

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

Рукомойніков Валентин Олександрович

УДК 780.616.432:78.071.2:781.68(043)

**ДИСЕРТАЦІЯ
СПЕЦИФІКА
РОБОТИ ВИКОНАВСЬКОГО АПАРАТУ ПІАНІСТА
В ПРОЦЕСІ МУЗИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО СОЛО
XIX–XX СТОЛІТЬ)**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ В. О. Рукомойніков

Науковий керівник

Жарков Олександр Миколайович
кандидат мистецтвознавства, професор

Київ — 2025

Анотація

Рукомойніков В. О. Специфіка роботи виконавського апарату піаніста в процесі музичної інтерпретації (на прикладі творів для фортепіано соло XIX–XX століть. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Київ, 2025.

Актуальність обраної теми пов'язана з необхідністю осмислення роботи виконавського апарату як невід'ємної складової процесу інтерпретації музичного твору. Сучасна теорія музичної інтерпретації, зокрема розроблена в українському музикознавстві, актуалізувала глибинні когнітивні основи музичної науки, підняла на високий рівень узагальнення всі суб'єктивні сторони об'єктивної діяльності в музичному мистецтві.

Теорія інтерпретації значно розширила і поглибила: 1) наукові уявлення про складні процеси фіксації композитором свого художнього задуму в нотний текст; 2) значення інтерпретатора в тріаді композитор — виконавець — слухач; 3) розуміння стабільних і мобільних елементів нотного тексту; 4) погляд на природну варіантність інтерпретаційних версій.

Особливе значення в інтерпретаційному процесі відіграє робота виконавського апарату піаніста, що зазвичай розглядається переважно з позицій методики, поза процесу художньої діяльності музиканта-інтерпретатора.

Проблемам піаністичного апарату присвячена достатня кількість літератури, зокрема, методичної, а також спеціальної медичної, у якій детально вивчена м'язова структура людини. Проте робота м'язів у взаємодії з

усім комплексом піаніста в момент виконання, тобто в аспекті теорії інтерпретації, у вітчизняному музикознавстві не розглядалася. Поставити м'язовий апарат піаніста в єдиний інтерпретаційний ланцюжок і дослідити його роботу — саме це намагається зробити автор дисертації, що обумовлює *актуальність теми*.

Саме тому **об'єктом** дослідження було обрано виконавський апарат піаніста в процесі музичної інтерпретації, а **предметом** — специфіка роботи м'язового апарату піаніста як механізму музичної інтерпретації в творах для фортепіано соло XIX–XX століть.

Метою дослідження є дослідження особливостей роботи м'язового апарату піаніста в процесі інтерпретування музичного твору. Для досягнення поставленої мети були сформульовані такі **завдання**: проаналізувати структуру м'язової будови людського тіла як фізичну основу роботи піаністичного апарату; розглянути елементи виконавського апарату та їх взаємозв'язки на всіх рівнях системи діяльності піаніста-інтерпретатора; дослідити функціонування м'язового апарату піаніста у процесі виконання музичного твору та його вплив на кінцеву інтерпретаційну версію; виявити механізм роботи м'язового апарату у процесі втілення нотного тексту в реальне звучання, його вплив на якість звуковидобування та кореляцію з інтонаційною ідеєю музичного твору; на прикладах різних фортепіанних творів XIX–XX століть виявити найбільш показові моменти роботи м'язового апарату піаніста як важливої і необхідної складової інтерпретаційного процесу.

У дисертації **вперше** в українському музикознавстві: розглянуто роль і місце виконавського апарату піаніста в інтерпретаційному процесі в аспекті ключових положень теорії музичної інтерпретації; проаналізовано структуру м'язової будови людського тіла як фізичну основу роботи піаністичного апарату; досліджено роботу м'язового апарату як інтерпретаційного механізму на всіх рівнях системи діяльності піаніста; досліджено механізм роботи

м'язового апарату у процесі втілення нотного тексту в реальне звучання, його вплив на якість інтонування матеріалу; окреслено можливу класифікацію взаємодії «зорового» сприйняття нотного тексту піаністом і відчуття складнощів для м'язового апарату. *Набули подальшого розвитку* ідеї української школи теорії інтерпретацій щодо моменту інтерпретування музичного твору виконавцем; особливостей функціонування піаністичного апарату в різних стильових умовах.

Матеріалом дослідження слугують спеціально обрані фактурні моменти творів: Р. Шуман. Варіації «ABEGG» (третя варіація); Ф. Ліст. Мефістовальс № 1; Дж. Гершвін. Рапсодія в стилі блюз; Л. Даллап'єкола. «Канонічна сонатина»; Ф. Ліст. Фантазія-соната «Після прочитання Данте»; Ф. Ліст. Трансцендентний етюд № 12 («Завірюха»); Д. Мійо. Соната № 1 (друга частина); М. Равель. «Відображення» («Долина дзвонів»); Ф. Шопен. Прелюдія № 16; Л. Бетховен. Соната № 8 (друга частина); А. Казелла. «Варіації на тему Чакони» (друга варіація); Ш. Алькан. Соната «20 ANS»; Ф. Шмітт. «Тіні» (друга п'єса); М. Равель. «Відображення» («Човен посеред океану»); Ф. Шопен. Етюд № 8; Ф. Бузоні. «Варіація та fuga на тему прелюдії Ф. Шопена»; Б. Лятошинський. «Відображення» (друга п'єса); Д. Лігеті. Етюд № 10 «Учень чаклуна»; Л. Яначек. Соната № 1; М. Скорик. Прелюдія та fuga F-dur.

У Підрозділі 1.1 Розділу 1 досліджено особливості роботи виконавського м'язового апарату піаніста в контексті актуальних проблем теорії музичної інтерпретації. Такий ракурс дослідження актуалізує питання мови і мовлення (композиторського і виконавського) в кінцевій версії твору. Детальний аналіз роботи м'язів піаніста доводить, що вимовлення кожного звуку нотного тексту, його звукообраз напряму залежать від того, як в даний момент спрацюють м'язові ланцюги. Саме від їх роботи залежить звуковидобування як процес «живого» звучання.

Вимовлення у виконавця, як і у вербальній мові, залежить від об'єктивних і суб'єктивних моментів, серед яких — робота м'язового апарату. У фізіологічному аспекті саме м'язовий апарат піаніста забезпечує акт вимовлення — той момент, коли зашифровані інтонації нотного тексту стають живою музикою, а знаки нотного тексту — актом мовлення. Отже, одним з головних чинників в процесі інтерпретування є робота виконавського апарату, в тому числі і м'язового. Апарат піаніста стає одним з механізмів втілення композиторського задуму.

Успішність інтерпретаційного процесу залежить від багатьох чинників — від усвідомлення виконавцем композиторського задуму до всіх наступних кроків його реалізації. У інтерпретатора з'являється *відчуття, як це повинно прозвучати*, а м'язовий апарат «пропонує» свою версію. Після цього відбувається узгодження уявлень і конкретних дій — як проінтонувати, щоб втілити задум композитора (розуміння виконавця), і одночасно, програти так, щоб це було комфортно для м'язового апарату. В аспекті роботи м'язового апарату ці процеси і є моментами *інтерпретування* (за тріадою В. Москаленка), а їх дослідження дозволяє виявити складну взаємодію між розумінням у свідомості виконавця художньої ідеї музичного твору, яка ставить певні виконавські завдання, формуванням власної стратегії виконання та безпосередніми діями музиканта у процесі звукової реалізації нотного тексту.

Підрозділ 1.2 присвячено структурі м'язового апарату в професійній роботі піаніста. В апараті піаніста фактично працює *все тіло*. Але водночас основне навантаження бере на себе його верхня половина. Гра на інструменті, як відомо, вимагає не лише технічного і точного виконання нотного тексту, але й включає процес передачі композиторських ідей, емоцій, художнього задуму загалом через інтерпретацію. Виконавець створює індивідуальну «історію» твору, спираючись на власне його бачення, яке реалізує через свій піаністичний апарат. Дослідження м'язового апарату в аспекті теорії

інтерпретації надає виконавцеві необхідне для реалізації усіх творчих задач об'ємне і детальне розуміння особливостей фізіологічно-«технічного» процесу втілення виконавського задуму в процесі інтерпретування.

У Розділі 2 досліджено виконавські механізми втілення композиторського тексту в процесі інтерпретації музичного твору. Кожна інтерпретація твору відрізняється від інших, що йде від індивідуальних властивостей виконавця, адже нібито давня аксіома, що звуковидобування напряду залежить від апарату піаніста, отримує обґрунтування в цій дисертації крізь призму роботи піаністичного апарату.

Плечовий апарат, який регулює об'єм, м'якість та співучість звуку, також є індивідуальною основою будь-якого виконавця-інтерпретатора. Структура всього апарату піаніста (спина, плечі, руки, пальці) є інтерпретаційною можливістю адекватного до нотного тексту втілення інтерпретаційного задуму виконавця.

На прикладі аналізу творів Ф. Ліста — фантазії-сонати «Після прочитання Данте» та Трансцендентного етюд № 12 («Завірюха») — показано, наскільки важливим аспектом апарату піаніста є правильна посадка. Адже робота крупних м'язів залежить від рівної спини. На прикладі другої частини Сонати № 1 Д. Мійо та «Долини дзвонів» з циклу «Відображення» М. Равеля проаналізована робота ліктя та передпліччя. Підтверджено, що при використанні правильної посадки вони працюють задля вільного фізичного відчуття виконавця при концертній грі.

Поняття опори при грі за інструментом є важливою складовою роботи апарату піаніста. Вона є необхідним елементом виконання різного роду фактури. На прикладі аналізу творів — Прелюдії № 16 Ф. Шопена, другої частини Сонати № 8 Л. Бетховена та «Варіацій на тему Чакони» А. Казелли — досліджена робота апарату з використання опори всього важеля, задля виділення мелодичної лінії при виконанні багатолінійної фактури однією рукою.

Розділ 3 присвячений аналізу характерних ознак роботи апарату піаніста в різних стильових умовах. Вивчення будь-якого твору у виконавця починається із зорового знайомства з нотним текстом. Перше, на що виконавці звертають увагу, — це фактура та її щільність. Зазвичай виконавці намагаються зоровим контактом зрозуміти, що їм доведеться виконувати.

Аналіз фактурних фрагментів різножанрових і різностильових творів показав, що існує три типи співвідношення зорового уявлення про текст і фактичної роботи апарату піаніста. Перший — читання нот з листа не викликає відторгнення і не створює складнощів. Але при відповідному темпі при виконанні виникають певні труднощі. Другий — коли погляд на нотний текст формує відчуття великих труднощів, але при подальшому його вивченні виявляється, що фактура викладена зручно для апарату і тому особливих труднощів не може бути. Третій виникає тоді, коли і перше інтонування, і подальше виконання підтверджують складність викладення, і, відповідно, його втілення піаністичним апаратом. Це спонукає до пошуку особливих шляхів і методів подолання проблеми виконавцем.

Розробка специфічної тематики, яка була окреслена в дисертаційній роботі, в перспективі відкриває доступ до нових аспектів вивчення сценічного виконання твору, пришвидшує самостійну роботу інтерпретатора, дає розуміння технологічного процесу, допомагає виявити проблеми технічного характеру в процесі занять. І, найголовніше, — поглиблює наукове розуміння процесу інтерпретування, що надає можливість виконавцеві повною мірою розкрити художній потенціал кожного музичного твору.

Ключові слова: музична інтерпретація, інтерпретаційна версія, нотний текст, виконавець, апікатура, м'язовий апарат піаніста, фортепіанна музика, сучасна музика.

ABSTRACT

Rukomoinikov V.O. Specific Features of the Pianist's Performance Apparatus in the Process of Musical Interpretation (on the example of solo piano works of the 19th–20th centuries). — A qualifying scientific work presented as a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 "Musical Art" (area of knowledge 02 "Culture and Arts). – P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kyiv, 2025.

The relevance of the chosen topic is determined by the need to comprehend the work of the pianist's performance apparatus as an integral component of the process of musical interpretation. Modern theory of musical interpretation, particularly as developed in Ukrainian musicology, has brought into focus the deeper cognitive foundations of music science and has raised to a high level of generalization all subjective aspects of objective activity in musical art.

The theory of interpretation has significantly expanded and deepened: 1) the scientific understanding of the complex processes by which a composer embodies an artistic conception in musical notation; 2) the importance of the interpreter within the triad composer – performer – listener; 3) the comprehension of stable and variable elements of the musical text; 4) the perspective on the natural variability of interpretative versions.

The functioning of the pianist's performance apparatus plays a special role in the interpretative process. This apparatus is usually considered primarily from the standpoint of methodology, outside the context of the performer-interpreter's artistic activity.

A considerable amount of literature has been devoted to the problems of the pianist's apparatus, particularly methodological works as well as specialized medical studies that examine in detail the human muscular structure. However, the

functioning of the muscles in interaction with the pianist's entire complex during performance — that is, in the aspect of the theory of interpretation — has not been addressed in Ukrainian musicology. The author of this dissertation attempts to place the pianist's muscular apparatus within a unified interpretative chain and investigate its functioning, which determines **the relevance of the topic**.

For this reason, the pianist's performance apparatus in the process of musical interpretation was chosen as **the object** of the research, and the specificity of the pianist's muscular apparatus as a mechanism of musical interpretation in solo piano works of the 19th–20th centuries constitutes **the subject**.

The purpose of the study is to examine the specific features of the pianist's muscular apparatus in the process of musical interpretation. To achieve this aim, the following **tasks** were formulated: to analyze the structure of the human muscular system as the physical basis for the functioning of the pianist's apparatus; to consider the elements of the performance apparatus and their interconnections at all levels of the activity system of the pianist–interpreter; to investigate the functioning of the pianist's muscular apparatus in the process of performing a musical work and its influence on the final interpretative version; to identify the mechanism of the muscular apparatus in the process of transforming the musical text into actual sound, its impact on the quality of sound production, and its correlation with the intonational idea of the musical work; and, based on various solo piano works of the 19th–20th centuries, to reveal the most representative aspects of the functioning of the pianist's muscular apparatus as an essential and indispensable component of the interpretative process.

For the **first time** in Ukrainian musicology, this dissertation: examines the role and place of the pianist's performance apparatus in the interpretative process within the framework of key principles of the theory of musical interpretation; analyzes the structure of the human muscular system as the physical foundation for the functioning of the pianist's apparatus; investigates the functioning of the pianist's muscular apparatus as an interpretative mechanism at all levels of the pianist's

activity system; examines the mechanism of the muscular apparatus in the process of transforming the musical text into actual sound and its influence on the quality of intonation; outlines a possible classification of the interaction between the "visual" perception of the musical text by the pianist and the perception of challenges for the muscular apparatus. The ideas of the Ukrainian school of interpretation theory are *further developed* with regard to the moment of musical interpretation by the performer and the specific features of the functioning of the pianist's apparatus under different stylistic conditions.

The **material of the research** consists of specially selected textural fragments of the following works: R. Schumann, Variations "ABEGG" (Third Variation); F. Liszt, Mephisto Waltz No. 1; G. Gershwin, Rhapsody in Blue; L. Dallapiccola, Canonic Sonatina; F. Liszt, Fantasy-Sonata "After a Reading of Dante"; F. Liszt, Transcendental Etude No. 12 ("Snowstorm"); D. Milhaud, Sonata No. 1 (Second Movement); M. Ravel, Miroirs ("The Valley of Bells"); F. Chopin, Prelude No. 16; L. Beethoven, Sonata No. 8 (Second Movement); A. Casella, Variations on a Chaconne Theme (Second Variation); C.-V. Alkan, Sonata "20 ans"; F. Schmitt, Shadows (Second Piece); M. Ravel, Miroirs ("A Boat on the Ocean"); F. Chopin, Etude No. 8; F. Busoni, Variation and Fugue on a Theme of Chopin's Prelude; B. Lyatoshynsky, Reflections (Second Piece); G. Ligeti, Etude No. 10 "The Sorcerer's Apprentice"; L. Janacek, Sonata No. 1; M. Skoryk, Prelude and Fugue in F major.

In Subsection 1.1 of Chapter 1, the features of the functioning of the pianist's muscular performance apparatus are examined in the context of current issues in the theory of musical interpretation. This perspective of the study raises questions of musical language and linguistic expression (both compositional and performative) in the final version of the musical work. A detailed analysis of the pianist's muscular activity demonstrates that the articulation of each sound of the musical text, its sonic image, directly depends on how the muscular chains function at a given moment. It is precisely their operation that determines sound production as the process of "living" sound.

The performer's articulation, as in verbal language, depends on both objective and subjective factors, among which is the functioning of the muscular apparatus. From a *physiological perspective*, it is precisely the pianist's muscular apparatus that ensures the act of articulation — the moment when the encoded intonations of the musical text become living music, and the symbols of the score are transformed into an act of linguistic expression. Therefore, one of the principal factors in the interpretation process is the performance apparatus's role, particularly its muscular system. The pianist's apparatus thus becomes one of the mechanisms for realizing the composer's intention.

The success of the interpretative process depends on many factors — from the performer's awareness of the composer's intention to all subsequent steps of its realization. The performer gains *an inner sense of how the music should sound*, while the muscular apparatus "proposes" its own version. What follows is a coordination between imagination and concrete actions — how to intone in order to embody the composer's idea (the performer's understanding) and, at the same time, to play in a way that remains comfortable for the muscular apparatus. From the perspective of the functioning of the muscular apparatus, these processes constitute the moments of *interpretation* (according to V. Moskalenko's triad). Their study makes it possible to reveal the complex interaction between the performer's mental understanding of the artistic idea of the musical work, which sets specific performance tasks, the formation of an individual performance strategy, and the musician's direct actions in the process of rendering the musical text into sound.

Subsection 1.2 is devoted to the muscular apparatus's structure in the pianist's professional work. In the pianist's apparatus, virtually the *entire body* is involved; however, the main load is borne by its upper half. Playing a musical instrument, as is well known, requires not only technically precise execution of the score, but also the transmission of the composer's ideas, emotions, and overall artistic conception through interpretation. The performer creates an individual "story" of the work, based on a personal vision realized through the pianist's apparatus. The study of the

muscular apparatus in the context of interpretation theory provides the performer with a comprehensive and detailed understanding of the physiological and "technical" processes necessary for realizing artistic intentions during interpretation.

Chapter 2 examines the performance mechanisms involved in the realization of the composer's text in the process of musical interpretation. Each interpretation of a work differs from others, arising from the individual characteristics of the performer, since the long-standing axiom that sound production directly depends on the pianist's apparatus is substantiated in this dissertation through the prism of the functioning of the pianist's apparatus.

The shoulder apparatus, which regulates volume, softness, and the singing quality of sound, also constitutes an individual foundation for every performing interpreter. The structure of the entire pianist's apparatus (back, shoulders, arms, fingers) provides the interpretative potential for the adequate realization of the performer's interpretative conception in accordance with the musical text.

Using the analysis of F. Liszt's Fantasy-Sonata "After a Reading of Dante" and Transcendental Etude No. 12 ("Snowstorm"), the crucial importance of correct posture for the pianist's apparatus is demonstrated. The work of the large muscles depends on maintaining a straight back. Based on the second movement of D. Milhaud's Sonata No. 1 and "The Valley of Bells" from M. Ravel's cycle *Miroirs*, the functioning of the elbow and forearm is analyzed. It is confirmed that with correct posture, these elements contribute to the performer's sense of physical freedom in concert performance.

The concept of support (arm weight and leverage) in piano performance is an essential component of the pianist's apparatus. It is a necessary element in executing different types of textures. Using the examples of Frédéric Chopin's Prelude No. 16, Ludwig van Beethoven's Sonata No. 8 (Second Movement), and Alfredo Casella's Variations on a Chaconne Theme, the functioning of the apparatus is examined through the use of whole-arm leverage to bring out the melodic line when performing a multi-layered texture with one hand.

Chapter 3 is devoted to analyzing the characteristic features of the pianist's apparatus in different stylistic conditions. For the performer, the study of any work begins with a visual acquaintance with the musical text. The first thing performers pay attention to is the musical texture and its density. Usually, performers try to grasp through visual contact what they will be required to play.

The analysis of textural fragments from works of various genres and styles has shown three types of correlation between the visual perception of the score and the actual functioning of the pianist's apparatus. The first type occurs when sight-reading does not cause rejection or difficulty, yet specific challenges appear when performing at a certain tempo. The second one arises when the initial glance at the musical text creates an impression of great difficulty, but further study reveals that the texture is conveniently written for the apparatus and therefore does not present significant obstacles. The third case occurs when both the first attempt at intonation and subsequent performance confirm the complexity of the writing and, accordingly, its realization by the pianist's apparatus. This situation prompts the performer to search for specific means and methods of overcoming the problem.

In the long term, the development of the specific topic outlined in this dissertation opens access to new aspects of studying a musical work's stage performance, accelerates the interpreter's independent work, provides an understanding of the technological process, and helps identify technical problems during practice. Most importantly, it deepens the scientific understanding of the interpretation process, which enables the performer to fully reveal the artistic potential of each musical work.

Keywords: musical interpretation, interpretative approach, musical text, performer, fingering, pianist's muscular apparatus, piano music, contemporary music.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Рукомойніков В. Робота м'язового апарату піаніста у складних фактурно-технічних умовах // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2023. № 68, том 2. С. 84–92.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-2-12>,
https://www.aphn-journal.in.ua/archive/68_2023/part_2/12.pdf

Ключові слова: *піаністичний апарат, м'язи, фізіологія музиканта, фортепіанна фактура, професійні захворювання, анатомія.*

2. Рукомойніков В. Функціонування апарату піаніста у роботі над поліфонічним твором (на прикладі фуги Фа мажор Мирослава Скорика) // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2025. № 83, том 3. С. 37–44.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-6>,
https://www.aphn-journal.in.ua/archive/83_2025/part_3/8.pdf

Ключові слова: *апарат піаніста, інтерпретація, fuga, Мирослав Скорик.*

3. Рукомойніков В. Особливості роботи піаністичного апарату в процесі виконавського прочитання нотного тексту // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2025. № 85, том 2. С. 165–171.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-2-25>,
https://www.aphn-journal.in.ua/archive/85_2025/part_2/27.pdf

Ключові слова: *нотний текст, апарат піаніста, інтерпретація, фактура, виконавське прочитання, Ш. Алькан, Ф. Шмітт, М. Равель.*

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ

Головні ідеї і положення роботи були викладені у доповідях на **чотирьох** всеукраїнських і міжнародних наукових конференціях:

1. Рукомойніков В. О. Принцип роботи апарату піаніста (на прикладі творів Р. Шумана та Ф. Ліста) // Міжнародна науково-творча конференція «Богатирьовські читання: школа теорії та практики» / Харківський

національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 17–19 березня 2023 р., на платформі ZOOM.

<https://num.kharkiv.ua/share/docs/actual/2023/03/ProgramaBogatyriovChyt.pdf>

2. Рукомойніков В. О. Принцип роботи апарату концертмейстера у класі зі струнними інструментами, аспекти посадки та роботи м'язів // Міжнародна науково-практична конференція «Феномен струнно-смічкового виконавства у науково-педагогічному і культурно-мистецькому просторі України» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 15–16 листопада 2023 р., на платформі ZOOM.

<https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Konferentsiya-15-16-RED.pdf>

3. Рукомойніков В. О. Робота апарата піаніста в етюдах Дьордя Лігеті: інтерпретаційний аспект (до 100-річчя від дня народження) // Тринадцята міжнародна конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 20–21 листопада 2023 р., на платформі ZOOM.

https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/222-Programa_YUvileyi-2023.pdf

4. Рукомойніков В. О. Особливості інтерпретації піаніста в концертмейстерському класі в аспекті виконавського апарату // III Всеукраїнська науково-практична конференція «Актуальні питання концертмейстерського мистецтва в музичному просторі України та світу» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 4–6 березня 2024 р., на платформі ZOOM.

https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Informatsii-nii-list_III_lkonferentsii-.docx-2.pdf

ЗМІСТ

ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ 1 ВИКОНАВСЬКИЙ АПАРАТ ПІАНІСТА В ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОМУ ПРОЦЕСІ: ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ.....	23
1.1 Інтерпретація музичного твору і діяльність виконавського апарату піаніста: актуальні питання теорії.....	23
1.2 Структура м'язового апарату в професійній роботі піаніста.....	47
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.....	89
 РОЗДІЛ 2 ВИКОНАВСЬКІ МЕХАНІЗМИ ВТІЛЕННЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ТЕКСТУ В ПРОЦЕСІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИЧНОГО ТВОРУ: ВІД ФУНКЦІОНУВАННЯ М'ЯЗОВОГО АПАРАТУ ДО ЗВУКОВИДОБУВАННЯ.....	 91
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2.....	116
 РОЗДІЛ 3 ХАРАКТЕРНІ ОЗНАКИ РОБОТИ АПАРАТУ ПІАНІСТА В РІЗНИХ СТИЛЬОВИХ УМОВАХ У ТВОРАХ ХІ –ХХ СТОЛІТЬ.....	 120
3.1 Особливості рухів рук і м'язів пальців для кореляції звуків у фактурі	120
3.2 Зорове» відчуття фактури виконавцем і труднощі для м'язового апарату: особливості дефініції	137
3.3 Піаністичні труднощі для м'язового апарату в різножанрових і різностильових творах ХІХ–ХХ століть і шляхи їх подолання	149
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3	177
 ВИСНОВКИ	179
 СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	185
 ДОДАТОК А	207

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Теорія музичної інтерпретації займає провідне місце в сучасному українському музикознавстві. Вона актуалізувала глибинні когнітивні процеси музичної науки, навіть створила «Homo Interpretatus» (термін Ю. Ніколаєвської), підняла на високий рівень узагальнення всі суб'єктивні процеси об'єктивної діяльності в музичному мистецтві.

Теорія інтерпретації значно розширила і поглибила:

- 1) наукове уявлення про складні процеси фіксації композитором свого художнього задуму в нотний текст;
- 2) значення інтерпретатора в тріаді композитор — виконавець — слухач;
- 3) розуміння стабільних і мобільних елементів нотного тексту;
- 4) природну варіантність інтерпретаційних версій.

Увага до виконавця в теорії інтерпретації актуалізує всі складові виконавського процесу. Особливе значення в ньому відіграє робота виконавського апарату піаніста, яка дуже часто розглядається окремо, як методична проблема, поза її залучення в процес художньої діяльності музиканта-інтерпретатора.

Проблемам апарату присвячена велика кількість методичної літератури. Але, у вітчизняному музикознавстві, нажаль, ще не досліджена робота м'язів у взаємодії з усім комплексом піаніста в момент виконання, тобто в аспекті теорії інтерпретації. Треба зазначити, що м'язова структура людини розглядається в спеціальній медичній літературі і є усталеною. Але в музикознавстві дослідження м'язового апарату піаніста ще ніколи не ставилося в інтерпретаційний ланцюжок, що автор намагається зробити в цій дисертації. Це обумовлює *актуальність теми*.

Проблеми власного апарату актуальні завжди для всіх виконавців. Фізіологічний апарат стає невіддільною частиною процесу інтерпретування і

проявляє себе як інтерпретаційний механізм. Мета цієї роботи полягала в дослідженні функціонування апарату піаніста в контексті інтерпретаційного процесу.

Будь-який виконавець повинен мати мінімальні знання про своє тіло, тобто про свій апарат, який він використовує задля гри на інструменті. Базові знання про те, яким чином відбувається процес гри на інструменті, розширюють виконавську свободу музиканта, збільшують варіантність способів роботи піаністичного апарату і, відповідно, кінцевої інтерпретаційної версії. Під варіантністю в контексті цього дослідження розуміється повноцінне, глибоке і різноманітне використання динамічних можливостей звука, якості штрихів, динамічної рівності мелодії, диференціації фактури тощо.

Складні у художньому відношенні і фактурному плані місця даються набагато легше виконавцю, якщо він розуміє специфіку роботи свого апарату на всіх рівнях його застосування. Практикою доведено, що, наприклад, всі віртуозні, «складні» місця можуть гратися швидше при набагато меншому витрачанні сил, якщо виконавець правильно керує власним апаратом. Розуміння біомеханіки віртуозно-технічної гри скорочує витрачання часу на вивчення нотного тексту, а використання правильних рухів піаністичного апарату у швидких темпах, зберігає сили виконавця для подальшої гри.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що *вперше*:

- розглянуто роль і місце виконавського апарату піаніста в інтерпретаційному процесі в аспекті ключових положень теорії музичної інтерпретації;
- проаналізовано структуру м'язової будови людського тіла як фізичну основу роботи піаністичного апарату;
- досліджено роботу м'язового апарату як інтерпретаційного механізму на всіх рівнях системи діяльності піаніста;

- досліджено механізм роботи м'язового апарату у процесі втілення нотного тексту в реальне звучання, його вплив на якість звуковидобування і інтонаційність матеріалу;
- окреслено можливу класифікацію взаємодії «зорового» сприйняття нотного тексту піаністом і відчуття складнощів для м'язового апарату.

Одержали подальший розвиток:

- ідеї української школи теорії інтерпретації, щодо моменту інтерпретування виконавцем музичного твору;
- дослідження особливостей функціонування піаністичного апарату в сучасному українському музикознавстві.

Об'єкт роботи — виконавський апарат піаніста в процесі музичної інтерпретації.

Предмет дослідження — специфіка роботи м'язового апарату піаніста як механізму музичної інтерпретації в творах для фортепіано соло XIX—XX століть.

Мета роботи — дослідити особливості роботи м'язового апарату піаніста в процесі інтерпретування музичного твору.

Дана мета визначила *завдання* роботи:

- проаналізувати структуру м'язової будови людського тіла як фізичну основу роботи піаністичного апарату;
- розглянути елементи виконавського апарату та їх взаємозв'язки на всіх рівнях системи діяльності піаніста-інтерпретатора;
- дослідити функціонування м'язового апарату піаніста у процесі виконання музичного твору та його вплив на кінцеву інтерпретаційну версію;
- виявити механізм роботи м'язового апарату у процесі втілення нотного тексту в реальне звучання, його вплив на якість

звукотдодбування та кореляцію з інтонаційною ідеєю музичного твору;

- на прикладах різних фортепіанних творів XIX–XX століть виявити найбільш показові моменти роботи м'язового апарату піаніста як важливої і необхідної складової інтерпретаційного процесу.

Методологічна основа дослідження має комплексний характер і ґрунтується на принципах: *системного підходу*, який об'єднує методи *інтерпретаційного/виконавського аналізу*, *компаративного аналізу*, фактурного аналізу і деякі прийоми *інтонаційного аналізу*, а також метод *міології* при вивченні м'язового апарату. Основним у роботі став метод інтерпретаційного аналізу, в підґрунті якого — розуміння, що музичний твір є оригінальною самостійною музично-інтонаційною програмою, яка реалізується через створений композитором нотний текст і нескінченну кількість його інтерпретаційних версій [див.: 76].

Теоретичну базу дослідження складають праці, присвячені:

1. Проблемам інтерпретації: Базіна Н.[2], Бурська О. [6], Волик О. [12], Давидов С. [19], Жукова О. [33], Катрич О. [46], Коханик І. [58], Куліш М. [61], Москаленко В. [76], Ніколаєвська Ю. [83], Ринденко О. [95], Самойленко О. [104], Тукова І. [121], Шаповалова Л. [142].

2. Особливостям піаністичного апарату: Ваш Ю. [9], Гнатішин О. [17], Грінченко А. [18], Касьяненко Л. [45], Маркова О. [69], Москаленко В. [78], Олійник Я. [87], Саведра К. [102], Сапольский Р. [128], Таран І. [117], Шаріна А. [143], Cortot A. [155], Gat J. [159], Hofman J. [162], Jepsen J. [164], Martienssen C. [169], Steinmüller W. [178].

3. Праці пов'язані з творами, що аналізуються в роботі: Безбородько О. [3], Бондаренко Л. [4], Ван Мяо [7], Воскобойніков Я. [13], Гнатів Т. [16], Жаркова В. [29], Івахова К. [38], Кравченко Н. [59], Мінич А. [74], Негачов К.[80], Скорик А. [108], Harbec J.[160], Stedron M.[176].

Матеріал дослідження. Слугують спеціально обрані фактурні моменти творів: Р. Шуман. Варіації «ABEGG» (третя варіація); Ф. Ліст. Мефістовальс № 1; Дж. Гершвін. Рапсодія в стилі блюз; Л. Даллапінкола. «Канонічна сонатина»; Ф. Ліст. Фантазія-соната «Після прочитання Данте»; Ф. Ліст. Трансцендентний етюд № 12 («Завірюха»); Д. Мійо. Соната № 1 (друга частина); М. Равель. «Відображення» («Долина дзвонів»); Ф. Шопен. Прелюдія № 16; Л. Бетховен. Соната № 8 (друга частина); А. Казелла. «Варіації на тему Чакони» (друга варіація); Ш. Алькан. Соната «20 ANS»; Ф. Шмітт. «Тіні» (друга п'єса); М. Равель. «Відображення» («Човен посеред океану»); Ф. Шопен. Етюд № 8; Ф. Бузоні. «Варіація та fuga на тему прелюдії Ф. Шопена»; Б. Лятошинський. «Відображення» (друга п'єса); Д. Лігеті. Етюд № 10 «Учень чаклуна»; Л. Яначек. Соната № 1; М. Скорик. Прелюдія та fuga F-dur.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Основні результати проведеного дослідження оприлюднені у виступах на чотирьох міжнародних та всеукраїнських конференціях: Міжнародна науково-творча конференція «Богатирьовські читання: школа теорії та практики» (Харків, 2023), Міжнародна науково-практична конференція «Феномен Струнно-смичкового виконавства у науково-педагогічному і культурно-мистецькому просторі України» (Київ, 2023), Тринадцята міжнародна конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року» (Київ, 2023), III Всеукраїнська науково-практична конференція «Актуальні питання концертмейстерського мистецтва в музичному просторі України та світу» (Київ, 2024).

Практичне значення. Результати дослідження можуть бути застосовані в курсах музичної інтерпретації для студентів і аспірантів вищих навчальних музичних закладів; у класі спеціального і спеціалізованого фортепіано; в курсах методики гри на фортепіано; в профілактичній роботі при порушенні апарату піаніста.

Публікації. За темою дисертації опубліковані 3 статті у спеціалізованих наукових збірниках, затверджених Міністерством освіти і науки України.

Структура роботи. Структура роботи зумовлена логікою розкриття теми та містить Вступ, три Розділи, Висновки, Список використаної літератури — 180 позиції, (з них 28 іноземними мовами) та додатки. Загальний обсяг роботи 208 сторінок, з них основного тексту – 167 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ВИКОНАВСЬКИЙ АПАРАТ ПІАНІСТА В ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОМУ ПРОЦЕСІ: ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ

1.1 Інтерпретація музичного твору і діяльність виконавського апарату піаніста: актуальні питання теорії

Теорія інтерпретації в музиці змінила розуміння нотного тексту як втілення композиторського задуму, а також значення виконавської версії музичного твору (тип виконавської інтерпретації за Віктором Москаленком [76]). Інтерпретаційний аспект дослідження музичного твору яскраво проявляє варіантність прочитання нотного тексту і, відповідно, розуміння виконавця як співавтора композиції. Традиційна тріада: композитор — виконавець — слухач набуває нового смислу як процес постійних інтерпретацій, суб'єктивного розуміння нотного тексту, що приводить до усвідомлення наявності мобільних елементів в нотному тексті і, відповідно, необмеженої кількості версій — виконавських інтерпретацій.

В. Москаленко наголошує: «Специфіка музичної інтерпретації визначається, по-перше, властивостями матеріалу, що інтерпретується, по-друге, завданнями, які ставить перед собою інтерпретатор, і, по-третє, особливостями інтерпретуючої діяльності» [77 с. 6].

В аспекті цієї роботи поняття «виконавська інтерпретація» розуміється як акт професійної діяльності. Тобто, коли виконавець зіграв твір в концерті і задоволений своєю інтерпретацією¹.

Для уточнення моменту роботи апарату піаніста в інтерпретаційному аспекті звернемося до тріади В. Москаленка *інтонаційна модель* —

¹ В роботі не враховуються моменти, які пов'язані з навчанням і невдачами на сцені. Також не аналізуються ситуації читання з листа, тому що це буде більше схоже на імпровізаційність за інструментом і спрацьовують інші чинники роботи піаністичного апарату.

інтонування — *інтонація* [76, с. 37]. Дослідник зазначає: «Проміжною і центральною ланкою у пропонованій триланковій структурі є фактор музичного інтонування». І далі: «під музичним інтонуванням розуміємо творчий процес пошуку і кристалізації інтонаційно зарядженої музичної думки у напрямку її завершального оформлення... На противагу до інтонаційної моделі, що існує лише в уявленнях, інтонація-результат завжди виражається у завершено оформленому музичному звучанні, і, відповідно, в конкретній і неповторній музичній формі» [77, с. 12].

О. Жарков розвиває тріаду В. Москаленка і зазначає: «Можна також припустити, що в аспекті часу інтонаційна модель являє собою категорію минулого, інтонування — сучасного, а інтонація — майбутнього (як спрямованість, інтенція). Інтонаційна модель ніколи “не тепер”, тому що вона завжди вже осмислена, вже слуховий образ — минуле. *Інтонування — тільки “тепер”, цієї хвилини, тут і тепер, ніколи більше не повторюючись* (курсив мій — В.Р.)» [26, с. 143]. В такому аспекті основна робота апарату піаніста відбувається в той момент, який в схемі позначений як «інтонування», тобто в момент вивчення нотного тексту музичного твору за інструментом, і безумовно, в самому процесі виконання на концертній сцені.

Інтерпретація відкриває багато можливостей для розуміння і виконання твору. Вона уможливорює різні варіанти досягання цілі задля втілення композиторського задуму. Усвідомлення цього приводить піаніста до вдосконалення виконавської майстерності. Наприклад, це може бути окрема фраза, яку піаніст буде виконувати. Але цю фразу можна вимовити різними інтонаціями, різним виразом та різним емоційним змістом, а також різними рухами рук і пальців. Саме це стає індивідуальним рішенням для кожного виконавця. Як він відчуває і розуміє фразу, так і буде будувати її, відштовхуючись від свого відчуття часу, емоцій, стану на момент виконання. Це все є частиною індивідуальності виконавця і його інтерпретаційного бачення музичного твору.

Під час створення твору композитор втілює свою музичну думку, або спираючись на свій внутрішній голос, або інтонуючи матеріал за інструментом, і фіксує задум у нотному тексті. В. Москаленко зазначає: «У процесі першо-інтонування композитор відчуває себе і першо-творцем, і першо-виконавцем. Адже він часто-густо уявно моделює тілесно рухому сферу музичного виконання. “Писати музику так, щоб її можна було вправно виконати!”, — ця теза присутня в композиторській свідомості. Протилежне — “писати музику в стіл!” — підходить скорше для творчого експерименту, ніж для природного функціонування музики і подекуди навіть виглядає безглуздя» [77, с. 12].

Дослідження виконавського апарату в інтерпретаційному аспекті актуалізує питання мови і мовлення (композиторського і виконавського) в кінцевій версії твору. Детальний аналіз роботи м'язів піаніста доводить, що вимовлення кожного звуку нотного тексту, його звукообраз напряму залежить від того, як в даний момент спрацюють м'язові ланцюги. Саме від їх роботи залежить звуковидобування як процес «живого» звучання. Це виводить на складну проблему теорії інтерпретації — трансформація композиторської музичної мови / мовлення в акт мовлення виконавця. Інтонування піаністом знаків нотного тексту.

Саме в інтонуванні / промовлянні, яке для виконавця є процесом мовлення, знаки нотного тексту (знаки музичної мови для виконавця) стають в інтерпретації мовленнєвим актом інтерпретатора.

Вимовлення у виконавця, як і у вербальній мові, залежить від об'єктивних і суб'єктивних моментів, серед яких — в аспекті цього дослідження — робота м'язового апарату піаніста. *У фізіологічному аспекті саме м'язовий апарат піаніста забезпечує акт вимовлення* — той момент, коли зашифровані інтонації нотного тексту стають живою музикою, а знаки нотного тексту — актом мовлення. В момент виконавської інтерпретації, як у кінцевому художньому результаті, поєднуються музична мова композитора,

яка втілена в нотному тексті, і мовлення виконавця, його прочитання нотних знаків, суб'єктивне розуміння композиторського задуму. *Саме робота виконавського апарату в момент інтерпретування забезпечує процес вимовлення і є фізіологічним механізмом переходу від композиторської мови до виконавського мовлення. Усвідомлення цього моменту в контексті проблем виконавства є надзвичайно важливим для розуміння природи інтерпретації в музиці. Отже, одним з головних чинників в процесі інтерпретування є робота виконавського апарату, в тому числі і м'язового. Апарат піаніста стає одним з механізмів втілення композиторського задуму.*

Нотний текст є шифром, який передає музичне послання від композитора до виконавця. Завдання виконавця зрозуміти це послання і донести його через призму свого бачення до слухача. При цьому зберегти направлення музичної думки і не спотворити її.

Сьогодні в теорії інтерпретації є розуміння, що нотний текст побудований не лише зі стабільних, але й з мобільних елементів. В. Москаленко слушно зауважує: «Нотним записом фіксується лише деяке “русло”, берегами якого спрямована і водночас обмежена течія музичної думки. Духовна і тілесно-рухова енергетика, емоційне наповнення музичної думки, її звукова конкретика і, значною мірою, естетичні властивості – усе це відтворюється музикантом-виконавцем кожного разу заново (курсив — мій В.Р.)» [76, с. 6].

При втіленні свого задуму композитор, як правило, детально прописує текст, в тому числі виставляє динаміку, артикуляцію таким чином, щоб чітко проявити свої композиторські наміри. Дуже часто композитор має навички гри на інструменті. Це спрощує задачу передачі і розуміння ідеї у нотному тексті. Композитор користується своїми виконавськими навиками і добре розуміє ступінь навантаження на піаністичний апарат. Усвідомлення того, як працює піаністична система, дозволяє композитору корегувати і фразування, і звуковидобування, і динамічні властивості тощо. «Створюючи музику,

композитор подумки або “вголос” її виконує. Виконавець, реалізуючи твір у звучанні, коригує (“до-створює”) його попередньо обмірковану інтерпретаційну версію» [76, с. 5].

Інший варіант, коли композитор не має професійного досвіду гри на інструменті. Тут інтерпретатор спирається лише на нотний текст і свій виконавський досвід, і відчуття власного апарату.

Перше знайомство з нотним текстом для піаніста — це в першу чергу цілісне уявлення про твір, в тому числі й аналіз його елементів (його форма, музична тканина, фактура, синтаксис). Їх інтонування створює у виконавця певні уявлення, які формують первинну музичну думку про твір і фіксують перші кроки розуміння твору. «Читаючи ноти, інтерпретатор відразу ж уявляє музично-інтонаційні значення, що стоять за ними, а може навіть подумки включити у цей процес енергію власної виконавської моторики» [76, с. 71]. При подальшому розборі нотного тексту у виконавця формується свій образний світ, свої уявлення про композиторський задум. Завдання інтерпретатора передати музичну думку, яка є в нотах, через призму своєї уяви і донести цей синтез до слухача. Виконавець формує свою власну, самостійно-художню версію твору.

