

УДК 78.071.2:780.616.433]:781.22

**Наталія Гуральник**

Український державний університет  
імені Михайла Драгоманова  
ORCID ID 0000-0003-2589-7398

**Лідія Тарапата-Більченко**

Сумський державний педагогічний університет імені А.С.Макаренка  
ORCID ID 0000-0001-5449-1480  
DOI 10.24139/2312-5993/2023.03/035-044

## **НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНА СУТНІСТЬ ТЕМБРОВО-ДИНАМІЧНОГО УЯВЛЕННЯ ЯК СПЕЦИФІЧНОГО ДОСВІДУ МУЗИЧНО-СЛУХОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПІАНІСТА**

*Стаття присвячена розгляду та з'ясуванню науково-теоретичної сутності темброво-динамічного уявлення як специфічного досвіду музично-слухової діяльності піаністів у процесі опанування фортепіанними творами та їх презентації слухацькій аудиторії. Розкриваються сутнісні характеристики взаємозалежних психічних якостей людини, таких як уява та уявлення, та їх трансформація в музично-слуховій парадигмі. У статті представлені наукові погляди на означені категорії, їх взаємозв'язок з іншими музичними здібностями піаністів, надані смислові характеристики їх функціонування у музично-слуховій діяльності. Зосереджено увагу на прояві досвіду музично-слухової діяльності у контексті фортепіанної підготовки в умовах використання цього унікального музичного інструмента.*

**Ключові слова:** методологія, темброво-динамічне уявлення, досвід, уява, музично-слухова діяльність, фортепіанна підготовка, учитель музичного мистецтва, викладач фортепіано, піаніст.

**Постановка проблеми.** У контексті підготовки майбутнього фахівця, який удосконалює свою майстерність у процесі фортепіанного навчання, піаніста, зорієнтованого на професійний рівень власного зростання здійснення музично-слухової діяльності стає провідною якістю. Серед низки проявів музичної діяльності кожного піаніста слухова активність є незамінним способом удосконалення в навчанні та самоудосконаленні, засобом якої утворюються та перетворюються уявлювані можливості музиканта, спеціальні музичні характеристики сприйняття, музичної пам'яті, внутрішнього слуху, асоціативного ряду. Ці складові стають атрибутами музичного уявлення та в його контенті темброво-динамічного уявлення, яке народжується та функціонує за рахунок досвіду музично-слухової діяльності піаніста, що і актуалізує обрану проблему. Два взаємозалежні психічні процеси: уява та уявлення не отримали дотепер єдиного ракурсу вивчення та теоретичного обґрунтування в музичній психології та педагогіці. Проте у формуванні професіоналізму майбутнього вчителя музичного мистецтва, піаніста, доцільність та

необхідність відповідної слухової рефлексії створюють підґрунтя для їх усвідомлення та практичного застосування в освітній діяльності.

**Аналіз актуальних досліджень.** Проблемі музично-психологічного становлення музикантів, які здобувають мистецьку освіту у вищих мистецьких закладах, та формування в них під час фортепіанної підготовки складної психологічної якості, темброво-динамічного уявлення, що розвивається у часі та регулюється досвідом музично-слухової діяльності піаніста, приділялась наукова увага багатьох вітчизняних та іноземних дослідників. Ними розглядалися питання музичної ініціативи, пам'яті та сприйняття (М. Демидова, О. Костюк, Л. Маккіннон, Б. Міліч, О. Новська, О. Полатайко), художньо-образних, досвіду звуко-тембральних уявлень (І. Аксельруд, Бай Бінь, Ван Сюе, О. Реброва, Цяо Лін, С. Шип). Спеціальна увага була приділена музично-слуховому уявленню з позицій функціонування довільної уваги, внутрішнього слуху, слухових уявлень (Лі Еньхуй, С. Науменко, В. Москаленко, Чжу Чжень). Розглянуті питання ґрунтувались на теоретичній сутності уявлення як наукової категорії в окремих її характеристиках. Натомість специфічні прояви музичного уявлення у взаємозв'язку з музичною уявою та їх музично-слухова рефлексія не були розглянуті в цих роботах.

**Метою статті** є аналіз науково-теоретичної сутності темброво-динамічного уявлення як специфічного феномена уявної функції слухової рефлексії піаніста в контексті досвіду його комплексної музично-слухової діяльності.

