожанкіна О. Розвиток музичної пам'яті у процесі фортепіанного навчання учнів мистецьких шкіл. *Актуальні питання гуманітарних наук. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. Вип 49, том 1. С. 171–178.
2. Макарова Н. Історико-культурна обумовленість розвитку музичної пам'яті піаністів. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 80–85.
3. Матвійчук К. Музична пам'ять та шляхи її вдосконалення. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 9 (53), 2015. С. 336–342.
4. Оганезова – Григоренко О. В. Автопоезіс артиста мюзиклу як творчий феномен та предмет музикознавчого дискурсу: дис. ... д-ра мистецтвозн. : 17.00.03 / ОНМА ім. Нежданової, НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2018. 445 с.
5. Самойленко О. Культура як пам'ять та «пам'ять музики»: ноетична презумпція музичної творчості. URL.: <https://musicological-school.com/osvitni-dzherela/> (дата звернення 2.07.2024)
6. Самойленко О. Явище пам'яті як предмет музикознавчої системології. *Музична україністика: сучасний вимір*. Вип. 2. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, 2008. С. 20–29.
7. Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Гельветика, 2020. 236 с.
8. Bach C.P.E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger, 1906, 258. URL: <https://archive.org/details/versuchberdiew00bach/page/n5/mode/2up>.
9. Busoni F. Von der Einheit der Musik. *Max Hesses Handbücher*, Band 76. Berlin : Max Hesses Verlag, 1922. URL: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/56/IMSLP248531-PMLP402916-Busoni.pdf>
10. Ebbinghaus, H. Memory: A contribution to experimental psychology. New York: Dover., 1885. URL: <https://web.archive.org/web/20050504104838/http://psy.ed.asu.edu/~classics/Ebbinghaus/index.htm>
11. Löwenfeld L. Ueber musikalische Zwangsvorstellungen. *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*. Centralblatt für Nervenheilkunde und Psych. Bd. VIII, 1897. P. 57–62 URL: <https://vlp-new.ur.de/records/lit30376>
12. MacKinnon L. Music by Heart. Monumental Publishing Company, 1954. 141 p.
13. Marik V. B. The semantic content of the concept of “memory” in modern musicological poetics. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 20. Одеса: Астропринт, 2014. С. 379–392.
14. Playford J. An Introduction to the Skill of Musick: New Introduction, Glossary and Index by John Playford, Henry Purcell. Da Capo Press; New Ed edition, 1972. 282 p.

#### REFERENCES:

1. Bach, C.P.E. (1906). Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. *Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger*, 258 [in German].
2. Busoni, F. (1922). Von der Einheit der Musik. *Max Hesses Handbücher*, Band 76 [in German].
3. Ebbinghaus, H. (1885). Memory: A contribution to experimental psychology. *Dover*; URL: <https://web.archive.org/web/20050504104838/http://psy.ed.asu.edu/~classics/Ebbinghaus/index.htm> [in English].
4. Horozhankina, O. (2022). Rozvytok muzychnoyi pam'yati u protsesi fortepiannoho navchannya uchniv mystets'kykh shkil [Development of musical memory in the process of piano training of art school students]. *Current issues of humanitarian sciences. Interuniversity collection of scientific works of young scientists of Ivan Franko State Pedagogical University of Drohobyt'sk*, Issue 49, Volume 1, 171–178 [in Ukrainian].
5. Löwenfeld, L. (1897). Ueber musikalische Zwangsvorstellungen. *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*. *Centralblatt für Nervenheilkunde und Psych*. Bd. VIII, 57–62. URL: <https://vlp-new.ur.de/records/lit30376>
6. MacKinnon, L. (1954). Music by Heart. Monumental Publishing Company, 141 [in English].

7. Makarova, N. (2021). Istoryko-kul'turna obumovlenist' rozvytku muzychnoyi pam'yati pianistiv [Historical and cultural conditioning of the development of the musical memory of pianists]. *Culture and modernity: an almanac*, 2, 80–85 [in Ukrainian].

8. Marik, V. B. (2014). Smyslove napovnennya kontsepta «pam'yat'» u suchasniy muzykoznavchyy poetytsi [The semantic content of the concept of “memory” in modern musicological poetics]. *Musical art and culture*, 20, 379–392 [in English].

9. Matviychuk, K. (2015). Muzychna pam'yat' ta shlyakhy yiyi vdoskonalennya [Musical memory and ways to improve it]. *Pedagogical sciences: theory, history, innovative technologies*, 9 (53), 336–342 [in Ukrainian].

10. Oganezova – Grigorenko, O. V. (2018). Avtopoezis artysta myuzyklu yak tvorchyy fenomen ta predmet muzykoznavchoho dyskursu [Autopoiesis of a musical artist as a creative phenomenon and subject of musicological discourse]. *Nezhdanova ONMA, UNTAM*, 445 [in Ukrainian].

11. Samoilenko, O. I. Kul'tura yak pam'yat' ta «pam'yat' muzyky»: noetychna prezumptsiya muzychnoyi tvorchosti [Culture as memory and “memory of music”: noetic presumption of musical creativity]. URL.: <https://musicological-school.com/osvitni-dzherela/> (дата звернення 2.07.2024) [in Ukrainian].

12. Samoilenko, O. I. (2008). Yavyshche pam'yati yak predmet muzykoznavchoyi systemolohiyi [The phenomenon of memory as a subject of musicological systemology]. *Ukrainian musical studies: modern dimension*, 2, 20–29 [in Ukrainian].

13. Samoilenko, O. I. (2020). Psykholohiya mystetstva: suchasni muzykoznavchi proektsiyi [Psychology of art: modern musicological projections]. *Helvetica*, 236 [in Ukrainian].

14. Playford, J. (1972). An Introduction to the Skill of Musick: New Introduction, Glossary and Index by John Playford, Henry Purcell. *Da Capo Press; New Ed edition*, 282 [in English].