Нотний текст — це складна система, яка утворюється з великої кількості різних елементів. Саме вони «підказують» виконавцю вектор музичної думки. В залежності від свого особистого досвіду гри, творчого доробку, особливостей власного фізіологічного апарату, навичок та вмінь кожен виконавець бачить своє, особисте в цих елементах. Це відображається у всьому: проведенні фрази, звуковидобуванні, інтонаційної виразності, будуванні матеріалу і тематизму, композиції в цілому.

Трактування кожного елемента має бути свідомим прочитанням тексту. Виконавець пропускає через себе, через свій внутрішній світ музичний матеріал, який потім перетворюється на синтез композиторського задуму та інтерпретаційного бачення виконавця у виконанні власного апарату. Є основа

— нотний текст, він «перетворюється» на варіації кожного наступного інтерпретатора. Таким чином з'являється інтерпретаційна версія¹ твору, не схожа на попередні, не схожа і на наступні версії виконавців.

Треба зауважити, що в момент виконання будь-який елемент музичного матеріалу може змінитися в залежності від вимовляння, що може вплинути на всю інтерпретаційну версію. Такі моменти часто використовують піаністи при точних повторах задля різноманітності звучання. Несвідомим в цьому випадку будуть залишатись індивідуальні фізіологічні властивості кожного виконавця. Варіантність вимовлення в інтерпретаційній версії — це варіативність в часі, в звуковидобуванні, в будуванні інтонації, особистому інтонуванні зі збереженням усталених елементів нотного тексту.

Коли ми говоримо про інтерпретацію в музиці, то маємо на увазі професійну діяльність, тобто підготовку власної виконавської версії музичного твору. Зрозуміло, що в інтерпретаційній моделі присутні декілька музичних варіантів (втілень) звучання музичної думки виконавця. Музичний твір (і його нотний текст) перетворюється на конструктор зі змінними, взаємозамінними елементами в аспекті його виконання. Тому, в залежності від стану виконавця, особливостей його піаністичного апарату, на сцені буде застосовуватись той чи інший «підготовлений» варіант твору. Загально відомо, що один концертний твір у виконанні одного інтерпретатора в різний час і різних обставинах буде звучати неоднаково. Ми можемо почути інший темп, видозмінений характер, динаміку та ін., так само і при виконанні повтору розділу або частини, ми можемо почути відхилення від метру, або виділення якоїсь додаткової мелодичної лінії.

¹ «Для характеристики діяльності, що пов'язана з тлумаченням музичного твору або інших об'єктів, використовується термін інтерпретування. Результат інтерпретування музичного твору позначається терміном інтерпретаційна версія, або ж просто версія» [76, с. 17]

На інтерпретаційну версію впливає дуже багато факторів. В кожного піаніста, як ми знаємо, існує декілька «готових» варіантів вимовлення твору, наближених один до одного за будовою, фразами, але не емоційно і не образно. Це є ключовим моментом у виконанні. Враховуючи, що може бути різна акустика залу, різні інструменти, реакція публіки, емоційний та фізичний стан виконавця буде все одно виходити на перший план. Бо саме від роботи м'язового апарату залежить повнота розкриття ідеї, яку хоче передати виконавець для слухача.¹

При створенні твору композитор відпрацьовує кожну деталь нотного тексту. Форма, тональний план, фактура, музичний синтаксис, інтонація — це все «прораховується» і узгоджується композитором в цілісний музичний задум. Фактура обирається з урахуванням його майбутнього звучання. Композитори з яскравим оркестровим мисленням при написанні твору у фактуру закладають оркестрове звучання інструменту (диференціація фактури за рахунок динаміки, артикуляції, регістру). Інші композитори використовують суто фортепіанне звучання і йдуть від особливостей роялю, суто фортепіанної фактури.

Часто, маючи досвід і навички гри на фортепіано, композитори свідомо вказують не зручну, не природню фактуру. Це стає метою для досягнення напруги у відповідних місцях. Навантаження на апарат, що закладає автор у своєму творі, являється фізіологічною незручністю. Коли піаніст виконує такі «незручні місця», *передача музичної напруги* бути виконуватись не тільки за рахунок динаміки, штрихів, звуковидобування, а і *за рахунок апарату піаніста*. Така фізіологічна «незручність» буде змушувати виконавця

¹ Фізіологічний стан залежить в першу чергу від сну. Адже тіло, що відпочило, буде допомагати виконавцю в місцях, що навантажені фактурою. Також від сну залежить емоційний стан виконавця, бо на сцені час біжить зовсім по іншому ніж в звичайному житті. Це пов'язано з реакцією на стрес. Будь яка сцена, це завжди стрес, але досвідчені виконавці, вміють з цим боротися. Весь цей список нюансів впливає на кожного піаніста по своєму, тому виконання в моменті являється єдиним в своєму роді.

відчувати емоційну напругу на сцені через незвичне навантаження на апарат. Це може бути одним з елементів композиторського задуму, що використовується у нотному зашифрованому посланні до виконавця.

Успішність інтерпретаційного процесу залежить від багатьох чинників — від усвідомлення виконавцем композиторського задуму до всіх наступних кроків його реалізації. І головна проблема часто вкорінена в те, що музикант нібито добре розуміє, *що* треба зробити в ході роботи над музичним твором і навіть те, *як* це треба робити, але на практиці розрив між *що* і *як* залишається нездоланим. Тобто розривається сам безперервний ланцюг інтерпретаційного процесу. Безперечно, на його створення спрямована вся діяльність виконавця, а також зусилля педагогів, які виховують музикантів на всіх рівнях професійної підготовки.

Дуже часто подолання труднощів відбувається підсвідомо, інтуїтивно, методом «спроб і помилок». Так само музиканти-інтерпретатори часом рухаються *екстенсивним* шляхом, ніби плывучи за течією. Проте сучасна музична наука, зокрема, теорія інтерпретації, музична інтерпретологія розробили і впроваджують в практику інший шлях — *інтенсивний*, який спирається на чітке, усвідомлене розуміння інтерпретаційного процесу в усіх його деталях і тонкощах, які ніколи не були і не є такими в музичному мистецтві. Проблемною зоною тут залишається перехід від загальних уявлень і рекомендацій до безпосереднього озвучування тексту музичного твору. У цій зоні, на нашу думку, якраз і перебувають питання, пов'язані з виконавським апаратом, розумінням загальних закономірностей фізіологічного, нейропсихологічного характеру, індивідуальними особливостями кожного музиканта тощо.

Для успішної роботи насамперед важливо визначити структуру інтерпретаційного процесу, взаємозалежність і особливості функціонування всіх його складових, а також укладання чіткої «дорожньої карти», якою

музикант рухається від нотного композиторського тексту до створення власної інтерпретаційної версії – такої, яку можна назвати «твором виконавця».

Особисті властивості фізіологічної будови виконавця впливають на інтерпретаційну версію. Піаністичний апарат, як і апарат будь-якого виконавця, є складною системою, управління яка вимагає високої виконавської майстерності. Досвідчений музикант дуже добре знає властивості свого апарату. Ці знання в першу чергу ґрунтуються на відчуттях. В момент виконання твору тіло, як універсальний інструмент, збирається в єдине ціле. Але що стоїть за підготовкою виконання та самостійною роботою над твором — найбільша проблема, яку виконавець вирішує (свідомо чи підсвідомо) на різних етапах свого інтерпретування. Успішність кінцевої інтерпретаційної версії великою мірою залежить від чіткого уявлення структури виконавського процесу, розуміння функцій і взаємодії різних його складових.

Фактурно-технічні рішення, які пропонують композитори, вимагають відповідного налаштування м'язового апарату. Дані, які надані від природи, є унікальними для кожного, але, як правило, їх не вистачає для технічних вимог сучасного піаніста. Всі навички досягають шляхом накопичення, тренування та розвитком нашого апарату.

Відомий угорський піаніст Й. Гат писав, що розмір руки має дуже велике значення для подальшої кар'єри піаніста [159, с. 31]. Довгі пальці не можуть грати дуже швидко у зв'язку з тим що рухливість їх обмежена величиною. В той час як короткі пальці будуть дуже рухливими. Іншою стороною медалі буде виступати крупна техніка, для довгих пальців вона буде пріоритетною та буденною, в той час як короткі пальці будуть страждати від розтяжки та перевантаження. Те саме стосується і ширини долоні, розмір впливає на маневреність у мілкій техніці, а ширина впливає на охоплення великих інтервалів.

У зв'язку з цим кожен виконавець постійно «підлаштовується» під фактуру¹. Індивідуальні властивості кожного окремого виконавця будуть обумовлені його фізіологічними здібностями, які можна налаштовувати під конкретні задачі. Саме тому навчатися музиці радять з юного віку. Це обумовлено м'якістю м'язів, та податливістю до змін та тренувань під гру на фортепіано. З часом маленька долоня може бути змінена на прокачаний мускулистий апарат.

Найяскравіше взаємозв'язок розуміння виконавця і його апарату проявляється на синтаксичному рівні. Як зіграти мотив, фразу, інтервал, акорд — актуальні питання на першому етапі знайомлення з нотним текстом. У інтерпретатора з'являється *відчуття, як це повинно прозвучати*, а м'язовий апарат, *«пропонує» свою версію*. Після цього відбувається узгодження, як проінтонувати, щоб втілити задум композитора (розуміння виконавця), і одночасно, програти так, щоб це було комфортно для м'язового апарату. В аспекті роботи м'язового апарату ці процеси і є моменти інтерпретування (з тріади В. Москаленка), а їх дослідження дозволяє конкретизувати особливості апарату піаніста, а також проявити складну взаємодію з розумінням в свідомості виконавця. Від цього залежить послідовне, конструктивне будування всього твору, вибір характеру, і, безумовно, звуковидобування. Це стає основою інтонування всієї композиції.

Наприклад, якщо треба взяти звук штрихом стаккато, то як правило, нота буде гратись більш сильним пальцем, а не, скажімо, четвертим. Бо він фізично не може виконувати (без допомоги замаху п'ясті) сильні дії. Тому що м'яз, який під'єднаний до пальця не має фізичної можливості це зробити. А от, наприклад, почати ліричну мелодичну лінію на піано цей палець зможе. Тому що він є надчутливим і не має тієї сили, що інші пальці.

¹ Наприклад, інтонування інтервалу. Замах маленької п'ясті буде відрізнятися по часу, ніж замах великої.

У більшості досвідчених виконавців це відбувається підсвідомо, вони навіть не замислюються над цим питанням і користуються своїм багаторічним досвідом гри на інструменті. Свідоме полягає в інтонуванні всього матеріалу, але в межах всієї фактури постійно присутнє відчуття м'язового апарату.

Проаналізуємо приклад висхідного ліричного інтервалу на легато, в якому аплікатура буде перший – четвертий палець. Для інтонування руху потрібна опора, щоб здійснити замах. У даному випадку опорою буде виступати перший палець. За рахунок опори ми можемо робити замах четвертим пальцем за допомогою п'ясті. На початку замаху наша долоня буде у зібраному стані. В момент самої дії замаху долоня буде розкриватись, підготовлюючи четвертий палець для опускання на ноту. З одного боку, це як витягування, з іншого, — це виглядає начебто ми до чогось тягнемось. Тобто рух нашої п'ясті з зібраного стану перетворюється на широкий. За допомогою витягування ми свідомо дістаємо другий звук інтервалу. Це дозволяє відчутти дистанцію інтервалу, прослухати його заповнення і не «вдарити» верхню ноту. Важливе уточнення: заповнення інтервалу проходить внутрішнім слухом як крещендуюче глісандо. Результатом буде завжди легатний м'який звук. Можна навести безліч аналогічних прикладів, але підкреслимо, що все інтонування узгоджується з нотним текстом.

В кожного виконавця своє відчуття часу для інтонування, своє власне уявлення про звук, ритм, швидкість, що в результаті приводить до різного звучання. Протягом всього життя музикант вбирає в себе різні звуки, враження, життєві ситуації і реакції на них. Це все впливає на світогляд і передачу емоцій в музиці. Досвід, який набувається при кожній грі на сцені, відкриває нове відчуття свободи і нові варіанти виконання. В залежності від характеру музики інтервал може звучати активно, з направленням до верхньої ноти, так і може бути пасивним, співаючим, з прагненням також до верхньої ноти, але з відтяганням звуку у часі. Варіантів тут безліч.

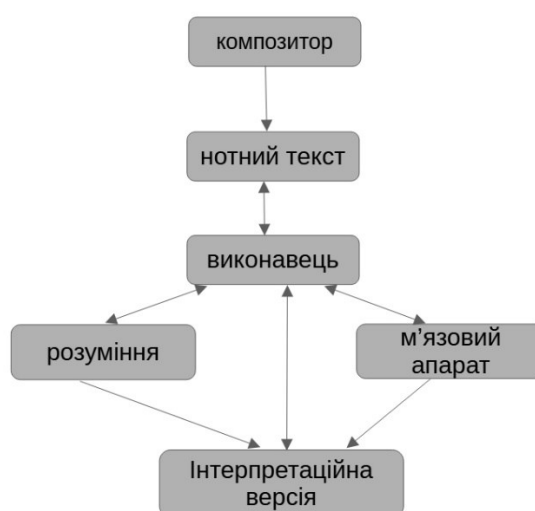
Апарат піаніста працює як передаточна ланка ланцюга, яка формується від розуміння, як треба зіграти. Почути інтонацію внутрішнім слухом, зробити її за інструментом за допомогою апарату, насолоджуватись звучанням зі сторони — це найважливіше завдання виконавця.

Фізіологічний аспект також входить до групи індивідуальності виконавця. Кожна людина є неповторною. Будова нашого тіла формується в залежності від життєвих ситуацій, наших уподобань.

Роботу апарату піаніста в інтерпретаційному процесі можна представити у вигляді наступної схеми.

Схема 1.1

Робота апарату піаніста в інтерпретаційному процесі



Ця схема представляє основні процеси інтерпретування. Як відомо, композитор зашифровує свій задум у нотному тексті, виконавець прочитує, дешифрує цей текст в своє музичне уявлення. Зрозуміло, що в усьому інтерпретаційному процесі найголовнішим є розуміння виконавця¹. Але на відміну від інших типів інтерпретаторів, піаніст постійно вирішує проблему

¹ В. Москаленко зазначає: «Виконавське інтонування, так само як і композиторське, відбувається у двох формах: подумки і у реальному музичному звучанні. Але умовним керівником цього процесу є усе ж таки «психологічний текст»» [77, с. 13].

— «як це зіграти». *Відчуття власного апарату постійно корелюється з розумінням, що й відтворюється у кінцевій інтерпретаційній версії.*

Можна зробити припущення, що постійна кореляція між розумінням, як повинно звучати, з можливостями м'язового апарату є атрибутом будь-якого процесу вивчення нотного тексту, а його дослідження конкретизує складні процеси між первинним розумінням виконавцем композиторського задуму і кінцевою інтерпретаційною версією.

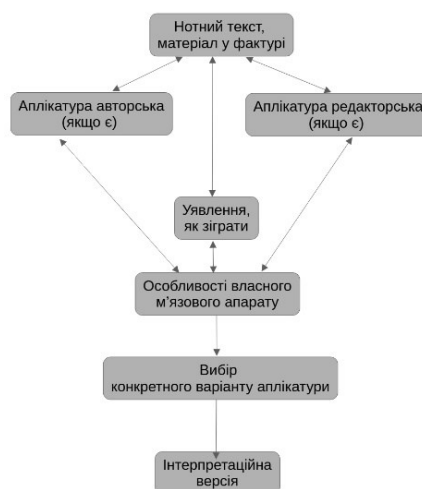
Окремим аспектом дослідження виконавського інтерпретаційного процесу стають питання кореляції **аплікатури** з роботою м'язового апарату піаніста.

Робота з аплікатурою — завжди важливий процес, а її вибір є пріоритетним при вивченні нотного тексту. В аспекті цієї роботи окреслимо взаємодію специфіки апарату піаніста і обраного виконавцем аплікатурного рішення. В залежності від музичного образу піаніст будує зручну для себе аплікатуру, а відповідно, і рухи. Саме вибір аплікатури впливає і на вимовлення, і на рухи, якими це створюється.

Початок роботи над нотним текстом поєднується з вибором аплікатури, з ознайомленням з авторською аплікатурою, якщо вона є, або з іншими рішеннями, які запропоновані в редакціях твору. Треба зауважити, що інтерпретатори не завжди використовують аплікатуру, що вказана в нотах. Більш досвідчені виконавці покладаються вже на власний досвід при ознайомленні з текстом. В них при прочитанні нотного тексту спрацьовують власні напрацьовані рухи на типові типи фактури, при цьому пальці «автоматично» спрацьовують і «знають», на яку клавішу опускатися.

Роботу з аплікатурою при підготовці інтерпретаційної версії можна представити у вигляді схеми.

Схема 1.2

Робота з аплікатурою при підготовці інтерпретаційної версії

Нотний текст можливо диференціювати за наявністю аплікатури в трьох моментах: 1) в тексті немає аплікатури; 2) автор в окремих моментах проставляє аплікатуру; 3) в тексті представлена редакторська аплікатура. Також зустрічаються непоодинокі випадки поєднання авторської і редакторської аплікатур в одному виданні.

Треба зауважити, що сучасні композитори, як правило, не вказують аплікатуру. Це опосередковано підтверджує високий рівень підготовки сучасних виконавців.

Прочитання нотного тексту піаністом (за інструментом або внутрішнім слухом) одночасно пов'язується з уявленням, як більш зручно зіграти певний елемент музичного матеріалу. Це уявлення корелюється і розумінням композиторського задуму в обраний конкретний момент композиції, і відчуттям можливостей власного м'язового апарату. *Такий симбіоз забезпечує музичну адекватність обраної аплікатури нотному тексту, а також зручність м'язового відчуття самого піаніста.* Все це спрямовано на художньо виправдану інтерпретаційну версію твору.

Висвітлення взаємодії роботи апарату і аплікатури яскраво проявляє порівняльний аналіз різних редакцій¹ одного твору, де редактор вважає за потрібне вказати свою аплікатуру. Зауважимо, що в деяких редакціях аплікатура не вказана, тому що редактор розуміє варіантність аплікатурних рішень.

Проаналізуємо кореляцію м'язового апарату піаніста і аплікатури, яка представлена в редакціях творів на конкретних прикладах.

Етюди Ф. Шопена найбільш відомі в редакції Я. Падеревського. Для порівняння звернемось до редакцій Б. Шольца і А. Корто. В загальному плані аплікатура у всіх редакцій є схожою. Особливо подібні між собою редакції Я. Падеревського та Б. Шольца. А. Корто, в деяких етюдах, пропонує видозмінену аплікатуру, яка спирається на єдині рухи п'ясті, що сприяє зменшенню рухів пальців задля пришвидшення темпу. Розглянемо декілька етюдів, де використання той, чи іншої аплікатури відрізняється між собою.

Етюд op.25 № 2. Порівняємо його перші такти. Б. Шольц пропонує такий варіант. Тема починається з затакту, з третього пальцю. Далі йдуть тріолі на котрих така аплікатура: другий, третій, другий; на другу тріоль: перший, третій, другий.

Нотний приклад 1.1

Етюд op.25 №2, редакція Б. Шольца



¹ Тип «редакторська інтерпретація» за теорією В. Москаленка [76, с. 9].

Нотний приклад 1.5

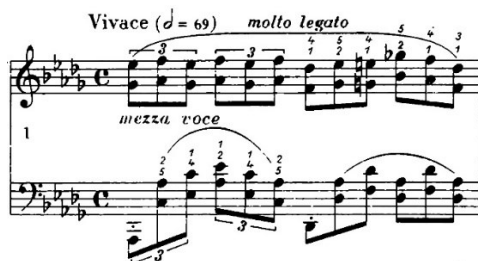
Етюд оп.25 №8 редакція Б. Шольца



Я. Падеревський пропонує аплікатуру перекидання пальців.

Нотний приклад 1.6

Етюд оп.25 №8 Редакція Я. Падеревського



Розгляд аплікатури трьох редакцій переконує, що виконавцю треба враховувати те, що мелодичну лінію, яка знаходиться зверху у секстах, треба намагатися грати безперервно, без мікропауз. Тому використання сповзаючої аплікатури можливе. За рахунок педалі піаніст має змогу скрити такі малі технічні нюанси. Але треба розуміти, що мелодична лінія виступає опорою всього піаністичного важелю. За рахунок опори виконавець має змогу розвантажувати роботу першого пальця.

При грі штриха легато, піаністичний апарат повинен мати десь опору, в цьому випадку опорою вірогідно стає мелодична лінія. Це дає переваги у об'єднанні декількох нот легатним штрихом, коли звучання наступної ноти нашаровується на попереднє звучання. Враховуючи використання опори на верхніх, мелодичних звуках, виконавцю набагато зручніше грати першим пальцем нижні ноти. Саме за рахунок об'єднання легатним штрихом верхніх звуків секст, нижні будуть не так помітно чути і «перебивати» мелодію. В цьому випадку перекидання пальців, заради об'єднання мелодії, здається, буде більш пріоритетним видом аплікатури, як це пропонує Я. Падеревський.

Ковзання пальців можна використовувати, але це також додаткові рухи. Виконавцю треба застосовувати додаткову силу задля сковзання фіксованого положення пальців та п'ясті, що може сказатися на витривалості, а також вільності м'язів пальців. В такому випадку відбувається додаткове навантаження на задню частину плеча (тріцепс, який відводить лікоть від тулуба, буде працювати не правильно). Додатково буде брати участь плече, щоб змістити лікоть за тулуб. У швидких темпах виконавець повинен прагнути мінімізувати свої рухи, задля збереження витривалості свого апарату та точності попадання у ноти.

Аплікатура, безумовно, пов'язана з роботою піаністичного апарату і є важливою складовою інтерпретаційного процесу. Без точного затвердження виконавцем пальців, не може йти мова про роботу м'язів.

При знайомстві з текстом, виконавець приділяє велику увагу всій фактурі. Це обумовлено його фізіологією та навичками. Кожен новий твір — нова вершина на етапі розвитку піаніста, природно, що виконавець постійно підлаштовується під фактурні умови твору. Не може існувати однакової загальної аплікатури до подібних фактур. Варіантність аплікатурних рішень у різних виконавців буде не однаковою, тому що саме будова їх м'язових апаратів є несхожою.

Приклад Роберта Шумана про негативні наслідки від не раціонального використання навантаження на свій апарат загальновідомі. Тому дуже важливим моментом на шляху розвитку піаніста є вивчення своєї фізіології та розуміння, що можна робити, а що ні.¹

На початку навчання піаніста, зазвичай, дається легка в технічному плані програма. Самому виконавцю здається, що це дуже важкий об'єм

¹ На жаль, наша система освіти спирається лише на емпіричний досвід, який передбачає багаточасове сидіння за інструментом для досягнення конкретної мети. Так, інколи цього не оминати, адже великі твори потребують витрачання часу. Це досить складна стомлююча практика, але вона пов'язана з роботою свідомості в першу чергу, а не просиджування за інструментом заради механічного вивчення тексту.

матеріалу і недосяжний по майстерності. Маленькі піаністи починають грати з етюдів Черні-Гермера, інвенцій Й. С. Баха, маленьких сонат В. Моцарта і витрачають дуже багато часу на відшліфування своєї практики. Це малі твори за об'ємом тексту і з легкою фактурою. В процесі навчання твори, що вивчає піаніст, збільшуються як в об'ємах, так і по навантаженню на апарат. Цей шлях дуже тяжкий і довгий. Це обумовлено поступовим накопиченням майстерності і розвитку апарату, який поступово звикає до фактурного навантаження та «підлаштовується» під різні умови гри на інструменті. Кожен новий твір важче за попередній. Таким чином, йде напрацювання навичок гри фактурних елементів різних жанрів, кожен з яких потребує немало зусиль та часу. І в цьому випадку виконавець, що відточує окрему ділянку твору, має розуміти заради чого саме зараз йде робота за інструментом.

Коли ми розуміємо направлення композиторської музичної думки, то вивчення фактури вкладається в руки набагато простіше. Адже голова, яка керує всім процесом, буде виступати помічником. Вона буде передавати сигнали в тіло, а тіло вже буде підлаштовуватись заради музики. Саме цей процес буде виступати свідомим нарощуванням свого технічного та фактурного потенціалу та досвіду. Головне на цьому етапі для виконавця відчувати своє тіло і не давати затискатись йому. Адже весь процес одразу не вдається, бо м'язи, яким посилається сигнал, не розуміють що їм робити та не готові одразу працювати на всю потужність.

Сам процес вивчення завжди починається з повільного темпу, з часом поступово збільшуючи темп. Саме тому на початку своєї кар'єри виконавці витрачають дуже багато часу за відточуванням окремих фактурних елементів. Це необхідна частина досвіду для подальшого розвитку. Повертаючись до джерел навчання, твори, що уявлялись дуже важкими, тепер не здаються такою недосяжною вершиною. Фактурні елементи вже пройденого шляху тільки показують себе як відпрацьований матеріал для подальшого розвитку та набуття майстерності у більш складних умовах використання.

Досвідчені виконавці, коли мають справу з труднощами через виконання фактури, зазвичай користуються своїм музичним досвідом. Технічні моменти в першу чергу вирішуються за допомогою музичної думки. Тобто фактура підлаштовується під музику. Маючи великий досвід, виконавці відштовхуються від музичного задуму, а тіло допомагає досягненню мети. Фактурний матеріал, що вже пройдений та засвоєний, залишається у м'язовій пам'яті. Далі руки інтерпретують фактуру заради музичної тканини. І зазвичай концертні виконавці не мають проблем з відточуванням технічних фактурних складнощів, все йде від музики.

На жаль, у піаністичному суспільстві не приділяється багато уваги саме технічним аспектам апарата. Наприклад, в порівнянні зі струнними інструментами саме технологія виступає на другому плані у піаністів. Бо струнні інструменти набагато складніші у звуковидобуванні та виконанні, тому саме технічним аспектам приділяється набагато більше уваги, а також існує багато методичної літератури. Без технології у скрипки не може бути м'який, співучий або напружений звук, вже не кажемо про дрібну техніку.

Методичної літератури у піаністів дуже багато, але розмова йде в першу чергу про музичну тканину, форму, звук і лише потім про апарат. Якщо мова йде про звук ми відштовхуємося від свого внутрішнього слуху. Тобто уявлення звучання роялю ми знаємо наперед. Але враховуючи різні інструменти, різну акустику залу, та різну механіку інструмента, піаністи постійно повинні підлаштовувати свій апарат під конкретну інтерпретаційну версію.

Так у скрипалів теж уявлення звучання йде від голови, але майже кожен виконавець має свій власний інструмент, на відміну від піаністів, які, як правило, всю підготовку проводять на одному інструменті, а грають зовсім на іншому на сцені. Тому піаністи мають все сприймати спочатку своїм внутрішнім слухом, а потім чути результат звучання зі сторони. Саме тому піаністична методична література відштовхується від інтерпретаційного задуму до зовнішнього результату, результату для слухача.

Основою цього процесу буде виступати емпіричний шлях виконавця. Це досвід, який набутий свідомо заради досягання конкретної мети. Під час самостійної підготовки піаніст відпрацьовує фактурні елементи, фіксуючи їх за своїми фізичними відчуттями, на конкретному інструменті, з конкретним цілями. Після досягнення цих цілей у піаніста народжується певний еталон звучання конкретного матеріалу (саме у конкретний час з відповідним емоційним станом та відчуттям м'язового апарату). Тобто відпрацьований матеріал на «домашньому» інструменті для занять фіксується у тілі по відчуттях, а у голові по звучанню.

За кожним здобутим навиком вивчення фактурного елементу стоїть титанічна робота кожного виконавця. Пошуки зручного положення тіла, аплікатури, роботи апарату, емоційні відчуття на це все витрачається дуже багато часу. Навіть невелике недосипання може вплинути на роботу під час шліфування музичного елементу. А це і емоційний, і фізичний стани що постійно взаємодіють між собою та допомагають досягти результату.

Далі на сцені виконавець, як правило, буде намагатись відтворити свої відчуття підлаштовуючись під звучання та механіку нового роялю. Це не завжди легко дається, адже і фізіологічний, і емоційний стани достатньо варіативні, тому саме сценічні виконання однією і тією ж людиною відрізняється між собою.

Ще однією індивідуальною властивістю виконавця є слухові відчуття. Загально відомо про властивості абсолютного слуху, як він допомагає відчувати направлення музичної думки, інтонації. Але є і зворотна сторона — наприклад, не налаштований інструмент. Не співпадіння по звуковисотності нотних знаків і відчуття звуку «у голові» виконавця буде викликати сильний дискомфорт, який буде впливати і на роботу м'язового апарату. В цьому випадку виконавці, які мають звичайні слухові властивості почуваються набагато зручніше.

Кожен піаніст має свою, властиву тільки йому, характерну неповторність. Це в першу чергу стосується темпераменту і рис характеру. Всі люди є різними, але повинні інтерпретувати «однаковий» нотний текст музичного твору і в той же час повинні відрізнитись один від одного. Хтось бачить тональності в кольорі, хтось чує музику одразу великими фрагментами, хтось взагалі мислить космічним виміром. Все це властивості індивідуальності виконавця, які є унікальними для кожного. В кожного виконавця свій внутрішній світ, який потім він намагається передати за допомогою музики. Він є своєрідною енергетикою виконавця. Силою духа, витримки, неординарності у прийнятті музичних рішень.

Ще однією рисою є психологія виконавця. Риса, що формується впродовж всього життя, яка відповідає за контроль і стресові реакції на сцені. Це велике вміння, контролювати себе на сцені, яке набувається лише емпіричним досвідом гри: більше гри на сцені, більше вмінь. Не кожен виконавець може похизуватися цим вмінням. Парадоксально, що цю навичку можна здобути лише в юному віці. Момент звички перебування на сцені дається набагато легше юнакові, ніж дорослій людині, що пов'язане з відчуттям відповідальності. Чим старше людина, тим більше відповідальності і залежності від неї. Керування своїми емоціями (страх, ейфорія, азарт) дуже важливі на сцені, адже залучення однією емоцією може негативно сказатись на будові та виконанні всього твору. Енергетика та психологія виконавця це вміння контролювати свої дії під час процесу гри на інструменті. А саме вміння слухати себе зі сторони, відчувати емоційне направлення музики, але не пірнати в потік, фізичне відчуття та керування свої апаратом, розрахування своїх сил та динаміки для об'єднання форми твору, тощо. І це все враховуючи те, що всі ці дії відбуваються під час стресових ситуацій. Адже сцена це завжди стрес, просто хтось вміє справлятися зі стресом, а хтось ні.

Розуміння інтерпретаційного матеріалу (тексту), знання про власний апарат дають виконавцю змогу передавати будь-яку інтонацію та емоційний

стан. Всі елементи виконавського апарату у своєму функціонуванні спрямовані на створення художньо виправданої інтерпретаційної версії композиторського твору.

1.2 Структура м'язового апарату в професійній роботі піаніста

У попередньому розділі була обґрунтована провідна теоретична теза нашого дослідження про те, що музична думка, яка формується у виконавця, стає «живою» інтерпретаційною версією саме через роботу виконавського апарату. Він є тим складно організованим механізмом, який емоції виконавця, породжені текстом конкретного музичного твору, реалізує в звучанні, передає їх через звуковидобування, перетворюючи музичну мову на індивідуальне мовлення. Подібно до того, як і людська мова стає мовленням лише після використання апарату — язика та голосових зв'язок, в музичному виконанні музична мова, закладена в нотному тексті, плюс робота м'язового апарату, створюють музичну подію.

Знайомство з нотним текстом вже починається з формування музичної думки: проспівуючи про себе, виконавці підсвідомо вже «використовують», включають свій апарат. Бо саме на цьому етапі закладається розуміння, як це буде гратися на інструменті, які рухи будуть використовуватись, яка можлива аплікатура, яким має бути дотик до клавіш та ін.

У деяких піаністів спрацьовує рефлекс, коли музика звучить в голові, а пальці виконують піаністичні рухи. Це робота автоматичної, рефлексорної нервової системи, професійна звичка, що переслідує піаністів. Навіть після самостійних занять, при відпочинку, пальці все одно ще зберігають кінетичну енергію і відпрацьовують матеріал на рівній поверхні. Але саме апарат є тим необхідним «виконавцем» дій, що передає художню інформацію, яку відчуває виконавець у себе в голові.

Апарат піаніста, багато в чому — перетворювач розумового, інтерпретаційного процесу у фізичне звучання музичного мовлення. В індивідуальній інтерпретаційній версії твору апарат відіграє важливу роль у музичній вимові. Адже властивості побудови нашого тіла напряду впливають на якість звуку, чіткість, масштабність. Тому вимовлення в кожного виконавця буде своє, в залежності від того, які дії виконує м'язовий апарат. Індивідуальне мовлення залежить від суб'єктивного комплексу рис виконавця та об'єктивних моментів. Тут об'єктивним виступає нотний текст, а суб'єктивним фактором — апарат піаніста.

Треба зазначити, що м'язова структура людини розглядається в спеціальній медичній літературі і є усталеною.¹ Але в музикознавстві дослідження м'язового апарату піаніста ще ніколи не ставилося в інтерпретаційний ланцюжок, що автор намагається зробити в цій дисертації. Для побудови теоретичної концепції необхідно залучити знання з медицини. Вони допоможуть: а) розкрити інтерпретаційний механізм з акцентом саме на роботу піаністичного апарату, б) надати виконавцям чітке розуміння будови піаністичного апарату та його функціонування, а також умов, які забезпечують досягнення високих художніх результатів. Ці спостереження також можуть надати виконавцям цінну інформацію, яка дозволить запобігти виникненню професійних захворювань і тримати свій виконавський апарат у належному робочому стані.

Зазвичай, коли йдеться про апарат піаніста, то мається на увазі руки і п'ясті. Але апаратом по факту є все його тіло, а точніше, верхня половина тулуба². Враховуючи те, що піаніст має постійно сидячу позу за інструментом, нижня половина його тіла виступає опорою задля рухомої роботи верхньої.

¹ В цьому підрозділі при аналізі структури м'язів ми спиралися на загальні усталені поняття, які викладені зокрема на сайті «Анатом» [153].

² Нижня частина тулуба виступає опорою всього тіла. Педалювання здійснює також піаністичний апарат. Але в даній роботі робота м'язів ніг не розглядається, цей аспект потребує окремої дослідницької уваги.

Під опорою розуміється не аморфна робота м'язів. Вони працюють, але в режимі утримувачів, як фундамент у будівлі. Все тіло виконавця є одним єдиним цілим, зібраним і сконцентрованим механізмом. Для того, щоб розібратися в роботі цього механізму в процесі музичної інтерпретації, необхідно охарактеризувати його у виконавсько-медичному аспекті.

Кожна з груп м'язів може виконувати не одну функцію та відповідає за окрему ділянку тіла. Наприклад, рух руки в сторону буде виконуватись одразу декількома групами м'язів плеча та спини. М'язи виступають утримувачами наших частин тіла, виконують захисну функцію внутрішніх органів та працюють для координації рухів та переміщення тіла в просторі. Конструктивно м'яз, як окрема частина всього скелета, має початок та кінець. Медичною мовою це початок та кріплення м'язу до скелетної будови. Це дуже важливо розуміти, бо робота одного м'язу виконується тільки в одну сторону. Структура м'язу влаштована таким чином, що він може тільки тягнути на себе, від початку до кріплення. Це залежить від його структури та м'язових волокон. Є м'язи, в яких волокна розташовуються вздовж, а є й інші, з поперечним розташуванням. Це зроблено природою для виконання різних задач.

Зазвичай м'язи з поздовжнім розташуванням волокон виконують більш фізично складну роботу та мають більший, витягнутий розмір. М'язи, в яких волокна розташовані поперек, виконують більш коригуючу функцію, відповідно вони мають невеликий об'єм. Наприклад, обертання передпліччя. Саме завдяки волокнам, м'яз працює тільки в одному напрямку, тобто йде його скорочення. Штовхати м'язи не вміють, роль штовхача буде виконувати інший м'яз, розмішений дзеркально з іншого боку. Медичною мовою, це *м'яз антагоніст*.

Всі рухи, які ми виконуємо, робляться завдяки групам м'язів. Не існує руху, який би робився за рахунок застосування тільки одного м'язу. У русі завжди братимуть участь основний та допоміжні м'язи. Це необхідно задля

того, щоб навантаження, яке передається через основний м'яз, розподілялось між суміжними м'язами. Таким чином, витрата енергії стає меншою (навантаження на основний м'яз), а шанс на відтворення цього ж самого руху збільшується. М'язи, які беруть участь у русі, називаються *синергістами*.

Робота м'язів напряду залежить від роботи головного мозку, адже саме він дає сигнали керування усіма нашими рухами. В структурі кожного м'язу є нервові закінчення, що працюють як дроти для з'єднання і передачі сигналу. Цей сигнал неймовірно швидкий і досягає швидкості до 120 м\с. Нейрони швидкості (один з видів) відповідають за ці дії. Наприклад, треба натиснути клавішу одним пальцем. Головний мозок передає інформацію у спинний мозок, що відповідає за всі наші рухи. Далі він, як передавальна ланка, посиляє сигнал до м'язів, що відповідають за натиснення клавіші, які в свою чергу рухають палець. Після завершення дії сигнал йде у зворотній послідовності до головного мозку з результатом виконаних дій.

Можемо уявити, що відбувається, наприклад, у момент виконання фіналу Сонати «По прочитанню Данте» Ференца Ліста. Але це все протікає несвідомо. Свідомо проходить робота підготовки до виконання цього моменту. Наш мозок запам'ятовує ці сигнали, а *м'язи фіксують фізичні рухи рук під час гри*. Згодом це відточене місце виконується автоматичними рухами під суворим зоровим контролем.

Кріплення м'язу до кістки, найчастіше, відбувається через сухожилок, особливо в руках і ногах. Це утворення зі сполучної тканини, функція його передавати зусилля, яке створене скороченням м'язу. У передпліччі сухожилок згинає та розгинає пальці. Якщо подивитись на зворотну сторону п'ясті, їх можна побачити при напруженій кисті. Вони сплітаються і проходять через спеціальний канал до пальців, кріплячись з різних сторін. З однієї сторони, сухожилки мають дуже міцне будівництво, але є і слабкі місця. Адже при русі пальців сухожилок виконує постійний рух вперед і назад. За рахунок

синовіальної рідини сухожилок має змащення при терті між собою та об'єднуючим кільцем.

Дуже часто піаністи, нехтуючи неприємними відчуттями у руках, продовжують займатися на інструменті. При затисненості м'язу він стає менш еластичним. Тому в першу чергу неправильне навантаження (розподілення зусилля) буде передаватись на сухожилок. Больові відчуття можуть йти саме зі з'єднання передпліччя та зап'ястка. А буває навпаки, біль відчувається зверху передпліччя, з верхньої сторони ближче до ліктя, а запалення буде проходити саме у з'єднанні передпліччя і п'ясті. Це відбувається з-за запалення самого сухожилка. З зовнішньої сторони кисті є утримувач розгиначів сухожилків, зі зворотної сторони цю функцію виконує утримувач сухожилків м'язів згиначів. Вони утворюють канал, по якому проходить пучок сухожилків.

При запаленні люба тканина має властивість збільшуватися, що стає причиною больового відчуття. Адже місця для збільшення сухожилку немає, він починає тертися між сусідами, спричиняючи подразнення та потертості. Реакція організму в цьому випадку дуже проста. Якщо є тертя, значить не вистачає мастила у вузлі. Отже його треба додати. Результатом цих процесів є гігрома та ганглії — утворення, що виникають на зап'ястку у вигляді невеликих кульок. Спочатку це синовіальна рідина, що просто заповнює запалене місце. Згодом, якщо не лікувати, це місце починає твердіти і перетворюється на новоутворення, яке може заважати руху сухожилків. Цього всього можна уникнути, якщо прислуховуватися до своїх відчуттів і не перевантажувати зайвий раз свій апарат.

Виконуюча функція м'язів — тягнути. Зворотні дії теж відбуваються за рахунок м'язів. Саме тому у медицині є розподілення на згиначі та розгиначі. Вони виконують функцію згинання та розгинання окремих частин нашого організму. М'язи розташовуються в нашому тілі шарами. Як бутерброд, де кожен шар виконує свою функцію. Та от верхній шар м'язів, той що ми бачимо

візуально, майже завжди буде виступати або згиначем, або розгиначем. Природа розподілила зусилля таким чином, що згиначі завжди будуть фізично сильнішими. Якщо взяти, наприклад, п'ясть, то хапальний рефлекс у нас закладений як основний рух діяльності. Стиснути долоню в кулак набагато простіше, ніж розтиснути її. Опустити руку набагато легше, ніж її підняти. Те саме стосується і всієї верхньої частини тулуба. Скрутитись набагато легше, ніж розпрямитись. Все наші дії ми робимо, нахиляючись вперед, присідаючи, руку притягуємо до тулуба, стискаємо пальці в кулак.

Апарат піаніста побудований таким чином, що розгиначі потребують набагато більше зусиль. А застосовуватись ці м'язи повинні на одному рівні зі згиначами. Саме тому розгиначі страждають більше від перевантаженням та потребують більшої уваги. *Займаючись за інструментом, піаніст повинен враховувати навантаження на м'язи розгиначі. Прислуховуючись до своїх відчуттів, давати м'язам відпочити, або робити окремі вправи для розслаблення.*

Досліджуючи м'язовий апарат піаніста, в цій роботі окремо виділяємо такі м'язи, які працюють з опорно-руховою системою організму.

Робота м'язу полягає в тому, що він скорочується. Тим самим він притягне до себе місце, де він прикріплюється. Частина м'язу, де він починається, лишається нерухомою. Або за рахунок нерухомої частини тіла (хребет), або за рахунок кістки, котру з іншого боку утримують м'язи. В процесі скорочення довжина м'яза буде зменшуватись, а напруження буде зростати за рахунок повторних однакових дій. Тим самим м'язові волокна будуть ставати поступово менш еластичними та притягувати рухому частину тіла ближче до себе. В результаті виконавець будемо мати сильно перенапружені м'язи. А якщо розуміти, що в роботі окремого руху все одно бере участь не один, а група м'язів, то це призводить до зміщення окремих ділянок тіла, які будуть заважати в нормальному житті.

Наприклад, якщо подивитись на виконавців на струнних інструментах, то можна побачити, як не на одному рівні знаходяться плечі. Зазвичай ліве плече буде вище, ніж праве. Це обумовлено їх специфікою гри. Скрипка тримається плечем і притискається підборіддям, а права сторона тіла більш вільна задля рухів смичком. Те саме стосується віолончелістів та контрабасистів. У них йде зміщення плечей за рахунок великих інструментів та різниці положення рук. Ліва рука знаходиться майже постійно на рівні лівої сторони обличчя (піднятий стан руки), а права тримає смичок набагато нижче.