**Методи дослідження.** На шляху досягнення поставленої мети та вирішення поставлених завдань у статті застосовано комплекс взаємопов'язаних методів: теоретичні – аналіз та узагальнення наукових джерел для визначення сутності темброво-динамічного уявлення; порівняння та співставлення змісту дотичних категорій; трансформація отриманих даних відносно визначення їх функціональної ролі в досвіді музично-слухової діяльності в практиці фортепіанної підготовки.

**Виклад основного матеріалу.** Теоретично та практично визнаним є факт провідної ролі музично-слухової діяльності кожного музиканта, який опановує музичні твори та виконує їх у різних умовах публічної презентації. Результату професійної творчості піаніста передуює складна психолого-педагогічна підготовка кожного майбутнього фахівця; усвідомлення та практичне самовдосконалення природних музичних здібностей, їх взаємовідтворювальної сутності,

серед яких індивідуально неповторну сутність має темброво-динамічне уявлення як складова системи музичних здібностей піаніста завдяки слуховій саморефлексії щодо музичного відтворення попередньо уявлюваної фортепіанної музики.

Ми усвідомлюємо, що музично-слухова діяльність музиканта є результатом перш за все, мисленнєвої діяльності людини. І для того, щоб досягти «збільшення кількості ідей, як висловлюється Дж. Локк, «душа за допомогою вправи розвиває свою здатність до мислення» (Психологія Дж. Локка); потім поєднанням відчуття і рефлексії вона збільшує свій запас і розвиває легкість запам'ятовування, уяви, міркування та ін. (там само).

Музично-слухова діяльність піаніста включає активну уявлювану діяльність (уява та уявлення), яка складається із їх психічних можливостей. Ми зосереджуємось саме на сенсі уявлюваної складової тембро-динамічного уявлення піаніста як базового смислу.

Уява (від англ. *imagination* – уява) – «це психічне віддзеркалення реальності в нових, незвичайних поєднаннях і зв'язках, засноване на переробці попереднього особистого досвіду і таке, що полягає в створенні образів об'єктів, подій і ситуацій, які ніколи насправді суб'єктом не сприймалися» (Кузнецов, Заїка, 2013, с. 8). «Уява є функціональним органом, призначеним для продукування уявлень, але якщо у вторинних образах пам'яті реальність копіюється, то в імаїтивних процесах (тобто процесах уяви)... створюються образи таких об'єктів, з якими в реальності людина ніколи не зустрічалася», якими і можуть стати образи (Кузнецов, Заїка, 2013, с. 6). Відомо, що музична образність є єдино можливим відображенням дійсності, яка створюється та сприймається за допомогою слухової діяльності музиканта.

Психологи довели, що «у кожному образі реалізуються дві тенденції – тенденція відтворення в пам'яті «того, що було» (Кузнецов, Заїка, 2013, с. 9) і «перетворення (включення в підсумковий образ «того, чого не було»). Ці дві тенденції відтворення і перетворення присутні в будь-якому образі в деякій єдності» (Кузнецов, Заїка, 2013, с. 9). Для нашого дослідження важливо усвідомити, що перетворення є уявленням, тобто базовою характеристикою уяви, в якій проявляється відносна свобода від реальності (так, в уяві проявляється деяка міра об'єктивності зі обмеженнями реального світу та її новизна й оригінальність створених образів, залишаючись необхідним аспектом будь-якої діяльності).

«Цілепокладання в структурі трудовій, учбовій і інших видах діяльності неможливе без уяви» (Кузнецов, Заїка, 2013, с. 9). Цей факт залишається важливим і для набуття досвіду музично-слухової діяльності.

Психологами встановлено, що «процеси уяви можуть бути надзвичайно емоціогенними, стимулювати різні емоційні переживання» (Кузнецов, Заїка, 2013, с. 9). Тобто, уявляючи собі виконання бажаних мрій, проєктів, людина переживає позитивні почуття (Кузнецов, Заїка, 2013, с. 11). Перетворення будь-якої інформації в уяві (у нашому випадку музично-слухової) відповідає загальній спрямованості особистості, її мотивам і цілям, що часто за допомогою уявлення уможлиблює нашу діяльність бути перспективною (Кузнецов, Заїка, 2013, с. 11). Людина розвиває власну активність, спрямовує її відповідно до передбачуваного майбутнього, поки лише в уявній ситуації, усвідомлюючи уяву одним з основних чинників поведінки (Кузнецов, Заїка, 2013, с. 11).