У піаністів своя специфіка: тут все більш горизонтально один до одного, але плечі зміщені вперед по осі тіла. Це обумовлено постійною грою за інструментом, особливо з нотним текстом. Зазвичай плечі першими реагують на це і починають втягувати голову в себе і рухатись вперед. Це нормальна захисна реакція організму на стресові ситуації. Така постійна практика призводить до звикання та затискання м'язів. Для того, щоб мінімізувати такі наслідки, м'язи треба витягувати. Тоді вони стають більш еластичними та рухомими. Волокна, що вже скорочені потребують тяжіння у зворотну сторону, вони приймають первинну форму, тобто нормалізуються по довжині і можуть виконувати знову ті ж функції, що і виконували.

Місце кріплення м'язу також стає на своє місце. Наприклад, при важкій роботі грудних м'язів, за рахунок їх скорочення, наші плечі будуть хотіти податися вперед, і нам буде хотітись вирівнятися і повести плечі назад. При навантаженні на грудні м'язи, спина буде намагатися утримати плечі на своєму місці. Але м'язи спини постійно будуть піддаватися тяжінню зі сторони грудей. При вирівнюванні ми будемо тягнути плечі назад. Отже, після навантаження на грудні м'язи ми будемо компенсувати різницю працюючих м'язів та утримуючих. Поруч або через м'язи проходять нервові канали та судини, котрі теж потребують витягування. Таким чином оновлюється слабкий нервовий сигнал, який спонукає до кращого кровообігу в судинах.

Загалом робота музиканта — дуже виснажлива праця, як фізично, так і емоційно. І якщо емоційно піаністу інколи вдається переключитися, то фізичне навантаження потрібно розраховувати.¹ Багаточасова робота за інструментом потребує великої витримки. Коли виконавець займається, то тренує тільки ті м'язи, що безпосередньо працюють під час гри. Але є м'язи, які виконують статичну роль. Вони утримують наш скелет в рівному положенні даючи простір для вільного руху рук при виконанні твору. Це не означає, що утримуючі м'язи не працюють. Є робота м'язів динамічна (рухи), є робота статична (утримання частин тіла в одному положенні). За ці два різних типи роботи відповідають окремі волокна в кожному м'язі. Тому поняття витривалості дуже важливе при грі на роялі. *Саме статичність у м'язах дає нам цю витривалість.*

Ми можемо споглядати, як піаністи при грі в якийсь момент відводять лікоть в сторону. Цей рух повз амортизацію для гарного туше, дає ще розслаблення саме утримуючих м'язів. Під поняттям утримуючі м'язи розуміються саме м'язи спини та плечового корпусу. Вони тримають нашу верхню половину тулуба та утримують плечі в своєму природному становищі. Ця звичка неабияк допомагає при грі на інструменті. Адже постійне статичне навантаження ще гірше, ніж навантаження динамічне. М'язи що постійно тримають в одному положенні частину тіла, мають набагато більше ризику появи затисненості.

Головна увага у цьому підрозділі нашого дослідження спрямована на розгляд роботи *основних м'язів*, на те, як вони влаштовані, за яким принципом діють. Без такого детального об'єктивного аналізу неможливе подальше включення апарату піаніста у загальну систему музичної інтерпретації. Наступним кроком спробуємо спроектувати ці спостереження на конкретні музичні приклади. Вони повинні виявити — більш точно та локально, — за

¹ Існує думка, що сольний концерт піаніста фізично прирівнюється до 8 годин роботи у шахті.

якими відчуттями треба слідувати, щоб не нашкодити при багаточасовій грі, якими повинні бути базові рухи рук, які потім можна буде перенести на близьку, схожу фактуру.

Підкреслимо, що в апараті піаніста фактично працює *все тіло*. Але водночас основне навантаження бере на себе його верхня половина. Тож розглянемо особливості, що характеризують цю роботу.

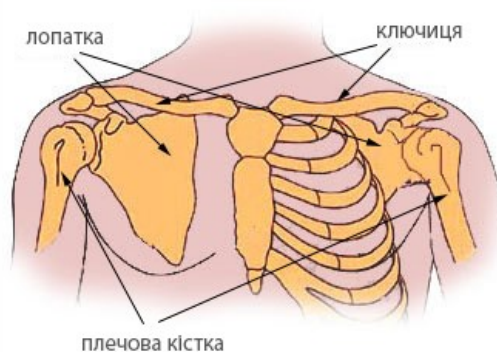
Хребет — це основа нашого існування, який є початком всіх рухів рук. В ньому зберігається спинний мозок, котрий подає нервові імпульси до кожної частини тіла. Це стовбур нашої будівлі тіла при виконанні твору. Кожний рух все одно буде задіяний від хребта. Адже він являється фундаментом, від якого починають працювати м'язи, передаючи кінетичну енергію наступним. Це як ланцюг, де кожна ланка — це окрема ділянка тіла, яка працює за рахунок сусідніх і може виконувати багато функцій (різносторонні рухи, поворот корпусу, рухи руки назад вперед, праворуч, ліворуч, вгору, вниз). Є основні кістки, котрі з'єднані між собою м'язами. І в залежності від задачі з'єднувальні м'язи будуть виконувати ту чи іншу функцію, працювати в певній послідовності, алгоритмі дій, щоб піаніст міг вільно виконувати музичну тканину. *І зосереджуватися на інтерпретаційному задумі та його втіленні, а не відчувати дискомфорт через складну фактуру.*

Для того, щоб кінетична енергія вільно передавалась по ланцюгу від хребта до пальців, всі м'язи повинні бути в тонусі, який має відчувати піаніст, коли будь який рух не підлягає зайвій роботі додаткових м'язів і направлений на мінімальну кількість дій заради виконання фактурної задачі. Саме так утворюється м'язовий ланцюг, який є передавачем енергії від хребта до пальців. *М'язовий ланцюг — це послідовність роботи м'язів для передачі нервового імпульсу, кінетичної дії задля виконання певної фактури, музичної думки.*

Якщо рухатися від хребта, **першою ланкою у роботі виконавського апарату будуть лопатка та ключиця**. Це кістки, від яких залежить вільна

рухливість плеча. Вони наприкінці з'єднані між собою та створюють трикутник і манжету плеча, її називають ротаторною або обертальною манжетою плечового суглоба. Вона потрібна для стабілізації положення головки плечової кістки та виключення ризиків її зміщення під час рухів суглоба. М'язи, що входять у цю групу, відповідають за обертання плеча у різних напрямках. Кріплення від хребта до лопатки являється першою передавальною ланкою. Вона (ланка) відрізняється від інших меншою рухомістю, а м'язи, що з'єднують, будуть більш утримуючими (статичними). Всі інші ланки відповідають за сам рух та утворюють з'єднання з плечовою кісткою. Ключиця починається від грудини, розташована зверху і спереду грудної клітини. Лопатка розташована праворуч або ліворуч, зверху спини. Обидві кістки, наприкінці кожної, поєднані між собою на початку плеча та утворюють з'єднання з плечовою кісткою. Й. Гат акцентує: «Рух плечової кістки тісно пов'язаний з рухами ключиці та лопатки. Їх діяльність необхідна для повної свободи верхньої частини руки» [159, с. 19].

Малюнок 1.1. Розташування лопатки та ключиці



Основне навантаження при рухах рук припадає на лопатку. Адже це дуже рухлива частина тіла, яка виконує рухи як вгору-вниз (підйом, опускання плеча), праворуч-ліворуч (приведення відведення від тіла плеча), так і може робити нахили у своїй площині. Вона є певним фіксатором плеча. Адже наші плечі часто страждають від неправильної посадки за інструментом, нервування, емоцій під час гри. Голова та плечі зміщуються вперед. У разі

неправильної роботи всього плечового поясу піаністи страждають на нервові розлади, головний біль і запаморочення.

Лопатка як вузол з'єднана м'язами з хребтом і головою (ромбоподібні м'язи, трапецієподібний м'яз, м'яз що підіймає лопатку). Далі по ланцюгу інші м'язи сполучають її з плечовою кісткою. Ці м'язи утримують лопатку в своєму положенні та передають енергію далі до плечової кістки. Від них залежить правильна робота плеча та рух руки. *Вони забезпечують рух плеча таким чином, щоб піаніст використовував це з'єднання для забезпечення м'якого звуку (гра із роялю), при грі самоподібних пасажів міг відвести лікоть в сторону, при перекиданні руки одну через іншу міг керувати приведенням руки до тулуба тощо.*

Звісно, в цих випадках робота плеча не обмежується тільки роботою лопатки. М'язи, які знаходяться з іншої сторони тіла (область грудної клітини), теж будуть забезпечувати ці рухи. Але кількість таких м'язів значно менша. Тут їх всього три: великий та малий грудні м'язи, підключичний м'яз. Але треба розуміти, що величина їх більша, а рухливість ключиці набагато менша. Функція їх майже та сама — утримання та рухливість плеча, тільки з іншої сторони тіла. Всі ці м'язи не працюють окремо при русі. За кожен невеликий рух все одно відповідає група м'язів. Одна сторона тіла тягне на себе, ми отримуємо підняття руки, інша сторона буде тягнути при приведенні руки в зворотному русі. Таких рухів руки може бути багато. Тому ці м'язи працюють в парі і постійно у взаємодії між собою. Одні тягнуть, інші витягаються задля скорочення.

Лопатка виступає з'єднуючим елементом як з ключицею, так і з плечовою кісткою. В неї є для цього спеціальні ямки та виступи. Якщо з'єднання з ключицею відбувається через спеціальний відросток (акроміон), то з плечовою кісткою з'єднання проходить через спеціальну ямку, в яку входить шарнірна головка плечової кістки. Виглядає це саме як шарнір,

завдяки чому наша рука в плечовому суглобі може рухатись майже на всі 360 градусів.

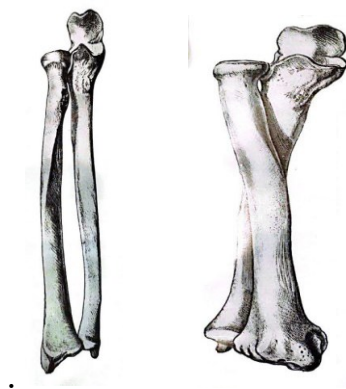
Й. Гат зауважує: «Плечовий суглоб, за визначенням анатомії, є найбільш вільним суглобом в нашому тілі. Відповідно, він відіграє величезну роль у фортепіанній техніці. Розмір і зручне розташування м'язів, що рухають плечем, дозволяє йому виконувати найточніші рухи. Рухи, які вимагають великої обережності, завжди виконуються, не тільки в грі на фортепіано, але і в інших заняттях тільки плечем. Вирішення проблеми додавання ваги, можна тільки за допомогою плечового суглоба. Плечовий суглоб дозволяє дозувати вагу, як важелем, так і бічними та обертальними рухами руки» [159, с. 44].

Цей суглоб є найбільш вільним суглобом людського тіла, що забезпечує руку найбільшою свободою рухів. Навколо цього суглобу, під м'язами, буде знаходитись тканина, що забезпечує змащування та утримування кістки у суглобі (капсула плечового суглобу). М'язи, що утримують це все з'єднання, являються обертальною манжетою плеча. Сама плечова кістка простягається від плечового суглоба до ліктя. З'єднання від суглоба до ліктя називається плечем. *Плеche в апараті піаніста виступає як важіль, котрий керує висотою ліктя та зап'ястку для гри на роялі.* Також в плечі знаходяться дуже важливі м'язи біцепс і тріцепс. Вони керують обертанням та згинанням передпліччя, що відображається на моториці. А керування висотою ліктя, в зігнутому положенні передпліччя, відображається на переносі руки над клавіатурою, регулювання якості звуку, під час роботи апарату в момент замаху п'ясті при інтонуванні інтервалу, також всі рухи що пов'язані з октавною технікою. За рахунок вільної плечової кістки ми отримуємо рухливість та маневреність передпліччя та кисті. Цей важіль приймає участь у апараті піаніста як силовий, разом зі спиною. Передпліччя та п'ясть виконують вже коригуючу, маневрену функцію.

Далі по руці ми знаходимо з'єднання плеча та передпліччя — лікоть, суглоб, який допомагає згинати руку і повертати долоню. Це з'єднання

відрізняється від інших тим, що з плечовою кісткою з'єднуються дві кістки — променева та ліктьова. А незвичність полягає в тому, що ці дві кістки знаходяться у своєму положенні (паралельно) одна одній, коли долоня у людини дивиться вгору. В нашому звичайному положенні (долоня вниз) ці дві кістки заходять одна на одну і до зап'ястку кріпляться в дзеркальному варіанті. Тобто одна знаходиться над іншою. Про важливість її при виконанні на роялі говорить Й. Гат: «Променева кістка може робити рух обертання як навколо своєї вісі, так і навколо ліктьової кістки. Але оскільки п'ясть кріпиться до променевої кістки, вона рухається з нею (отже, обертання відбувається не в самій п'ясті, а між кістками передпліччя)» [159, с. 19].

Малюнок 1.2 Обертання променевої кістки навколо ліктьової

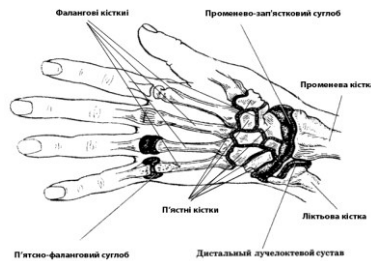


В положенні долоні вниз, як і в звичному житті, в апараті піаніста завжди буде працювати і утримувати ці кістки біцепс і трицепс. Пізніше ми розберемо механізм роботи самих м'язів.

У кінці променева та ліктьова кістки з'єднуються між собою для сполучення кісток передпліччя та зап'ястку. Це досягається за рахунок багатоцільового з'єднання. Адже у п'ясті знаходяться 8 дуже маленьких кісток, котрі сполучають кістки передпліччя з п'ясними кістками, пальцями. Вони розміщені у два ряди по чотири кістки в кожному. Й. Гат пояснює: «Зап'ясток складається з восьми невеликих кісток неправильної форми, розташованих по чотири у два ряди. При згинанні п'ясті, коли зап'ясток

рухається, обидва ряди рухаються. Це дає змогу при згинанні округляти п'ясть» [159, с. 20].

Малюнок 1.3 Будова зап'ястка



Це дуже технологічний та тендітний механізм. Адже через нього йде не тільки сполучення м'язове. Між цими маленькими кістками проходять всі нервові закінчення, кровоносні судини і капіляри, сухожилки до кожного пальця в декількох дублюючих варіантах, а також сухожилок долоні. Причому кожний сухожилок до окремої фаланги пальців.

Сполучення передпліччя та зап'ястку розраховане лише на згинання, розгинання та повороти в сторону п'ясті. Обертання п'ясті здійснюється лише за рахунок передпліччя, а саме руху кісток у передпліччі, одна над одною. У середині нашої п'ясті знаходяться дуже багато маленьких м'язів котрі сполучають пальці з цими маленькими кісточками додатково. Також між пальцевими фалангами знаходяться міжкісткові м'язи. Це м'язи, що локально відповідають за дрібну моторику та техніку. Вони задіяні разом зі згиначами коли ми граємо гамоподібні пасажи. Сполучення передпліччя зап'ясток має єдиний, рівний горизонтальний перехід та не може виконувати всі дії (обертання). *При грі на роялі дуже важливо утримувати ці частини тіла на одному рівні, адже таким чином ми дозволяємо без всяких перешкод давати працювати згиначам та розгиначам пальців.*

Коли піаніст виконує висхідний інтервал, він тягнеться до верхньої ноти. Це відбувається не за рахунок зламу зап'ястку, а *при розкритті п'ясті та обертання передпліччя. При гамоподібних пасажах окреме повертання п'ясті*

теж відбувається на одному рівні з передпліччям. Тримання зап'ястка на одному рівні з передпліччям забезпечує гарну провідність не тільки м'язових шляхів до кожного пальцю, а також і нервову провідність для відчуття дотику до клавіш.

Все попереднє стосувалося аналізу суто кісткового ланцюга апарату піаніста. Далі зосередимося саме на м'язах, які працюють в апараті піаніста при грі на роялі. Розберемо основний м'язовий ланцюг, який працює завжди. Цей аналіз дається без врахування будь яких складнощів фактури¹.

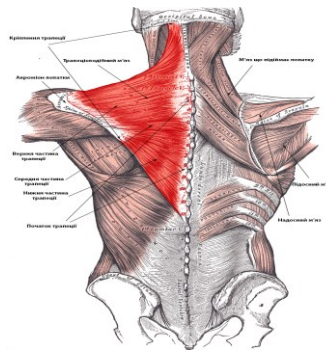
Крупні м'язи завжди виконують коригуюче-утримуючу функцію для забезпечення вільної роботи дрібних м'язів. Як вже зазначалося, кожен м'яз має свій початок та кріплення. Це важливо знати, бо так ми можемо зрозуміти, в яку сторону м'яз скорочується. Тобто яка сторона буде тягнути, а яка сторона буде виступати утримуючою, і ми розуміємо, який рух відбувається і що потрібно відчувати при посадці та самій грі.

Першим, і мабуть, основним м'язом при осанці піаніста буде **трапецієподібний м'яз**, який знаходиться зі сторони спини і покриває весь плечовий корпус від голови, плеч до середини верхньої половини тіла. Починаючи від голови, він розширяється до плечей та йде вниз до грудних хребців. Він займає дуже велику площу, являється самим верхнім м'язовим шаром. Через великий розмір цей м'яз має розподіл на декілька частин — верхню, середню та нижню. Бо волокна цього м'язу мають різну направленість. *Нас цікавить більше верхня та середня частини. Адже саме вони будуть брати участь найбільше у роботі при грі на інструменті.* Але це не значить що нижня частина не буде працювати. Як не дивно, різні частини м'язу мо

¹ Конкретні аналізи виконання різних фактурних рішень представлені у Другому і Третьому розділах роботи.

жуть працювати окремо.

Малюнок 1.4 Розташування трапецієподібного м'язу на тілі людини



Верхня частина має початок на зовнішньому потиличному виступі. Кріплення акроміон лопатки, відростки шийних хребців виконують функцію підняття лопатки разом з плечем догори. Також вона виконує у комбінації з іншими м'язами статичну роль — фіксує лопатку та плечовий пояс. При фіксованому плечовому поясі розгинає голову, забезпечує нахил голови в той самий бік та поворот.

Середня частина бере початок від хребців шийного та грудного відділів. Кріплення до акроміону ключиці та лопатки. Її функція тягнути лопатку до хребта.

Нижня частина: початок всі грудні хребці. Кріплення середня висхідна частина лопатки. При сумісному скороченні з іншими м'язами трапецієподібний м'яз притискає лопатку до тулуба і, відповідно, стабілізує плечовий пояс. Тобто керує тяжінням лопатки вниз, а також притискає її до грудної клітини (ця функція відповідає за дихання).

Судячи по кріпленню м'яза, він проходить через верхню частину лопатки. Кріпиться майже поруч з плечовою кісткою. Його задача — тягнути лопатку до хребта, підіймати та опускати. Слідом за лопаткою буде відводитись і плече. Зазвичай верхня та середня частини працюють в парі. Коли вони притягують лопатку до хребта, нижня частина утримує лопатку та тягне її донизу. Через надмірну затислість плечового корпусу (коли плечі уходять вперед) нижня частина м'язу буде страждати, вона буде сильно

перетягнута. По факту цей м'яз займається суто утримуванням та опусканням лопатки.

Після багаточасової роботи у нас є бажання вирівнятись, розвести плечі та звести лопатки до хребта. Це відбувається через постійне утримування лопаток, м'яз працює в статичному режимі і має більше шансів до затиснення. Адже одноманітна робота є не менш складною, ніж робота на скорочення. Постійне утримування призводить до статичності м'яза. Волокна, що займаються утримуванням, змушені фіксуватися в одному положенні. Стислість приходить саме як результат постійної статичної фіксації. Тобто м'яз не працює на скорочення, щоб його потім витягувати. Він затискається через постійну напругу. Голова і плечі намагаються бути попереду тіла. А повинні бути на одній вертикалі та горизонталі з віссю тіла. Якщо плечі йдуть вперед, волокна м'язу мають надлишкове витягіння, що дається взнаки для м'язу. Волокна перестають бути еластичними. Враховуючи, що це самий верхній шар нашого м'язового «бутерброду», стислість передається внутрішнім шарам. Під трапецієвидним м'язом на куті лопатки знаходиться м'яз, що підіймає лопатку, який йде від лопатки до потиличної кістки, як і частина трапецієподібного. М'яз, що підіймає лопатку, допомагає у стабілізації голови та шиї. Також під трапецієвидним м'язом знаходяться м'язи манжети плеча. Вони всі пов'язані між собою кровоотоком, нервовими з'єднаннями, однотипними функціями.

При перенапруженні будь-якого м'язу на волокнах утворюються мікроділення, які ще називають тригерними точками. Але утворюються вони згодом. А до цього вони просто ділять волокна і неважливо, м'яз працює статично чи динамічно. Це погано, тому що волокна перестають працювати на всю свою довжину, а працюють як дві половинки. І ці мікроуцільнення починають збільшуватись в об'ємі, завдяки двом половинкам, що не правильно працюють. Якщо таке трапляється, то сила та витримка м'язу падають.

Компенсацію цієї проблеми виконують сусідні м'язи, котрі беруть участь в однотипній дії. Через різницю, в даному випадку у величині м'яза, менші м'язи, які включаються в роботу, не будуть витримувати навантаження. Буде йти збій по розподіленню зусиль. Перевантажені м'язи запалюються та не дають нормально працювати судинам. Саме звідси починається головний біль, який переслідує виконавців. Також із-за неправильної роботи трапеції страждають драбинчасті м'язи. Вони знаходяться біля нервових пучків, котрі йдуть від голови до пальців. Через перенапруження піаністи можуть відчувати поколювання та оніміння в пальцях.

Все навантаження на м'язи, яке передбачено природою, має відповідно працювати. Для того, щоб не допускати перевантаження будь-якого м'язу, його треба в першу чергу витягнути¹. Трапеція є одним з основних великих м'язів, що забезпечує функціонування плеча і передає імпульс енергії далі по м'язовому ланцюгу до наступних ланок. Завдяки розміру м'яза, вона виконує дуже багато функцій. Вона бере на себе найбільше навантаження зі сторони спини при русі рук та плечей. Маленькі м'язи в даному випадку виконують коригуючу функцію. Трапеція також виконує захисну функцію плечей та внутрішніх м'язів плечового корпусу.

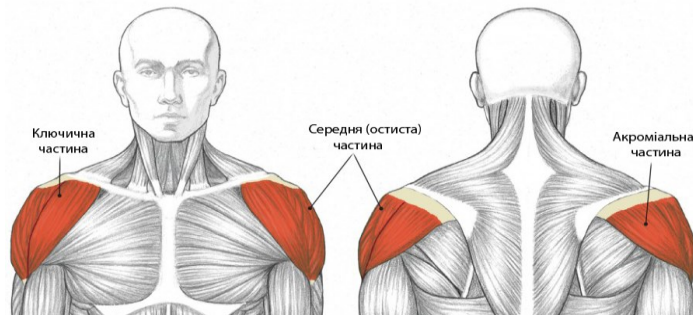
Далі по ланцюгу, після трапеції, розташований *дельтоподібний м'яз*² — поверхневий м'яз плечового поясу, що утворює його зовнішній контур, бере участь у згинанні і розгинанні плеча, відведенні руки в сторону. В апараті піаніста він відповідає за рухи рук верх і вниз. Також дельта бере участь в переміщенні рук вздовж клавіатури. І знову Й. Гат акцентує важливість роботи дельти: «Чим більша швидкість клавіши у момент удару, тим сильніше її реакція, тобто віддача. Якщо ми не будемо піклуватися про її рівновагу, якщо

¹ При витягуванні до м'яза надходить кров'яне збагачення, волокна розуміють до якої межі їм треба працювати. Завдяки збагаченню крові та додаткових рідин м'яз набуває свого нормального стану.

² Назва «дельтоподібний» походить від схожості форми м'яза з грецькою буквою Δ (дельта).

разом із силою удару ми не збільшимо пружність спротиву опори, то віддача клавіши буде жорсткою та грубою» [159, с. 38]. Віддачу руки до низу виконує дельта. Чим сильніше відбувається відпускання м'язу, тим швидше рука буде опускатися на клавіатуру, що вкрай необхідно при стрибках та при гучній динаміці матеріалу.

Малюнок 1.5 Розташування дельтоподібного м'язу



Вона також ділиться на три частини, які виконують відповідні функції. Ключична частина (йде від самої назви) починається від верхньої частини ключиці та кріпиться до горбистості плечової кістки. Ця частина дельти пов'язана з роботою великого грудного м'язу, а також відповідає за утримання руки перед тулубом.

Остиста (середня) частина починається від нижнього краю ості лопатки. Це такий виступ, що ділить лопатку навпіл по горизонталі. Кріплення також — плечова кістка. Відповідає за захист плечової головки від зміщення, за стабілізацію руки в її піднятому положенні. Це напряду пов'язано з апаратом. Адже руки під час гри постійно у фіксованому піднятому та зігнутому положенні.

Акроміальна частина: початок на акроміальному виступі лопатки. Кріплення також до горбистості плечової кістки. Як і середня частина, акроміальна відповідає за захист головки плечової кістки. А також за відведення та утримання плеча та руки у піднятому положенні.

В апараті піаніста дельта відіграє важливу роль у фіксації плеча та піднятті руки. Адже при грі плечі знаходяться у фіксованому піднятому

положенні. Якщо рука притиснута до корпусу, піаніст блокує роботу великих м'язів і віддає практично все основне навантаження на п'ясть. *Відведення ліктя від корпусу дає можливість скорегувати кут передпліччя для виконання фактурних складнощів.* Постійний рух п'ясті вздовж клавіатури досягається завдяки відведенню ліктя. Плечова кістка постійно знаходиться у відведеному положенні. Відповідно це утримання робить дельтоподібний м'яз. Він своїм тяжінням підіймає плечову кістку догори. В залежності від положення руки до корпусу, роботу буде виконувати окрема частина дельтоподібного м'язу. Завдяки постійній грі на роялі у професійних піаністів дельта — дуже прокачаний м'яз. З ним не виникає труднощів, або будь-яких хвороб. Це простий та витривалий м'яз від нашого народження, який виконує свою функцію.

Між з'єднанням лопатки та плечової кістки є дрібні м'язи, що беруть участь в рухах руки та плечей. Але це маленькі м'язи. Від них не йде основна передача кінетики до рук. Вони знаходяться глибше, під крупними трапецієподібним, дельтоподібним м'язами. Але в рухах апарату вони все одно беруть участь. Це такі як: великий та малий круглі м'язи, підостьовий, надостьовий та підлопатковий м'язи. Це ті м'язи, що входять в групу обертальної манжети плеча. Вони розташовані у глибині навколо плечового суглоба та працюють для стабілізації та обертання плечової кістки. Тобто всіма рухами рук піаніста над клавіатурою¹.

При грі на роялі плечі повинні відчуватись дуже вільно, опускатися вниз при рівній спині. Тим самим ми постійно відчуваємо, що м'язи в тонусі, утримують фактурне навантаження, дають працювати рукам (маленьким,

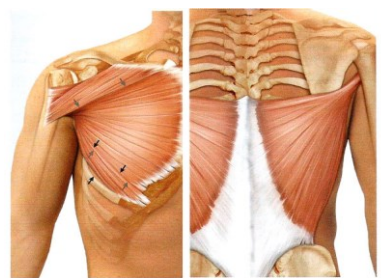
¹ Постійні затиснення плечей передаються на ці м'язи у вигляді втрати еластичності самих м'язів. І трапляється звуження простору між голівкою плечової кістки і склепінням плеча (куди заходить головка плечової кістки). Відбувається затиснення м'язів обертальної манжети плеча, через що виникають мікротравми та місцеве запалення з набряком, болем, порушенням функцій та ослабленням манжети. Пошкодження обертальної манжети плеча - часта причина болю, слабкості та втрати рухливості у плечовому суглобі.

коригуючим м'язам) вільно. Адже при грі наші плечі повинні давати простір для руху всієї руки. Замах, перекидання руки через руку, вільне м'яке падіння для взяття гарного м'якого звуку, відведення плеча задля руху ліктя — гамоподібний пасаж впродовж п'яти октав, октавна, акордова техніка тощо.

Й. Гофман пише: «Коли потужні октави знаходяться у великій кількості, найкраще розподілити роботу між зв'язками, м'язами пальців, зап'ястку та плечей. З раціональним розподілом навантаження всі вони уникають перевантаження, а виконавець буде мати вигоду у витривалості» [162, с. 126].

Ще в роботі плеча беруть частково участь **великий грудний та найширший м'язи**. Це по суті два м'язи, котрі займаються однаковою справою — опусканням плеча. Але знаходяться з різних сторін тулуба. «М'язи плеча, спини, грудей разом рухають верхню частину руки. З одного боку, вони легко зміщують плече (завдяки їх розміру), а з іншого, їх антагоністична (протидія) діяльність сприяє повній рівновазі. Ці якості в поєднанні з тим, що плечовий суглоб є найбільш вільним суглобом нашого тіла, дозволяють сказати, що робити найбільш точні рухи краще всього верхньою частиною руки (або, розмовляючи мовою піаністів, “грати від плеча”))» [159, с. 21].

Малюнок 2.6 Зображення великого грудного м'язу та найширшого



Великий грудний м'яз плоский, товстий, неправильної трикутної форми, розташовується у поверхневому шарі грудних м'язів, займає значну частину передньої стінки грудної клітки. У залежності від початку м'яза в ньому розрізняють три частини: ключичну, груднино-реброву і черевну. Ключична частина починається від середньої половини ключиці; груднино-реброва частина – від передньої поверхні груднини і хрящів II–VII ребер; черевна

частина – від верхньої частини передньої стінки прямого м'яза живота. Прикріплення: пучки всіх частин великого грудного м'яза, звужуючись в бічному напрямку, прикріплюються до гребня великого горбка плечової кістки. Функція: приводить руку, обертає її досередини. При фіксованому плечі піднімає II–VII ребра, сприяє вдиху. *У всіх рухах руками приведення до тулуба при грі на роялі, буде брати участь великий грудний м'яз. Саме він забезпечує (через лікоть) тактильне відчуття клавіши, «відповідає» за амортизацію, може не допускати сильного удару по клавіші.*

Найширший м'яз є плоским і має трикутну форму, займає підлопаткову, поперекову і крижову спинні ділянки. М'яз розташований поверхнево, лише його верхній край біля хребта прикритий частиною трапецієподібного м'язу. Нижні волокна цього м'яза спрямовані догори і вбік, у напрямку пахової ямки. Верхні пучки м'яза розташовані майже горизонтально. Найширший м'яз прикриває своїми верхніми пучками нижній кут лопатки, потім, звужуючись, прилягає знизу до великого круглого м'язу. Починається від верхніх відростків шести грудних і всіх поперекових хребців, від тазової кістки і крижового гребню. Угорі частина м'язових пучків найширшого м'яза спини починаються від нижніх 3–4 ребер і нижнього кута лопатки. Пучки мають вигляд зубців і заходять між зубцями зовнішнього косого м'яза живота. Прикріплення: найширший м'яз спини за допомогою плоского вузького, але товстого сухожилку прикріплюється до гребню малого горбка плечової кістки. Найширший м'яз спини приводить плече до тулуба, розгинає плече, опускає руку, тягне її назад, опускає лопатку. При фіксованих верхніх кінцівках м'яз піднімає тулуб. Обидва м'язи крім своїх функцій беруть участь в опусканні руки. *Ця робота потрібна для початку ліричної теми, або ж для амортизації при грі великих акордів задля забезпечення м'якого звуку.*

Обидва м'язи мають однакову побудову. Коли нам потрібен м'який звук, дуже важливо відчувати вагу руки, як нам кажуть. По суті, це робота декількох груп м'язів, котрі працюють паралельно, та урівноважують зусилля як ваги.

При опусканні руки на клавіатуру тягнути плече до низу будуть саме м'язи плеча, великий грудний зі сторони грудей, найширший зі сторони спини. Для того, щоб рука не впала швидко донизу, цим м'язам будуть протистояти дельтовидний м'яз та тріцепс. Вони тягнуть руку нагору. Таким чином, йде урівноваження зусиль, коли плавно опускаємо руку на клавіатуру, одні м'язи тягнуть, інші поступово віддають своє навантаження. Так, крім цих чотирьох м'язів, ще беруть участь більш дрібні м'язи. Але основне навантаження лягає саме на крупні м'язи.

На початку «Варіацій на тему ABEGG» Роберта Шумана є місце, де треба почати тихо, дуже ніжно, але з рухом.

Нотний приклад 1.7



Складність полягає в тому, що затактова октава є неопорною долею. А характер тут дуже ліричний. Треба, щоб права рука почала продовжуючи тридольний рух, а ліва рука підхопила на першу долю такту. Таким чином, руки опускаються окремо. Спочатку права, а за нею ліва. Коли в тихих, ліричних місцях нам потрібно почати дуже м'яким звуком, викладачі при навчанні просять відхилитись від клавіатури, відсторонитись від неї. Завдяки цьому ми вирівнюємось, даємо відчуття свободи плечам, а за ними і рукам.

М'язи набувають свого природнього стану по довжині та мають змогу працювати на всю їх силу та витривалість. При опусканні правої руки на клавіатуру найширший та великий грудний м'язи будуть тягнути плече вниз (стабілізацію лопатки у своєму положенні будуть утримувати трапеція та малий грудний м'язи). А протистояти їм будуть дельта та тріцепс. Завдяки

балансу між м'язами рука зможе повільно опуститись (м'яким звуком) та продовжити метроритмічний тридольний рух вже відштовхуючись від першої долі, рухаючись уверх. Теж саме буде відбуватися в лівій руці, але одразу з відштовхуванням від першої долі, підтримуючи акомпанемент. Далі рух мелодії та акомпанементу вздовж клавіатури, будуть працювати інші, корегуючи та переставляючи передпліччя та п'ясть м'язи. Але найголовніше почати з відчуттям свободи в тілі. Це роблять саме ці чотири великих м'язи. Завдяки рівній спині при грі на роялі, ми даємо змогу великим «гравцям» працювати на повну силу. *Це забезпечує м'яке ліричне звучання*¹. Й. Гат підкреслює: «Припускаючи, що в момент дотику до клавіші передпліччя знаходиться в паралельному до неї положенні, ми можемо точно регулювати силу молоточка, тому що напрямок активної сили приблизно збігається з напрямком руху клавіші. В результаті можна автоматизувати знайдену потужність один раз. В іншому випадку: чим вище лікоть знаходиться над клавіатурою в момент дотику, тим більше напрямок сили відхиляється від напрямку руху клавіші. Точне дозування в цьому випадку стає складнішим, а це сильно знижує виразні можливості гри виконавця» [159, с. 47].

Наступна пара м'язів, що йдуть в нашому ланцюгу це **біцепс** (двоголовий м'яз плеча) та **трицепс** (триголовий м'яз плеча). Ці м'язи відповідають за згинання, розгинання передпліччя.

Малюнок 1.7 Будова біцепсу та трицепсу



¹ Поширений вираз викладачів — «грати від плеча».

Біцепс — довгий м'яз, що має веретеноподібну форму і знаходиться з внутрішньої сторони плеча. М'яз має дві головки: довгу головку і коротку головку. Початок: довга головка починається від лопатки круглим сухожилком, що проходить зверху донизу через плечовий суглоб. Коротка головка починається від дзьобоподібного відростка лопатки, нижче акроміона. Прикріплення: довга і коротка головки йдуть поруч зверху донизу, на рівні середини плеча з'єднуються в загальний довгий сухожилок, що прикріплюється до горбистості променевої кістки.

Функція м'язу — згинати передпліччя в ліктьовому суглобі і відвертати його, якщо передпліччя до того було повернуте. Тріцепс — товстий, веретеноподібний м'яз, що займає весь задній (зовнішній) відділ плеча. М'яз має три головки: довгу головку, бічну головку і присередню головку. Початок головок м'язу: довга головка починається товстим коротким круглим сухожилком від підсуглобового горбка лопатки. Сухожилок довгої головки проходить униз між малим і великим круглими м'язами аж до середини задньої поверхні плеча, де з'єднується з бічною і присередньою головками.

Бічна головка починається короткими сухожилковими пучками від поверхні плечової кістки. Бічна головка, що частково прикрита дельтоподібним м'язом, проходить вниз, прикриваючи борозну променевого нерву, у якій проходить променевий нерв і глибокі судини плеча. Присередня головка найкоротша, починається м'язовими пучками від задньої поверхні плечової кістки. Між початками присередньої і бічної головок та борозною променевого нерва знаходиться вузький канал променевого нерву, у якому проходять променевий нерв і кровоносні судини. Прикріплення: приблизно на середині задньої поверхні плеча, три головки м'язу об'єднуються і утворюють загальний сухожилок, що переходить у плоский широкий сухожилок і прикріплюється до ліктьового відростка ліктьової кістки.

Функція — розгинає передпліччя в ліктьовому суглобі, а довга головка розгинає плече в плечовому суглобі і приводить його до тулуба. Ця пара м'язів

теж працюють разом, як протилежні один одному м'язи. Трицепс виконує роль розгинача, біцепс – згинача. Всі рухи передпліччям працюють завдяки цим м'язам, навіть в обертанні п'ясті. *Робота з утриманням ліктя, коли передпліччя з п'ястю йде вздовж клавіатури в напрямку тулуба і навпаки, це робота цих двох м'язів.*

Вони також працюють в балансі між собою. З однієї сторони волокна натягуються, з іншої відпускаються, ця взаємодія м'язів, що рухає нашу руку. Передпліччя з п'ястю рухається до тулуба, робота біцепса (згинання), рухи навпаки — робота трицепса (розгинання). Це м'язи, котрі постійно знаходяться в роботі в апараті піаніста. Знаючи, що згиначі завжди сильніше та пристосовані до більшої роботи ніж розгиначі, нашу увагу будуть привертати більше рухи біцепса. Завдяки його більшому розміру та силі.

У книзі Й. Гата зазначається: «У процесі гри удари здійснює трицепс, а підняття руки біцепс. У швидкому темпі трицепс і біцепс роблять свою роботу за допомогою так званого вібрато. У вібрато великі розгинальні рухи перериваються короткими згинальними. Перевага вібрато полягає в тому, що під час роботи м'язи можуть змінювати свою форму роботи, тому менше втомлюються (важче навпаки: перервати короткими згинаннями великі розгинання, тому що тут сильніший рух здійснюється не в напрямку удару)» [159, с. 21].

Тобто всю роботу на себе бере біцепс, адже рухи, які ми здійснюємо, спрямовані на підняття та переміщення рук. В передпліччі є м'язи, які обертають п'ясть разом з передпліччям. Переміщення променевої та ліктьової кісток одна над одною досягається шляхом скорочення квадратного, круглого пронаторів (положення долонею вниз) та супінатора (положення долонею вверх). Вони рухають променеву кістку навколо ліктьової кістки.

Цей рух задіяний у тремоло крайніми пальцями, у замаху кисті в інтонуванні, навіть у підкладанні пальців. Всі обертальні рухи виконуються від плеча, так само як і від ліктя. Повинна бути свобода фіксації ліктя при

обертанні передпліччя. Тоді одна група м'язів утримує плече, даючи можливість вільно працювати іншій групі в передпліччі. Тобто вся робота м'язового ланцюга йде від крупних м'язів спини до найменших м'язів п'ясті, де спина це фундамент всієї будівлі апарату піаніста. При грі тремоло будуть працювати пронатори та супінатор, але основну дію поштовху буде виконувати біцепс. Тільки після нього буде включатися круглий пронатор, а якщо треба сильно до вернути зап'ясток у самому кінці буде вмикатися круглий пронатор. При пронації (долоня дивиться донизу) сухожилок біцепса знаходиться над головкою променевої кістки. При супінації (долоня дивиться вгору) біцепс скорочуються, тим самим сухожилок тягне променеву кістку обертаючи її навколо ліктьової.

«Посилення верхнього і нижнього звуків тремоло відбувається шляхом переміщення центру ваги. При простому тремоло п'ятий палець легше акцентувати, ніж перший, тому що в супінації бере участь один з найсильніших м'язів — біцепс. Ступінь згинання ліктя при простому тремоло передпліччя визначається положенням, в якому біцепс може діяти найкраще. Оскільки при випрямленні руки біцепс має розслаблення, потрібно злегка зігнути руку у лікті» [159, с. 144]. *Тобто при грі тремоло легше зробити опору на п'ятий палець.* Від нього починається нова ланка дії тремоло як поштовх.

Апарату легше працювати, коли в рухах є поштовх і рикошет. Поштовх йде від першого пальця, рикошет здійснює п'ятий. Біцепс дає поштовх, трицепс відпрацьовує рикошет. Але треба уважно відноситись до тремоло, особливо коли воно тривале. Тут треба слідкувати за положенням ліктя, який повинен бути відведений від тулуба. Завдяки м'язам плеча утримуємо плечову кістку і регулюємо відстань від тулуба, щоб дати можливість вільно працювати біцепсу та трицепсу в обертальній дії. Також ці два м'язи виконують роль передавачів кінетики руху до пальців. В деяких діях апарату вони являються утримувачами ліктя, задля руху суто пальців. *Це стосується дрібної техніки, де рука залишається в межах октави.* Також при опусканні

п'ясті на клавіатуру, задля взяття м'якого звука, біцепс і трицепс будуть виконувати утримуючу дію для плавного опускання руки на рояль.

Рух далі по м'язовому ланцюгу приводить до передпліччя. Ця частина тіла є найбільшою по кількості м'язів у середині. Якщо ми розглядали лопатку, плече, то на ці частини тіла приходилось до п'яти, семи м'язів на кожному частину. У передпліччі ж знаходиться аж дев'ятнадцять м'язів, які з'єднують плече з передпліччям, та передпліччя з зап'ястком. Це дуже складна складова апарату піаніста. Адже ці дуже дрібні м'язи відповідають за рухи п'ясті та пальців. Причому кожен м'яз може як дублюватись за конкретною дією, так і виконувати суто окрему дію самостійно.

Тут розгляд м'язів буде пов'язаний напряму з п'ястю та пальцями. Враховуючи кількість м'язів у передпліччі треба розуміти, що окрім м'язової складової, у передпліччі є ще досить велика кількість судин. Вони переплітаються між м'язами задля забезпечення кровотоку. Також через всю руку йдуть три нерви. Де початок кожного йде аж від самого хребта до кінчиків пальців.

В кожній частині руки є осередок нервових сплетінь, що працюють як станція передачі інформації від однієї до іншої. Ці нерви проходять через всю руку від плеча до пальців та забезпечують іннервацію (передача сигналів та процесів що відбуваються у м'язах). Це буде потрібно при аналізі м'язів передпліччя. Адже самі м'язи знаходяться у верхній половині, далі кожен м'яз утворює сухожилок, що йде до свого місця прикріплення. Враховуючи цю всю інформацію та варіативність рухів п'ясті, з'єднання передпліччя з зап'ястком має дуже тендітну будову. Тому виконавець повинен її берегти. Це стосується як і навантаження на сам суглоб, так і турботою про пальці, п'ясть.

Перше, що ми розглянемо, це стандартні пари згиначів та розгиначів кисті. Адже вони, як і інші м'язи в апараті, піаніста мають утримувати зап'ясток на єдиному рівні з передпліччям. І тільки іноді згинати та розгинати її. Вони виконують важливу функцію — поворот кисті праворуч та ліворуч.

Це променевий та ліктьовий згиначі кисті, довгий та короткий променеві розгиначі, а також ліктьовий розгинач кисті. Вони розташовані у верхній половині передпліччя. Згиначі знаходяться з внутрішньої та нижньої сторони передпліччя. А розгиначі з зовнішній та верхній стороні передпліччя. Якщо покрутити п'ясть, то ми можемо їх відчуті та побачити, вони знаходяться ближче до ліктя. Згиначі починаються від плечової кістки та прикріплюються до п'ясних кісток в районі великого пальця. Розгиначі також починаються від плечової кістки, а прикріплення в них трішечки різне. Якщо довгий та короткий розгиначі кисті кріпляться до першої фаланги другого та третього пальців, то ліктьовий розгинач кріпиться до першої фаланги п'ятого пальця. *Коли піаніст вчить певне фактурно-навантажене місце, особливо впродовж довгого часу, можуть виникати неприємні відчуття. Вони виникають наприкінці передпліччя з внутрішньої сторони ближче до великого пальця. Так от — це затискаються саме довгий та короткий розгиначі.*

Через постійне фактурне навантаження розгиначі не можуть утримати довгий час п'ясть на одному рівні. Затискання відбувається через затисненість першого та другого пальців. Сухожилок розгинача першого пальця йде зовсім поруч з розгиначами кисті. Якщо перший палець має схильність до затискання, воно буде передаватися і на розгиначі кисті. Великий палець має найбільшу рухливість через всіх пальців. Це обумовлено кількістю м'язів, що до нього прикріплюються. Треба постійно слідкувати за цим. Всі проблеми що виникають у передпліччі та зап'ястку на вісімдесят відсотків пов'язані з розгиначами.

Наступною групою парних м'язів, або м'язів антагоністів, будуть вже **розгиначі та згиначі пальців**. Вони також діляться на декілька груп: м'язи поверхневого шару та глибокого. Але відрізняються кріпленням до пальців. Всі ці м'язи починаються зверху передпліччя, ближче до ліктя. Поверхневий згинач пальців починається від головки променевої кістки, та знаходиться під згиначами п'ясті. Прикріплення до середніх фаланг від другого до п'ятого

пальців по боках. Глибокий згинач пальців, розташований під поверхневим згиначем пальців, починається від ліктьової кістки, прикріплюється до другого — п'ятого пальців. Але на відміну від поверхневого згинача прикріплення відбувається під першими фалангами. Тобто глибокий згинач пальців може приводити палець в рівному стані до долоні. А поверхневий згинач вже згинає всі фаланги наших пальців. При грі на роялі задіяні обидва м'язи. *В залежності від задачі та фактури ми регулюємо округлість пальців саме цими м'язами.*

Для більш м'якого туше піаністи використовують подовження пальців, як наприклад, це робив у своїй творчості Володимир Горовиць. Виконання у нього відбувалося за рахунок витягнутих пальців та гри плоскими пучками пальців. При швидкій грі на роялі використовується, навпаки, зібраність п'ясті та пальців. Тим самим ми застосовуємо обидва м'язи задля використання мінімальних рухів на високих швидкостях. Також ми запобігаємо перевантаженню розгиначів пальців для підняття великого важеля при витягнутих пальцях. Група розгиначів також має один загальний м'яз та два окремих м'яза розгинача для другого та п'ятого пальців.

Основний розгинач пальців знаходиться на самому верхньому шарі м'язів, під шкірою. починається ще від плечової кістки, капсули ліктьового суглоба. Прикріплення: м'яз розділяється на сухожилки та має прикріплення спочатку до другої фаланги тильної поверхні пальця, а далі має продовження до третьої фаланги. Окремим м'язами є розгиначі мізинця та вказівного пальця. Вони допомагають загальному розгиначу розгинати пальці рук. Пальці від другого до п'ятого пов'язані одними м'язами та однаковими рухами. Будь який рух окремим пальцем викликає інерцію в роботі пальців всієї групи. На відміну від основних пальців, великий палець буде виступати як окремий елемент. Він має інше будування (дві фаланги, замість трьох), має окремі м'язи — один згинач(довгий згинач великого пальця) , два розгинача (довгий та короткий згиначі великого пальця), так і м'язи що відводять палець у бік

разом з п'ястю (довгий та короткий м'язи, що відводить великий палець). Початок та кріплення всіх м'язів великого пальця має ідентичність з основними пальцями. Силу, що має великий палець дуже часто використовують як опору в апараті піаніста.

При грі гам маємо слухати рівність по динаміці легатного звуку, бо натискання першим пальцем клавіші, завжди відбувається голосніше, ніж у інших пальців. В бароковій музиці клавесиністи не використовували великий палець. А користувалися лише чотирьох пальцевою аплікатурою. Це пов'язано з технічними аспектами виконання клавесинної музики. На цьому інструменті не потрібна велика гучність, а також не застосовувались швидкі темпи. Тому достатньо було лише застосування чотирьох пальців, при чому в технічному аспекті пальці були більш витягнутими. З появою клавикорда та попередників роялю потреба у використанні великого пальця зросла. Рухливість, яку має великий палець, додає більше можливостей при виконанні фортепіанних творів: кількість м'язів котру має палець додає в першу чергу динаміку та силу п'ясті, також підкладання пальця задля досягнення більш легатного, безперервного звуку, окремі розвороти п'ясті на опорі, виконання акордової фактури завдяки розтяжці п'ясті та відведенню великого пальця.

Ще одним важливим м'язом в апараті піаніста є довгий долонний м'яз. Цей м'яз являється рудиментарним. Це природне недорозвинення органу, який в процесі еволюційного розвитку організму втратив своє первинне значення. Вважається, що у п'ятнадцяти відсотків людей цього м'яза не існує. Але в піаністичному апараті цей м'яз відіграє дуже важливу роль. Його функція згинати зап'ясток, робити купол п'ясті задля рухливості пальців, він забезпечує силу хвата.

Тобто, коли нам треба зіграти послідовність акордів з різним інтервальним наповненням, саме цей м'яз буде швидко збирати нашу п'ясть для зміни відстані між крайніми пальцями. Він також починається від плечової кістки, рухається між ліктьовим та променевим згиначами,

переходить у дуже міцний сухожилок та прикріплюється до трикутника долоні. Також він захищає сухожилки згиначів пальців. Якщо зібрати п'ясть у кулак та трохи зігнути, можемо побачити сухожилок цього м'язу. Він буде виступати на внутрішній поверхні зап'ястка. Утримання куполу долоні для більш зручної гри, піаністів вчать ще змалку, асоціюючи або вставляючи у долонь маленький м'ячик. Це тренування саме для цього м'язу, він утримує долоню задля вільної рухливості пальців.

Останніми м'язами, що входять у м'язовий ланцюг апарату піаніста, виступають міжкісткові м'язи. Вони розміщуються між п'ясними кістками. Їх функція відводити (тильні міжкісткові) та приводити (долонні міжкісткові) другий, четвертий та п'ятий пальці по відношенню до третього. Також вони беруть участь у згинанні та розгинанні фаланг від другого до п'ятого пальців. Це дуже маленькі м'язи котрі виступають більш як коригуючі. М'язи, які дороблюють основний кінетичний рух закладений крупними, сильними м'язами плеча та передпліччя. «Міжкісткові м'язи розташовані близько до пальців, тому вони відіграють найважливішу роль у дрібній техніці. Їх розвиток є важливою умовою вільного володіння швидкісною грою пальців. Відношення довжини пальців до дорзальної (зовнішня сторона долоні) поверхні п'ясті визначає до певної міри і здатність до швидкої гри: чим коротше пальці в порівнянні з дорзальною поверхнею, тим швидше вони здатні бити» [159, с. 27].

Знання, як влаштований м'язовий ланцюг, дозволяє розуміти та вірно керувати своїм піаністичним апаратом. Будь-який рух руки буде завжди починатися від спини та плеча. Так влаштувала природа наше тіло. Для вільного керування грою на інструменті важливим моментом буде правильна, зручна посадка. Від неї залежить 80 відсотків гарного виконання. Адже правильна опора та відстань до інструмента дають нам можливість вільно керувати свої апаратом в моменті гри на роялі. Для того щоб знайти своє зручне положення за інструментом треба знати базові правила посадки.

Висота та відстань до клавіатури інструмента. Висота посадки відповідає за звуковидобування, динаміку, крупну техніку.

Основним правилом вибору висоти є положення ліктя, який має бути на горизонтальній площині з клавішами інструмента. Якщо він знаходиться нижче, то компенсування буде йти через спину та плечі. Вся рука від плеча буде знаходитись нижче горизонтального рівня клавіатури. Відповідно для компенсації висоти ліктя та передпліччя, в момент гри, плечі, а за ними і лопатка, будуть йти уверх. Це дуже небезпечна позиція для гри. За рахунок піднятих плечей обмежується рух руки від плеча і опускання всієї руки вниз на клавіатуру. Важіль, яким виступає плече, стає обмеженим по своїм вертикальним рухам. Напруження передається також на сусідні з плечем місця піаністичного апарату. Страждає лопатка, а за нею і спина, у вигляді стислості верхньої частини трапецієподібного м'язу. При цих діях страждають також всі інші м'язи котрі беруть участь у піднятті плеча та руки уверх, особливо малі коригуючі м'язи м'язового ланцюга.

Кращою позицією за інструментом виступає положення ліктя вище над клавіатурою. Плечі не мають властивість підніматись. В цьому випадку стислості буде набагато менше, але такою позицією ми обмежуємо своє керування звуком, який стає більш жорсткішим. Адже *при опусканні руки на клавіші нижче ліктя, плече не може керувати силою плавного опускання передпліччя з п'ястю*. В результаті ми будемо використовувати надмірне зусилля задля натискання клавіш. Виходить різниця плеча в самому нижньому положенні, та передпліччя, що опускається за рахунок більш слабких м'язів, результат жорсткий звук. Маленькі м'язи не можуть утримати вагу всієї руки, тому падіння передпліччя буде майже не контрольованим. Результатом цих всіх дій буде жорсткий, не об'ємний звук, а також звук не маючий динамічної сили.

Відстань від інструмента не менш важлива, ніж висота. Адже вона відповідає за рухливість пальців та п'ясті. При правильній посадці піаніст

повинен сидіти і не далеко, і не близько до клавіатури¹. Правильна відстань від інструмента дає змогу керувати мілкою технікою. Вона дає резерв рухати п'ясть над клавіатурою. В залежності від задач п'ясть може знаходитись більш глибоко над клавіатурою, чи навпаки. Також за рахунок ліктя виконавець має можливість грати зібраними пальцями, там де треба, а може грати кантилену більш витягнутими пальцями.

При виборі зручної відстані у всіх цих рухах буде задіяний лише лікоть. Якщо відстань буде вибрана невдало, у всіх рухах буде брати участь плече, що в майбутньому матиме негативні наслідки. Наприклад, піаніст сидить близько до клавіатури, його завдання грати кантилену витягнутими пальцями. При витягуванні пальців лікоть автоматично буде зміщуватися назад. При близькій відстані до інструмента буде два варіанти: або ми відхиляємо корпус назад, або лікоть заходить за тулуб.

Обидва варіанти не є добрими, тому що при мінімальних зусиллях гри кантилени, виконавець задіє зайве фізичне навантаження на спину та плече. При відхиленні корпусу будуть вмикатися м'язи спини, а голова буде намагатися йти вперед, для компенсації зорового огляду. У другому варіанті, при відведенні ліктя за вісь тулуба, буде вмикатися плече, яке також буде відводиться назад паралельно з ліктем. Це навантаження і на плече, і на спину. Верхній корпус повинен мати змогу вільно переміщатися вперед, назад, ліворуч, праворуч без застосування додаткових фізичних сил.

Теж саме відбувається, коли посадка є далекою. Тільки в цьому випадку навантаження на плече значно збільшується. Адже важіль утримування всієї руки набуває більш значної ваги. Дуже важливим моментом є гра по нотах. Інтуїтивно будь який виконавець буде намагатися наблизитися до нот ближче

¹ Зігніть пальці в кулаки та витягніть руки до кришки клавіатури. При цьому спина має бути рівною та утримувати дев'яносто градусів по відношенню до тазових кісток. Кістками п'ясті ми повинні доторкнутися до кришки клавіатури. Лікті повинні бути трохи зігнутими, не в якому разі руки не повинні бути повністю витягнуті. Таким чином ми даємо змогу вільно керувати висотою ліктя.

зادля комфортного відчуття. Цей відбувається за рахунок подачі голови та плечей уперед, а корпус залишиться на своєму, вертикальному місці. Через роки це загрожує кіфозом, коли хребет набуває неправильної форми і далі з'являється сутулість. Наслідки такої посадки даються дуже неприємними відчуттями, згодом існує можливість больових відчуттів у руках або взагалі неможливістю грати на інструменті.

Уявімо музичне завдання: потрібно м'яке, потужне та масштабне звучання роялю (як початок Концерту для фортепіано з оркестром Е. Гріга, або початок Концерту № 5 для фортепіано з оркестром Л. Бетховена). Гра з оркестром, як відомо, — не сольне виконання твору, де піаніст може керувати динамікою до найменшого піано. Зазвичай всі динамічні відтінки, в цьому випадку, суттєво збільшуються, особливо у великих залах для яких потрібен дуже об'ємний, масштабний звук. Для того, щоб досягти цього звуку, необхідно, навпаки, розслабитися. Саме відчуття свободи і ваги руки може дати потрібний результат¹. Тут і приходить час для правильної зручної посадки за інструментом, — зібраність за інструментом, не затислість, більша сконцентрованість. Посадка забезпечує саме зібраність за інструментом: рівна спина, плечі, зручна опора в ноги. Для того, щоб відчути вагу руки, нам необхідно сидіти рівно та тримати плечі на одному рівні зі спиною. Це важливо тому, що саме спина буде брати участь в опусканні руки. На противагу важелю (рука яка опускається на клавіатуру), спина буде виступати як противага, тоді буде рівновага. Таким чином, за рахунок утримання спини та плечей можна дуже плавно опускати руку на клавіатуру.

Цей рух потрібен задля початку, наприклад, дуже тихого, кантиленного місця. *Відчуття, які виконавець повинен почути, це в першу чергу, результат*

¹ Відчуття свободи — дуже оманливий вираз. Бо здається, що треба розслабитися і грати. Але це не так. В цьому виразі закладається багато інформації: розслабитись, щоб зіграти кантилену; розслабитись, щоб був об'ємний звук; розслабитись, щоб почути себе зі сторони.

його внутрішнього задуму та звучання у голові. Яким повинен бути звук, в якій динаміці буде початок, з якою атакою буде починатися перший звук. Уявлення у голові виконавця дозволяє йому підлаштовувати свій м'язовий апарат задля результату. Це перша етап заради досягнення результату. Другий, буде реалізація в процесі гри, в якому тіло є передавачем усвідомленого звуку. Для того, щоб все вийшло, треба знати як це робити. Про посадку вже говорилося. Треба розуміти як це робиться, а також, якими діями та фізичними відчуттями це буде проходити.

За рахунок рівної спини ми забезпечуємо собі вільні рухи та відчуття всієї ваги рук. Тобто спина знаходиться в зібраному стані¹. Тоді вільно-кероване падіння рук буде відбуватись саме контрольовано. Великі, крупні м'язи будуть утримувати в тонусі спину. При цьому буде відбуватися балансування самих м'язів по силі між собою, задля вільного відчуття рук. Це як перетягування канату, якщо хтось відпустить, всі впадуть.

Така ж сама ситуація відбувається далі з рукою. Біцепс та трицепс будуть керувати падінням ліктя та утримувати передпліччя. Головним моментом в опусканні руки буде приземлення на клавіатуру. Саме тут і народжується звук. Для того, щоб звук був м'яким, об'ємним, глибоким, треба організувати м'яке приземлення. При натисканні пальцем клавіши, вся вага руки переходить саме на нього, або групу пальців. Рух руки продовжується вниз. Для того, щоб зупинити цей рух ми мусимо зробити протихід. *Інакше п'ясть разом з передпліччям підуть вниз, результатом буде жорсткий звук.*

Протихід буде робитись в момент дотику до клавіши і натискання на неї. В цей час лікоть (окремо від плеча!) буде віддалятися від тулуба і підніматися вгору. Це робота трицепса. П'ясть в цей момент буде виступати

¹ Не варто плутати зібраний стан (тонус) та перенапруженість. Це стан, в якому спина буде утримувати верхню половину тулуба разом з плечима, котрі повинні знаходитись на одному вертикальному рівні. Такий стан дозволяє відчувати вільне керування руками (важелем).

амортизатором. На початку всієї дії вона знаходиться на одній паралелі з передпліччям (опускання руки), в момент дотику до клавіши вона за рахунок всіх розгиначів п'ясті та пальців починає сповільнювати рух руки, а при натисканні на клавішу вона буде підійматися (за рахунок розгиначів). Згиначі пальців в момент дотику до клавіши будуть єдиними м'язами, які будуть протистояти вазі всієї руки. Бо в цей час дельтоподібний м'яз буде тягнути плечову кістку догори.

Якщо подивитися загалом на цей рух, то він нагадує замішування тіста. Цей рух, в принципі, є основним рухом апарату піаніста. Опускання руки на клавіатуру. Повертаючись до прикладу масштабного звучання інструменту, треба розуміти, що рух залишається незмінним. Змінюється сила опускання руки, як і сам протихід. Відчуття цієї сили повинно бути дуже контрольованим. Під силою мається на увазі використання відчуття вільного падіння руки, за рахунок її ваги. М'язи, що тягнуть руку донизу, мають бути вільні, але сильні, мають працювати плавно, поступово зростаючи це тяжіння. А м'язи, що піднімають руку, повинні так само плавно віддавати своє навантаження. Тоді піаніст може відчутти вагу руки, амортизацію та масштаб звучання апарату.

Розуміння, як влаштований піаністичний апарат, дає можливість розподіляти вірне зусилля при грі. Те, яке звучання інтерпретатор уявляє, він робить м'язовим апаратом задля реалізації. І це не лише знання проте, як він влаштований, а і усвідомлення того, що апарат також треба тримати у формі готувати до кожного виконання. Мова йде про фізичну підготовку без інструмента. У зв'язку з тим, що гра на роялі потребує використання великих зусиль, і це про професійну діяльність піаніста.

Діяльність за інструментом потребує великого часу, який включає і самотійні заняття, і концерти, і ансамблеву гру. *Дозволимо собі окреслити можливі варіанти збереження гарної форми м'язового апарату.*

Тіло піаніста повинно бути витривалим, особливо нижня частина верхнього тулуба та плечовий пояс. М'язи повинні бути в тонусі та витримувати таке навантаження¹. Знання, що в піаністів професія потребує постійного сидіння за інструментом, окремий рух для тіла обов'язково потрібний.

Дуже добре себе проявляє плавання в басейні. Це комплексне навантаження на все тіло. При плаванні одні м'язи мають змогу навантажуватися, інші м'язи — витягуються.

Також дуже корисним видом вправ буде йога. Вона має дуже багато видів навантаження на тіло. Це як і розслабляючі види йоги, так і Хатха йога. Це окремий підрозділ йоги, який об'єднує вправи як на навантаження, так і на витягування м'язів. Звичайні прогулянки також корисні. Можливостей для навантаження існує дуже багато. Але треба пам'ятати про техніку безпеки. Наприклад, баскетбол, волейбол, великий теніс, бокс, ці види спорту не дуже корисні для наших рук. Адже в баскетболі та волейболі є можливість травмування пальців. Великий теніс та бокс перенавантажують п'ясть та передпліччя. А наші м'язи потребують еластичності та витримки.

У наш час дуже популярним заняттям став пілатес. Це вправи на жердині. Вони потребують дуже великих зусиль. А ще вони небезпечні тим, що мають властивість роботи тільки з однією стороною тіла людини, тією, що є сильнішою. Зазвичай це права сторона. В результаті ми отримуємо перекіс тіла на одну сторону. М'язи однієї сторони мають більшу вагу, об'єм та витривалість ніж інша сторона тіла.

¹ А значить тіло бажано теж підготовлювати окремо. Не обов'язково займатися фанатично спортом. В першу чергу мова йде про витривалість. М'язи повинні постійно працювати, особливо крупні м'язи. Будь яка фізична активність допомагає бути в тонусі. Не треба займатися в залі, якщо немає розуміння, яка частина тіла потребує більшого навантаження. Краще вправи для всього тіла, комплексні. Заняття спортом не мають потребувати багато часу. Достатньо декілька раз на тиждень по годині, або вправи кожного ранку.

Вправи на турніку дуже корисні. Ці вправи мають комплексне навантаження на весь організм. Але мають одну не дуже корисну властивість. Це мозолі на долонях. Комусь це може заважати при грі на інструменті, також є відбувається загрибіння шкіри на долонях. Це все дуже індивідуально. Все залежить від будови тіла.

В медицині є розподіл на три типи статури. Ектоморф — це худа людина, яка має невеликі суглоби, вузькі плечі та довгі, худі пальці. Цій людині присутній невеликий об'єм м'язів, дуже швидкий метаболізм, який дуже швидко спалює зайві калорії. Мезоморфу властива атлетична будова тіла, широкі плечі, великий об'єм м'язів, вони мають велику фізичну силу. Ендоморф, людина яка має схильність до повноти, має великий об'єм як м'язів, так і жирової тканини.

В кожного з цих типів статур присутні особисті властивості. Так, людині з атлетичною будовою (мезоморф) дуже легко набрати м'язову масу та підтримувати гарне фізичне тіло. Недарма всі гімнасти, каскадери, акробати мають невеликий зріст та атлетичну будову тіла. Довжина м'язів, що утримують скелет, є короткою. Їх дуже легко прокачати за невеликий проміжок часу. Людям високого зросту потрібно набагато більше часу та зусиль, щоб досягти результатів. В них величина м'язу пропорційна вазі, яку вони витримують. Для піаністів з високим зростом бажано займатися спортом на велику відстань по часу. Таким чином, ми нарощуємо витривалість тіла та об'єм м'язів.

Заняття спортом це в першу чергу здоров'я. Наш мозок потребує 70 відсотків фізичної енергії при грі на інструменті, все інше припадає на тіло. При занятті спортом йде перерозподіл фізичної сили між мозком та тілом. Під час навантажень ми змушуємо наше серце працювати швидше. А значить, збільшується пульс, кровообіг. Кров починає поступати не тільки у м'язи, а і ще до органів та крайніх точок нашого тіла, що забезпечує оновлення тактильних відчуттів. Паралельно з кровозбагаченням частин тіла рідини, що

є в організмі, теж піддаються руху. Лімфа, яка відповідає за чистку організму від шлаків, під час навантаження починає виводити зайву рідину через лімфовузли. Вона містить різні токсини, що не потрібні організму.

Заняття спортом впливають на витримку піаніста, фізичне самопочуття, еластичність та силу м'язів, час на самотійну практику за інструментом потребує стабільності. В кожного піаніста витрачання часу за інструментом своє. Це те, що необхідно для концертуючого виконавця, задля «здорового» виконання творів різної складності.

Будь-яка гра на сцені створює стресову ситуацію. Людські рефлексивні влаштування таким чином, щоб якомога більше зберігати життя людини. При стресі наш організм знає, що треба виділити більше адреналіну задля збереження життя. За рахунок цього м'язи не відчують втоми та болю. Це зроблено природою навмисно, аби людина могла бігти, ховатися, захищатися.

Виконання твору на сцені, як вже зазначалося, — це завжди стресова ситуація. І не завжди вдається, навіть досвідченому музиканту, впоратись з своїм психологічним станом. Наслідками, коли ми не можемо керувати стресом, є тремор у руках, пітливість долонь, запаморочення, нудота. Це все є ознаками дуже великої кількості адреналіну в крові. При грі в такому стані, інтерпретатор-піаніст не відчуває вірне навантаження на м'язи. І старі звички, зазвичай, повертаються. Згодом такі звички проявляються у виді больового відчуття зі сторони спини, або плечового поясу, які виражаються у вигляді тригерних точок.

Загроза полягає в тому, що далі м'язи не можуть повноцінно функціонувати на всю довжину. М'яз розділяється на дві половини, тим самим передає своє навантаження на «сусідів». При не правильному розподіленні навантаження, страждають також судини, що проходять через наші м'язи. Виникають больові відчуття в місцях затислостей. Кров не може повноцінно забезпечити достатньою кількістю енергії, що потрібна м'язу. Згодом м'яз

звикає до такого положення. Але наслідки виконавець відчуває у вигляді болю в різних місцях.

Дуже багато виконавців страждають кіфозом. Це пов'язано з постійною грою по нотах, наближенням голови до клавіатури та до інструмента. Плечі висувуються вперед разом з головою. Хребет вигинається вперед замість того, щоб бути рівним в місці ший. В цьому випадку найпершим страждає трапецієподібний м'яз. Бо є занадто витягнутим. Плечі та голова витягують верхню частину м'язу, а не навпаки. М'яз повинен утримувати та тягнути їх назад. Таким чином, м'яз атрофується. Він працює, але не має тієї сили та міцності, яка була раніше.

Ознаками затиснення (при кіфозі) будуть больові відчуття в районі лопатки. Найчастіше тригерне місце буде знаходитись в районі верхнього краю лопатки, з внутрішньої сторони. Цей біль може віддавати і в плече. Це досить розповсюджене місце затиснення. Адже в цьому місці волокна м'язу розділяються в різні сторони. Частина йде до хребта, частина до голови, а третя частина йде вниз від лопатки до хребта. У зв'язку з тим що м'яз буде мати ділення на частини, а точніше його волокна, затискання буде тільки посилюватися. Згодом буде виникати головний біль. Причиною болю будуть виступати сосуди, що йдуть на потилиці, де кріпиться сам м'яз. Через затиснення він не буде еластичним, а значить буде перетискати самі сосуди. В результаті сильного перенапруження тиск у голові буде відрізнятися від тиска в тілі. Пропускна здатність судин в місці затиснення буде дуже вузькою. Організм, щоб нормалізувати тиск по всьому тілу, буде це бачити і навпаки сильніше закачувати кров через занадто затиснені судини. Саме через це виникатиме головний біль — він може варіюватися від болю всієї голови до, в гірших випадках, болю по одній стороні обличчя.

Наслідки такого затиснення також впливають і на поставу піаніста. Він починає горбитись, саме з цього моменту і починає розвиватися кіфоз. Він дуже сильно впливає на весь піаністичний апарат. При кіфозі страждатимуть і

дрібні м'язи. Витягнення трапецієподібного м'язу зі сторони спини, а зі сторони грудей будуть затиснені та сковані великий та малий грудні м'язи.

При дисбалансі роботи м'язів згодом з'являється маленький горбик на спині — трикутник між лопатками та початком ший. Це сигнал про порушення роботи не тільки м'язів, а ще і судин, кровообігу, початок остеохондрозу ший. При кіфозі не буде дрібної та крупної техніки, не буде масштабного звучання інструменту, піаніст не зможе проводити багато часу за роялем. Але таку ситуацію можна виправити. Базові вправи, такі як віджимання, дуже добре справляються з цією проблемою. Але слід пам'ятати, що затиснутий м'яз спочатку треба витягнути та розслабити. Таким чином ми відновлюємо його звичну довжину, на котру він має працювати. Тільки потім його можна далі тренувати.

Також розповсюдженою проблемою є оніміння чи поколювання у пальцях. Зазвичай це сигнал, про затискання нерву або нервового сплетіння. По руці людини проходить три основні великі нерви: променевий, серединний і ліктьовий. Вони проходять між м'язами, розділяючись задля зв'язку з кожним м'язом окремо. Перенапруження м'язів в будь якому місці руки, або плеча буде виражатись у неприємних відчуттях у пальцях рук. Проблема гри на роялі з піднятими плечами сприяє затисненню нерву ще на межі ший та плечового суглоба. Там знаходяться драбинчасті м'язи¹, які при затисненні великих, основних м'язів спини, страждають більшою навантаженістю.

Одним з місць затиснення буде виступати область ший. Саме тут, зверху і ззаду ключиці, на кордоні ший і грудної клітини, може розвинути синдром переднього драбинчастого м'язу. Між переднім та середнім драбинчастими м'язами розташовані підключична артерія і нерви, які йдуть з хребта в руку. І, хоча, тут досить вузько, як в тунелі, але, якщо м'язи здорові, то нервам і артеріям нічого не загрожує. По-перше, тому що здорові м'язи еластичні і

¹ Своєю назвою драбинчасті м'язи зобов'язані своєрідному розташуванню уступами.

м'які, а по-друге — і самі м'язи, і нерви з артерією покриті щільною слизькою оболонкою — фасцією. Це забезпечує їм безперешкодне ковзання один щодо одного і оберігає від будь-яких затискачів при рухах голови і шиї.

При затисканні передній драбинчастий м'яз спазмується (скорочується) і тонус його різко зростає. Це викликає біль і, крім того, натягнутий, як струна, м'яз може затиснути нерви і артерію у вузькому тунелі. *Це призводить до погіршення дрібної моторики, оніміння і набрякlosti пальців, легкого поколювання, а також порушується чутливість пальців, що одразу відображається на грі, як на звуковидобуванні, так і на виконанні мелодичних ліній і фактури в цілому.*

Міозити, тендовагініти, тунельний синдром — це вже результат, який при правильних відчуттях в тілі можна уникнути. І, зазвичай, це вже дуже складна форма захворювань, де м'язи спазмовані та перенапружені тривалий час.

Міозити — це загальна назва групи захворювань м'язів запального характеру. Найпростіша причина розвитку запалення — інтенсивне навантаження на непідготовлені м'язи. Міозити часто виникають при тривалій фіксації руки в незручному положенні (затислість при грі важкого, незручного фактурного місця.). У холодну пору року причиною запалення м'язів може стати їх переохолодження, або гра на інструменті без належного розігріву м'язів.

Тунельний синдром — це неврологічне захворювання, при якому передавлюється (затискається) нерв. Затислі м'язи і сухожилок здавлюють нервові волокна, що призводить до різних неприємних відчуттів. Синдром розвивається від повторюваних, незручних дій за інструментом.

Тендовагініт — захворювання запальної природи. Воно вражає тканини сухожилків та їх оболонки. Оболонка, в якій знаходиться сухожилок, прийнято називати піхвою. Вона складається з сполучної тканини та являє собою своєрідний м'який тунель. При запаленні м'язу, страждає також і сухожилок,

котрий стає менш еластичним. В результаті тугий та запалений сухожилок починає тертися або з сусіднім сухожилком, що пролягає в тунелі, або зі стінками самого тунелю. При тендовагініті турбує біль в області променевоzap'ястного суглоба, що посилюється при виконанні рухів пальцями і зазвичай має зону найбільшої інтенсивності. У цій області нерідко виявляються симптоми гострого запалення: припухлість, набряк і почервоніння м'яких тканин, невелике підвищення шкірної температури.

Гра на роялі — комплексна діяльність, при якій задіяно багато частин людського тіла: м'язи, суглоби, мозок, зорова, слухова та нервова системи. Важливу роль відіграють координація, техніка і фізична витривалість. Фізична витривалість під час гри на роялі — це здатність музиканта зберігати ефективну техніку і контроль рухів протягом тривалого часу, уникаючи втоми або перенапруження. Пряма спина, розслаблені плечі та зручна висота стільця зменшують зайве навантаження на м'язи спини та шиї.

Гра на інструменті — це не лише технічне виконання нотного тексту, але й процес передачі ідеї, емоцій та художнього задуму композитора через власну інтерпретацію. Виконавець створює індивідуальну історію твору, спираючись на свій задум, і реалізує його через свій піаністичний апарат. Саме такий аспект видається актуальним для кожного виконавця. В контексті теорії інтерпретації дослідження м'язового апарату створює розуміння відповідного фізіологічно-«технічного» процесу втілення виконавського задуму в процесі інтерпретування.

Висновки до розділу 1

Дослідження роботи виконавського апарату в аспекті теорії інтерпретації доводить, що апарат піаніста є безпосереднім учасником інтонування нотного тексту і стає відповідним *інтерпретаційним механізмом* при створенні виконавської версії твору.

Аналіз особливостей роботи виконавського м'язового апарату піаніста актуалізує питання мови і мовлення (композиторського і виконавського) в кінцевій версії твору.

Вимовлення у виконавця, як і у вербальній мові, залежить від об'єктивних і суб'єктивних моментів, серед яких — робота м'язового апарату. У фізіологічному аспекті саме м'язовий апарат піаніста забезпечує акт вимовлення — той момент, коли зашифровані інтонації нотного тексту стають живою музикою, а знаки нотного тексту — актом мовлення. Отже, одним з головних чинників в процесі інтерпретування є робота виконавського апарату, в тому числі і м'язового. Апарат піаніста стає одним з механізмів втілення композиторського задуму.

Індивідуальність виконавця проявляється і у мисленні (розумовій діяльності), і у фізичній будові тіла. Саме тому кожний виконавець повинен знати особливості свого апарату, зокрема м'язів. Це дає розуміння, як апарат працює при грі за інструментом. Робота апарату включає в себе звуковидобування, моторику, динаміку, штрихи, інтонування, чуттєвість дотику до клавіш, мелодичну лінійність, можливість поєднувати декілька ліній одночасно тощо. Апарат, що влаштований як дуже складний механізм, є першоінструментом виконавця для втілення ним музичного задуму.

Розуміння цього додає піаністу можливостей для досягнення більш художньо точного результату. Якщо виконавець бачить у нотному тексті, наприклад, завдання інтонування мелодичного інтервалу, то за рахунок потрібних рухів це інтонування здійснюється відповідним чином, потрібним звуком. Якщо виконавцю треба зіграти масштабне форте, він знає, за рахунок яких рухів це форте можливо зробити.

Апарат є певним посередником між виконавцем та його інструментом. Коли у свідомості виконавця сформована музична ідея, він повинен зрозуміти, як за рахунок апарату втілити цю ідею на інструменті.

РОЗДІЛ 2

ВИКОНАВСЬКІ МЕХАНІЗМИ ВТІЛЕННЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ТЕКСТУ В ПРОЦЕСІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИЧНОГО ТВОРУ: ВІД ФУНКЦІОНУВАННЯ М'ЯЗОВОГО АПАРАТУ ДО ЗВУКОВИДОБУВАННЯ

Ключем свободи всього піаністичного апарату, вільного руху рук виконавця є правильна посадка за інструментом. Музикант отримує дуже багато переваг, якщо сидить і правильно, і комфортно. Багато піаністів не використовують правильну посадку і шкодять своєму здоров'ю, а також не мають змоги використовувати свій апарат в повному обсязі.

Безперечно, в багатьох творах є окремі місця, де виконавець має змогу розслабитися і продовжувати свою музичну думку при використанні мінімального напруження м'язів для гри за інструментом. Але використовувати комфортну посадку¹ за інструментом на постійній основі не раціонально. Завдяки рівній спині більшість м'язів плечового корпусу, а також рук мають набагато більшу амплітуду роботи. Відповідно ці м'язи мають змогу скорочуватися не тільки на всю свою амплітуду (велика фактура, масштабне, оркестрове звучання), а й скорочуватися мінімальними зусиллями, що впливає на витривалість (мінімальний дотик на піано, співуче звучання інструмента).

Кожна людина має індивідуальні властивості будови тіла. В когось плечі мають різну висоту, в більшості людей довжина лівої стопи трохи більша, ніж правої. Також трапляються вади у вигляді нерівного хребта від народження, але це теж не критично для професійної роботи. Створюється ситуація, коли комфортна посадка може бути «неправильною». Адже виконавець, який має

¹ Під комфортною посадкою розуміємо ситуацію, коли піаністу здається, що йому зручно грати, а, насправді, він порушує природні особливості свого апарату. Одночасно зрозуміло, що це поняття (комфортна посадка) не може мати загальне визначення. В залежності від індивідуальної структури, для когось вона може бути «некомфортною».

відхилення від рівного положення хребта і буде сидіти комфортно, не буде мати повноцінної роботи м'язів з обох сторін тіла (права та ліва сторони)¹.

Об'єднання цих двох видів посадки є бажаною умовою гри у кожного піаніста, але таке поєднання обох видів посадок буде в кожного виконавця своє. Але розуміння того, як треба сидіти за фортепіано, має бути сформованим у кожного піаніста. Таким чином пристосовуючись, виконавець знаходить свою індивідуальну посадку за інструментом, яка буде допомагати при грі на фортепіано, а також сприяти втіленню музичної думки. Тримання рівної спини при грі дає змогу апарату працювати більш злагоджено, виконувати ті завдання, які ставить собі виконавець у своїй інтерпретаційній версії.

Підкреслимо, що рівний хребет створює тонус всіх м'язів спини. Вздовж всієї довжини хребта йдуть по три м'яза, з лівої та з правої сторін, що забезпечують тонус та рівність всього хребта, а також дозволяють іншим м'язам вільно утримувати інші частини тіла, що, в свою чергу, забезпечує вільну та правильну роботу всього м'язового ланцюга. Ці м'язи знаходяться у найглибшому шарі. Проходять вздовж всієї довжини хребта та відповідають за його рівність. Паралельно з ними, в хребта є свої групи м'язів що відповідають за повороти кожного хребця окремо. Ця вся система глибоких м'язів працює саме для хребта і від неї починаються всі дії піаністичного апарату при грі на інструменті.

¹ Наприклад, кіфоз (плечі дивляться вперед, хребет має нерівну форму на рівні плечей та шиї): впливає дуже сильно на звуковидобування, гру впродовж години крупної та дрібної фактури(витривалість виконавця), мобільність рук при грі стрибків. Наслідком є те, що м'язи плечового корпусу мають витягнуте положення. Бо м'язи антагоністи (м'язи грудей та пресу) за рахунок положення хребта, навпаки, «перескорочені» та не працюють на всю свою амплітуду робочої довжини. Таким чином, виконавець має перекіс свого тіла та сидить комфортно, при цьому блокуючи можливості свого апарату. Таких різновидів відхилень дуже і дуже багато.

На прикладі певних фрагментів творів різних композиторів проаналізуємо, як працює піаністичний апарат, особливо його тулуб і крупні м'язи.

Перший приклад «Мефістовальс» № 1 Ференца Ліста.

Нотний приклад 2.8

Третій розділ



Весь твір Ф. Ліста дуже складний у технічному плані. Насиченість октавної фактури досягає свого максимуму. Фінал є дуже швидким (Presto), при цьому також насичений октавними стрибками, пасажами, поліфонічними підголосками. Складність полягає в тому, щоб встигнути зіграти всю фактуру (точність попадання), а також не перевантажити свій апарат. При виконанні октавних стрибків піаністу слід дуже ретельно готувати свій апарат до швидкого темпу на етапі. Октавні скачки — це завжди складне завдання для піаністичного апарату. В цьому випадку слід доводити ці скачки до рівня «рефлексу».

Треба розуміти, що динамічні відтінки у цьому творі розраховані на витривалість виконавця. Враховуючи досвід концертної діяльності Ф. Ліста, зауважимо, що композитор був дуже досвідченим піаністом. Він розумів, що подібні місця потребують неабиякої витривалості та фізичної сили для виконавця. Саме тому автор навмисно виписує динаміку піано. Маючи чудові піаністичні навички, Ф. Ліст виконував такі місця з легкістю, адже в нього була вроджена пристосованість до подолання труднощів такого роду.

Очевидно, що фактуру такого типу треба одразу вчити цілеспрямовано — з легкістю та точністю попадань. У даному випадку спрацьовує не застосування сили, а маневреність та легкість. Виконавець має сліdkувати та відчувати весь свій м'язовий ланцюг, щоб він був у тонусі і ніде не було затисненості. Найкраще положення в цьому випадку — правильна посадка та рівна спина. Якщо розібрати окремо сам стрибок та те, як працюють м'язи, то в повільному темпі виконавець робить рух по колу над клавіатурою, рух з навісом. При досягненні більш швидкого темпу цей рух по полуколу зменшується. У самому швидкому темпі м'язи повинні бути настільки тренованими, щоб миттєво відкидати руку в сторону і повертати в її зворотному порядку.

М'язи постійно імпульсно тягнуть на себе руку, і вона має змогу дуже швидко переміщатися над клавіатурою. Розуміючи як рухається рука, виконавець повинен тренувати такі дії. Саме тому в повільному темпі ми робимо рухи по півколу над клавіатурою. В такий спосіб ми навчаємо м'язи використовувати потрібну силу для стрибка. Півколо також потрібно для пристосування руху ліктя. В швидкому темпі цих рухів не видно, але вони є. Також лікоть відповідає за висоту передпліччя над клавіатурою. Він задіяний постійно при грі на фортепіано.

Навчання м'язів у повільному темпі також необхідне для інших м'язів апарату. Так чи інакше вони все одно беруть участь в стрибках. Одні м'язи відповідають за положення руки, другі за висоту, треті за положення п'ясті та передпліччя, четверті за висоту самого ліктя. Це дуже складний процес. Саме в повільному темпі виконавець має змогу пристосувати свій апарат таким чином, щоб в майбутньому швидкому темпі не відчувати дискомфорту.

Автоматизація та досягнення таких рухів досягається лише при правильній посадці, коли виконавець сидить з рівною спиною та керує всім процесом, що дає йому повний зоровий огляд всього, що він робить руками.

Віддалення від клавіатури при грі на фортепіано дозволяє досягати подібних автоматизованих рухів.

В октавних стрибках у фіналі задіяна вся верхня половина тулуба, відповідно весь наш м'язовий ланцюг. Основні, крупні м'язи, що утримують спину та плечовий корпус, не мають брати участь у цьому процесі. Тоді м'язовий ланцюг буде працювати правильно. Одні м'язи виконують утримування, другі м'язи спрацьовують на кидок, треті на повернення рук. Тоді виконавець має змогу досягти гарних результатів. А результат в цьому випадку — це чіткість попадання в ноти правильним рухом, правильним звуком, в характері.

Детальний аналіз фрагменту з «Мефістовальсу» № 1 Ференца Ліста доводить, що в процесі інтерпретування твору зручна робота м'язового апарату, його правильне функціонування впливає не лише на точність попадання на клавіші при складній фактурі, насиченій октавними стрибками, а й позитивно впливає на інтонувння скритої мелодичної лінії, виділення акцентів на окремих звуках (при загальній динаміці піано і штрихах стакато). Саме рухи піаніста можуть посилити згаданий штрих, тобто по різному інтонувати матеріал. Вони природньо обумовлюють варіативність інтерпретаційної версії.