У музичній психології дотримуються загальноприйнятого сенсу уяви, психологи розуміють уяву як «психічний процес, який проявляється у створенні образів і ситуацій, які ніколи не сприймалися» (Науменко, 2015, с. 368), тобто їх немає і в минулому досвіді музичного сприйняття людини.

Порівнюючи категоріальні сутності «уяви» та «уявлення», їх спільні та відмінні характеристики, розкриємо сутність «уявлення» як категорії наукознавства, це є чуттєво-наочний образ предметів та явищ дійсності, які впливали на органи чуття у минулому (Науменко, 2015, с. 368), тобто є в минулому досвіді (у нашому випадку музичному) людини. «Уявлення – чуттєвий образ тих предметів і явищ, які людина сприймала раніше. Уявлення виникають із чуттєвих сприймань, але, на відміну від них вони безпосередньо не пов'язані з предметами. Утворення уявлень не потребує безпосереднього впливу речей на органи чуттів у даний момент» (Уявлення). Уявлення про об'єкти виникає на основі сприйняття і відчуття; його можна трактувати як розуміння чогось, знання будь-чого, яке ґрунтується на досвіді, одержаних відомостях тощо (Уявлення).

Музичне уявлення також не може виникати само по собі. Воно має безпосередній зв'язок із музично-образним мисленням, що має в нашому випадку художньо-емоційний сенс. Образ виникає від сприйнятих людиною вражень, що залишили слід у спогадах.

Психологи поділяють образні явища за двома видами. О. Полатайко, досліджуючи музично-слухові процеси, деталізує їх таким чином: «образ-сприйняття, тобто відображення в ідеальному плані зовнішнього об'єкта, що впливає на органи почуттів; образ-уявлення, тобто вигаданий образ, який не має аналогів у реальній дійсності і ніколи раніше не сприймався» (Полатайко, 2012, с. 17).

У розгляді музично-слухових уявлень, які розкриваються у музично-слуховій діяльності, поза загальнонаукового сенсу сприйняття відіграє важливу роль (нагадаємо, що музично-слухове уявлення, це передусім уявлення звуко-висотних та ритмічних співвідношень), оскільки стає необхідною умовою виникнення їх (Науменко, 2015, с. 77). Треба усвідомлювати, що «уявлення – не проста копія колишніх сприймань, це наслідок певної переробки їх» (там само), оскільки не всі властивості реальних об'єктів або явищ повно і точно передаються в уявленні (часто домінує якась одна з них).

Підготовка піаністів безпосередньо пов'язана з музично-слуховою діяльністю, а значить із музично-слуховими уявленнями, серед яких гідне місце займає і темброво-динамічне уявлення. Аналіз психологічних висновків стосовно гармонічного та мелодичного слуху стали передумовою для висновку, що одним з «компонентів музичного слуху є музично-слухові уявлення, які лежать в основі відтворення мелодії голосом або підбирання музичного твору на музичному інструменті» (Науменко, 2015, с. 74). У музично-теоретичній літературі музично-слухові уявлення називають звуко-висотним слухом і пов'язують із розумінням внутрішнього слуху. С. Науменко вважає, що «при музичному слухові відбувається процес, який зветься компарацією, за якою оцінка вхідного сигналу є результатом зустрічного, наслідувального процесу, процесу моделювання сприйнятого об'єкта і порівняння отриманої моделі з еталоном (зразком)» (Науменко, 2015, с. 75).

Музично-слухова діяльність – провідна діяльність будь-якого музиканта, пов'язана з усіма модифікаціями функціонування уявлення та методикою їх розкриття, до яких безпосередньо відноситься й почуття тембру.

Досліджуючи темброво-динамічну складову музично-слухової діяльності, усвідомлюємо унікальність її можливостей та специфічність завдяки звучанню фортепіано. В цій царині доцільно зауважити, що значну роль відіграють педаль (права та ліва), які

часто беруть участь у створенні необхідного акустично-тембрового та тембро-динамічного ефекту, якість якого без музично-слухової рефлексії просто неможлива.