Наступним прикладом роботи апарату з урахуванням посадки є **«Рапсодія у стилі блюз» Джорджа Гершвіна**. У цьому прикладі посадка також виступає помічником виконавця. Адже всі соло, написані композитором, є показовим виступом виконавця на витривалість та розвиток динамічного плану фактури. Використовуючи поєднання правильної та комфортної посадок, виконавець може пройти шлях динамічного розвитку фактури, не нашкодивши своєму апарату. Розглянемо *третє соло* «Рапсодії у стилі блюз» Джорджа Гершвіна, починаючи з 33-ї цифри.

Хочеться приділити увагу як двотакту, так і всьому розділу в цілому. Фактура передбачає участь двох рук у межах однієї октави. Зупинимось на перших двох мотивах.

Нотний Приклад 2.9

Третє соло, 33 цифра



Відразу відчувається контраст між динамікою двотактів, хоча фактура залишається незмінною. Незручність першого мотиву у тому, що він написаний у верхньому регістрі, у другій октаві, у динаміці форте. Другий мотив є контрастом до першого. Але вже у зручнішому (фізіологічно) діапазоні (перша октава).

У представленому моменті ліва рука перебуває над правою. Відповідно доводиться згинати п'ясть лівої руки для того, щоб дати правій амплітуду замаху. Особливо це стосується місць, де виписано форте. Нота *до-дієз* береться по черзі лівою, потім правою рукою. Але особливість полягає в тому, що аплікатура відрізняється. Якщо в лівій зручніше брати другим пальцем, то в правій руці *до-дієз* буде братися четвертим через наступний акорд, в якому бере участь п'ятий палець. Динамічна різниця двох нот *до-дієз* відчуватиметься через різницю амплітуди кистей і сили натискання клавіші другого і четвертого пальців. Фізична опора та розвантаження правої руки припадає на п'ятий палець в акордах.

У перших двох нотах *до-дієз* та акорді беруть участь великі м'язи від плеча до п'ясті. Зап'ясток у свою чергу буде фіксованим, але по-різному в кожній руці. В лівій руці п'ясть буде зігнута вниз для зручності роботи

амплітуди правої руки. Вона фіксуватиметься всіма згиначами, які знаходяться у нижній частині передпліччя. А основним м'язом у даному випадку виступатиме довгий долонний м'яз. Він допомагає зібрати пальці в кулак і тримає хват, що у піаністів називається «куполом». В даному випадку довгий долонний м'яз утримує купол долоні, а підготовку другого пальця здійснюють поверхневий та глибокий згиначі пальців. У правій руці п'ясть буде в природному положенні, паралельно передпліччю. Але буде трохи повернута вліво, для зручної роботи четвертого та п'ятого пальців.

Слід звернути увагу, що в правій руці при фіксованій п'ясті працюють більше міжкісткові м'язи, які допомагають розводити і готувати пальці для акорду. Звичайно ж, це не єдині м'язи, які тут беруть участь. Робота великих м'язів полягає у піднятті всього передпліччя. Це потрібно для замаху п'ясті, розвантаження маленьких м'язів. Підняття передпліччя здійснюють кілька основних м'язів плеча, а саме біцепс та дельтовидний м'яз. Якщо розглядати всю руку без участі плеча, то ці два м'язи будуть найбільшими і найсильнішими в даному русі. Вони є передатною ланкою між лопаткою — плечем — передпліччям.

Дельта є основою всіх рухів руки. У наведеному прикладі біцепс разом із дельтою підніматимуть передпліччя лівої руки, щоб дати можливість зіграти правій. Але через те, що п'ясть як би «зламана», плюс ще на додачу піаністу доводиться розвертатися у бік другої октави, можуть виникати незручності у грі. А саме — перетискання кистьового відділу та напруженість лівого плеча.

Тут на допомогу приходить лише індивідуальне підстроювання. Це може бути розворот плечового корпусу у бік верхнього регістру клавіатури, відхилення всього тіла праворуч, а також опора на праву руку. Рух вниз здійснюватиметься за допомогою трицепсу та найширшого м'яза. Розглядаючи всі ці рухи в повільному темпі, як під мікроскопом, нам здається, що це займає велику кількість часу. Але це не так. Всі рухи є дуже точними та

відточеними заздалегідь у підготовчих заняттях. І якщо все зроблено правильно, у грі не повинно виникати жодних незручностей.

Робота правої руки докорінно відрізняється від лівої. Їй не потрібно робити великих замахів. Тут все відбувається з меншою амплітудою, але з більшою силою. За рахунок роботи міжкісткових м'язів права рука більше працює по горизонталі. Відбувається опускання п'ясті разом із четвертим пальцем на ноту *до-дієз*. Тут також беруть участь долонний м'яз, поверхневий та глибокий згиначі пальців. Далі в роботу вступають міжкісткові м'язи. Своєю роботою вони готують пальці до взяття акорду з опорою на п'ятий палець, щоб потім відштовхнути п'ясть вгору. В останньому русі відбувається розвантаження м'язів п'ясті за рахунок підняття передпліччя великими м'язами, біцепсом та дельтовидним м'язом.

Слід звернути увагу на роботу четвертого та п'ятого пальців. Вони здійснюють легатний рух двох нот. Вся опора долоні ґрунтується на цих двох пальцях. Міжкісткові м'язи лише допомагають ставити перший і другий пальці. Тому п'ясть буде трохи розгорнута у ліву сторону. Рух п'ясті вгору та вниз буде мінімальним. Звісно, тут братимуть участь і великі м'язи. Але за рахунок того, що п'ятий палець буде відштовхувати руку вгору, амплітуда руху п'ясті буде мінімальна і достатня лише для того, щоб клавіша повернулася в своє початкове положення. *У швидкому темпі більше працюватимуть пальці, а не п'ясть.* У повільному темпі ці рухи здаються сильно енерговитратними. Але з поступово наростаючим темпом вони стають ледь помітними. Різниця полягатиме лише в динаміці виконання двох мотивів. І контраст полягатиме лише в силі натискання на клавіші.

Труднощі при інтонуванні цього прикладу полягають у витривалості та гнучкості всієї верхньої половини тулуба. 33-тя цифра починається повільно, та темп поступово прискорюється з метроритмічними зміщеннями. Тому так важлива опора в правій руці на п'ятий палець, а також замах у кожній «трійці»

лівої руки. На всій дистанції потрібно витримати дрібну пульсацію «тріолями», але не вийти за межі загального метроритму.

Така пульсація не зовсім звична для європейського почуття ритму. З цієї причини можуть затискатися плечовий корпус та шия. Коли виникає фізична напруга, наше тіло дає сигнал для м'язової системи — як загальний збір, концентрація. Якщо не буде своєчасного розвантаження, виникатиме затискання. Це дуже важливий момент відчуття апарату. Усі 48 сольних тактів розвиваються від піано майже до двох форте. Цю дистанцію треба розраховувати. Труднощі виникають як від перекидання рук у різні октави, так і стрибків у лівій руці.

Починаючи з 17 такту 33-ї цифри, ліва рука починає виконувати стрибки по різних октавах. Для комфортної гри піаністу потрібно сидіти, відкинувши корпус назад. Таким чином ми отримуємо гарний огляд всієї клавіатури, свободу плечового корпусу та голови. Роль підтримки спини виконує опора на крижовий відділ хребта. А роботу рук здійснюють два головні м'язи плечового корпусу — великий грудний і трапецієподібний м'язи спини. Вони забезпечують свободу переміщення наших рук.

При опорі на ці м'язи сила звуку передається ланцюгом до самих кінчиків пальців. Невелике фізичне розвантаження настає лише наприкінці 36-го такту на ферматі. Це не повноцінна фермата, а скоріше невелика зупинка, питання для подальшого музичного розвитку. Змінюється фактура, звучить один із лейтмотивів рапсодії. *Це дозволяє сприйняти її як «вставку» для перемикавання, фізичного відпочинку і підготовки для подальшої кульмінації всього твору. Це також доводить, що композитор подбав про невеликий відпочинок виконавця.*

Далі знову повертається попередня фактура. Темп вже набраний, залишається розвивати лише динаміку. Мотив повторюється у різних октавах. Слід пам'ятати про розвантаження, свободу всієї верхньої частини тулуба. Інакше піаніст швидко може стомитися. М'язи почнуть затискатися. Отже, не

буде повільного динамічного розвитку, а тому все звучатиме на форте грубим, затиснутим звуком.

Відштовхуючись від музичної думки, виконавець не завжди має можливість слідкувати за своєю посадкою. Саме тому важливим аспектом у домашній підготовці є прагнення привчити своє тіло до правильно-комфортної посадки. Таким чином, треновані м'язи «знають» положення тіла та свою амплітуду роботи для будь-якого виду фактури.

Наступний показовий приклад — **«Канонічна сонатина» Луїджі Деллапіккола**, твір написаний у 1942 році за мотивами каприсів Н. Паганіні.

Тема головної партії насичена імітаціями, які проводяться в різних руках, з постійним тридольним рухом. За характером музика нагадує галоп. Руки розташовані дуже близько одна до одної, тому виконавцю доводиться бути обережним з кількістю допоміжних рухів. Мелодія та акомпанемент розподіляються в межах однієї октави, за виключенням басових стрибків.

Звуковидобування такої характерної музики досягається в першу чергу артикуляційністю пальців. Рухи всього піаністичного важеля тут потрібні лише в межах стрибків, які періодично з'являються в акомпанементі. Для того, щоб добитися точної артикуляції пальців (відскок від клавіші), виконавцю потрібно забезпечити вільність цих самих пальців. Це досягається утримуванням плеча, передпліччя та п'ясті в одному, зручному положенні. Це таке положення, коли плечовий корпус знаходиться в своєму природньому положенні, плечі опущені вниз, спина рівна, лікті трішечки відведені і тільки передпліччя разом з п'ястю розташовані перпендикулярно тулубу. Таке положення дозволяє максимально вільно керувати нашими пальцями.

Якщо проаналізувати весь м'язовий ланцюг, побачимо, що майже всі м'язи піаніста в цьому прикладі виконують подібну роботу. Всі м'язи знаходяться в стані утримування важеля, тобто у стані, коли вони чекають сигналу для скорочення задля приведення в дію потрібної частини тіла. Це ще

При стрибках, особливо на п'ятий або перший пальці, п'ясть повинна відкривати долоню, вона робить обертальні рухи навколо себе разом з передпліччям (пронація та супінація). Таким чином піаніст скорочує відстань до клавіші, також забезпечує собі мінімальну амплітуду натискання, в результаті уникаючи удару.

Обертання п'ясті забезпечують пронатори та супінатор, що знаходяться у передпліччі. А переміщенням передпліччя займається біцепс та трицепс. Тому лікоть в лівій руці буде постійно знаходитись у русі. Він є з'єднувальним елементом та компенсує обертання п'ясті, особливо в момент стрибка від нижньої ноти *ля-бемоль* до ноти *мі-бемоль*. В цей момент лікоть буде підійматися вгору. Важливий момент: підіймається тільки лікоть, плече залишається в своєму положенні. Дуже часто виконавці об'єднують ці дві частини тіла, що в корні є неправильною дією, плече завжди опущено.

Права рука в цей момент робить інші дії. Відштовхуючись від ноти *до*, наступна нота *ре* буде братися третім пальцем в момент підіймання п'ясті з передпліччям. Саме в цьому місці третій палець буде робити рух в середину долоні для виконання штриха стакато. Після натискання четвертої ноти секстолі рух передпліччя вгору буде сповільнюватися, та змінюватися в зворотному шляху. П'яту ноту секстолі виконуватиме ліва рука. В цей момент права рука опускається та готується до легатного штриха. Остання нота секстолі буде виконуватися на одному русі п'ясті, опускання. Третій палець повторює свою дію з рухом в середину долоні. Ця дія нагадує збирання пальців в кулак, але з моментом роботи тільки одного пальця (другий варіант штриха стакато).

Обидві руки задіяні максимально дрібними рухами, але забезпечення таких рухів потребує від виконавця максимальної концентрації та відчуття свободи свого апарату. М'язи займаються утримуванням важеля (апарату піаніста) та передачею енергії руху наступній частині тіла аж до кінчиків пальців. Таким чином, м'язи виконують «естафету» передачі енергії руху.

Виконавець, в свою чергу, керує зі сторони цією «естафетою», що дає можливість вільно і усвідомлено втілювати музичний задум композитора, зафіксований у нотному тексті.

У наступному прикладі проаналізуємо, як працюють великі, крупні м'язи. Вони також напряду пов'язані з посадкою та хребтом. За рахунок рівної спини крупні м'язи мають змогу виконувати дії з утримання та рухів рук, не прикладаючи великих зусиль, при цьому зберігаючи витривалість виконавця.

Розглянемо декілька тактів з фіналу **Фантазії-сонати «Після читання Данте» Ференца Ліста.**

Нотний приклад 2.11

Фінал, Presto



Тут наявні кілька шарів фактури. Перший — мелодія та бас, утворені стрибкоподібним рухом. Другий — гармонічне наповнення у вигляді мартелято. Мислення руху здійснюється по такту, за рахунок швидкого темпу. Якщо розглянути рухи рук у повільному темпі, можна помітити, що кожна рука встигає виконати як горизонтальний рух — переміщення вздовж клавіатури, так і вертикальний — опускання та підняття руки над клавіатурою. До цього всього додається горизонтальний поворот п'ясті вправо та вліво (ульнарна та радіальна абдукції). Руки здійснюють рух над клавіатурою півсферою.

У першому такті (бас та мелодія, октави *ре* і *соль*) при вертикальному русі всієї руки вниз основне навантаження беруть на себе великі м'язи. Це найширший і великий грудний м'яз — вони тягнуть руку вниз, з іншого боку протиставлення організовує дельтоподібний м'яз та біцепс, вони не дають руці впасти. Також ми можемо регулювати м'якість натискання на клавішу контролюючи трицепс (він у свою чергу ще допомагає переміщати руку по горизонтальній поверхні та керуванню ліктем).

При русі вниз не слід забувати, що ще беруть участь дрібні м'язи передпліччя. Такі як: довгий долонний м'яз — він контролює чашоподібну форму долоні та забезпечує силу хвату. Також фіксуються пальці за рахунок поверхневого та глибокого згиначів пальців, довгого згинача великого пальцю. Для забезпечення підйому рук включаються м'язи антагоністи (м'язи, що виконують зворотну функцію руху вниз). Для того, щоб підйом руки здійснювався без перевантаження м'язів плеча і передпліччя, включаються м'язи лопатки — м'яз, що піднімає лопатку, підостьовий, ключовидно-плечовий і найширший м'язи. Для забезпечення підняття самої руки дуже важливу роль виконує дельтоподібний м'яз. Він є основним підіймачем руки. Під час процесу гри лікоть повинен бути відведений убік і в жодному разі не притиснутий до тулуба.

Коли п'ясті переміщаються на кварта *ре-соль* і *ля-ре*, лікоть трохи піднімається завдяки роботі біцепсу. У такому варіанті руху ми забезпечуємо свободу передпліччя та не перевантажуємо пальцеві м'язи, які на цих квартах забезпечують поворот п'ясті, для зручності гри великими пальцями. Верхня нота октави *фа-дієз* для стійкого взяття береться четвертим пальцем, оскільки це чорна клавіша. Тут велику роль відіграє поверхневий і глибокий згиначі пальців для пружності та фіксації четвертого пальця, а також довгий згинач великого пальця.

На бас *фа-дієз* ліва рука виконує невеликий розворот п'ясті для впевненого взяття п'ятим пальцем. Тут його фіксує глибокий згинач пальців.

Далі для взяття квінти *ля-дієз* - *мі* п'ясть знову розвертається у бік великого пальцю.

Всі ці рухи відбуваються по черзі кожною рукою. Відповідно кожна сторона тіла, спочатку ліва, а потім права виконують свої завдання. Виходить поперемінна робота груп м'язів різних сторін тулуба. Якщо ланцюг — від лопатки до п'ясті та пальцевих м'язів — працює у своєму зручному положенні, не повинно виникати жодного болю. Якщо виникає біль, то в якомусь місці перенапружується менший м'яз через те, що великий неправильно функціонує. Це пов'язано з посадкою за інструментом, нахилом корпусу, нервовою напругою. Найчастіше біль виникає у передпліччі, оскільки в ньому знаходиться багато дрібних м'язів, які швидко втомлюються.

Для дослідження роботи крупних м'язів розглянемо ще один приклад **Ференца Ліста** — концертний етюд «**Завірюха**».

Нотний приклад 2.12

Початок етюдів

Andante con moto [$\text{♩} = 100$]

p

3

3

simile

Є кілька варіантів виконання, які вказують на можливості широкої й різноманітної інтерпретації цього твору. Мелодію можна виконувати або правою рукою, або використовувати перекидання лівої руки через праву. Другий варіант звучить краще, бо звучання акомпанементу у вигляді тремоло не переривається. Але не скрізь це можливо. При перекиданні лівої руки не

завжди вдається зіграти мелодію безперервно. Перший такт можна виконати досить зручно.

Проблема виникає в другому такті. Звук *мі-бемоль*, виписаний в мелодії, братиметься вже правою рукою. Для того, щоб не переривати мелодію, а також щоб звучала відповідь у нижньому голосі. Постійне перекидання лівої руки вимагає дуже впевненої опори піаніста. Для цього йому потрібний простір між корпусом та кришкою клавіатури. Спина має бути фіксованою і трохи відхиленою назад. Основна опора для всього тіла буде припадати на сідничні кістки.

Під час перекидання ліва рука робитиме рух по колу над клавіатурою.. Саме тому так важливо стежити за рівністю спини. Якщо ми горбимося, робота м'язів стає неповноцінною. Не всі м'язи, а також їх волокна будуть правильно працювати. Під час взяття звуку лівою рукою дуже важливо відчувати вагу плеча.

За рахунок рухів рука амортизуватиме на другому пальці лівої руки. Тоді звук буде *приглушеним, загадковим та глибоким*. Після взяття ноти *ре-бемоль* другим пальцем лікоть якраз і здійснюватиме рух угору, амортизацію. П'ясть лівої руки буде зігнута. На всіх звуках мелодії першого такту лікоть здійснюватиме круговий рух вгору, для підготовки підняття руки та передачі мелодії в праву руку. Далі відбудуватиметься перекидання лівої руки у своє початкове становище.

Права рука тим часом виконує функцію акомпанементу. Тремоло у фортепіанній фактурі відбувається кількома прийомами. Якщо це акордове тремоло, або інтервал більше квінти, використовуватиметься поворот п'ясті разом із передпліччям.

У цьому випадку тремоло в межах інтервалу терції. Тут використовуватиметься дрібна техніка. А саме поперединне натискання клавіш пальцями. Звуки *ре-бемоль* — *фа* можна виконувати або другим і четвертим пальцями, або першим і другим. Залежно від м'язової розвиненості

піаністичного апарату грати можна будь-яким з цих двох варіантів. Перший і другий пальці фізіологічно завжди сильніші, ніж другий і четвертий. Це пов'язано з кількістю м'язів, що приходять до крайніх пальців п'ясті. І якщо перший та другий пальці можуть рухатися самостійно другий і четвертий — з невеликим рухом п'ясті та передпліччя.

Звичайно, і в першому варіанті, і в другому працюватиме практично одна і та сама група м'язів, різниця лише полягатиме у зручності. *Головне, щоб акомпанемент був безперервним.* У другому такті включається у роботу мізинець. Він утримує мелодію, доки ліва рука вестиме діалог. Коли п'ятий палець утримує *мі-бемоль*, наш лікоть трохи підніматиметься вгору для розвороту п'ясті та зручності гри тремоло. За рахунок п'ятого пальця гра тремоло трохи спрощується. Адже за рахунок упору на мізинець ми розвантажуюємо п'ясть, тим самим даючи велику амплітуду роботи першому і другому пальцям.

Нотний приклад 2.13

П'ятий - шостий такт



У п'ятому такті тремоло поширюється на дві руки. Примітно те, що різниця між нижньою нотою та верхньою мелодичною — дві з половиною октави. Тому перші звуки тремоло братимуться арпеджіато, щоб захопити педалюванням акомпанемент та мелодію. П'ясть правої руки робитиме поворот, щоб мізинцем захопити мелодію. При цьому вона буде піднята вгору, щоб допомогти п'ятому пальцю дотягнутися до ноти *ре-бемоль*. Сенс повороту п'ясті у тому, щоб прискорити арпеджіато та полегшити роботу пальців. Під

час повороту пальці будуть підготовлені над нотами, а п'ясть разом із передпліччям штовхатиме та опускатиме їх.

Після взяття звуку мелодії п'ясть має дуже швидко повернутися назад, адже тремоло ніхто не скасовував. Спочатку п'ясть буде у відкритому положенні. Опора буде на п'ятий палець, великий палець буде піднятий вгору. Це буде замахом для тремоло. Перенесення долоні здійснюватиметься великим грудним м'язом і біцепсом. Опору тремоло забезпечуватиме великий палець. Йому допомагатиме біцепс. Під час опускання великого пальця долоня буде дивитися вниз, а променева кістка буде продовженням п'ясної кістки великого пальця. Коли перший палець опускатиметься, променева кістка буде зверху ліктьової. *За рахунок цих рухів опора та сила буде припадати саме на великий палець, на ноту фа.* Ноту *ре-бемоль* братиме четвертий палець, адже п'ятий уже буде зайнятий мелодією. Розворот і тремолювання ніби рикошетом відштовхуватимуться від великого пальця. Передпліччя в цей час виконуватиме функцію напівповороту навколо своєї осі, щоб забезпечити вільний рух п'ясті. Важливо пам'ятати, що всі ці рухи йдуть від плеча та вільної лопатки. А це досягається відчуттям повітря в пахві, тону в спині, та правильній опорі.

Проведений аналіз переконує, що правильне застосування власного апарату в цьому прикладі суттєво впливає на звучання мелодії і «тримає» баланс фактури (між мелодією і тремоло «супроводу»). В залежності від техніки знов виникає варіантність трактування всього матеріалу. Виконавець може виділити мелодичну лінію, а може її «занурити» в фактуру і виводити на перший план колористику звучання.

Ще одним прикладом є **Друга частина Сонати № 1 Даріуса Мійо**. Ми звернемо увагу на роботу ліктя — частини тіла, яка виконує дуже важливу роль у м'язовому ланцюгу апарату піаніста. А також без якої коректна гра на фортепіано не є можливою і, відповідно, неможливою є художня інтерпретація твору.

Другий розділ другої частини сонати цікавить нас з точки зору фактурного викладення. А саме розділ, що починається з 63-го такту. Крім поліритмії, яка розподіляється між обома руками, у правій руці присутня поліфонічна фактура. Складність полягає у поєднанні динамічного балансу між мелодією і акомпанементом, також ми можемо бачити велику відстань між крайніми нотами акомпанементу. Утримання мелодії, що виписана довгими тривалостями ускладнює увесь процес.

На жаль, далеко не всі виконавці мають змогу тримати мелодію та грати акомпанемент. Відстань між нотами складає дециму. В більшості випадків виконавця рятує педалювання. Але все одно, робота великого пальця (виконання мелодії) залишається пріоритетною порівняно з акомпанементом. Долоня в цьому випадку повинна бути відкритою, щоб була максимальна можливість об'єднати мелодію з акомпанементом. Початковий рух великого пальця — це замах зверху. Динамічний відтінок, вказаний автором, — піанісимо. Для того, щоб виділити мелодію, потрібен замах та виконання цієї мелодії трішечки гучніше. Необхідне дотримання динамічного балансу між мелодією та акомпанементом, також виконавцю треба враховувати згасаючий звук довгих мелодичних тривалостей. Для того, щоб мелодія мала змогу об'єднуватися по такту, доцільно грати її в динаміці піано. Таким чином ми забезпечуємо динамічну різницю. Також треба пам'ятати про акомпанемент у лівій руці, котру треба підлаштувати під мелодію.

Нотний приклад 2.14

Початок другого розділу



Робота піаністичного апарату тут має бути дуже гнучкою. Адже треба встигати робити динамічний баланс, встигати розвертати п'ясть та керувати всім за допомогою ліктя. Саме лікоть у цьому процесі виступатиме кермом апарату для виконавця. Враховуючи дециму між крайніми нотами, виконавцю доводиться робити повертання п'ясті задля більш зручної гри крайніми пальцями долоні. Аплікатура має бути зручною, але використання великого пальця для мелодії та п'ятого пальця для верхніх нот акомпанементу буде беззаперечним варіантом.

Обов'язковою умовою гри такого виду фактури є розкриття долоні. Пальці мають бути витягнутими всередину клавіатури, таким чином виконавець забезпечує максимальний хват. При витягненні пальців спрацьовує скорочення розгинача пальців. При цьому скорочення має бути не тільки загального розгинача пальців, а ще й розгиначів великого та вказівного пальців. Довгий долонний м'яз також бере участь у цьому процесі. Долоня, що має округлятися під час скорочення цього м'язу, в нашому випадку, навпаки, має бути плоскою.

Але робота м'язу все одно присутня, адже він утримує долоню в зібраному положенні. Відведення великого пальця має бути максимальним від долоні. Це робота розгинача великого пальця, також в цій дії беруть участь короткий відвідний та протиставний м'язи великого пальця. Їх задача — відвести палець максимально далеко від долоні. Ця дія потрібна для охоплення долонею великої відстані, також завдяки великій кількості м'язів великого пальця виконавець має змогу виділяти мелодію більш значимо у порівнянні з акомпанементом. П'ясть буде задіяна як механізм, що забезпечує комфортну роботу пальців. Для компенсації відстані між інтервалами п'ясть буде постійно робити повертання. За рахунок повертання п'ясті пальцям буде значно легше дістати до клавіш. П'ясть, як окрема частина тіла, може повертатися самостійно ліворуч, або праворуч. Але використовуючи більш

сильні м'язи та крупні частини тіла, виконавець має змогу ці рухи робити меншими зусиллям.

Саме тому, так необхідна присутність роботи ліктя. Він забезпечує дію повертання п'ясті за рахунок його відведення від тулуба. Теж саме відбувається, коли лікоть йде у напрямку тулуба, п'ясть в цей час має змогу повернутися в протилежну сторону задля забезпечення комфортної гри великого пальця. Також ця дія забезпечує компенсацію довжини першого пальця у порівнянні з іншими пальцями п'ясті. При роботі ліктя п'ясть буде робити не тільки повороти, а й обертання.

При натисканні першої ноти мелодії п'ясть знаходиться в положенні роботи першого пальця. Далі лікоть буде йти від тулуба, забезпечуючи поворот п'ясті, для гри акомпанементу крайніми пальцями. В цей час перший палець може як утримувати мелодичну ноту, так і відпустити її. Адже охоплення великого інтервалу не кожному виконавцю буде під силу. Подальше утримання мелодії може забезпечити педалювання.

При русі ліктя разом з ним буде рухатись передпліччя та розвертатися п'ясть. Акомпанемент виконуватиметься другим та п'ятим пальцями. Саме для цього піаніст робить розвертання п'ясті. В наступному такті знову треба зіграти мелодію. Для того, щоб підготувати перший палець, п'ясть повинна встигнути розвернутися в положення роботи великого пальця. Сам розворот п'ясті відбувається полуколом. За рахунок опори на другий палець на ноті *сі-бемоль*, виконавець має змогу повернути п'ясть. Опора дає можливість зробити замах для виконання мелодії. Це як допоміжний рух. Основним рухом буде рух ліктя до тулуба.

У другому такті мелодія викладається четвертними нотами. В цьому випадку всі дії повинні відбутися у два рази швидше. П'ясть повинна встигнути зробити рух по колу за половину такту. Рух по колу п'ясті пов'язаний саме з роботою ліктя. Він не може горизонтально рухатися від і до тулуба. Ці рухи не є рівними. Також рух по колу пов'язаний з опорою п'ясті

на другий палець. М'язи, що задіяні у такій фактурі, повинні постійно мати розслаблення та змогу скорочуватися не на всю свою силу. Тому на кожен рух працює група м'язів, що при скороченні виконує конкретну дію, інша група м'язів виконує зворотну дію (рух у зворотному порядку).

Завдання апарату в даному прикладі аналогічно тому, яке було розглянуто в попередньому аналізі. Його можна сформулювати як баланс в акомпанементі при збереженні мелодичної лінії і загальній колористиці звучання.

Остання п'єса циклу «Відображення» «Долина дзвонів» Моріса Равеля є повною протилежністю передостанній п'єсі «Альборадо».

Звернення до звуку дзвонів — це ефект, який приваблював композиторів завжди. Сам ефект дуже добре може звучати на фортепіано, якщо правильно використовувати свій апарат та користуватися правильною посадкою. В ній виникає м'яке звучання передзвону, який звучить вдалині, на фоні красивого гірського пейзажу Швейцарії, майстерно змальованого Морісом Равелем. Виконавцю в цій п'єсі треба дуже прискіпливо відноситися до використання свого апарату. *Адже технологічність такого роду матеріалу відображається не тільки на виконанні, а й обумовлює високий художній рівень інтерпретації твору загалом.*

Для того, щоб досягти правильного звучання фортепіано, виконавцю слід відчувати ці звуки як би з середини, основний творчий посил має йти від композиторського задуму. Якщо виконавець розуміє, яким саме повинен бути ефект передзвону в тиші, його тіло зможе допомогти у виконанні такого жанру п'єс. Але керувати своїм апаратом все одно потрібно. Так, виконання п'єс такого жанру йде, в першу чергу, від уяви самого виконавця. Але якщо немає навичок легкого і, водночас, повітряного звуковидобування, у виконавця можуть виникнути складнощі.

Складність такого ефекту передавання дзвонів полягає у вільному та розслабленому керуванні апаратом. Рухи рук повинні бути максимально

еластичними. Для того, щоб руки вільно та плавно мали можливість «літати» у повітрі, потрібна опора для них. Тобто це м'язи, що утримують плечовий корпус та забезпечують вільні рухи нашим кінцівкам. Від спини сильно залежить, яким чином будуть рухатися руки. Адже з'єднання рук з хребтом відбувається саме через м'язи спини. Нервовий сигнал, що йде від спинного мозку, проходить через весь м'язовий ланцюг, одночасно посиляючи, периферійно, імпульс в кожен м'яз, а також передаючи основний сигнал до кінчиків пальців.

М'язи спини, що утримують лопатку та плечову кістку, передають імпульс рухів до кінцівок. Також вони утримують лопатки та плече задля вільного переміщення рук у повітрі. Для того, щоб відчуті легкість рук, виконавцю потрібно відчуті саму лопатку в її природньому положенні. Основною задачею лопатки є утримування плеча, але при будь-якому русі лопатки плече також йде разом з нею. Тому від її положення залежить подальше проведення сигналів (рухів) до наших рук. Відчуття правильного положення лопатки — це основна задача виконавця. При рівній спині, коли людина стоїть, плечі та руки повинні бути опущені вниз і трішечки відведені назад, це є природня людська постава. В такому положенні лопатки наближуються до хребта. При посадці за фортепіано відчуття повинні бути такими ж самими, лопатки повинні бути наближені до хребта своєю внутрішньою стороною, але плече в цей момент повинно бути розслаблене і трішечки відведене назад. Посадка в такому положенні надасть виконавцю відчуття, що його руки мають ту необхідну легкість, яка забезпечить якість виконання.

При відтворенні на фортепіано дзвонів працює не тільки опускання руки, а ще важливіше її відскок. Тут можна провести паралель, як язичок б'є та відскакує від дзвону, так і наша рука повинна вдарити і миттєво відскочити від клавіш. Цей принцип гри не схожий ні на що. Але треба розрахувати дотик

до клавіші таким чином, щоб звук роялю був м'яким, це не повинен бути удар. Саме тому виконавцю потрібні легкі, вільні руки.

Нотний приклад 2.15

Початок твору

The musical score is for the beginning of a piece, marked 'Très lent' (Very slow) with a tempo of 50 beats per minute. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo). The notation is written for three staves: Treble Clef (m. d.), Bass Clef (m. g.), and a third staff (likely a second Bass Clef). The score includes various chords and melodic lines, with a large bracket spanning the first two staves and a smaller bracket under the third staff. The tempo is marked 'Très lent' with a quarter note equal to 50. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo). The notation includes various chords and melodic lines, with a large bracket spanning the first two staves and a smaller bracket under the third staff.

Починаючи з першого такту, передзвін виражений через октави та секстолі. Композитор використовує три нотних рядки — задля демонстрації об'єму звучання і показу різних дзвонів. Задача виконавця — передати своїм апаратом саме таке звучання *різних* дзвонів.

Ядро виконання ефекту дзвонів — «витягування» звуку з роялю. Завдання виконавського апарату — максимально чутливо торкатися клавіш і одразу відскакувати. Молоточок повинен вдарити об струну занадто чутливо і коротко, підйом демпферів в цьому випадку є обов'язковою умовою продовження звучання струни після удару молоточка. Для того, щоб створити бажаний ефект, виконавець має дуже легко керувати важелем руки. Саме тому обов'язковою умовою є відчуття спини та утримання в одному положенні лопатки. На початку гри можна не використовувати замах, адже головною задачею є відскок. Але сам відскок не має бути схожий на відскок при грі стакато. Ці відскоки відрізняються один від одного. У стакато відскок від клавіш відбувається дуже швидко, а в нашому випадку відскок має бути дуже плавним і водночас швидким. Задача — передати енергію апарату через клавішу в молоточок таким чином, щоб сам удар молоточка був дуже чіткий,

точний, але водночас м'який. Розглянемо сам рух та відскок від клавіші з точки зору роботи виконавського апарату.

Отже, спина рівна, лопатки зведені внутрішньою та нижньою сторонами до хребта. Задача плеча в цей момент — утримувати саму голівку плечової кістки на одному рівні з лопаткою. Чому це важливо? Верхня частина плечової кістки (голівка) заходить в спеціальну ямку, котра знаходиться в лопатці. Від розташування голівки залежить подальша робота м'язів по утриманню всієї плечової кістки. Основну роботу тут буде виконувати дельтоподібний м'яз. Адже він підіймає плечову кістку.

Далі, по ланцюгу, йде лікоть. Він керує висотою підйому передпліччя. П'ясть в нашому випадку буде одним цілим з передпліччям. Робота ліктя є найголовнішою, через нього проходять два м'язи, що виконують підйом та опускання передпліччя, це біцепс та трицепс. При їх скороченні передпліччя має змогу піднятися уверх над клавіатурою, при розслабленні (віддача тяжіння м'язу) відбувається опускання передпліччя разом з п'ястю. М'язи передпліччя також беруть участь у процесі гри, але вони виконують скоріше коригуючу функцію.

Адже згиначі та розгиначі, розташовані в передпліччі, не мають тієї сили, що необхідна для повного підняття передпліччя. Частина м'язів, що розташовані у передпліччі, починають свою роботу від ліктя, а деякі від плечової кістки. Але якщо дивитися по об'єму та силі м'язів, то чим ближче до плеча та спини, тим м'язи мають більше сили та витривалості. Тому основне навантаження у роботі апарату задля досягнення правильного звукового ефекту покладається на біцепс та трицепс, при їхньому скороченні; а м'язи спини та плеча працюють як утримувачі. Деякі піаністи намагаються піднімати передпліччя за рахунок плеча (підймання плеча разом з передпліччям вгору). Так це набагато легше, але має неприємні наслідки в майбутньому.

Справа в тому, що таким способом навантаження на апарат виконавця збільшується кратно в декілька разів. Це впливає на витримку м'язів, а також на саме звучання. Воно стає більш металевим, нагадує не звук дзвону, а просто удар. Робота виконавського апарату в даному випадку розрахована на дуже м'яке та швидке натискання клавіші та спокійне її відпускання. Далі з'являється звучання обертонів, що спрацьовує при відкритті демпферів. Робота пальців полягає тут тільки у прицілюванні на інтервал октави, п'ясті — тільки в утримуванні куполу самої п'ясті, щоб пальці мали змогу взяти потрібний інтервал та були в тонусі. *Таким чином, відчуття спини, лопаток, плечей (утримання) та відчуття відскоку від клавіші стає ядром роботи піаністичного апарату при передачі ефекту дзвону на фортепіано.*

Висновки до розділу 2

Посадка, як одна зі складових піаністичного апарату, є елементом, що допомагає виконавцю при грі на інструменті. Вибір зручної посадки для кожного виконавця суто індивідуальний, оскільки кожен піаніст є індивідуальністю як з точки зору фізичної побудови тіла, так і як творча особистість. Попри те, що існують загальні закономірності будови і функціонування виконавського апарату музиканта, всі люди від народження мають індивідуальні особливості та навіть відхилення від норм фізичної будови тіла. І це також є нормою. Хтось має асиметрію у плечах, хтось має різницю у довжині стоп, хтось має вади у рівності хребта. Всі ці відхилення впливають на посадку виконавця за роялем. Тому кожен піаніст має знайти своє зручне положення за інструментом.

Існує єдине, загальне розуміння, як має сидіти виконавець за інструментом, тобто правильна посадка. Але враховуючи всі індивідуальні особливості, відхилення від норми, властиві кожній людині, виконавець повинен мати чітке уявлення про будову свого апарату та усвідомлення його особливостей. Також у виробленні правильної виконавської стратегії він має

довірятися власним відчуттям, контролювати їх та підлаштовувати своє тіло таким чином, щоб йому було зручно.

Багато піаністів не замислюються над посадкою та використовують комфортне положення за інструментом. Тим самим виконавці шкодять собі як фізично, так і блокують свій апарат на рівні звуковидобування, дрібної техніки тощо. Комфортна посадка, тобто комфортне сидіння за інструментом, достатньо розповсюджений варіант посадки серед виконавців. Серед виконавців побутує хибна, на наш погляд, установка: якщо комфортно сидіти за інструментом, значить все добре. Але при детальному розгляді всього ланцюга роботи м'язового апарату піаніста (що проводиться в межах нашого дослідження), підтверджується інша теза, а саме: комфортна посадка може нашкодити виконавцю. Адже сидіння за роялем спонукає наше тіло підлаштовуватися таким чином, що поза нагадує позу людини, яка тривалий час працює за комп'ютером, або позу водія. Безумовно, така поза обов'язково призведе до негативних наслідків. Наші м'язи дуже швидко звикають та запам'ятовують положення, зручне з точки зору комфортності, але неправильне з виконавських позицій.

У цьому розділі дисертації були простежені особливості м'язового апарату піаніста, які запускають *весь механізм його роботи в процесі інтерпретації музичного твору*. І першою ланкою цього складного механізму є саме *посадка*.

Коли виконавець сидить комфортно, його хребет не завжди є рівним. Саме від нього починається будь-який імпульс та рух. Вздовж всього хребта йдуть по три м'язи, з кожної сторони, що відповідають за подальшу роботу всієї верхньої частини тіла. Ці м'язи знаходяться у найглибшому шарі нашого тіла. Від них починаються всі рухи наших рук. Якщо хребет, при посадці, не є рівним, ці м'язи не можуть коректно передавати імпульс до наступної ланки м'язового ланцюга. Саме з цього моменту починається збій у роботі м'язів апарату піаніста.

Після хребта наступним з'єднанням буде лопатка, до котрої кріпляться м'язи від хребта, а також від неї йдуть м'язи до плечової кістки. І такі з'єднання м'язів йдуть аж до самих кінчиків пальців. З'єднання м'язового ланцюга (як острівки безпеки), крім хребта і лопатки, далі забезпечують плече, лікоть, передпліччя, зап'ясток, пальці. Все це шарніри нашого важеля, які мають властивості обертатися або рухатися окремо один від одного. Якщо не вибудувати єдину лінію передачі імпульсу до пальців, наш апарат буде працювати неправильно. А значить його потужність та виразні можливості не зможуть реалізуватися повною мірою.

Для того, щоб виконавець був максимально витривалим, зі швидкою реакцією та блискучою технікою, треба навчити своє тіло поєднувати *два типи посадки*: коли виконавець сидить *комфортно* та *максимально наближено до загальних норм* сидіння за інструментом, тобто з рівною спиною, плечима, що опущені до низу, ліктя, що відведений від тулуба та п'ястю, що знаходиться на одному, горизонтальному рівні з передпліччям.

Це поєднання — *правильної* посадки (загально-прийнятих норм) та *комфортної* посадки (індивідуальних особливостей виконавця) — і є одним з перших завдань на шляху реалізації художнього задуму твору, переведення піаністом нотного тексту в живе звучання. Тобто виконавець повинен знайти таке положення свого тулуба за інструментом, щоб йому нічого не заважало грати музику, котру він створює в процесі гри. Тоді не буде ніякого болю, чи больових наслідків після гри на інструменті. Виконавець може спокійно *музикувати*, створювати музичний образ, що заклав композитор у нотному тексті та формувати власну інтерпретаційну версію твору.

Аналіз творів показав, як впливає посадка на гру виконавця. Адже розрахунок всіх рухів дає саме той результат, що є художньо обумовленим у кожному конкретному випадку. *Аналіз фактурно-технічних аспектів виконання різних творів, різних композиторів, підтвердив, що дуже часто фактурні рішення в текстах музичних творів схожі між собою. Але суттєва*

відмінність полягає в музичному задумі кожного окремого твору та якості і характері музичного матеріалу. Розуміння, куди спрямована музична думка, і яким чином вона виконується, дає піаністу варіанти втілення свого інтерпретаційного бачення власним піаністичним апаратом. Приклади творів Ференца Ліста, Луїджі Даллапікола, Моріса Равеля та Даріуса Мійо показують, наскільки важливим є використання правильних і доцільних рухів всього апарату задля досягання головної мети — втілення інтерпретаційного задуму виконавця.

РОЗДІЛ 3

ХАРАКТЕРНІ ОЗНАКИ РОБОТИ АПАРАТУ В РІЗНИХ СТИЛЬОВИХ УМОВАХ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ

3.1 Особливості рухів рук і м'язів пальців для кореляції звуків у фактурі

Усі професійні виконавці на етапі свого формування натрапляють на труднощі фізіологічного плану. При психологічному дискомфорті як на сцені, так і в будь-якій іншій ситуації, виникає навантаження м'язового апарату. Як правило, перевантаження виникає в передпліччі та зап'ястку. Низку цих труднощів вдається подолати шляхом напрацювання правильних навичок. Але не всім і не вчасно це вдається. Дехто відкладає технічно важкі твори, дехто виконує твори максимально наближено, враховуючи свої можливості. Або виконання технічних місць грає зовсім неправильно. Саме на цьому етапі можуть виникати фізіологічні порушення.

Професійні захворювання у музикантів — це досить розповсюджене явище, хоча про це і не прийнято говорити вголос. Професійні захворювання музикантів виникають як результат систематичної неправильної роботи за інструментом, недбале та неуважне ставлення до свого апарату. Причину хвороби може виявити тільки сам виконавець або його педагог, чи людина яка володіє знанням специфіки професії та займається вивченням проблем, які можуть виникнути під час такої роботи. У виявленні та подоланні причин професійних захворювань допоможе дослідження спеціальної літератури. Автори таких книг є переважно музиканти, які в своїх роботах часто підходять до вивчення проблеми комплексно, komponують та підлаштовують знання з різних галузей науки (анатомії, фізіології) та власного професійного досвіду.

Наше тіло є передавачем наших рухів. У технічно важких місцях воно часто бере на себе функцію помічника, але враховуючи не завжди зручно написані твори для фортепіано або твори на витривалість, наше тіло не завжди

правильно нам може допомогти. Кожен виконавець повинен орієнтуватися на зручність гри за інструментом з урахуванням індивідуальної фізичної будови.

В навчальному процесі питання координації рухів та вдосконаленням техніки займаються всі викладачі-музиканти. Берлінський Інститут здоров'я музикантів імені Курта Зінгера досліджує професійні захворювання музикантів, їх профілактику, шляхи лікування. Автори книг про роботу апарату піаніста є переважно музиканти, які підходять до вивчення проблеми комплексно, компонують та екстраполюють знання з різних галузей науки (анатомії, фізіології) та власного професійного досвіду. Американський композитор, піаніст, викладач Й. Гофман зазначає, що учень повинен виробити здатність до уявлення звучання. Якщо уявна звукова картина буде виразною – пальці повинні і будуть їй підкорятися, де «техніка — скриня з інструментами, з якої умілий майстер бере в певний час і з певною метою те, що йому потрібно» [162, с. 57]. К. А. Мартінсен — піаніст, педагог Берлінської консерваторії пропонує таку методику викладання, за якої розвиток техніки здійснюється послідовно: від слухового образу, через моторику, до звучання [169 с. 83]. Праця Й. Гата «Техніка фортепіанної гри» присвячена не тільки музичному мисленню піаніста, а також має великий розділ, у якому розповідається і пояснюється з медичної точки зору як працюють м'язи музиканта-піаніста [159].

Кожна інтерпретація твору завжди відрізняється від інших. Це залежить від індивідуальних властивостей виконавця, адже звуковидобування напряду залежить від апарату піаніста. Чим він більш розвиненіший, тим більше можливостей градації звука може бути в кінцевій версії виконання твору. Адже це залежить від чутливості пальців, тобто від їх мобільності та витривалості. Шляхом мобільності піаніст може виконувати будь-які дії в середині фрази, без втрати рівності, або співучості звуку. Тобто це виділення або агогікою, або тривалістю окремих звуків, інтервалів, акордів тощо.

Плечовий апарат, який регулює об'єм, м'якість та співучість звука, також є індивідуальною основою будь якого виконавця-інтерпретатора. Складова всього апарату піаніста (спина, плечі, руки, пальці) є інтерпретаційною можливістю. Чим апарат розвиненіший, тим більш різноманітним може бути інтерпретатор, тим яскравіше може бути звуковидобування, тим швидше може бути темп виконання, тим цікавіше буде виконання поліфонічної фактури. Плечовий апарат побудований крупними, сильними м'язами, що передають рух (кінетику руху) безпосередньо дрібним м'язам, котрі в свою чергу вже мають функцію коригуючих м'язів. Вони допрацьовують рух, закладений вище по м'язовому ланцюгу. Від правильної роботи крупних м'язів залежить функціонування більш дрібних.

На прикладі **Прелюдії № 16 Фредеріка Шопена** проаналізуємо рухи рук, обумовлені діями крупних м'язів.

Нотний приклад 3.16

Початок етюд



Вступ дуже бравурний. Перший акорд у першому такті, здебільшого, правою рукою використовується арпеджіато. Так як не кожен піаніст може взяти акорд у дециму. Мелодія розташована зверху акордів. Для того, щоб її виділити, ми повертаємо трохи п'ясть і робимо опору на п'ятий палець. Технічно, при натисканні, п'ятий палець натискатиме верхні ноти акорду трохи раніше і сильніше, ніж всі інші взяті. Це робиться задля виділення верхнього голосу. На нотах *мі-бемоль* — *ре-бемоль* буде зміна пальців із п'ятого на четвертий і далі до третього. У швидкому темпі це позиційна гра,

аби не повертати кисть. Ліва рука робить стрибок на перших двох акордах. Принцип звуковидобування буде йти від ліктя. Це робиться вагою руки. Сам рух буде починатися від плеча в обох руках. Відбувається замах передпліччя разом із п'ястю. При цьому п'ясть буде єдиною лінією разом із передпліччям, але вона не буде фіксованою. Кисть разом із ліктем виступатимуть амортизатором. При взятті звуку п'ясть буде йти за передпліччям, затримуючись на клавіатурі за рахунок пальців. Лікоть у свою чергу буде йти вгору, компенсуючи рух п'ясті.

Всю руку утримуватимуть великі м'язи, як мотузочки у маріонетки. Великий грудний, найширший, трицепс опускатимуть руку. Утримувати і амортизувати всю руку будуть м'язи лопатки, трапецієподібні, дельтоподібні м'язи. Загальний рух руки буде спрямований на опускання із утримуванням усієї ваги нашого важелю. Зап'ясток чинитиме замах, за рахунок усіх згиначів, які знаходяться в передпліччі. Паралельно розгиначі п'ясті контролюватимуть, щоб не було удару п'ясті об клавіатуру. Довгий долонний м'яз і міжкісткові м'язи будуть утримувати склепіння п'ясті, а також націлювати і переставляти пальці на потрібні акорди. Під час зміни акорду, ліва та права п'ясті будуть здійснювати рух по клавіатурі схожий на поплескування. Це потрібно для підготовки пальців для наступного акорду, а також розвантаження та амортизації звуку. Слід пам'ятати, що всі м'язи будуть у тонусі. Це означає, що рука буде фіксована, але в жодному разі не затиснута. Інакше звук перетвориться на удар. Наш інструмент хоч і клавійно-молоточковий, але мислення та звуковидобування все одно зводиться до співу на роялі.

Цей аналіз рухів робить фокус на тому, як створити «шопенівський» звук, щоб він був об'ємним і м'яким при збереженні авторської динаміки форте.

Після фермати слідує головна тема прелюдії. Мелодія побудована гамоподібним рухом, зі стрибкоподібним акомпанементом у лівій руці.

Нотний приклад 3.17

Початок головної теми



Складність виконання цього фрагмента полягає не лише в темпі. Тут велика кількість поворотів мелодійного руху у правій руці, а також стрибки на п'ятому пальці у лівій. Повітря, виражене паузами, потрібне лише для того, щоб встигнути перенести ліву руку. Стрибок буде здійснюватися за рахунок переміщення вздовж клавіатури всього передпліччя. Опора на п'ятий палець досягається шляхом згинання ліктя, розвороту п'ясті усередину (у бік тулуба, компенсація довжини першого пальцю). Це дозволяє отримати зручну постановку для стрибка. Участь у стрибку братимуть двоголовий м'яз (біцепс), великий грудний і трапецієподібний м'язи. Фіксуватимуть п'ятий палець глибокий і поверхневий згиначі, а утримуватиме від провисання п'ясті розгинач мізинця. Після стрибка на інтервали відбуватиметься хапальний рух. Він же буде і відштовхуючим, щоб рука встигла підготуватися на переміщення та стрибок. Після кожного стрибка п'ятим пальцем п'ясть буде трохи піднята вгору. Це потрібно для виконання «віденської ліги»¹.

Другий та перший пальці будуть націлені для взяття інтервалу за рахунок згиначів пальців та міжкісткових м'язів. Тут також братиме участь, окремий від усіх, довгий м'яз, що відводить великий палець. Він виконує функцію відведення не тільки великого пальця убік, але й усієї п'ясті. Це

¹ Поняття «віденська ліга» існує у виконавців в побутовому спілкуванні. Використовується воно, коли виконавець бачить дві ноти під однією лігою. Це свідчить про те, що перша нота завжди буде сильнішою, ніж друга. Викладачі пояснюють це як «присідання» на перший звук, другий звук завжди буде тихішим, легшим, коротшим.

потрібно для хапального руху взяття інтервалу, а також для відштовхування уверх самої п'ясті. Після взяття акорду в роботу вступатиме м'яз, що розгинає пальці. Він допомагає піднімати п'ясть у передпліччі, тим самим відбувається поштовх.

Саму руку рухатимуть великі м'язи від плеча. Під час стрибка передпліччя разом із зап'ястком здійснюватимуть дугоподібний горизонтальний рух до наступної ноти. Це потрібно для розвантаження всього апарату. У швидкому темпі це не так помітно, але рух все одно є. *Якщо просто рухатись по горизонталі від інтервалу до басу, то друга нота під лігою буде ударною.* Легкості неможливо буде досягти, як прийнято виконувати закінчення «віденської ліги». Також буде різким і сам рух, що призводить до затискання у спині. А конкретніше в трапецієподібному м'язі, що згодом позначиться на лопатці. Плече неспроможне здійснювати рух руки різко убік на постійній основі. А значить, великі м'язи, що беруть на себе все важке навантаження при переставленні руки, не зможуть правильно передавати кінетичну енергію в пальці.

Права рука буде зосереджена на дрібній техніці. Робота пальців буде приведена в дію міжкістковими м'язами. Також у процесі гри братиме участь п'ясть, яка допомагатиме здійснювати розвороти гамообразного руху, зміну пальців. *Все це впливає на моторику на легато, щоб створити єдиною наскрізну лінію, і одночасно закладає варіантність при вимовленні фактури: від більш активного до філігранного.*

У восьмому та дев'ятому тактах, на кульмінації періоду, Ф. Шопен використовує ширшу фактуру у правій руці.

Нотний приклад 3.18

Такти 8-9



За рахунок октав звучання стає об'ємним. Взяття нот першим і п'ятим пальцями змушує п'ясть рухатися півсферою. Це потрібно для легатності, плавності та безперервності звуку. Також п'ясть допомагатиме фізично найслабшому четвертому пальцю. Наприкінці сьомого і на початку восьмого тактів буде перекидання другого пальця через перший. Враховуючи, що перший палець буде на чорній клавіші, другий здійснюватиме рух всередину клавіатури, як би натискати на самому початку клавіші. Є альтернативний спосіб, за широкої долоні, грати *соль-бемоль* — *фа* інакшою аплікатурою: на ноті *соль-бемоль* другий палець, на *фа* перший.

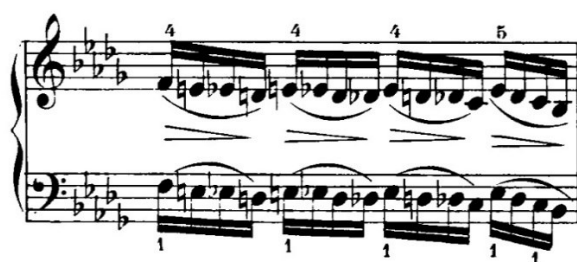
Отже, у швидкому темпі, ми заощадимо час, щоб не розвертати п'ясть на перекидання пальця. Рух п'ясті також потрібен для підготовки першого пальця, адже він є найкоротшим серед усіх, і ми забезпечуємо не лише взяття звуку, а й підготовку для замаху. Сферичний рух п'ясті підтримує правильне розподілення сили для легатності. Граючи механічно, не використовуючи зап'ясток, неможливо досягти рівномірності звуку — як за динамікою, так і за атакою.

З десятого такту з'являється секвенційний рух. Ланка секвенції складається з двох тактів. З кожною новою ланкою зростає динаміка та гармонійна напруга. Це підготовка до другого періоду. Секвенція закінчується потужним домінантовим акордом у лівій руці. Найчастіше у цьому арпеджованому акорді виділена верхня нота.

Другий період побудований аналогічно першому. Різниця полягає в динаміці та фактурі, яка стане більш крупною. Тут у лівій руці вже зустрічаються стрибки у вигляді октав. А замість інтервалу — повноцінний акорд. Розкладені арпеджовані акорди додають потужності звучанню, ніби стискають напругу.

Нотний приклад 3.19

Такти 10-11



Закінчують другий період хроматичні тетрахорди в обох руках. Примітно, що кожен тетрахорд виписаний з димінуендо наприкінці. Цей нюанс обумовлений фізіологічною будовою наших рук. Рух у правій руці йде до другого та першого пальців. Вони є найсильнішими. Перший палець буде передавальною звуковою ланкою до четвертого пальця. Більш того, за рахунок опори на перший палець, відбуватиметься замах п'ясті.

Під час опори на великий палець, працює довгий м'яз, який відводить великий палець, в роботу включається довгий променевий розгинач п'ясті та розгинач пальців. Розгиначі піднімають п'ясть для замаху всіх чотирьох пальців. У момент опускання п'ясті працюватиме ліктьовий згинач кисті. Коли цей м'яз працює, п'ясть не тільки опускатиметься, а й ще повертатиметься у бік великого пальця. Саме тому відбувається рух п'ясті півсферою. Звичайно, великі м'язи також беруть участь у цьому процесі.

Слід звернути увагу на лікоть та плече. Вони допомагатимуть рухати п'ясть та передпліччя. У лівій руці процес відбуватиметься з точністю навпаки. Рух п'ясті йде паралельно правій руці, але замах здійснюватиме перший палець.

Наступні вісім тактів — підготовка до коди. Вони складаються з двотакту, що повторюється, після якого слідує невелика відповідь за першим разом, а за другим — динамічний зліт нагору. Кода побудована на унісонному звучанні.

Нотний приклад 3.20



Зважаючи на те, що права рука гратиме у великій октаві, корпус піаніста буде розгорнутий ліворуч. По мірі висхідного секвенційного руху до третьої октави корпус паралельно повертатиметься. При цьому не руки повертають корпус, а навпаки. Верхня половина тулуба виступатиме фізичною опорою для свободи виконання. Лікоть, передпліччя, п'ясть допомагатимуть пальцям виконувати свою роботу.

Завершенням прелюдії є два потужні, короткі акорди. Їх виконання, як часто кажуть піаністи, повинно виходити «з роялю». Пальці будуть зібрані за рахунок утримання своду долоні. Руки йтимуть вгору, ніби дістаючи звук із клавіш.

Отже, аналіз Прелюдії № 16 Фредеріка Шопена доводить, що в кожний момент тексту (верніше, при зміні фактурного втілення) використання м'язового апарату суттєво впливає не тільки на звучання, але й на весь музичний матеріал, а варіантність можливих рухів створює ситуацію різного втілення фактури, що безпосередньо відображається на інтерпретації всієї композиції і образної драматургії.

Наступний приклад також присвячений рухам рук. Крупні м'язи, як основа всього піаністичного апарату, постійно увімкнені у роботу. Але дуже важливим моментом є опора нашого важеля. Без неї виконавець не може

розвантажувати свій апарат. Також завдяки опорі ми маємо можливість робити підкладання пальців, замаху п'ястю для інтонування або виділення окремої ноти, повороти п'ясті задля зміни аплікатури тощо.

Рефрен Другої частини Сонати оп. 13 № 8 Людвіга ван Бетховена, на перший погляд, являє собою дуже просту мелодію із заповненням у правій руці та басом у лівій. Але це оманливе бачення, адже баланс трьох рівнів вибудовується дуже важко. Це напряду залежить від здатності піаністичного апарату грати одночасно різні пласти фактури різними штрихами та динамікою. Розділяючи динамічно фактурні пласти, виконавець стикається з фізіологічними труднощами. Бо мелодія, як і басова партія на початку, мають часову різницю звучання у порівнянні з акомпанементом. Під час звучання чвертей акомпанемент рухається шістнадцятими. Крайні пласти фактури не мають можливості продовжувати звучання як акомпанемент через різницю тривалості утримуваних нот. Тому виконавець намагається тиснути, задля продовження звучання, на мелодичну лінію. У другій фразі те ж саме відбуватиметься у лівій руці. Адже початок звучання чвертей повинен бути дуже м'який та співучий.

Динамічний баланс цього періоду дається дуже важко, адже чутливість та дотик різних пальців однієї руки повинен відрізнитися. Як зазначає Клаудіо Саведра: «Люди діють проти своєї природи, коли намагаються змусити кожен палець звучати однаково, навпаки, люди повинні розвивати індивідуальність кожного пальця» [102]. Тому у цьому творі потрібно вибудувати три динамічні лінії: основна мелодія, дуетна партія басу та акомпанемент.

Нотний приклад 3.21

Початок рефрену



Тема написана у динаміці піано. Дуже важко одразу почати співучу мелодію та рухливий акомпанемент. Зазвичай викладачі кажуть, що треба продовжити тему, а не починати її. Це робиться навмисно, задля відчуття свободи. Виконавець має сидіти рівно, відчуваючи тонус м'язів та керуючи цим процесом, споглядати та слухати «зі сторони». При опусканні рук на клавіатуру наші голова, плечі та спина повинні бути у вертикальному положенні. Ні в якому разі піаніст не може сидіти згорблений, бо це заважає м'язам працювати на повну чутливість та амплітуду. За рахунок посадки м'язам набагато легше працювати на мінімальній потужності. Але треба розуміти, що вони знаходяться в максимальному тонусі. Тоді всі рухи ліктя, передпліччя, п'ясті та пальців будуть дуже пластичними. Це потрібно для контролювання динаміки фактурних пластів та керування процесом гри дуже ніжної мелодії.

На початку другої частини в *правій руці* буде одночасно звучати два пласти фактури — мелодія та її заповнення. Акомпанемент розташований досить близько до мелодії. Відчуття одночасного натискання першої терції буде відрізнятися, тому що мелодія повинна звучати гучніше ніж акомпанемент. Тому при опусканні руки п'ятий палець буде сильніше зафіксований у зігнутому положенні на ноті *до*. В той час як другий або третій палець, на ноті *ля-бемоль*, будуть менш зафіксовані задля підлаштування акомпанементу.

За це відповідають згиначі та розгиначі пальців. Причому ми знаємо, що деякі м'язи об'єднують в собі роботу одразу всіх чотирьох пальців. Але за рахунок міжкісткових м'язів та окремо дублюючих згиначів піаніст має можливість з різною силою опускати пальці на клавіші. При взятті цієї терції лікоть буде виконувати роль амортизатору. Тобто після натискання клавіш лікоть буде йти трішечки уверх та в сторону. Це робиться навмисно. При такому русі ми забезпечуємо взяття дуже м'якого та тихого звуку.

Далі в роботу акомпанементу додається і великий палець на ноті *мі-бемоль*. Для того, щоб він не виділявся динамічно, ми повинні мати опору для всієї п'ясті. Таким чином навантаження розподіляється для п'ясті та передпліччя — великий палець має більшу фізичну силу та, природньо, при грі на роялі саме він використовується як опора. В даному випадку опорою виступає мелодія.

Якщо не тиснути на п'ятий палець, а просто розподілити навантаження всієї руки на нього, то матимемо можливість підлаштовувати акомпанемент під звучання мелодичної лінії. За рахунок п'ятого пальця ми будемо відчувати опору, розподіляти навантаження та утримувати купол п'ясті задля роботи другого та першого пальців в якості акомпанементу. На другу долю першого такту мелодична нота *до* змінюється на *сі-бемоль*. Опора з п'ятого пальця буде передаватися на четвертий. І одразу — підкладання третього пальця, бо він більш витривалий. Але враховуючи фізичні можливості четвертого пальця та зайві дії з підкладанням пальцю, зручніше одразу взяти *сі-бемоль* третім пальцем та мінімізувати рухи.

Мелодична лінія у другому такті йде стрибком на *мі-бемоль*. Проінтонувати цей хід набагато легше, опираючись на третій палець. Також виникає опора в акомпанементі у вигляді першого пальцю. Це також дає можливість замаху п'ятого пальця, щоб дотягнутися до ноти *мі-бемоль*. Отже, ми робимо навмисно зайвий рух, який вимагає час, щоб проінтонувати кварту *сі-бемоль* — *мі-бемоль*.

В третьому такті мелодія рухається восьмими уверх. Зазначимо, що тут фізіологічно немає можливості зіграти мелодію на легато, бо відстань між мелодією та акомпанементом складає кварту через октаву. Для того, щоб легато прозвучало, піаністу допомагає використання педалі. Але розподілення опори все одно залишається. Вона необхідна для збереження м'якого звучання, а також заповнення кварта *мі-бемоль* — *ля-бемоль*. Прі русі уверх на перших мелодичних нотах змінюється гармонічне заповнення, від чого і

треба відштовхуватися. Нижня нота акомпанементу *мі-бемоль* і буде опорою (перший палець). За рахунок нього виконуватимуться і замах, і інтонування кварта *мі-бемоль* — *ля-бемоль*, а також рух п'ясті вздовж клавіатури. Варто зазначити, що положення зап'ястка, коли застосовується перший палець, завжди буде трішечки розвернутим вглиб. Таким чином компенсується довжина першого пальця відносно інших. І коли розвернутий зап'ясток, замах п'ясті при інтонуванні інтервалів завжди буде зручнішим. В третьому такті задля переносу опори буде також застосовуватися бічне покачування п'ясті (обертання п'ясті з передпліччям). Це також робиться навмисно задля якості інтонування.

На межі третього і четвертого тактів в акомпанементі є не дуже зручне місце. А саме ковзання першого пальця з чорної клавіші *ля-бемоль* на *соль*. Такий рух достатньо розповсюджений в піаністичній практиці. Але слід пам'ятати, що опора, пов'язана з першим пальцем саме в цьому місці, буде розподілена між великим пальцем та мізинцем, що обумовлено необхідністю утримання мелодії. Тут на допомогу приходять м'язи, які розташовані між пальцями і знаходяться у середині долоні (саме міжкісткові, червоподібні та долонні міжкісткові м'язи). Саме вони мають властивості до розтягування пальців не без допомоги м'язів, що відводять крайні пальці в сторони. За рахунок розтяжки ми можемо утримувати купол п'ясті, користуючись сковзанням першого пальця. В момент сковзання також беруть участь передпліччя з ліктем. Вони допомагають у пересуванні п'ясті вздовж клавіатури.

П'ятий такт також привертає увагу необхідністю перекладання пальців одним над одним. Для того, щоб зберегти легатний штрих наприкінці п'ятого такту, можна застосовувати перекладання четвертого пальця над п'ятим. Це також поширений прийом для виконання безперервного легато. В цьому місці дуже важливо повернути п'ясть таким чином, щоб було зручно зробити перекладання. Адже четвертий палець хоч і довший, але не має такої

рухливості, як п'ятий. Тому за рахунок повороту п'ясті, а також притиснення п'ятого пальця максимально до долоні, четвертий палець буде мати змогу переміститися над п'ятим. Ці незручності будуть мати позитивний характер. Адже вони потребують часу, який нам необхідний, щоб проспівати ці дві ноти і трішечки сповільнитись.

В цей час у лівій руці проходить басова лінія, яка в третьому такті виступає ще й як мелодичний підголосок. Дуже важливо підлаштувати басову партію динамічно таким чином, щоб вона звучала тихіше мелодії. За рахунок більш низького регістру басова партія звучатиме в динамічному плані гучніше, ніж акомпанемент. Тобто динамічний план буде вибудовуватися таким чином: зверху, по гучності, мелодія; далі басова лінія; найтихіший рівень в акомпанементі. З дев'ятого такту в лівій руці також з'являється акомпанемент. Принцип виконання такий же, як і в правій руці, тобто треба знайти опору, відштовхуючись від басової лінії.

Детальне дослідження рефрену Другої частини Сонати ор. 13 № 8 Людвіга ван Бетховена показує, як складно при такому викладі проінтонувати всю фактуру, відтворити диференціацію голосів. За рахунок зручного розподілу зусиль апарату це стає можливим і дозволяє піаністу знаходити певні варіанти рішень балансу різних фактурних ліній.

За таким же принципом продовжимо аналіз **Другої варіації** циклу **«Варіації на тему Чакони» Альфредо Казелли**. Основним моментом при грі багатошарової фактури є використання опори всього піаністичного важеля (всієї руки). Виконавцю треба розподіляти навантаження своєї руки таким чином, щоб спиратися на клавіші пальцями. За рахунок спирання пальця або пальців на клавіші, піаніст має змогу розвантажувати статичне навантаження, а саме м'язи, що утримують руки виконавця. Завдяки опорі піаніст має змогу керувати іншими пальцями руки більш мобільно.

Фактура другої варіації має три пласти: октавні басы, гармонічне заповнення в середньому голосі та мелодичну лінію. Складно це все об'єднати,

особливо в темпі. За рахунок гармонічного заповнення шістнадцятими виконавець не може постійно утримувати ноти мелодії. Ритмічно басова лінія співпадає з мелодією. Педаль не забезпечує необхідне утримання мелодії, вона лише допомагає фіксувати тривалість звучання. Але слід пам'ятати, що гучність гармонічного заповнення не повинно перебивати два інших пласти. В цьому моменті воно виступає найтихішим пластом фактури. Викладення мелодії відбувається на легато, за виключенням тих моментів, коли автор виписав паузи. Паузи виступають своєрідною синкопою для мелодичної лінії.

В інших випадках як мелодія, так і інші пласти фактури мають виконуватися легато. Тут і виникає питання, як це все зіграти. На допомогу приходить підкладання пальців — заради об'єднання легатним штрихом. Але виявляється, що треба крутити п'ястю та слідкувати за рівним звучанням (єдине, об'єднане звучання усіх угруповань шістнадцятих). Наслідками можуть бути затислість у всій руці, бо виконавець намагається все зіграти рівним звуком, і тим самим може перетискати згиначі та розгиначі пальців і зап'ястку. Особливо це стосується першого пальцю, який має велику рухливість. Для того, щоб цього не сталося, слід шукати опору, місце, в якому можна встигнути скинути напругу, без втрачання якості. Але опора, в нашому випадку, постійно змінює своє місцезнаходження. Вона перетікає у правій руці з мелодичної лінії в середній голос. Розберемо ретельно перший такт. Далі такий принцип роботи м'язів буде працювати у всій варіації.

Нотний приклад 3.22

Початок другої варіації



Вибір зручної аплікатури має велике значення у вивченні нотного тексту. Особливо коли в одній руці є декілька шарів фактури, як в цьому прикладі.

На початку такту все здається зручним, але вже на другу долю з'являється підміна пальців. Починати тему потрібно на динаміці піано, кращим пальцем для цієї задачі буде четвертий. Адже він не має такої сили, як інші пальці, та він є чутливішим за всіх. Завжди використовуючи четвертий палець на початку мелодії, виконавець не матиме змоги почати грубо та різко, це фізіологічні особливості апарату. З першої долі такту вже зрозуміло, що опора буде переміщатися в різні шари фактури.

Одразу після взяття мелодії свою гармонічну лінію починає середній голос. Задача виконавця зіграти дуже рівно, безперервно та підлаштувати по динаміці під мелодичну лінію. Вибір аплікатури в цьому місці залежить від виконавця, повинно все бути зручно. Але уникнути підкладання пальців неможливо, інакше легатного звучання не досягти. На перших трьох шістнадцятих будуть використовуватися підряд пальці, від першого до третього. На межі першої та другої долі опора буде переноситись на третій палець на ноті *соль*. Це потрібно для підготовки четвертого пальця та виділення синкопи. При натисканні ноти п'ясть підійматиметься вгору. Адже крім підготовки та замаху четвертого пальця в темі виконавцю ще треба встигнути підкласти на ноту *фа* перший палець.

Якщо б далі в середньому голосі не йшов рух по чорних клавішах, дію з першим пальцем можна було б не використовувати. Тобто на другу долю, в середньому шарі фактури, аплікатура буде: перший, третій, другий, перший. З такою аплікатурою є можливість зіграти легатний штрих. Опора, що переміщається з третього пальця середнього шару фактури переходить до четвертого пальця мелодії, який той тримає чверть з крапкою. Адже далі буде перекидання третього пальця через перший, в цьому випадку необхідно мати фіксацію нашого апарату. Завдяки утриманню мелодії, виконавець має опору,

щоб робити поворот п'ясті для перекидання пальців на легато. Лікоть в цей час допомагатиме утримувати наш важіль та йде вгору — задля зручності пальців та п'ясті. Обов'язково в таких моментах треба слідкувати за плечем та плечовою кісткою. Адже часто при затисненій грі, в момент підняття ліктя, разом з ним йде і плече. Це не правильні рухи. Плече повинно бути завжди в своєму нижньому, природньому стані, бо від головки плечової кістки починають свою дію м'язи, що постійно задіяні в русі ліктя (біцепс та трицепс). При грі на фортепіано ці два м'язи завжди беруть участь в будь-якому русі піаністичного апарату. Також при піднятті ліктя буде задіяний дельтоподібний м'яз. Саме він відповідає за підняття плечової кістки вгору, тобто забезпечує рух ліктя від тулуба.

При русі шістнадцятих вниз п'ясть буде робити рух по колу. Це рух в зворотному напрямку після підняття п'ясті. Адже далі рух п'ясті не буде завершуватися. Навпаки, цей рух по колу продовжиться далі. Бо на третій долі такту знову буде повторюватися перенесення опори з мелодії на третій палець середнього голосу. Це потрібно для затактованої мелодичної ноти, в другому такті пальці будуть сповзати по нотах вниз. Опора на третій палець необхідна, бо з'являється акорд. Виконавцю його потрібно взяти зверху, тому при перенесенні опори п'ясть знову рухатиметься вгору.

Аплікатура: другий, третій, п'ятий пальці — потребує взяття акорду зверху. В момент взяття акорду опора миттєво переміщається на п'ятий палець, бо там звучить тема. Рух п'ясті продовжується по колу тепер вниз. Така дія потрібна далі для переміщення п'ясті вниз (з чорних клавіш на білі). Перший палець буде сповзати з чорної клавіші на білу, щоб об'єднати штрихом легато середній шар фактури. Інакше в цьому випадку бути не може. Рух по колу, довкола своєї вісі, п'ясть виконує за один такт декілька разів. В останній раз це відбувається саме на третю долю. На останню шістнадцяту такту опора переміщається у перший палець. Цьому сприяє і рух п'ясті, і

штрих легато, і ковзання з ноти *ре-бемоль* на ноту *до* другого такту. В цей момент п'ятий палець має змогу дуже швидко переміститися до ноти *соль*.

Для того, щоб звук в мелодії не переривався, на допомогу виконавцю приходить педалювання, а також дуже швидке сповзання з ноти *сі-бемоль* на ноту *соль*. Відстань невелика, тому досвідчений майстер це може зробити і без педалі: в момент переміщення опори тримати мелодичну ноту *сі-бемоль* до останнього моменту. Коли вже перший палець майже зробив сповзання і робить натискання на клавішу, п'ятий палець дуже швидко встигає сповзти з невеликим запізненням, не відчутним для вуха слухача, встигнути натиснути ноту *соль*.

Такий принцип допомагає виконавцю досягати дуже якісної гри не тільки в штриховому та артикуляційному плані, а ще й в сфері звуковидобування. Досягнення потрібного результату завжди вимагає зусиль. Якщо виконавець знає, як правильно використовувати свій апарат для поставлених або локальних, або глобальних задач, весь процес вивчення твору відбувається набагато простіше та швидше.

3.2 «Зорове» відчуття фактури виконавцем і труднощі для м'язового апарату: особливості дефініції

Вивчення будь-якого твору у виконавця починається з зорового знайомства з нотним текстом. Це, зазвичай, у виконавців одночасно поєднується з інтонуванням внутрішнім слухом, з сольфеджуванням про себе, що дає первинне ознайомлення з мовою, музичною думкою, побудовою фрази, врешті-решт, з цілісним композиторським задумом, який зафіксований в нотному тексті.

Перше, на що виконавці звертають увагу, — це фактура та її щільність. При першому знайомстві з текстом, найчастіше, виконавець не може передбачити, що його чекає в подальшій роботі. Адже назва твору або навіть визначення його форми не завжди видають повну інформацію про те, як

будувати виконавську інтерпретаційну версію. Завдяки зоровому контакту виконавці намагаються зрозуміти, що їм доведеться виконувати. Але без гри на інструменті ця дія веде за собою часто оманливе бачення твору.

Тут на допомогу приходить читання тексту з листа. Саме з цього моменту починається формування виконавської версії. Розглядаючи специфіку фортепіанних штрихів, Людмила Касьяненко зауважує: «Однією із складових частин піаністичної майстерності є освоєння всіляких фортепіанних штрихів як відшліфованих різноманітних технічних прийомів (рухів руки) в “чистому вигляді”. Це: *ледве помітний рух останнього суглоба пальця; рух всього пальця; різноманітні рухи п'ясті, передпліччя, плечового суглоба; а також використання ваги тулуба. Точне розуміння того, який рух є необхідним і вміння ним користуватися в певний момент, дозволяє економити енергію руки* (курсив наш — В. Р.) навіть при найскладніших комбінаціях цих рухів» [44, с.115].

Можемо зробити припущення, що є три типи співвідношення зорового уявлення про текст і фактичної роботи апарату піаніста.

Перший — коли читання нот з листа не викликає відторгнення і складнощів. Але при відповідному темпі при виконанні виникають певні труднощі.

Другий — коли зоровий погляд на нотний текст створює відчуття великих труднощів, але при його вивченні стає зрозумілим, що фактура викладена зручно для апарату, і тому особливих труднощів не виникає.

Третій — коли і перше інтонування, і подальше виконання підтверджують складність викладення, і, відповідно, його втілення піаністичним апаратом.

Розглянемо декілька прикладів, які ілюструють ці положення.

На прикладі перших тактів Сонати для фортепіано ор. 33 Шарля Алькана прослідкуємо, як зорове знайомство з текстом виявляється «оманою». Нотний текст у цьому випадку не відштовхує своєю фактурною складністю.

Але є складнощі у стилі виконання та роботі дрібної техніки, котра відкриває свої нюанси тільки при досягненні швидкого темпу.

Соната для фортепіано Шарля Алькана є цікавим зразком для аналізу того, як працює піаністичний апарат в умовах дрібної моторики. Коли виконавець знайомиться з нотним текстом, його нічого його не збентежує. Звичайна висхідна фактура, стрибки у лівій руці в межах октави. Але це приклад того, що нотний текст виявляється зручним та комфортним для зору до того моменту, доки піаніст не сідає його вчити. Складність полягає в тому, що це дуже прозора фактура. Рухи піаністичного апарату повинні бути дуже точними, адже будь-яке відхилення або невірний розрахунок рухів загрожує точності попадання.

Відпрацьовування кожного руху дозволяє піаністу, поступово пришвидшуючи темп, досягати потрібного результату. Але при додаванні темпу виконавець повинен також мінімізувати свої рухи: чим швидше темп, тим більш мінімізованим має бути рух. Адже в швидкому темпі немає часу «на роздуми». Це відпрацьовується в повільних темпах.

Пошуки правильного руху можуть займати години, адже неправильні відчуття при швидкому русі можуть привести піаністичний апарат до катастрофічних наслідків. Опрацювання всіх стрибків, гамоподібної фактури та акордової техніки робиться заздалегідь у повільному темпі таким чином, щоб у швидкому не відчувати дискомфорту або напруги. Така легкість під час гри на інструменті повинна бути дуже зручною в будь-якому темпі. Це дозволяє виконавцю вільно відчувати свій апарат, а також забезпечує вміння керувати їм.

Нотний приклад 3.23

Початок сонати



Тепер розберемо ті рухи, які мають бути в запасі навичок піаніста та його апарату. Перші сім з половиною тактів сонати — це звичайний висхідний рух. Ліва рука, виконуючи октави, переміщає центр ваги від одного пальця до іншого. Але враховуючи темп, ці рухи повинні бути дуже точними. Швидкість розкриття долоні на октаву повинна дорівнювати швидкості зібрання. При взятті другої ноти *ре*, долоня буде тягнутися угору. Перший палець буде робити замах на цю ноту. Тобто початок руху йде від п'ятого пальця. Підіймання п'ясті для замаху першого пальця і буде розкриттям долоні. П'ясть робитиме рух, який нагадує хвилю, що б'ється об хвилеріз.

При взятті першим пальцем верхньої октавної ноти, п'ясть буде миттєво збиратися задля підготовки взяття ноти *фа-дієз*. У цей момент опора переміщується від п'ятого пальця до першого. За рахунок перенесення опори долоня миттєво збирається, підіймається та підготовлює п'ятий палець для гри. Зап'ясток та передпліччя постійно обертаються навколо себе. Лікоть повинен бути трішечки відведений від тулуба. Отже, ми даємо вільно обертатися передпліччю, утримуючи плече та плечову кістку. Всі крупні м'язи будуть утримувати наш важіль, тобто руку задля роботи дрібних.

М'язи, що будуть працювати, нагадуватимуть рикошетний рух. Їх робота полягає в різкому тяжінні на себе передпліччя і миттєвому відпусканні, щоб м'язи-антагоністи виконували протилежну дію. В цій роботі, насамперед, прийматимуть участь квадратний та круглий пронатори, а також супінатор. Ці

м'язи знаходяться у передпліччі та обертають променеву та ліктьову кістки навколо себе.

Але знов треба пам'ятати, що крім цих дрібних м'язів основну роботу будуть забезпечувати біцепс та трицепс. Вони як більш сильні та крупні м'язи починають цю дію, а дрібні м'язи лише завершують її. Також нам необхідно утримувати купол п'ясті (довгий долонний м'яз), щоб пальці мали змогу вільно переміщатися під долонею. Розглядаючи цей рух, одразу стає зрозуміло, що він не аби який складний в плані кількості задіяних м'язів. Дуже важливо відпрацювати це в повільному темпі, відчуті опору, обертання та переміщення п'ясті. Будь-який зайвий рух може призвести до непопадання по нотах, що матиме негативний вплив на таку витончену, діамантову музику.

В правої руки не менш складне завдання. Тут більше задіяна робота пальців. При утриманні всієї руки та куполу п'ясті над клавіатурою пальці працюють як у підвішеному стані. Це потрібно в першу чергу для першого пальця, щоб він мав змогу рухатися під долонею. Бо виписана така аплікатура: третій, другий, четвертий перший і далі повторюється. Це дуже зручна версія аплікатури для виконання. Єдине, за чим потрібно слідкувати, це затислість першого пальцю. Часто він має звичку вигинати першу фалангу, а за нею і основний суглоб назовні. В цьому випадку це небезпечно тим, що йде затискання м'язів першого пальцю.

Повторювана аплікатура розрахована на підлаштування пальців під чорні ноти. За рахунок повороту зап'ястку, праворуч чи ліворуч, ми можемо це забезпечити. Утримання руки забезпечує нам вільне переміщення пальців по потрібним нотах. За рахунок приведення або відведення ліктя від тулуба ми можемо компенсувати поворот зап'ястку. Притиснення руки до тулуба обмежує роботу крупних м'язів і перекладає все навантаження на дрібні.

Нотний приклад 3.24

9-11 такти



Починаючи з дев'ятого такту, у лівій руці з'являються стрибки. Враховуючи темп, точність яка потрібна, викликає дуже швидку реакцію попадання на клавіші. Як відомо, виконання стрибків робиться завжди зверху. Наші м'язи переміщують передпліччя з зап'ястком над клавіатурою по полусфері від однієї ноти до другої. В цьому прикладі незручність полягає в тому, що повторювальний бас залишається незмінним та грається на чорній клавіші, на яку із-за меншої ширини на неї складніше попасти. Особливо при таких швидких темпах. Забезпечити чітке попадання можливо лише повертанням п'ясті. Це робиться навмисно, задля опори всієї руки. Тобто загальний рух стрибків відбуватиметься не тільки по полусфері, а ще й з повертанням п'ясті. Таким чином забезпечується точність попадання та корегування звуковидобування. Адже вся гра на роялі відбувається за принципом видобування звуку «з нього».

Під час стрибка між басом та терціями лікоть виступає як коригуючий елемент. Для переміщення опори між четвертим пальцем в басу та першим пальцем у терціях лікоть буде постійно або підійматися (рух в сторону терцій), або опускатися (рух в сторону баса). Для того, щоб він вільно переміщався у просторі, необхідна робота утримувачів плеча та спини. Тому дуже важливою при такій грі буде правильна посадка, адже рівна спина забезпечує тонус м'язів, котрі працюють під час стрибків.

Аналіз фрагментів Сонати показує важливість рухів апарату, що забезпечує легкість моторики, точність попадання стрибків, інтонування октав.

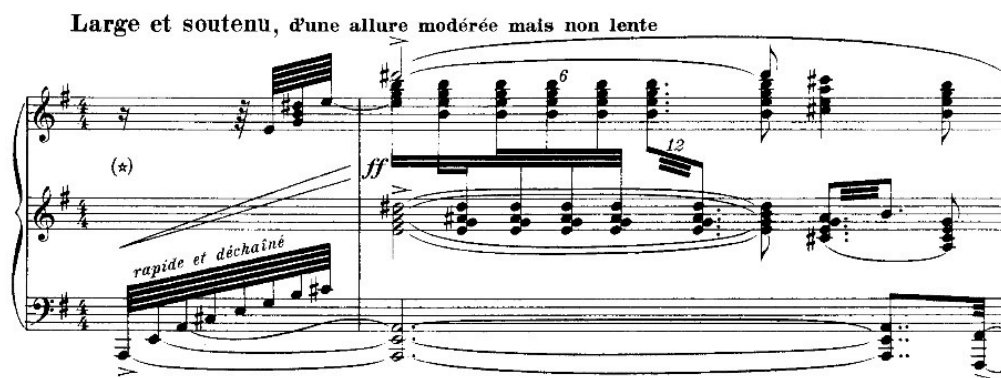
Читання нот з листа викликає складнощі та «відштовхує» виконавця при баченні двох або більше нотних строчок для виконання складної фактури. На прикладі першої п'єси циклу **«Ombres» Флорана Шмітта** розберемо, як може впливати зорове знайомство з текстом на виконавця і які можуть бути наслідки.

Фортепіанна творчість Флорана Шмітта насичена оркестровим мисленням. Композитор передає своє бачення фактури для одного інструменту, використовуючи декілька нотних рядків. Тим самим він передає масштаб звучання та намагається відокремити різні пласти фактури. При баченні виконавцем більше двох рядків у нотному тексті, перше що приходить на думку, що це дуже складно. Фактура вимагає швидкого реагування на різні пласти, а також багато нот.

Але це оманливе бачення. Враховуючи, що Шмітт сам був піаністом, він не міг написати незручно. Але виконавець зможе це зрозуміти тільки тоді, коли самостійно програє твір на роялі. Графіка нотного тексту, його візуальна насиченість відразу ставить перед виконавцем питання про те, як його відтворити. До таких творів треба підходити спокійно, не тільки намагаючись об'єктивно проаналізувати текст, спираючись на зорове враження, а й поступово перевіряючи його звучанням. Адже одна справа дивитись ноти без інструмента, зовсім інше — розбирати текст в безпосередньому контакті з клавіатурою. Візьмемо перші три такти.