Ми усвідомлюємо на скільки складність у використанні педалей залишається для кожного піаніста своя. Іноді загальна педальна ідея по-різному виконується кожним конкретним виконавцем, оскільки педальна техніка є індивідуально-функціональною спроможністю окремого піаніста. І у цьому випадку основним регулятором досягнення художньої мети стає досвід музично-слухової діяльності піаніста. Акцентуючи увагу на цьому, І. Аксельруд вважає, що «Слуховий контроль відноситься до звучання в цілому» (Аксельруд, 1996, с. 81). Педальні ж можливості піаніста створюють необхідність серед інших виразових характеристик «активізувати звуко-темброве уявлення, що є важливим стимулом виразової гри;... ставитись до безпедального звучання не як до попереднього... стану, а як до специфічного тембрового кольору...» (Аксельруд, 1996, с. 81).

Сталі піаністи та музичні теоретики сходяться на думці, що отримані теоретичні знання з досвідом виконання фортепіанних творів та набуттям необхідного рівня тембро-динамічних уявлень переходять у підсвідомість та кінцевий результат їх застосування залежить від слуху піаніста. Для цього, на їх узагальнену думку, необхідно максимально розвивати свій музичний слух; завжди активно його застосовувати під час опанування творів та їх виконання; при застосуванні педалі, технічно виробити у ногах автоматичну, миттєву реакцію на слухову «підказку».

У музичній діяльності видатні музиканти надавали велике значення музично-слуховим уявленням (внутрішньому слуху). Так, С. Науменко наводить вислів Р. Шумана, який він застосовував у «Порадах молодим музикантам» і писав, що мелодії приходять до піаніста «без допомоги фортепіано, радій... це означає, що в тобі прокинувся внутрішній слух (Науменко, 2015, с. 76). Таким чином, авторка висновує, що «внутрішній слух – це можливість довільно оперувати музично-слуховими уявленнями» (Науменко, 2015, с. 76).

Розкриття зазначеної категорії тембро-динамічного уявлення як специфічного феномена музично-слухової діяльності піаніста відбувається у контексті усвідомлення фортепіано унікальним музичним інструментом, завдяки своїм механіко-технічним можливостям, охопленню значного діапазону, відповідного звучанню всіх інструментів

симфонічного оркестру. В цьому сенсі темброві та динамічні характеристики цього інструменту зосереджують увагу на собі, є предметом спеціального вивчення і повинні розглядатися не лише як складова засобів музичної виразності фортепіано (рояля), а й у цілісності досліджуваного дуального комплексу, темброво-динамічного уявлення.

Приділяючи значну увагу унікальності фортепіано як музичного інструменту, зацентруємо увагу і на його освітньо-функціональних можливостях: у структурі фортепіанної підготовки поряд із опануванням музичного твору, носія образно-емоційного навантаження (Гуральник, 2021, с. 361-362).

Розкриваючи багатовекторність застосування фортепіано, І. Аксельруд висловив думку, що «Одним з важливіших якостей, що визначають самостійність і незалежність фортепіано від інших інструментів, є його багатозвукова природа» (Аксельруд, 1996, с. 20). Автор підкреслює, що в цьому інструменті закладена «можливість одночасного відтворення багатоголосних поліфонічних або багат шарових гомофонних побудов» (там само). Політембровість фортепіано є складним феноменом, практичне існування якого залежить не лише від можливостей самого інструмента, а й від «розвиненості художнього уявлення піаніста, від гостроти тембрового слуху та від низки характерних піаністичних умінь» (Аксельруд, 1996, с. 20). Автор вважає, що даремно дехто скептично ставиться до наявності політембровості фортепіано. Вони думають, що «тембрової шкали у фортепіано не існує, а є лише шкала динамічна, що у кінцевому результаті все зводиться до різниці лише за силою звуку» (Аксельруд, 1996, с. 20-21). Музиканти, які володіють фортепіано, погодяться, що без сумніву гучність звуку впливає безпосередньо на його темброві фарби, однак характерну індивідуальність звуку може надати, в першу чергу, саме спосіб контакту з клавіатурою, тобто фортепіанне туше. «Причому, зазвичай, чим багатше звуко-темброве уявлення піаніста, тим більш різноманітний його технологічний арсенал» (Аксельруд, 1996, с. 21).

Співзвучною є думка К. Мартінсена, який у своїй книзі «Індивідуальна фортепіанна техніка» висловив підтримку щодо ірраціональності прояву піаністами свого відчуття виконуваної музики. Він сказав, що найраціональніші проникнення у фортепіанні звучання, артикуляційна довершеність не дадуть невичерпної краси нюансування, не забезпечать «вищу таємницю художнього впливу майстерної гри». Для нашого дослідження є важливою думка

К. Мартінсена стосовно необхідності застосування художньої установки «здібності спрямувати звуко-темброві пошуки піаніста у ірраціональну площину» називаючи це «умовною ілюзією».