Нотний приклад 3.25

Початок першої п'єси



При розборі тексту одразу відчувається, як все прораховано для зручного виконання. Затакт починається зі звичного арпеджію. В правій руці остання нота затакту вже запрограмована на взяття її першим пальцем. Далі рука дуже зручно лягає на великий мінорний септакорд. В лівій руці, за рахунок педалі, утримується бас заради того, щоб зіграти у першому такті той самий акорд, що і в правій руці. Далі йде мартелято двома руками. Воно викладено таким чином, що руки не перехрещуються, перші пальці обох рук знаходяться в положенні один над одним. За рахунок їх мобільності та рухливих можливостей вони не заважають один одному. Мартелято призначено для одного положення кожної п'ясті. Зап'ясток лівої руки в будь-якому випадку буде трішечки повернутий праворуч. Це потрібно для компенсування довжини всіх пальців до першого.

Ліва рука знаходитиметься трішечки не в своєму регістрі, тобто виконавець так чи інакше буде повертати зап'ясток. Акорд розташований дуже зручно для такого положення. Пальці будуть знаходитися ближче до краю клавіш задля більш зручної гри лівої руки. На межі першого-другого тактів є стрибок лівої руки — від баса до продовження мартелято. Але за рахунок повільного темпу і зручної фактури він не здається чимось неможливим. Наступне за ним тремоляndo також дуже зручно написано — це звичайне покачування п'ясті від першого до п'ятого пальця.

Вся перша п'єса циклу написана з проявами оркестрового мислення, але з урахуванням специфіки роялю. Тому використовуються три нотних рядки. Ф. Шмітт залишив послання для піаністів у вигляді відокремлених пластів фактури на декількох нотних рядках. А також одразу дав підказку, як треба мислити при виконанні його твору. Загальна картина зорового бачення тексту «відштовхує» виконавця. Але розбір твору дає можливість розгадати загадку і знайти просту відповідь для подолання складнощів.

Фактура, яка при першому знайомстві з текстом здається дуже складною та енергозатратною, при грі виявляється дуже зручною. Три пласти, які презентують оркестрове мислення композитора, розраховані на масштабне звучання без прикладання великих зусиль.

Ще одним прикладом зорового знайомства з текстом є п'єса **«Човен посеред океану»** з циклу **«Відображення»** Моріса Равеля. В цьому випадку, як і в сонаті Шарля Алькана, нотний текст не викликає складнощів для прочитання. Але стилістика французької фортепіанної школи вимагає великого досвіду та навичок піаністичного апарату. Це стосується в першу чергу звуковидобування та артикуляції, штрихів та дотику до клавіш, що притаманні саме цій школі гри на інструменті.

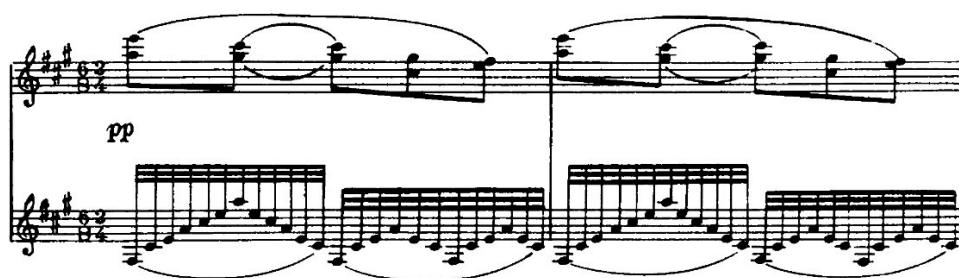
Композитори дуже часто звертаються до передачі образу води в музиці. Вона завжди приваблювала митців своїм незвичним природним звучанням. Багато з композиторів зверталися до цієї тематики — Ф. Ліст, К. Дебюссі, М. Равель та багато інших. Передача такого звучання на роялі вимагає неабиякої підготовки піаніста.

Зазвичай цей особливий ефект передається у вигляді гамообразної фактури або арпеджіо. І для того, щоб досягти потрібного звучання, композитори використовували дуже швидкі темпи при дуже тихій динаміці, намагаючись передати мерехтіння у звуці, що нагадує журчання води. Для виконавця це досить складна задача, тому що вимагає вправності за інструментом. Руки повинні парити над клавіатурою та бути «невагомими».

Але під створенням цього ефекту прихована велика робота м'язів, причому всього апарату піаніста, від спини ко кінчиків пальців. Твір Моріса Равеля «Човен посеред океану» з циклу «Відображення» не є виключенням.

Нотний приклад 3.26

Початок твору



Права та ліва руки тут працюють не синхронно. В кожній свої завдання та образ. Основний звуковий ефект в цьому творі створює ліва рука. Начебто хвилі, що б'ються об човен. Робота лівої руки безпосередньо залежить від спини. Бо ці м'язи повинні вільно переміщати руку вздовж клавіатури та утримувати її вагу. Функцію натискання на клавіші, авжеж, виконують пальцеві м'язи. Але якщо передпліччя не утримувати над клавіатурою, ми не зможемо досягти потрібно звуку. Рука знаходиться в піднято-зігнутому положенні. І тут працює цілий комплекс м'язів. Одні підіймають руку, другі згинають, треті рухають передпліччя. В русі всієї руки над клавіатурою задіяні основні м'язи спини. Вони утримують лопатку та плече, котрі в свою чергу передають навантаження далі. Трапецієподібний м'яз одночасно утримує лопатку в своєму положенні, а також утримує плече, щоб воно не задиралося наверх.

Якщо виконавець буде використовувати передпліччя як опору та намагатися за рахунок нього добитись, як в нашому випадку, звукового ефекту, то це прямий шлях до перевтоми та перегравання дрібних м'язів. Це стосується перш за все розгиначів пальців, бо саме через них відбувається відскок, який нам потрібен для такого звукового ефекту. П'ясть в цьому випадку буде знаходитися в високому положенні.

Таке переміщення руки над клавіатурою дає можливість, по-перше, не втомлювати дрібні м'язи, а по-друге, досягати потрібного, чарівного звуку. Тепер на прикладі перших восьми тактів розберемо більш детально, що відбувається з апаратом піаніста під час гри.

Ліва рука виконує арпеджовану фактуру. В художньому плані це хвили на легато, які повинні бути фоном. У першому такті є перекидання пальців, яке робиться на одному русі руки. Рух п'ясті, котра повертається задля перекидання пальців, виконується разом з рухом руки. Це потрібно для досягнення невагомego звучання. На нотах *ля* та *до-дієз* відбувається перекидання третього пальця над першим. Це робить тільки п'ясть. Пальці вертикально опускаються на клавіші. Передпліччя рухається над клавіатурою, п'ясть повертається задля зручного опускання або підкладання пальців. Це все об'єднується в один рух праворуч, а потім в зворотному порядку. Якщо ми відчуємо цей загальний рух, вдасться виконати те, що замислив композитор і зафіксував у нотному тексті.

В четвертому такті починає зароджуватися мелодія, яка знаходиться між пластами фактури правої та лівої рук. «Додаючись» до руху лівої руки, вона потребує більш сильного виділення в цьому акомпанементі. Нота *соль-дієз* припадає на перший палець. Завдяки його властивостям ми можемо в середині всього руху використовувати мінімальний замах задля відокремлення акомпанементу від мелодичної ноти. При повороті п'ясті, коли рука доходить до першого пальця, є можливість його трохи підняти аби була динамічна різниця в звучанні цієї ноти. Таким чином ноту *соль-дієз* можна відокремити. В цей час у правій руці звучать фонові інтервали квінта та кварта. На другу долю такту припадає наступна нота мелодичної лінії. М. Равель дуже зручно розрахував положення мелодії між руками. Завдяки мелодичній ноті *до* у правій руці виникає опора для збереження штриху легато.

Інтерпретація нотного тексту є найважливішою частиною виконавської майстерності піаніста. Завдяки досвіду піаніста виконавське прочитання

тексту стає більш швидким та наближеним до фінальної інтерпретаційної версії. На перших етапах ознайомлення піаніст вирішує локальні задачі опанування тексту. А саме — як звучатимуть мотив/фраза, яким звуком вони будуть виконані, якими рухами та піаністичними прийомами буде реалізована конкретна фактура тощо. Саме «зорове» знайомство з нотним текстом дає можливості для прочитання тексту без інструмента. Це первісне розуміння викриває відповідні виконавські проблеми. Так, при баченні тексту у кожного виконавця спрацьовує психологічна реакція на щільність фактури, тональність, метроритм та темп. Осмислення твору на подальших стадіях повинно здійснюватись за допомогою інструмента. Адже як і фактура, так і темпові позначення дають «натяк» на зручне виконання. Аналізуючи твір без інструмента, виконавець орієнтується на внутрішній слух, попередньо опрацьовуючи всі елементи фактури.

«Зорове» відчуття фактури виконавцем є лише частковим її сприйняттям. Адже без гри на інструменті піаніст отримує лише загальне уявлення про те, як повинен працювати його апарат. При читанні нот з листа за інструментом формується розуміння того, яким буде фактурне навантаження на його м'язи.

При такому підході взаємодії «зорового» уявлення нотного тексту та фізичного навантаження на апарат виявляється три типи їх взаємодії:

- 1) коли текст дуже легко зчитується зором, але виконання такого тексту потребує зусиль;
- 2) коли текст відштовхує своєю фактурною складністю, але при вивченні такої фактури, клавіші дуже зручно «лягають» під пальці;
- 3) бачення тексту та його вивчення потребують зусиль від виконавця.

Всі ці типи мають свою варіативність у кожного композитора, а для виконавця набувають свого окремого значення. Для кожного піаніста є дуже важливим досвід, отриманий шляхом самовдосконалення, адже різноманітність фактурних навантажень на апарат є безмежною. Розвиток

піаністичного апарату впливає на загальне розуміння музичного твору і його фінальну інтерпретаційну версію.

3.3 Піаністичні труднощі для м'язового апарату в різножанрових і різностильових творах XIX–XX століть

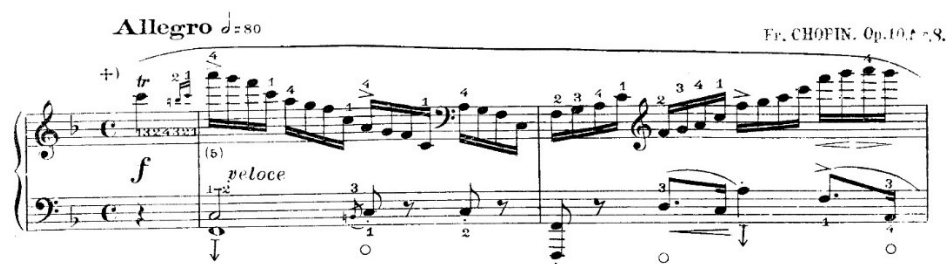
Рухи рук є невід'ємною частиною гри на інструменті. Правильне відчуття та повороти п'ясті разом з передпліччям являється допомогою при грі різних видів фактури. В більшості випадків п'ясть є продовженням передпліччя. Це робиться навмисно, адже таким чином виконавець допомагає м'язам краще виконувати поставлені задачі. При горизонтальному положенні п'ясті з передпліччям м'язи, що йдуть від ліктьового суглобу аж до кінчиків пальців, мають безперешкодну амплітуду роботи (скорочення м'язу, без видовження сухожилків). Таким чином виконавець має змогу більш ефективно керувати своєю пальцевою технікою. Те саме стосується і звуковидобування. Керувати одним важелем набагато легше, ніж коли важіль має розділення на ланки.

На прикладі **Етюда № 8 Фредеріка Шопена** можна побачити як утримуючи п'ясть на одному рівні з передпліччям можна досягти більш швидкого темпу. А за рахунок єдиного руху руки відбувається адаптація роботи м'язів всього передпліччя.

Етюд починається з трелі у правій руці. Мелодія проходить у лівій руці в танцювальному стилі, що нагадує мазурку у характерному пунктирному ритмі.

Нотний приклад 3.27

Початок етюд



Плавний, легатний рух партії правої руки безпосередньо залежить від плеча. Для того, щоб була безперервна гра, необхідно постійно чути кожну ноту окремо і четвірку шістнадцятих в цілому. Шістнадцяті об'єднуються по кожному такту (один такт — до низу, другий — вверх). Об'єднання шістнадцятих досягається за рахунок легатності. Але є технічна незручність — перекидання четвертого пальця через перший. У повільному темпі це відбуватиметься за рахунок опори на перший палець завдяки довгому м'язу, що його відводить. За рахунок цього м'яза кисть розвертається у внутрішній бік, тим самим допомагаючи зробити поворот і замах кисті.

У цей час вмикається розгинач пальців, який, у свою чергу, допомагає підняти п'ясть і приготувати четвертий палець для подальшого перекидання. При зростанні темпу ці рухи мінімізуватимуться. Звичайно, ніхто не скасовує основну роботу міжкісткових м'язів для роботи пальців. Але основний рух відбуватиметься за рахунок ліктя та переміщення передпліччя та п'ясті над клавіатурою. Лікоть підніматиметься трохи вгору й убік, а кисть залишатиметься єдиним цілим із передпліччям. При переміщенні передпліччя вздовж клавіатури кисть буде відкрита (п'ятий палець висітиме в повітрі) і розгорнута у бік великого пальця. Тим самим скорочуватиметься час для перекидання четвертого пальця. Весь важіль буде над клавіатурою і лише пальці натискатимуть необхідні ноти.

Робота плеча полягатиме у підтримці всієї руки. Енергія передається від великих м'язів до дрібних. Тут задіяно практично всі м'язи руки, починаючи

від лопатки і закінчуючи міжкістковими м'язами. Початком виступатиме трапецієподібний і дельтоподібний м'язи. Адже під час підняття ліктя наша лопатка трохи відсуватиметься у бік хребта і вгору. Цей рух виконуватиме насамперед трапеція. Дельтовидний м'яз тягтиме плечову кістку, тим самим піднімаючи лікоть. Якщо у сповільненій зйомці розглянути рух акомпанементу вниз, можна побачити, як лікоть допомагає передпліччю і п'ясті вести долоню вниз по клавіатурі. Причому таким чином, щоб мінімізувати перекидання четвертого пальця. За рахунок цих рухів можна досягти поєднання всієї лінії, легатності, а також темпу.

Наприкінці першого такту починається підготовка до зворотної фази. Рух у другому такті буде висхідним. Лікоть у цей час переходитиме з верхнього положення, на розташування ближче до корпусу. Це необхідна зручність для п'ясті та передпліччя. При висхідному русі п'ясть буде піднята у бік руху, щоб забезпечити підкладання вже першого пальця.

Таким чином, при дрібній пальцевій техніці швидкість забезпечується переміщенням уздовж клавіатури всієї руки (передпліччя). Розвороти п'ясті тут необхідні лише заради зміни пальців.

У лівій руці проходить мелодія. Акорд на першу долю стає фундаментом для мелодії. Також на наступних перших долях ці акорди будуть працювати як фізична розгрузка. При русі руки вниз, для того щоб не було жорсткого звуку, піаніст буде за рахунок п'ясті та ліктя використовувати амортизацію. Це називається видобування звуку «з роялю».

Горизонтальне положення п'ясті сприяє також виконанню штриха легато. В такому випадку м'язи, які виконують свою роботу досягають максимальної еластичності. Тобто амплітуда м'язів збільшується, підвищується чутливість. Але об'єднання двох звуків неможливо без відчуття опори всього піаністичного важеля (всієї руки). За рахунок положення п'ясті, використання опори, правильної посадки та розподілення зусиль виконавець має можливість виконувати такий штрих, як легато.

Завдання апарату в цьому прикладі полягає у створенні єдиної лінії за рахунок єдиного руху руки. Саме втілення такого завдання відповідає нотному тексту і композиторському задуму композитора.

На прикладі «**Варіацій та фуги на тему прелюдії Ф. Шопена**» **Феруччо Бузони** розберемо, як працює апарат піаніста при штриху легато, у фактурному вигляді паралельних інтервалів.

В цьому творі нас цікавить друга варіація. Терції та сексти об'єднані однією лігою. Як відомо, це завжди не зручно. Доводиться постійно перекидати пальці один над одним, задля виконання легатного штриха. На подібний вид фактури у Фредеріка Шопена є Етюд ор. 10 №2. В цьому з'єднанні інтервалів криється мелодія. Принцип об'єднання таких інтервалів знаходимо у опорі на одну з сторін самого інтервалу. Намагаючись виділити виразні елементи, ми інтуїтивно спираємося на цю мелодичну лінію. За рахунок виконання на легато верхньої ноти інтервала нижні ноти можуть виконуватися нон-легато, де немає такої фізіологічної можливості.

Нотний приклад 3.28

Початок другої варіації



Проаналізуємо у повільному темпі роботу правої руки. Фактура будується тріолями у вигляді терцій та секст, об'єднаних однією думкою та фразувальною лігою. Для виконання легато у верхньому голосі терцій, необхідна така аплікатура, яка б була єдиною безперервною лінією. А нижній голос терцій може виконуватися до наближеного легато (нон легато). У верхньому голосі будуть використовуватися четвертий та п'ятий пальці, які працюватимуть постійно, перекидаючись один через одного.

Використання аплікатури теж не зовсім стандартне для виконання терцій. Спираючись на крайні пальці руки, терції повинні наче сповзати до низу. На першій та другій тріолі аплікатура буде такою: *соль* — *мі-бемоль* п'ятий — другий; *фа-дієз* — *ре* четвертий — перший; *фа* — *ре-бемоль* п'ятий — другий; *мі-бемоль* — *до* четвертий — перший; *сі* — *ре* третій — другий; *мі-бемоль* — *до* четвертий — перший. У верхньому голосі пальці використовуються майже підряд, за виключенням першої та другої терцій. Це робиться задля з'єднання терцій на легато. Для того, щоб зручно було переставляти пальці у вигляді такої аплікатури, нам потрібно підняти та округлити долоню. За цю дію відповідає лише довгий долонний м'яз. Його задача — утримувати купол п'ясті, коли це потрібно. В апараті піаніста цей м'яз не тільки створює купол п'ясті, а й ще додає силу пальцям¹.

В даному випадку довгий долонний м'яз допомагає округлити п'ясть, щоб пальцям було зручно робити перекидання. Пальці будуть трохи витягнутими та опущеними вниз. Передпліччя направлено вгору, щоб мінімізувати злам зап'ястку. У процесі гри необхідно слідкувати, щоб передпліччя з п'ястю завжди знаходились на одній лінії. Тільки в окремих випадках такий злам можливий. Лікоть трішечки відведений від тулуба, передпліччя дивиться вгору, долоня округлена, а пальці начебто тягнуться до клавіатури. Так даємо простір для перекладання пальців.

У першій тріолі п'ятий палець підкладається під четвертий. З'єднання другої та третьої терцій відбувається саме так. Завдяки високому куполу та чорній клавіші є можливість завести п'ятий палець під четвертий. Крім утримання куполу необхідно ще допомагати пальцям поворотом п'ясті у горизонтальній площині. Якщо на перших двох терціях зап'ясток дивиться перпендикулярно клавіатурі, то на підкладанні п'ятого пальця під четвертий,

¹ Цей «хапальний» рефлекс нам допомагає в акордовій техніці, в стрибках, коли пальці фіксуються на конкретний інтервал який переміщується.

він повертатиметься у праву сторону. Адже сам п'ятий палець коротший ніж четвертий. Тому ми маємо компенсувати цю довжину саме зап'ястком.

Те ж саме буде стосуватися і компенсації першого пальцю. За рахунок кількості м'язів та анатомічної будови він має найбільшу амплітуду рухів. В цьому випадку палець буде знаходитися під долонею. Це потрібно для перекидання другого пальця через перший, з другої на третю терцію. Пам'ятаємо, що зап'ясток буде повертатися праворуч задля п'ятого пальцю, також це потрібно і для першого. Далі на другій тріолі зап'ясток залишиться в такому ж положенні. Бо робота першого буде продовжуватися при розташуванні під долонею. Цьому сприяє аплікатура на терціях другої тріолі: перший — четвертий, другий — третій, перший — четвертий. Це потрібно для подальшої зручності об'єднання легатним штрихом секст. На останній терції вигідно, щоб п'ятий та другий пальці були вільними. Адже саме вони будуть використані на першій сексті третьої долі. Подальше підкладання п'ятого пальця під четвертий буде актуальним на верхніх нотах.

Що стосується нижніх нот, то тут ситуація може бути різною. В залежності від ширини долоні та довжини пальців не усім виконавцям вдасться робити перекидання другого пальця над першим з другої сексти на третю. Мається на увазі використання аплікатури п'ятий другий, четвертий перший, п'ятий другий. В цьому випадку навіть при змозі зробити підкладання є ризик розтягання м'язів пальців та затислості згиначів та розгиначів. Якщо ми беремо швидкий темп нам потрібна мінімальна кількість рухів в ньому. Таким чином ми мінімізуємо кількість зусиль, що прикладаємо під час гри. Найкращим варіантом буде аплікатура, котра об'єднує на легато верхні ноти, а нижні ноти виконуються переміщенням першого пальцю. Не треба боятися незв'язної гри цих секст. В даному випадку нам допоможе темп, а також використання педалі. В швидкому темпі це все згладиться завдяки об'єднанню тільки верхнього голосу.

При виконанні такого типу фактури опора буде знаходитися у верхніх нотах. *Те, що ми хочемо виділити, завжди буде виступати опорою для руки.* Але робити навантаження на пальці, не утримуючи всю руку, дуже шкідливо. Треба розподіляти зусилля.

Всі піаністи завжди використовують опору, але роблять це несвідомо або не надають цьому значення. Опора — це спирання пальця або пальців на клавіші інструмента та розвантаження м'язів, що утримують весь важіль руки в тому чи іншому положенні.

На прикладі другої п'єси циклу **«Відображення» Бориса Лятошинського** ми побачимо, як навіть при тихому звучанні інструмента важливо використовувати опору піаністичного апарату.

Друга п'єса циклу побудована на акордовій фактурі кантиленного типу. Початок твору містить у собі фразування, побудоване на двотакті, які містять в собі рухомі інтервали з мелодією зверху та гармонічною основою. В першій тріолі на другу долю, закладений метро-ритмічний рух всього твору. Динаміка піано створює ситуацію, коли виконавцю важко почати грати не з удару. В цьому випадку на допомогу приходить рух, що закладається виконавцем подумки. Композитор прорахував це та виписав паузу на першу долю. Це своєрідна підказка для виконавця, щоб прорахувати внутрішнім слухом першу долю більш дрібними тривалостями. Апарат піаніста під впливом думки згенерує м'який дотик до клавіш. Якщо виконавець співає про себе кантиленну мелодію, звуковидобування не зможе бути різким.

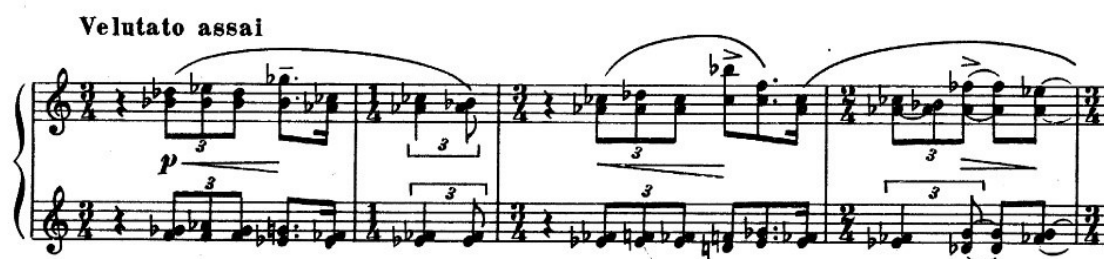
Подібне відбувається і в нашому прикладі. Підготовка апарату та прорахування метроритму дає можливість виконавцю зіграти тріоль на другу долю як продовження, а не як початок твору. Завдяки такому способу, виконавець має можливість продовжити рух не тільки як окремого виконання п'єси, а і всього циклу п'єс.

Звуковидобування мелодичної та басової лінії напряму залежить від роботи апарату. Виділення цих ліній досягається завдяки правильному

розподіленню ваги та опори на різні пальці. Завдяки чому виконавець досягає більш легатного звуку. Розберемо більш детально роботу нашого апарату першого двотакту.

Нотний приклад 3.29

Початок другої п'єси



Підбір аплікатури, як вже зазначалося, є важливим моментом. Борис Лятошинський на початку твору позначив характер як «дуже бархатистий». Саме тому використання четвертого, найслабшого по силі, пальця буде давати той ефект звучання, що заклав композитор. Тобто найкращою аплікатурою для правильного звучання тріолі в правій руці буде другий — п'ятий — четвертий. Виконуючи тріоль, виконавець буде виділяти в правій руці верхній голос, а в лівій нижній. Це потрібно для відокремлення у вертикальній лінії мелодичної та басової лінії. Також це додає більш об'ємного звучання інструменту. І якщо басова лінія змінюється тільки на третю долю першого такту, то мелодія не стоїть місці.

Для більш яскравого виділення мелодії, виконавцю доводиться сильніше натискати клавіші ніж при грі середнього голосу. А це вже безпосередньо робота нашого апарату. Для того, щоб виділити верхній голос, а також провести його на легато потрібно зробити опору саме на мелодію. Середній голос у правій руці виражається однією незмінною нотою, тому питань там не виникає. Розглядаючи роботу піаністичного апарату в мелодичній лінії, нам доводиться приглядатися. Бо це мало помітні рухи пальців. Адже на перший погляд прикладання зусиль в цьому випадку не

потрібно, але все одно вони є. Для того щоб рухи п'ясті та пальців були плавні, потрібно слідкувати в першу чергу за всією рукою.

Проспівуючи подумки мелодію та утримуючи руку, лікоть та п'ясть на одній вертикальній площині з клавіатурою, можна досягти м'якого звуку. Але якщо виконавець просто буде утримувати весь важіль на одному місці, до гарних наслідків це не призведе. М'язи не можуть постійно утримувати руку в одній позиції, з'явиться перевтома, яка згодом обов'язково дасться взнаки в якомусь ослабленому місці нашого передпліччя. Тому амортизація і рухи п'ясті навколо себе є необхідними. Розберемо докладніше рух пальців та п'ясті першого двотакту.

При грі першого акорду наша п'ясть буде йти разом з клавішою до самого низу. В нижній позиції клавіші, рух все одно буде продовжуватися. Це і є та сама амортизація. Вона потрібна для розслаблення м'язів, що утримують увесь наш важіль. Лікоть в цей час буде йти спочатку вниз, але при досяганні дна клавіші рух буде змінюватися в сторону від тулуба. Це буде підготовкою переходу до другого акорду тріолі, щоб допомогти п'ятому пальцю. Адже замах цього пальця, як окремої складової, не дуже зручний та пристосований для цього. Рух ліктя по колу буде продовжуватися аж до третього акорду. Це потрібно для з'єднання всіх трьох акордів єдиною звуковою лінією. Тобто один рух, одна лінія, єдине звучання тріолі. Також, робота пальцевих м'язів є невід'ємною частиною всього процесу. Міжкісткові м'язи будуть виконувати відведення пальців один від одного, а червоподібні м'язи будуть згинати фаланги самих пальців. При з'єднанні першого та другого акордів другий палець, що виконує середній голос, буде просто підійматися для повторення ноти. Основне навантаження буде припадати на четвертий та п'ятий пальці. Вони будуть виступати опорою всієї п'ясті, переміщуючи цю опору від одного до іншого.

При зміні акорду опора буде плавно переходити від четвертого до п'ятого пальців. При чому четвертий палець не буде відскакувати від клавіші.

Його рух вгору буде виконуватися дуже поступово, разом з самою клавішею. Це робота розгиначів пальця. Згиначі поступово віддають свою силу розгиначам, котрі навпаки тягнуть в зворотному порядку. В цей час п'ятий палець буде робити опускання клавіші до низу. Таким чином вони працюють одночасно в різні сторони. Один відпускає клавішу, інший її натискає.

Цей прийом є ядром виконання легатного штриха. Коли звучання ноти не переривається, а замінюється наступним звучанням. Як тільки наступна нота починає звучати, попередня має згасати. Таким чином робота м'язів пальців дуже важлива. Слід звернути увагу, що пальці майже не відриваються від клавіш, існує тільки невеликий замах. При відпусканні клавіші, палець залишається на клавіші, в її верхньому положенні. Саме тому важливо відчувати переміщення опори всієї п'ясті. Вона дозволяє розслабити четвертий палець, як в нашому випадку. З'єднання другого та третього акордів відбувається завдяки одному руху ліктя. Четвертий палець в цей час залишається на клавіші. Йому залишається тільки опустити до низу клавішу та перехопити опору.

З'єднання другої та третьої долі такту відбувається принципом інтонування. Тобто за рахунок замаху та тяжіння п'ятого пальця до ноти Соль-бемоль. В цей момент дуже важливим буде рух нашого важеля від тулуба. По факту це робота ліктя, але він відповідає за відведення тільки передпліччя. Відведення всього важеля здійснюється за рахунок м'язів плеча. Таким чином, відводячи руку від тулуба, ми допомагаємо п'ятому пальцю посилити тяжіння до ноти, а також запобігти несвоєчасному натисканню та звуковому удару.

При взятті акорду на третю долю наша п'ясть має піднятися вгору заради підготовки пунктирного ритму та виконання шістнадцятої. Адже цей інтервал повторюється і в наступному такті. Для того щоб звук був м'яким, при повторенні, виконавцю потрібно встигнути виконати два рухи: опускання та підймання. При використанні замаху, буде підійматися тільки п'ясть. Пальці, що утримують ноти будуть їх тримати. Підймання п'ясті буде робитись

заради того, щоб приготувати четвертий палець на шістнадцяту ноту. В самому кінці звучання восьмої ноти з крапкою другий палець все ж таки доведеться відірвати від ноти. Звучання середнього голосу продовжить педаль. Це потрібно саме для підготовки опускання п'ясті. Адже буде відбуватися замах (опускання), який одразу змінюється на підйом нашого зап'ястка, задля повторення терції.

При взятті терції на першу долю другого такту дуже важливо продовжити рух п'ясті вгору. Наш лікоть буде цьому допомагати, адже саме від нього йде основний рух нашого передпліччя та п'ясті. Також це потрібно для об'єднання тріолі та завершення фрази. Адже при піднятті п'ясті вгору, фізіологічно, ніколи виконавець не зможе зіграти гучніше останні ноти. Також потрібно пам'ятати про мелодію, що за рахунок опори, виділяється крайніми пальцями правої руки. Навіть при завершенні фрази все одно верхня нота інтервалу повинна звучати гучніше ніж нижня. Знаючи таку технологію виконання та роботу свого піаністичного апарату, виконавець може витратити набагато менше часу на вивчення та пошуки потрібного звуку для виконання п'єси. Також при ознайомленні з нотним текстом для виконавця не виникає проблем для виконання такого виду фактури, адже є розуміння як це зіграти.

Ще одним важливим елементом в роботі піаністичного апарату є **лікоть**. Він являється своєрідним кермом. Від нього залежить направлення передпліччя та п'ясті по відношенню до клавіатури.

На прикладі **Етюда «Учень чаклуна» Дьордя Лігеті** розберемо як лікоть допомагає керувати положенням п'ясті та облегшує роботу пальців. Етюд побудований на репетиційній фактурі. Всі перші 35 тактів виконуються на стакатіссімо в динаміці піано.

Нотний приклад 3.30

Початок етюдy



Якщо розібрати перший мотив, бачимо, що використовуються лише другий та третій пальці на обох руках. За рахунок того, що мелодія написана на одних і тих же звуках, ліва рука буде знаходитись над правою. Потрібно слідкувати за першим пальцем лівої руки, щоб він не йшов під долонь. Таким чином ми запобігаємо затисненості у м'язах, що відповідають за згинання великого пальця. Сам великий палець повинен бути у вільному, розігнутому стані.

При виконанні слід дуже уважно слухати тріольність, бо правій руці у фізіологічному плані, набагато легше виконувати послідовність нот *ля* і *соль*. Це пов'язано з тим, що поперемінна робота пальців від третього до першого, являється нашим природним елементом з хапаючої функції долоні. Рухи п'ясті правої руки будуть здійснюватися вглиб, в сторону кришки клавіатури. Таким чином ми компенсуємо різницю довжини третього та другого пальців. Також це буде допомагати нам контролювати другу та третю долю в тріолі.

В цей час ліва рука буде здійснювати невеликі скачки від ноти *соль* до ноти *ля*. П'ясть буде трохи зігнута, щоб ми могли дотягнутися до потрібних нот. Рухи наших пальців будуть схожі на крокування, це пов'язано з репетицією на одній ноті, а також з штрихом *стакатісимо*. В цих рухах братиме участь і лікоть лівої руки. Він буде працювати в русі оберту всього передпліччя з п'ястю довкола осі руки. Це пов'язано з різницею довжини пальців. Сам штрих *стакатісимо* буде робитись за рахунок підняття всього передпліччя за рахунок стрімкого скорочення двоглавого м'язу.

Щоб образно пояснити ситуацію виконання, інколи вживають вираз «дотик до гарячої пательні», тобто чим швидше ми відштовхнемось від клавіші, тим гостріше буде штрих. Але треба враховувати, що цей дотик проходить в динаміці піано. Тому тут так важливий рух ліктя. Він буде працювати як основний важіль, який виконуватиме декілька функцій. Перша: за рахунок обертання навколо осі передпліччя лікоть або підійматиметься вгору для скачка третього пальця, або наближатиметься до тулуба, коли п'ясть буде повертатись у зворотному шляху до ноти *соль*. Друга — це функція виконання штриха, вертикальний рух передпліччя. Таким чином лікоть буде допомагати п'ясті обертатись, а передпліччю підійматись і опускатись.

Розвиток мелодичної лінії тут відбувається дуже не стандартно. Кількість однакових тактів постійно змінюється. Д. Лігеті робить це навмисно, щоб слухач не встиг звикнути до однакового мотиву. Якщо порахувати зміни фігурацій, то ми побачимо що використовується неквадратна будова фрази. Спочатку ми чуємо сім однакових тактів, котрі змінюються на п'ять фігураційно однакових тактів. Зміна також відбувається у лівій руці, додається ще одна мелодійна нота. За рахунок цього в дію вступає четвертий палець. Фізіологічних змін відбуватися не буде. Але враховуючи не однакову силу кожного пальця, Д. Лігеті прораховує мелодичну лінію таким чином, щоб верхня ноти *сі* звучала голосніше ніж дві попередні. Таким чином вимальовується мелодична лінія. А за рахунок фізіологічної сили пальців ця мелодія (всередині такту) звучатиме на кресцендо.

Нотний приклад 3.31

10-11 такти



У 13 і 16 тактах знову відбуваються фігураційні зміни, тепер у правій руці. Мелодія набуває більш варіативного характеру. Поступово всі фігурації підіймаються вгору. Кульмінацією всіх варіантних фігурацій буде досягання ноти *re* і після цього буде дуже стрімкий спуск вниз. Але це ще не смислове завершення розділу. У 32 такті рух наче завмирає на місці. Упродовж десяти тактів лише змінюється ритмічна складова. Виходом з цього матеріалу буде додавання у ліву руку малих секунд впродовж чотирьох тактів.

Нотний приклад 3.32

43-45 такти



У 45 такті на фігураційному фоні з'являється мелодійна лінія. Вона є додатковою мелодією, яка сприяє фізіологічному розвантаженню правої руки. За рахунок утримання верхньої ноти, фігураційний матеріал буде виконуватись другим та першим пальцями. За рахунок утримання ноти наші пальці будуть почуватися впевненіше. Це пов'язано з тим, що з п'ятого по другий палець відповідає один м'яз. За рахунок опори, другий палець може без роботи п'ясті виконувати свої дії швидше і сильніше. Але цю силу треба враховувати при виконанні, тому що динаміка, як і темп залишаються не змінними. Тут потрібен постійний контроль над виконанням.

В свою чергу перший палець буде зав'язаний своїми, окремими м'язами. Треба враховувати, що він може не встигати за швидкістю, другого пальця. Тому тут можуть виникати проблеми з затисненістю м'язів першого пальця, а

також проблеми з силою звуковидобування. Перший палець являється самим сильним пальцем нашої долоні, це завжди чутно при грі, він виділяється більш гучним звучанням при натисканні.

В лівій руці також відбуваються зміни. Додаються інтервали, спочатку секунди, потім кварта та терції. За рахунок цих інтервалів теж вибудовується своєрідна мелодія. Таким чином відбувається діалог. Але дуже стрімко закінчується і залишається низхідна партія лівої руки. При ході вниз фактура поступово трансформується з репетиційної на гамоподібно-тетрахордову. Починаючи з 65 такту, можна уявно вважати, що починається другий розділ етюда. Тут вже штрих стакатіссімо перетворюється на умовне легато, бо гамоподібний рух не передбачає на таких швидкостях виконання стакато. Також в цьому розділі додаються знаки у лівій руці, це пов'язано зі зручністю читання і виконання написаного матеріалу на чорних клавішах.

Нотний приклад 3.33

64-69 такти



Рухи рук також змінюються. Гра більш позиційна, але все одно ліва рука залишається над правою. Тут ми можемо бачити як будуть працювати п'ясті. Вони будуть виконувати більш горизонтальні рухи, направлені на допомогу перерозподілу сили на різну довжину пальців. Особливо це стосується лівої руки, котра буде знаходитись впритул до кришки клавіатури. А перший палець буде знаходитись майже впритул над правою рукою. Акценти на інтервалах будуть виконуватись з мінімальним замахом. За рахунок динаміки піанісимо

акценти також будуть виконувати роль поштовху, від якого вже за рахунок повороту п'ясті буде рух решти пальців за допомогою міжкісткових м'язів.

Починаючи з 82 такту руки починають рухатись у протилежному напрямку. За рахунок крещендо замаху на акценти поступово стають все більшими. Йде підготовка до кульмінації. Мелодійний рух стає все вище і гучніше. Апогеєм цього всього являється виписане фортіссімо, а також аляргандо в третій октаві. Упродовж кульмінаційного такту йде дуже стрімкий спуск, який закінчується субіто піанісимо.

Останній розділ за фактурою і штрихами нагадує перший, але сам по собі він скорочений (перший розділ 65 тактів, другий — 22 такти). Упродовж цих тактів ми можемо бачити більш стиснений матеріал, який трансформується у динамічну фактуру за рахунок великих інтервалів у лівій руці, висхідного руху, а також контрастної динаміки. Завершенням етюдів буде гамообразні пасажі в різних напрямках і фінальними нотами на фортісимо.

Різноманіття фактури та динаміки додає дуже яскравий відтінок цьому етюдів. Написання технічного матеріалу дуже зручне для виконання. Робота дрібних м'язів потребує дуже великої концентрації, а також відчуття свободи при грі на роялі. Бо найменше відхилення від правильного відчуття гри може призвести до звукової нерівності, яку мав на увазі композитор. Вірогідно, при створенні цієї композиції Дьордь Лігеті не задумувався над фізіологічними питаннями, але написано позиційно дуже зручно.

Використання ліктя та п'ясті при грі октавної техніки дуже спрощує життя виконавцю. Адже правильне положення та розподілення зусиль впливають на витривалість піаніста, його звуковидобування, а також керування всім апаратом.

Інтерпретаційне навантаження на завдання м'язового апарату в цьому Етюдів — забезпечити стакатіссімо звучання, а також вільне перекидання рук за рахунок ліктя, що природно підкреслює акценти і впливає на образ твору — активний, таємничий і загадковий.

Ще одним прикладом такої роботи буде виступати **Перша частина Сонати «20 ANS» Леоша Яначека.**

Головна тема сонати будується з трьох шарів фактури, мелодії, гармонічної відповіді та басової партії. Мелодична лінія проводиться у правій руці на легато. Написано все дуже зручно, головна мета для виконавця зіграти її дуже чутливим звуко веденням, гранично співучим тембром на легато. Складність, або навіть незручність криється у лівій руці. В ній зосереджені два шари фактури, котрі мають підлаштовуватися по динаміці під співучу мелодичну лінію. Враховуючи можливості сучасного фортепіано, зробити це артикуляційно вірно, непросте завдання. Адже більш низькі регістри мають набагато більше динаміки у порівнянні з верхніми.

Тому задача виконавця полягає в тому, щоб всі шари фактури прозвучали, але в «правильному» балансі між собою. Грати голосно мелодію, щоб все прозвучало у лівій руці не зовсім вірно. Так, основна динаміка стоїть мецо форте, але характер головної партії зовсім не бравурний. Це скоріш за все розповідь, котра насичена великою кількістю подій одночасно. Тому складності у роботі лівої руки можуть виникати на фоні постійного об'єднання шарів фактури, прагнення зіграти виразно гармонічне заповнення, а також ведення загальної гармонійної послідовності через басову лінію.

Нотний приклад 3.34

Друге проведення головна партії, 11 такт



З 11 такту і починається повноцінна робота лівої руки. Незручність полягає у повторюваних нотах акомпанементу. Робити це буде перший палець і дуже швидко. Адже рух музики тільки буде посилюватися. Гра у межах

декількох октав потребує не малих зусиль. А отже робота лівої руки буде дуже рухлива. Весь наш важіль повинен бути у фокусі. Пальці повинні почувати себе дуже вільно при грі. А цю свободу дає саме спина та плече. Крупні м'язи, що там знаходяться допомагають керувати всією рукою, утримувати її та обертати за необхідністю.

Аналіз акомпанементу дає змогу одразу визначитися з правильними рухами та опорою. Повторюваний патерн (ланка на півтакта) акомпанементу йде протягом чотирьох тактів з невеликими змінами. До прикладу візьмемо одну частину цього патерна і розберемо як взаємодіють між собою м'язи нашого апарату, і як виконавцю краще підлаштовувати свій апарат під такі задачі. Перше, з чого треба почати, це знайти опору де виконавець має змогу встигнути скинути навантаження. Далі потрібно обрати зручну аплікатуру. Відштовхуючись від аплікатури слідом вже йде знаходження правильних, зручних рухів. Опора: місце де виконавець має змогу дати перепочити своєму апарату, або знаходження місця, де за рахунок одних пальців виконавець робить спирання на ноту, щоб інші пальці мали змогу вільно виконувати поставлені музичні задачі.

В цьому прикладі опорою виступатиме акорд, що є на початку кожної ланки патерну. Але це загальна опора всього руху. Якщо розібрати в більш повільному темпі, то ми побачимо, що ця опора переміщається між пальцями руки. На початку такту ми беремо акорд. Рухи після взяття акорду не зовсім звичні, адже далі звучить середній шар фактури, для більш зручного замаху першого пальця, що припадає на ноту *фа*. Рух п'ясті, після натискання акорду, повинен йти вгору, при цьому пальці витягуються разом з п'ястю, але ноти не відпускають.