У контексті розглянутої проблеми розкриття наукового сенсу темброво-динамічного уявлення піаніста видатні музиканти, педагоги-піаністи завжди співвідносять та розглядають у комплексі всі елементи системи, не уявляють музично-слухову діяльність піаністів у відриві від особливостей будови і технічних можливостей самого інструменту, фортепіано, наявності спеціально-музичних здібностей майбутніх фахівців, у числі яких головне місце посідає темброво-динамічне уявлення як провідна якість ефективного розкриття досвіду музично-слухової діяльності піаніста.

### **Висновки та перспективи подальших наукових розвідок.**

1. Аналіз та узагальнення науково-теоретичної сутності психологічної якості темброво-динамічного уявлення, виявлення його мисленневого походження уможливили розуміння уяви та уявлення як взаємозалежних психологічних понять.

2. Темброво-динамічне уявлення в музичній парадигмі розкривається як психічний процес, який народжується та розвивається за рахунок музично-образного мислення, збагачення досвіду музичного сприйняття та музично-слухової рефлексії піаніста.

3. Провідну роль у професійній діяльності піаніста відіграє досвід його музично-слухової діяльності з урахуванням специфічних можливостей фортепіано та рояля.

Перспективи подальших розвідок уможливлють поглиблене вивчення уявлюваних музично-слухових образів у психолого-педагогічній парадигмі; удосконалення засобів їх розкриття та самовдосконалення у процесі фортепіанної підготовки піаністів у закладах вищої музично-педагогічної освіти.

### **ЛІТЕРАТУРА**

- Аксельруд, І. Е. (1996). *Теоретико-практичні основи художнього виконання на фортепіано*. Суми: ІПП «Мрія-1» ЛТД. (Axelrud, I. E. (1996). *Theoretic-practical foundation of artistic performance on the piano*. Sumy: IPP "Mriia-1" LTD).
- Гуральник, Н. П. (2021). *Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти*. Київ: НПУ. (Huralnyk, N. P. (2021.) *Ukrainian piano school of the XX<sup>th</sup> century in the context of the development of musical pedagogy: historical-methodological and theoretical-technological aspects*. Kyiv: NPU).

Полатайко, О. М. (2012). *Формування художньо-образного мислення студентів у курсі «Методика викладання художньої культури»*. Київ: НПУ імені М.П. Драгоманова. (Polatayko, O. M. (2012.) *Formation of artistic thinking of students in the course "Methodology of teaching artistic culture"*. Kyiv: NPU by name M.P. Dragomanov).

Психологія Дж. Локка. Режим доступу: [http://ni.biz.ua/10/10\\_26/10\\_264882\\_psihologiya-dzh-lokka.html](http://ni.biz.ua/10/10_26/10_264882_psihologiya-dzh-lokka.html). (*Psychology of John Locke*. Retrieved from: [http://ni.biz.ua/10/10\\_26/10\\_264882\\_psihologiya-dzh-lokka.html](http://ni.biz.ua/10/10_26/10_264882_psihologiya-dzh-lokka.html)).

Кузнецов, М. А., Заїка, Є. В. (2013). *Психологія уяви*. Харків: ХНПУ, Режим доступу: <https://dspace.hnpu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/c22fa4e9-84f2-43ae-8e22-59467df12de0/content>. (Kuznetsov, M. A., Zayka, E. V. (2013). *Psychology of imagination*. Kharkiv: KhNPU. Retrieved from: <https://dspace.hnpu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/c22fa4e9-84f2-43ae-8e22-59467df12de0/content>).

Науменко, С. І. (2015). *Психологія музичної діяльності*. Чернівці: ПП «Видавничий дім «Родовід» (Naumenko, S. I. (2015). *Psychology of musical activity*. Chernivtsi: PP "Publishing house "Genealogy").

Уявлення. Режим доступу: <https://uk.m.wikipedia.org> > wiki). (Representation. Retrieved from: <https://uk.m.wikipedia.org> > wiki).

## SUMMARY

**Huralnyk Nataliia, Tarapata-Bilchenko Lidiia.** Huraknyk Nataliia. Scientific theoretical essence of timbre-dynamic representation as a specific phenomenon of musical auditory activity of pianists.

*In the context of training a future specialist, pianist, who improves his skills during piano lessons and is oriented towards the professional level of his own growth in relation to the implementation of musical and auditory activities, this quality becomes the leading.*

*Among the manifestations of the musical activity is an indispensable method of improvement in educational and performance self-improvement, by means of which the imagined possibilities of a musician are formed and transformed, special musical characteristics of perception, musical memory, inner hearing, associative range.*

*This components become attributes of the musical-auditory representation and, in its content, the timbre of the dynamic representation, which is born and functions due to the musical-auditory experience of the pianist. This updates the selected issue. Interdependence of two mental processes: imagination and representation gave not yet received a single perspective of study and theoretical justification in music psychology and pedagogy.*

*However, in the formation of the professionalism of the future music teacher, pianist, the expediency and necessity of appropriate auditory reflection create the basis for their awareness and practical application in educational activities.*

*The analysis of the scientific-theoretical essence of the timbre-dynamic representation as a specific phenomenon of the imaginary function of the auditory pianist` reflection in the context of the experience of his complex musical-auditory activity is presented; theoretically and practically, the leading role of the experience of musical and auditory activity of each pianist who masters musical works and performs them in various conditions of public presentation is recognized.*

*The result of the professional work of a pianist is preceded by a complex psychological and pedagogical preparation of each future specialist; practical natural musical abilities and their mutually reproducible essence, among which timber-dynamic*

*representation has an individual and unique value as a component of the system of musical abilities of a pianist due to auditory self-reflection regarding the musical reproduction of the experience of the representation of piano music.*

**Key words:** *methodology, timber-auditory representation, experience, imagination, musical and auditory activity, piano training, music teacher, piano teacher, pianist.*

**УДК 78.03/06:7.91+78.09**

**Марія Калашник**

Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

ORCID ID 0000-0002-6432-2776

DOI 10.24139/2312-5993/2023.03/044-055

## **СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У ФОКУСІ МУЗИЧНОГО ТЕЗАУРУСА ВИКОНАВЦЯ**

*У сучасній культурній ситуації граничного розширення інформаційного простору нагальним постає питання систематизації і зберігання знань, що здійснюється у тезаурусі, котрий містить системні уявлення про світ у цілому та його окремі складові, про певну галузь знань і види діяльності. Вивчення музичного тезауруса у різноманітті відгалужень, зокрема, тезауруса виконавця є актуальним і новаційним в контексті музикознавчих досліджень сьогодення. Особливої гостроти тема музичного тезауруса набуває у зв'язку з інтерпретацією синтетичних творів, що розгортає її також у площину музичної педагогіки. Отже, метою статті є обґрунтування ролі музичного тезауруса, зокрема професійно-творчого тезауруса виконавця як особливого фокусу сприйняття і трансляції музичних творів синтетичного типу; систематизування каналів формування професійно-творчого тезауруса виконавця. У статті застосовано аналітичний, історичний, семантичний, жанровий, комплексний методи дослідження. У висновках наголошується, що проблематизація тезауруса виконавця зумовлена потенційною складністю репертуарного фонду, в якому можуть міститись синтетичні твори (на основі синтезу жанрів, синтезу мистецтв та ін. видів синтезу), що вимагають більшого обсягу знань для вибудовування виконавської інтерпретації. Разом з тим це зумовлює важливість системи підготовки грамотних фахівців, які мусять мати знання, вміння і навички, необхідні для здійснення професійної діяльності. Мова йде про струнку систему фахових знань, якою є музичний тезаурус, котрий як система здатний керувати набутими навичками і вміннями. Формування музичного тезауруса виконавців має бути цілеспрямованим системним педагогічним процесом, котрий відбувається за трьома умовно виявленими каналами: теоретичним, історичним і, синтезуючим попередні два, практичним. Отримані результати можуть бути корисними для практиків-виконавців, педагогів, науковців. Перспективами дослідження є вивчення музичного тезауруса в аспекті вузької спеціалізації.*

**Ключові слова:** *музичний тезаурус, професійно-творчий тезаурус виконавця, мистецтво, музичне мистецтво, синтез, синтез мистецтв, виконавство.*

**Постановка проблеми.** На сучасному етапі розвитку музичної культури і музичного мистецтва постає питання граничного розширення