Такий рух потрібний для підготовки роботи першого пальцю. Адже всі наступні ноти середнього шару буде виконувати саме він. Це пов'язано з утриманням гармонійного акорду. Що стосується аплікатури: в залежності від розміру долоні виконавець може варіювати аплікатуру. Тобто на акорд

припадають п'ятий, третій та другий у випадку широкої долоні, або п'ятий, третій, перший, якщо виконавцю не зручно охопити та утримувати інтервал дециму (*мі-бемоль*, *фа*). В цьому випадку слід дуже ретельно підійти до вибору аплікатури, адже зайве тяжіння першого пальця, та затислість утримуванням п'ятого пальця можуть призвести до болю в долоні, а то і в передпліччі. Саме тому потрібно підняти п'ясть вгору, щоб забезпечити вільні рухи першого пальця, на нотах середнього шару фактури. Таким чином, аплікатура стає більш-менш ясною, бас виконується крайніми пальцями, середній шар – робота першого пальця.

Тепер розберемо рухи самої п'ясті, щоб пальцям було краще рухатися. Підйом п'ясті — це завжди зручно при гри на чорних клавішах. Саме підйом забезпечує амплітуду рухів та замаху пальців. Це не завжди помітно зі сторони при виконанні, але це необхідність. Щоб рухи п'ясті були вільними, виконавцю потрібно звертати увагу на лікоть, який постійно змінює своє положення. Це своєрідний шарнір, який є передавачем всіх рухів від плеча, нашого м'язового ланцюга. Відповідно, при забезпеченні рухів п'ясті працює лікоть.

Якщо дивитись ще вище по ланцюгу, лікоть забезпечує плече, котре в свою чергу забезпечує спина. Тобто всі рухи, які ми робимо пальцями, йдуть від спини. Це слід постійно враховувати при виборі аплікатури та наших рухів. Повернемося до рухів п'ясті. Завжди всі рухи починаються від замаху та опускання на ноти нашого важеля. При опусканні п'ясті на акорд, вона буде трішечки розвернута від тулуба. Це необхідність для більш зручного виконання на чорних клавішах *мі-бемоль* мінорного тризвуку, а також для компенсації довжини першого пальця. Одразу при натисканні акорду, включається в роботу перший палець на нотах *фа* та *мі-бемоль*. П'ясть повинна бути розвернута, щоб палець міг миттєво встигати перескакувати з ноти на ноту, а також робити повторення ноти. На другій ноті *мі-бемоль*, опора нашого важеля перетікає на перший палець, адже нам потрібно повторити

акорд, також ця нота виступає ритмічною опорою секстолі. Це відбувається за лічені доли секунд. При натисканні ноти першим пальцем, пальці, що беруть акорд (п'ятий, третій, другий), повинні зробити замах.

Саме тому опора і буде переміщатися. Якщо її не використовувати, виникне пауза у звучанні акомпанементу. Після замаху і натисканні акорду, наша п'ясть повинна розвернутися в іншу сторону задля забезпечення зручної гри п'ятим пальцем баса *мі-бемоль*. Після виконання басу п'ясть знову повертається в протилежне положення, задля повторення нашого патерну. При роботі пальців, підняття та повороти п'ясті необхідний елемент забезпечення вільної та комфортної гри. Але це тільки частина роботи м'язового ланцюга. При поворотах п'ясті, передпліччя також бере участь в роботі. Кістки передпліччя постійно змінюють своє положення одна над однієї. Тобто променева кістка робить невеликі обертання над ліктьовою кісткою.

Далі простежуємо розвиток матеріалу — за шість тактів в лівій руці з'являється октавна фактура. Йде розвиток головної теми сонати та перехід до побічної теми. Розберемо ще октавну техніку виконання та як працює апарат при грі такого роду фактури.

Нотний приклад 3.35

15-20 такти



Більшість виконавців стикаються з труднощами затислості у передпліччі після виконання такої фактури. Насамперед це свідчить про те, що

п'ясть не відчуває себе вільно при виконанні повторювальних октав. Головне ядро гри октав, це поплескування кожної октави. Тобто п'ясть робить опускання та одразу підймання. Пальці в цьому випадку знаходяться у фіксованому положенні. За виключенням чорних нот, де йде зміна п'ятого пальця на четвертий. У всіх інших випадках вони просто фіксують положення октави у повітрі. Тильні міжкісткові м'язи відводять та фіксують положення пальців на відстань октави. Всю іншу роботу виконує п'ясть.

Дуже важливим момент при такій грі є утримання куполу долоні. За цю функцію відповідає довгий долонний м'яз. Він утримує купол долоні та пальці у правильному положенні, коли пальці начебто звисають, як гілки на дереві. При цьому вони мають змогу рухатися і не затискатися, а начебто намагаються взяти м'яча. Рухи п'ясті забезпечують розгиначі та згиначі п'ясті. Вони постійно, поперемінно працюють в парі між собою, підіймаючи або опускаючи п'ясть на клавіатуру. Передпліччя разом з плечем, в цьому випадку, буде виступати утримувачем, задля вільної роботи п'ясті.

Насправді цей рух не є складним. Просто виконавцю треба його зловити по відчуттях. Сам рух нагадує поплескування рукою друга по плечу. Коли ми це робимо, навіть не здогадуємося, що він є ядром октавної техніки. В залежності від нот, котрі натискає виконавець, лікоть буде корегувати направлення передпліччя задля зручного розвороту п'ясті. Тобто майже у всіх випадках, передпліччя має бути розташовано перпендикулярно октаві що виконується. Плече в ці моменти повинно бути в своєму природньому положенні. Адже воно утримує весь піаністичний апарат, задля вільної роботи п'ясті.

Відповідно посадка в таких випадках виконання октавної фактури, повинна бути максимально зручна та правильна. Рівна спина, опущені плечі, лікоть відведений від тулуба (обов'язково!), передпліччя розташоване перпендикулярно клавіатурі. Адже від неї залежить чітке попадання у швидкому темпі п'ясті та пальців по нотах. Виконання октав це завжди гра на

витривалість, тому слід ретельно ставитися до положення корпусу за інструментом, а також відчуття опори корпусу у сідничних кістках. Маючи опору всього тіла, виконавець може вільно керувати своїми рухами рук при грі на роялі.

Окремим видом фактури у фортепіанній музиці є поліфонія, де кожний голос є самостійним і виконує свою функцію. Поліфонічна фактура в корні відрізняється від всіх інших видів фактур. Робота піаністичного апарату виконавця в такому виді фактури є достатньо складною. Адже треба встигати виділяти тему, підлаштовувати відповідь, утримувати довгі ноти акомпануючих голосів. Під час виконання, такого роду фактури, на піаністичний апарат покладається дуже багато навантаження. Адже в цьому випадку в роботі знаходяться всі м'язи виконавця, що створює метафорично певну «поліфонію» м'язів. Одні утримують, другі приводять в дію, треті займаються поверненням частин тіла в зворотному порядку. Коли є багато голосів, котрі треба об'єднати, розумова діяльність потребує уваги.

На прикладі Фуги F-dur М. Скорика розберемо, як на виконавця-інтерпретатора впливає виконання та вивчення поліфонічного виду фактури.

Весь цикл **«Прелюдії та фуги» Мирослава Скорика** побудований по принципу висхідної хроматичної гами від ноти *до* до ноти *фа*. Всі тональності, зазначені автором, являються мажорними, але знаки при ключі відсутні. Творчості Скорика притаманні пошуки нового, власного стилю, використовуючи різні об'єднання декількох стилів одночасно. Але як зазначає Л. Кияновська, «значно істотнішу роль у виборі стильових моделей відіграла для Скорика доба бароко» [50, с. 287]. Використовуючи особливості побудови форми барокової епохи, автор додає своє бачення сучасного поліфонічного циклу, використовуючи сучасну фактуру (розведення регістрів, що не притаманне бароковому стилю), імпровізаційність, комбінування поліфонічних прийомів, з яких є застосування дзеркальної інверсії, міксування декількох жанрів.

«Композитор чітко поділяє всю музику на тональну і так звану “атональну”. Він одразу обмежує сферу своїх досліджень творами, що мають тональну основу, і вважає, що в них ладотональна функціональність продовжує діяти. Але її якісна суть змінюється. Уважно аналізуючи сучасну музику, її ладову систему, М. Скорик доходить необхідності введення нового терміну для її визначення: “12-ступеневий діатонічний лад”. Він розглядає кожний звук цього ладу як елемент якого-небудь з діатонічних ладів, що входять до поєднаного діатонічного ладу» [90, с. 209].

Мініцикл F-dur відрізняється від інших контрастом між прелюдією та фугою. Прелюдія є більш імпровізаційною, пасторальною, з великою кількістю прикрас. Фуга в свою чергу є дуже ритмічною, побудована на танцювальній темі, з характерними рисами джазової музики.

Нотний приклад 3.36

Початок фуги



Тема починається у лівій руці першої октави. Крокуючий початок теми виписаний штрихом стакато, але за рахунок пружного характеру можна припустити, що штрих буде більш близьким до нон-легато. Слід звернути увагу, ноти, які повторюються є рівними по динаміці і штриху — вони однакові по звуковидобуванню. Багато піаністів виконують другу ноту тихіше, ніж попередня. Дійсно, основні ноти припадають на сильну та відносно сильну долі, але якби композитор хотів написати другу та четверту долі тихіше, то він би це виписав.

На квінтах буде використовуватись п'ятий та другий пальці. При грі нон-легато буде використовуватись передпліччя як важіль. Він буде робити вертикальні рухи. А за рахунок п'ятого та другого пальців буде використовуватись амортизація, щоб не було звукового удару. По перше, це

зручно, по-друге, ми досягаємо рівного, однакового звучання. Коли передпліччя буде робити рух вниз, нам важливо утримати п'ясть на одній лінії з передпліччям. Це буде робити ліктьовий розгинач п'ясті. Щоб не було жорсткого звуку, потрібна амортизація. Тут працюватиме група м'язів, а саме: променевий згинач п'ясті (він буде основним утримувачем п'ясті від провалу, одної лінії з передпліччям, тобто м'язом що виконує одну роботу з розгиначем п'ясті), довгий долонний м'яз (утримує купол п'ясті) та поверхневий згинач пальців (утримує пальці в зігнутому стані). Таким чином, важіль являє собою єдину лінію і ми можемо керувати штрихом (тривалість ноти), звуком (точність та яскравість), силою (чіткість, точність та динаміка). В третьому та четвертому тактах відбуваються ритмічні зміни, з'являється пунктир. Якщо поглянути на цей пунктир з точки зору виконання в академічній манері, то нічого начебто не буде відбуватись. Просто собі пунктир. Якщо же ми розглядаємо цю ритмічну формулу з точки зору інтерпретації, то тут може бути декілька варіантів виконання. Враховуючи, що М. Скорик є сучасним композитором, і його fuga насичена новими звучаннями, виділимо декілька аспектів.

Перше: орієнтація на бахівську традицію побудови фуґи, принципи контрасту. Друге: захоплення Скориком джазовою музикою. Риси джазового стилю проявляються і у фузі. Ритмічна формула написання пунктиру в академічній музиці нічим не відрізняється від джазової музики. Різниця полягає у часовому виконанні. Бачення в пунктирній фігурації елементи свінґу, коли дві ноти перетворюються на тріолі, додає джазове зміщення останньої ноти пунктиру. Сформувавши погляд на метрику та акцентування джазових ритмічних формул у виконанні дозволяє стаття харківського піаніста С. Давидова: «Мелодія виражається в згладженому адаптованому ритмі, зручному для читання з аркуша тривалостями, без додаткових позначень нюансів (темп, динаміка, штрихи). Вся музична тканина джазової імпровізації підпорядкована строгій (іноді ззовні не проявляється) метричній пульсації.

Тут не практикуються агогічні відхилення, що застосовуються в академічній музиці, шляхом розтягування та стиснення метричного відліку. «Живе» вільне дихання музики створюється за допомогою використання зміщення смислових акцентів, мотивів і фраз стосовно долевих акцентів з урахуванням широкого застосування синкопування, поліритмії і поліметрії. Артикуляційні прийоми постійно наголошують на цій ритмічній загостреності» [20, с. 187].

Дивлячись на третій такт, відразу уявляємо традиційну аплікатуру. На чорну клавішу буде припадати другий палець. Тобто послідовність пальців буде така: перший, на чорну клавішу другий, потім знову перший. Але якщо ми спираємось на риси джазу, то і виконання, а також аплікатура буде змінена. Це виражається в першу чергу в зміщенні смислової ноти. Академічний погляд на пунктирну фігурацію: перша нота являється більш смисловою, друга коротка, легка. Джазове мислення: перша нота легка, друга нота грається з відтяжкою та виділенням. Таким чином ми бачимо синтез двох епох. Барочний стиль: fuga являється безперервною метроритмічною думкою. Афро-американський стиль: незмінний метричний рух зі зміщенням долевих акцентів. Джазовий погляд на аплікатуру змінює усталені традиції. Таким чином на чорну клавішу буде припадати перший палець. Пунктирна фігурація буде починатись з другого пальця.

Нотний приклад 3.37

3 такт



Це пов'язано з силою пальців. Перший та треті пальці будуть припадати саме на смислові сильні, акцентовані ноти (*сі-бемоль, соль*). Вони будуть акцентувати свінгові ноти. В штриховому плані пунктирна фігурація буде виконуватись на легато, не перериваючи звук. Це стосується і залігованих нот, після котрих йде пунктир. Виділення смислових нот буде відбуватись за

рахунок більш сильних пальців. Четвертні ноти, як і всі попередні та наступні, будуть виконуватись нон легато. Весь нон легатний рух буде виконуватись за допомогою використання всього передпліччя.

Проведення відповіді розпочинається на квінту вище. Аплікатура пунктиру буде використовуватись ідентично попередній. Більш сильні пальці на смислових нотах.

Нотний приклад 3.38

7-8 такти



У четвертому такті відповіді, виділення свінгових нот (це традиція афро-американської музики) буде відбуватись за рахунок замаху п'ясті, щоб придати сили четвертим пальцям. Також часове метричне відтягування свінгу робиться завдяки інтонуванию інтервалів. Всі ми знаємо, що свінг має зовсім інше будовання ритму, а також метод нотування. Групування записаних двох восьмих, розшифровується як тріоль, в котрій перша восьма являється чвертю, а друга восьмою нотою з акцентом. Також аналогічний метод записування нот у пунктирному ритмі. Але виконання таких ритмічних формул обмежується лише записом у нотному тексті, при якому звучання відрізняється від написаного.

Після проведення основних голосів ми бачимо додаткове проведення теми в тональності домінанти, щоб перейти до наступного розділу.

*Нотний приклад 3.39**Додаткове проведення теми 15 такт*

На фоні проведення теми — дзеркальне протискладання. Все це відбувається в одній руці. В технічному аспекті актуалізується виконання двох штрихів (легато і нон легато) в одній руці. Тут дуже важливо знайти правильну фізіологічну опору для виконання цих штрихів. Перше на що ми будемо орієнтуватись це штрих легато, він і буде забезпечувати нам опору, а виконання теми буде виконуватись першим пальцем на нон легато. За рахунок сильного першого пальцю нам навіть не потрібно додавати зусиль, щоб виділити тему. Він сам по собі являється найгучнішим пальцем.

У розвиваючому розділі (з 23-го такту), як і в переважній кількості серединних розділів Й. Баха, матеріал також пов'язаний з безперервним модулюванням. Виділення мелодичних ліній (теми і протискладання) постійно залежить від правильного розподілу ваги руки та знаходження фізіологічної опори.

*Нотний приклад 3.40**27 такт фуги, розвиваючий розділ*

З 5-го такту розвиваючого розділу з'являється фігурація четверть з крапкою та дві шістнадцятих. Враховуючи, що на фоні цієї фігурації ще звучить тема, це дуже не зручне місце. Тут відбувається стрибок. За наявності

двох голосів з різними штрихами, без стрибка тут зіграти неможливо. А якщо і можливо, результатом буде скорочення якогось голосу в штриховому плані. Перша квінта буде гратися першим та четвертим пальцями. Завдяки опори на перший палець ми виконуємо тему штрихом нон-легато. Зап'ястний суглоб буде повернутий у сторону тулуба, йому буде допомагати лікоть, який буде відведений та трішечки при піднятий вгору. Це потрібно для підготовки гри шістнадцятих. Перекидання другого пальця через перший, в дуже швидкому темпі. В момент гри, треба відштовхнутися від чорної клавіші (*соль-дієз*) для того, щоб була можливість зіграти рівно шістнадцяті та не загубити штрих легато. Також ми забезпечуємо замах п'ясті на наступну квінту *ре* — *ля*, яка буде виконуватись другим та п'ятим пальцями.

Опорою в цій фігурації будуть виступати перший та другий палець. В момент опори на другий палець, коли ми граємо другу квінту, потрібно встигнути розслабити м'язи першого пальця. Враховуючи поступове, фразувальне крещендо до третього такту, треба давати розгрузку м'язам першого пальця. Якщо цього не буде, результатом може бути втрата відчуття звуковидобування, а далі може бути біль вище п'ясті, з внутрішньої сторони передпліччя. Розслаблення досягається перенесенням опори на другий палець та відчуттям свободи першого пальця. Це не важко, адже при грі квінти *ре* — *ля*, задіяні другий та п'ятий пальці. Знаючи, що ці пальці пов'язані загальними м'язами, окремими від першого пальця, досягти розслаблення не повинно бути важким. За цим потрібно просто слідкувати. За вектором наростання напруги ця ритмічна фігурація переросте у рух шістнадцятими котрі приведуть нас до кульмінаційної фази середнього розділу.

Кульмінація фути побудована яскравими акордами в обох руках. Тут важливо пам'ятати про інтонування стрибків акордів та амортизацію рук при видобуванні звуку. Якщо ми не будемо користуватись цим, звук може перетворитися з об'ємного у жорсткий, ударний. Поступово йде димінуендо

до завершення фуги. М. Скорик все ж таки дотримується традиційних форм будування фуги, незважаючи на інтерпретацію на сучасний, джазовий лад.

Якщо ми подивимось на джазових піаністів, то можна прослідкувати як вони рухаються під час гри. Вони дуже вільно себе відчують за інструментом. Це пов'язано з танком, основним елементом афро-американського стилю. У фугі М. Скорика дуже виразно відчувається цей танок. Це свідчить нам про те, що незважаючи на змістовне мислення фуги, піаніст повинен відчувати в середині себе танок. Це в першу чергу відноситься до відчуття спини. Під поняттям тонуса ми розуміємо відчуття зібраності в спині. *Всі рухи підпорядковуються танцю з глибоким змістом фуги.*

Висновки до розділу 3

У цьому розділі досліджено виконавські механізми втілення композиторського тексту в процесі інтерпретації музичного твору, а саме детально розглянуто сам момент народження звучання, переходу композиторського тексту в текст виконавця. Кожна інтерпретація твору відрізняється від інших, що обумовлено індивідуальністю музиканта, зокрема, особливостями його виконавського апарату. Давня аксіома, що звуковидобування безпосередньо залежить від апарату піаніста, отримує в цій дисертації предметне обґрунтування.

Плечовий апарат, який регулює об'єм, м'якість та співучість звуку, також є індивідуальною основою будь-якого виконавця-інтерпретатора. Структура всього апарату піаніста (спина, плечі, руки, пальці) є інтерпретаційною можливістю адекватного втілення нотного тексту у виконавській версії твору.

Поняття опори при грі за інструментом є важливим компонентом роботи апарату піаніста. Вона є необхідним елементом виконання різного роду фактури. На прикладі аналізу творів — Прелюдії № 16 Ф. Шопена, другої

частини Сонати № 8 Л. Бетховена та «Варіацій на тему Чакони» А. Казелли — проаналізована робота апарату з використання опори всього важеля задля виділення мелодичної лінії при виконанні багатолінійної фактури однією рукою.

Аналіз фактурних фрагментів різножанрових і різностильових творів показав, що існує три типи співвідношення зорового уявлення про текст і фактичної роботи апарату піаніста. Перший — читання нот з листа не викликає відторгнення і не прогнозує складнощів. Але вони виникають при виконанні у відповідному темпі. Другий — коли погляд на нотний текст формує відчуття великих труднощів, але при подальшому його вивченні виявляється, що фактура викладена зручно, і робота апарату буде нормальною. Третій виникає тоді, коли і перше інтонування, і подальше виконання підтверджують складність викладення, і, відповідно, його втілення піаністичним апаратом. Це спонукає до пошуку особливих шляхів і методів подолання проблеми виконавцем.

Аналіз інших прикладів, показує, як впливає посадка (і весь апарат) на гру виконавця. Адже прорахунок всіх рухів спрямований на позитивний результат, формування правильних відчуттів, які дозволять піаністу безпроблемно втілити свою інтерпретаційну версію, розкрити задум композитора. *Аналіз фактурно-технічних аспектів виконання різних творів, різних композиторів, дає можливість дійти до висновку, що дуже часто фактурні рішення схожі між собою. Різниця полягає в музичному матеріалі і художньому задумі. Розуміння, куди спрямована музична думка, і яким чином вона виконується, дає піаністу варіанти втілення свого інтерпретаційного бачення власним піаністичним апаратом.* Приклади творів Ференца Ліста, Луїджі Даллапікола, Моріса Равеля та Даріуса Мійо показують, наскільки важливим є використання правильних рухів усього апарату задля досягання головної мети — художньої інтерпретації музичного твору.

ВИСНОВКИ

Дослідження ролі виконавського апарату піаніста в інтерпретаційному процесі в контексті ключових положень теорії музичної інтерпретації доводить, що робота виконавського апарату є складним багатоаспектним процесом. Без нього не можливе звучання інструменту, а найменший дотик до клавіші вже відтворює у звучанні роботу піаністичного апарату.

У вітчизняній теорії інтерпретації, як правило, акцент робиться на проблему розуміння виконавцем композиторського задуму, але подальший процес втілення цього задуму мислиться доволі узагальнено. Окремою «білою плямою» залишається момент контакту виконавця з інструментом, самий початок озвучування нотного тексту. Очевидно, що *без виконавського апарату жодний задум не може бути втілений*.

У дисертації доведено, що апарат піаніста є інструментом, який реалізує задум виконавця та впливає на кінцеву інтерпретаційну версію у її кожному моменті — в інтонуванні звуку, інтервалу, акорду, мелодичної лінії, всієї фактури. Зрозуміло, що *дія апарату завжди коригується розумінням виконавця*. Дослідження м'язового апарату (умовно фізіологічний аспект) є надзвичайно важливим для теорії інтерпретації, тому що *апарат виконавця і є фізіологічним механізмом інтерпретування*.

В контексті інтерпретації специфіка апарату кожного виконавця стає індивідуальним механізмом втілення задуму. На інтерпретування твору впливає величезна кількість суб'єктивних факторів, у тому числі й індивідуальні особливості апарату виконавця, різна будова рук. Ці особливості створюють підґрунтя для власного неповторного звуковидобування, моторики, масштабу звучання інструмента, динаміки, втілення музичного часу тощо. Вся робота апарату в кінцевому результаті і впливає на інтерпретаційну версію.

Будь-який аналіз інтерпретаційного процесу без включення в роботу виконавського апарату позбавлений своєї «матеріальної» основи, яка вкрай

важлива для усвідомлення того, як формується і розгортається інтерпретаційна версія.

В дисертації представлена оригінальна схема взаємодії виконавського апарату в процесі інтерпретування: від композитора до виконавської інтерпретаційної версії. В ній прояснено основні процеси інтерпретування і участь у цих процесах виконавського апарату. Композитор створює музичний твір, фіксує його у нотному тексті, виконавець вивчає нотний текст і втілює його у своїй інтерпретаційній версії, при цьому постійно вирішує проблему «як це зіграти». В ці моменти *відчуття власного апарату взаємодіє з усвідомленням як це треба проінтонувати*. Цей симбіоз і відтворюється у кінцевій інтерпретаційній версії. *Дослідження цих процесів між первинним розумінням виконавцем нотного тексту і кінцевою інтерпретаційною версією конкретизують функції і місце виконавського апарату в інтерпретаційному процесі*.

Вимовлення у виконавця, як і у вербальній мові, залежить від об'єктивних і суб'єктивних моментів, серед яких — робота м'язового апарату. *У фізіологічному аспекті саме м'язовий апарат піаніста забезпечує акт вимовлення* — той момент, коли зашифровані інтонації нотного тексту стають живою музикою, а знаки нотного тексту — актом мовлення. Отже, робота виконавського апарату, в тому числі м'язового, виявляється одним з головних чинників процесу інтерпретування. А апарат піаніста є одним з механізмів втілення композиторського задуму.

Вивчення специфіки м'язового апарату в професійній роботі піаніста неможливо без розуміння його структури. В апараті піаніста фактично працює все тіло. Але водночас основне навантаження бере на себе його верхня половина. Гра на інструменті, як відомо, вимагає не лише технічного і точного виконання нотного тексту, але й включає процес передачі композиторських ідей, емоцій, художнього задуму загалом. Виконавець створює індивідуальну

«історію» твору, спирається на власне його «бачення», яке реалізує через свій піаністичний апарат.

Будова виконавського апарату — складний механізм, який об'єднує велику кількість груп м'язів, що виконують кожна своє завдання. Найменше відхилення роботи одного м'язу може призвести до збою всього м'язового ланцюга. Основою всіх рухів є хребет, від якого йдуть крупні м'язи, що займаються утриманням рук. Більш дрібні м'язи виконують коригуючу функцію. Їх задача доробити дію, яка вже виконується крупними, сильними м'язами. Весь процес рухів йде від великих м'язів до більш дрібних і передає кінетику руху по естафеті від хребта до пальців рук. *Виконавський апарат, таким чином, є складною контрольованою системою рухів, що «відповідає» за гру на інструменті.*

Будь-який рух частини тіла (крім рефлексорних) є результатом людської свідомості. При грі на інструменті у виконавця виникають свідомі рухи, які мають на меті передати таке звучання, яке він уявляє внутрішнім слухом. Кожен піаніст повинен знати, як має звучати та чи інша фраза, як досягти бажаного звучання на інструменті, відчувати градацію динамічних відтінків і добиватися результату цієї градації у характері звука, артикуляції тощо. Відпрацювання за інструментом технічних завдань активізує і спрямовує пошук художньо адекватного втілення музичного матеріалу.

Аналіз м'язового апарату в аспекті інтерпретації надає виконавцеві необхідне для реалізації усіх творчих задач об'ємне і детальне розуміння особливостей фізіологічно-технічного процесу втілення виконавського задуму в процесі інтерпретування. Піаністичний апарат є інструментом, що допомагає виконавцю створювати свою власну версію твору. Керуючи своїм апаратом, піаніст може використовувати багато його функцій, які допомагають адекватно втілити композиторський задум твору.

Знання фізіологічних процесів (того, яким чином працює м'язовий апарат), що нібито виходять за межі суто музичної сфери, насправді є

необхідними для грамотного і доцільного використання апарату на всіх етапах роботи музиканта над музичним твором. В кінцевому результаті вони *суттєво впливають на звучання інтерпретаційної версії, а також забезпечують піаністу виконавську свободу, необхідну для вирішення творчих завдань, позбавляють багатьох проблем, пов'язаних з функціонуванням апарату, зокрема, убезпечують від професійних захворювань.*

Дослідження предмету роботи висвітило нові аспекти функціонування апарату в процесі вивчення *нотного тексту*. Нотний текст, певною мірою, є подвійним за природою. Адже композитор реалізує в ньому свою систему мовлення. Виконавець, в свою чергу, після прочитання нотного тексту переходить вже в іншу систему мовлення для виконання цього тексту. Тобто він перетворює *композиторську мову / мовлення* на своє власне *виконавське мовлення*. При опорі на своє індивідуальне мислення виконавець за рахунок апарату створює своє мовлення під час гри. В результаті в інтерпретаційній версії отримуємо синтез двох систем мовлення — композиторської та виконавської. Вважаємо, що такий аспект є досить перспективним для подальшого вивчення піаністичного апарату і виконавського апарату музиканта загалом.

Проведене дослідження показало, наскільки важливу роль відіграє саме апарат піаніста під час інтерпретації, як працюють всі його елементи, адже це стосується не тільки рук, пальців, але й посадки, рівності хребта, індивідуальної будови кожного виконавця. Підтвердженням цих положень став аналіз музичних творів, який мав на меті продемонструвати той самий момент *перехода від композиторського тексту до виконавського через особливості роботи виконавського апарату в конкретних текстових умовах в різних музичних творах.*

Важливі висновки дослідження також надали спостереження ще однієї специфічної особливості інтерпретаційного процесу, які виявили моменти *не*

відповідності «зорового» уявлення від тексту і реальних завдань виконавського апарату при його вимовленні.

При «зоровому» знайомстві з нотним текстом, в залежності від фактури музичного матеріалу, виконавець сприймає можливий об'єм піаністичних труднощів через інтонування внутрішнім слухом. Але не завжди такий спосіб «зорового» інтонування є вірним. Адже без гри на інструменті виконавець не може розкрити повну картину навантаження на власний м'язовий апарат. Тільки після використання «наживо» своїх пальців і м'язів, виконавець може зробити висновки про технічні труднощі. Досліджені фрагменти різних творів окреслюють три варіанти «зорового» сприйняття нотного тексту:

1. Нотний текст є складним для сприйняття, але зручним для реалізації виконання апаратом.
2. Нотний текст здається легким, але реалізація виконання дається дуже важко, тому що є в тексті «приховані», складні для м'язів завдання.
3. Нотний текст і його реалізація апаратом є складними, тобто «зорове» уявлення і м'язове навантаження співпадають.

Ще однією магістральною проблемою у вивченні апарата піаніста стає його *кореляція з аплікатурою* (авторською, редакторською або самого виконавця). На вибір аплікатури впливає розуміння виконавця, як зіграти у відповідності нотному тексту, і одночасно відчуття м'язового апарату, як це зробити зручно. Отже, *відбувається постійна кореляція між усвідомленням композиторського задуму і особливостями власного піаністичного апарату. Така взаємодія стає гарантом відповідності нотному тексту при комфортній роботі апарату.*

Аналіз фактурних фрагментів різножанрових і різностильових творів доводить, що робота виконавського апарату залежить від розуміння виконавцем нотного тексту, його суб'єктивної інтерпретації композиторського задуму. Але індивідуальність власного апарату кожного

піаніста створює постійно оригінальні вирішення інтонування музичного матеріалу.

Складність дослідження специфіки роботи виконавського апарату полягає саме в тому, що кожного разу при аналізі спостерігаються не тільки індивідуальне розуміння нотного тексту, але й індивідуальне втілення виконавським апаратом відповідної фактури. Така природна суб'єктивність вкрай ускладнює створення будь-якої дефініції з приводу загальних функцій при грі на інструменті м'язового апарату піаніста, а також унеможлиблює обґрунтування загальної методики використання особливостей власного виконавського апарату¹. При цьому дослідження роботи виконавського апарату в аспекті інтерпретації дозволило проаналізувати складні процеси взаємодії розуміння нотного тексту, власного відчуття, як його треба інтонувати, і можливостей свого м'язового апарату. Вважаємо, що виділений у дослідженні *фізіологічно-технічний аспект розширює предметне поле теорії музичної інтерпретації*. Саме він надає виконавцеві необхідний *метод*, який дозволяє точніше вибудовувати інтерпретаційну стратегію з урахуванням творчих і технічних завдань, окреслених обраним для виконання твором, а також з розумінням можливостей свого апарату і вмінням повноцінно використати його потенціал.

Розробка специфічної тематики, яка була окреслена в дисертаційній роботі, в перспективі відкриває доступ до нових аспектів вивчення сценічного виконання твору, пришвидшує самостійну роботу інтерпретатора, дає розуміння технологічного процесу, допомагає виявити проблеми технічного характеру в процесі занять. І, найголовніше, — поглиблює наукове розуміння процесу інтерпретування як основного виду творчої діяльності кожного музиканта.

¹ Мається на увазі професійний рівень виконавця. В даному випадку не враховуються численні методики постановки рук на початковому рівні музичної освіти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асталош Г. Л. Соната для скрипки і фортепіано Л. Яначека у світлі національного концепту творчості митця // АРТ-платФОРМА. / Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв. Київ, 2023. Вип. № 2(8). С. 34–57.
2. Базіна Н. Ю. Композиторські та виконавські інтерпретації жанру: на прикладі сонати для скрипки та фортепіано М. Равеля // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2023. Вип. №62 том 1. С. 54–60.
3. Безбородько О. А. Взаємодія композиторських і виконавських засобів виразності в Другій сонаті-баладі Бориса Лятошинського // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. Вип. №122. С. 110–124.
4. Бондаренко Л. А. Методи розвитку фортепіанної техніки Ф. Бузони в інструментально-виконавській підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва // Professional Artistic Education and Culture within Modern Global Transformation. Cambridge, 2016. С. 496–501.
5. Бондаренко М. В. Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавської творчості (на матеріалі західноєвропейського фортепіанного концерту ХІХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Хар. нац. унів. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 17 с.
6. Бурська О. П. Динаміка виконавської форми як предмет інтонаційного аналізу музичного твору: методичний аспект // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2019. Вип. №1(40). С. 61–70.
7. Ван Мяо Творча постать Флорана Шмітта в актуальних біографічних ракурсах // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2023. Вип. №67, том 1. С. 174–180.

8. Ван Мяо Фортепіанний цикл Флорана Шмітта «Тіні»: оригінальні стильові проєкції // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2024. Вип. №75, том 2. С.77–84.
9. Ваш Ю. В. Французька танцювальна музика епохи Бароко для клавіра: специфіка виконання : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознава : 17.00.03 - Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 16 с.
10. Верещагіна О. Є., Холодкова Л. П. Камерно-інструментальна музика . Історія української музики ХХст // Навчальний посібник для студентів музичних спеціальностей вищих навчальних закладів. Київ : Освіта України, 2010. 267 с.
11. Виноградов В. Шляхи розвитку української музики // Радянське мистецтво. Вип №30 (328). С. 1–3.
12. Волик О. О. Поетика етюдів Фрідеріка Шопена: музикознавча та виконавська інтерпретації : дис...кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) : 17.00.03 / Харківський Національний університет мистецтв імені П. І. Котляревського. Харків, 2021. 228 с.
13. Воскобойніков Я. В. Джазові транскрипції Джорджа Гершвіна в фортепіанному виконавстві академічної традиції // Аспекти історичного музикознавства. Харків, 2020. Вип. №19. С. 429–448.
14. Герасимова-Персидська Н. О. Нові звучання – нові знаки: сучасна музика в історичному ракурсі // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Науковий журнал. Київ, 2010. Вип. №3 (8). С 39–46.
15. Глущенко Ю. П. Ознаки модернізму у фортепіанних творах Віктора Косенка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. Вип. №115. С. 114–122.
16. Гнатів Т. Ф. Музична культура Франції рубежу ХІХ–ХХ століть. Клод Дебюссі. Моріс Равель. Київ : Музична Україна, 1993. 206 с.

17. Гнатішин О. Є. Фактура як предмет уваги української музикології: концептуальний аспект // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ, 2015. Вип. II(5). С. 133–139.
18. Грінченко А. М. Специфіка організації піаністичних рухів і процесі гри на фортепіано // Слобожанські мистецькі студії. Суми, 2024. Вип. №3 (06). С. 52–56.
19. Давидов С. П. Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва) : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознава : 17.00.03 - Музичне мистецтво / Харківський Національний університет мистецтв імені П. І. Котляревського. Харків, 2015. 22 с.
20. Давидов С. П. До питання про інтерпретацію у джазовій музиці. Текст музичного твору: практика і теорія // Київське музикознавство : зб. статей / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. №7. С. 180–190.
21. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства : 17.00.01 - Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2002. 20 с.
22. Дерев'янченко О. О. Звукові світи українського музичного авангарду 1960-х років // Музичне мистецтво : зб. наук. ст. Донецьк, 2008. Вип. №8. С. 29–40.
23. Дмитрієва О. Д. Трансформація ідей школи Бориса Лятошинського у творчих пошуках Леоніда Грабовського та Валентина Сильвестрова // Збірник наукових праць Сучасне мистецтво. Київ, 2021. Вип. №17. С. 119–130.
24. Драч І. С. Композиторська індивідуальність як об'єкт наукового дослідження (наративні стратегії мистецтвознавчого дискурсу) // Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми. Вип №6 ч. 2. С. 50–54.

25. Екман М. С. Традиції редакторського ремесла «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха у фортепіанному виконавстві Ф.Бузоні // Сучасні тенденції розвитку науки і освіти в умовах поглиблення євроінтеграційних процесів. Мукачево, 2018. С. 64–66.

26. Жарков О. М. Подвійна природа функціонування тембру в оркестрових творах: інтерпретаційний аспект // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. Вип. №129. С. 140–152.

27. Жарков О. М. Техніка композиції як мовний механізм: від правила до звучання // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. Вип. №132. С. 9–23.

28. Жаркова В. Б. Вокальний цикл Даріюса Мійо «Сільськогосподарські машини»: епатаж чи сповідь? // Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Київ, 2023. Вип. №138. С. 76–88.

29. Жаркова В. Б. Голос Першої світової війни в музиці Моріса Равеля // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2014. Вип. № 4 (22). С. 90–98.

30. Жаркова В. Б. Творчість Моріса Равеля: музичні тексти і комунікативний контекст : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 30 с.

31. Жаркова В. Б. Феномен «життя під час війни» у фортепіанній сюїті Моріса Равеля «Гробниця Куперена» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. статей. Київ, 2023. Вип. №136. С. 130–148.

32. Жолдакова В. А. Артикуляційні прийоми в системі засобів виконавської виразності: інтерпретаційний аспект // Київське музикознавство.

Культурологія та Мистецтвознавство: збірка статей. Київ, 2010. Вип. №34. С. 12–23.

33. Жукова О. А. Комунікація у музиці: взаємодія авторського тексту та інтерпретації на прикладі клавірної музики бароко // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ, 2021. Вип. №39. С. 107–112.

34. Жукова О. А. Романтичні тенденції в український фортепіанній музиці в контексті сучасної піаністичної культури // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2025. Вип. №85 том 2. С. 55–60.

35. Задерацька А. П. Прелюдії та фуги. Мирослав Скорик // Музика Галичини. Львів : Сполом, 1999. Том II. С. 41–53.

36. Затинайко О. В. Вплив творчості Ф. Бузоні на педагогічну та виконавську традиції української музичної культури // Аспекти історичного музикознавства. Харків, 2024. Вип. XXXVI (36). С. 41–61.

37. Івахова К. П. Історико-мистецтвознавчі та художньо-дидактичні дослідження фортепіанної творчості Мирослава Скорика // Педагогічний дискурс. Хмельницький, 2013. Вип. №15. С. 279–285.

38. Івахова К. П. Темпоритм фортепіанних творів М. Скорика // Культура і сучасність. / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2015. Вип. №1 С. 141–145.

39. Івахова К. П. Фортепіанна творчість Мирослава Скорика (художньо-дидактичний концепт). Кам'янець-Подільський : «Медобори-2006», 2013. 232 с.

40. Калуга К. Г. Історія одного «листа з альбому»: Творчовиконавський дискурс варіаційних циклів К. Шуман та Й. Брамса // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2024. Вип. №72, том 1. С. 70–77.

41. Капітонова К. П. Опера «LE GRAND MACABRE» Д. Ліґеті: Абсурд або реальність // Музикознавча думка Дніпропетровщини / Дніпровська академія музики. Дніпро, 2023. Вип. №24. С. 341–350.

42. Карлов Д. Г. Порівняльний аналіз виконавських редакцій музичного твору як зразок феномену множинності виконавської інтерпретації (на прикладі Концерту для скрипки з оркестром П. І. Чайковського) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2014. Вип. №110. С.96–106.

43. Касьяненко Л. О. Класифікація фортепіанних штрихів як теоретичний інструмент освоєння піанізму // Південноукраїнські мистецькі студії. Науковий журнал. Одеса, 2022. Вип. 1. С. 33–42.

44. Касьяненко Л. О. Піаністичне освоєння фактури твору: Проблеми інноваційних процесів у навчально-виховних закладах // Проблеми сучасності: Культура, мистецтво, педагогіка: Збірник наукових праць. Харків, 2003. Вип. №1. С. 101–118.

45. Касьяненко Л. О. Робота піаніста над фактурою: посібник з вивчення виконавської інтерпретації фактури фортепіанного твору. Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського. Одеса, 2019. 217 с.

46. Катрич О. Т. Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. №5. С. 59–65.

47. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Національної музичної академії України України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 17 с.

48. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано). Тернопіль : Астон, 1998. 399 с.

49. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів : Незалежний культурологічний журнал «І». 2008.

50. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посібник. Львів : Тріада плюс, 2008. 344 с.
51. Коденко І. І. Історичне виконавство як тенденція музичного мистецтва останньої третини XX – початку XXI століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Хар. нац. унів. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 219 с.
52. Коменда О. І. Феномен Мирослава Скорика в світлі ідей творчого універсалізму // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. Вип. №1. С. 342–346.
53. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі XX ст.: особистісні та діяльнісні аспекти : автореф. дис. док. Мистецтвознавства : 26.00.01 теорія та історія культури галузь знання – мистецтвознавство / Харківська державна академія культури. Харків, 2019. 41 с.
54. Корзун В. В. Особливості підходу до усвідомлення нового звукового образу фортепіано в творах сучасних композиторів // Наукові записки Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Київ, 2011. Вип. №96. С. 110–116.
55. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури : підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, 2011. 736 с.
56. Корнійчук Ю. Ю. Творець європейського дива: Роберт Шуман як спадкоємець соціального вчення католицької церкви // «Young Scientist» / Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова. Київ, 2018. Вип. №1 (53). С. 607–611.
57. Корчова О. О. Музичний модернізм як *terra cognita*. Київ : Муз. Україна, 2020. 490 с.
58. Коханик І. М. Інтерпретація музичного стилю: Нескінченні можливості чи можливі обмеження? // Науковий вісник Національної

музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. №95. Київ, 2011. С. 153–163.

59. Кравченко Н. Ю. Багатоваріантний виконавський принцип «Сициліани та Бурлески А. Казелли в стилістичній концепції неокласицизму // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. Вип. №1. С. 198–203.

60. Кричинська О. В. Французька фортепіанна сюїта періоду Першої світової війни // Українське музикознавство / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2015. Вип. №41. С. 111–126.

61. Куліш М. І. Редакторський стиль О. Зілотті: досвід інтерпретації (на матеріалі редакцій творів Йогана Себастьяна Баха та Моріса Равеля) // Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі / Київський столичний університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2020. Вип. №4. С. 70–76.

62. Лензійон Я. «Рапсодія в стилі блюз» Джорджа Гершвіна як феномен творчого визнання як композитора // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2017. Вип. № 17. С.58–62.

63. Лесечко А. В. Камерні сюїти на фольклорні теми в творчості Бориса Лятошинського в контексті творчої спадщини // *Modalități conceptuale de dezvoltare a științei moderne. Romania, Bucuresti*, 2020. С. 91–93.

64. Лігус О. М. Українська фортепіанна музика XIX – початку XX ст. у контексті європейського романтизму (жанрово-стильова динаміка). Київ : Ліра-К, 2017. 224 с.

65. Лю К. Провансальський «провінціалізм» у творчості Д. Мійо (на матеріалі «Бразильських танців» і 2-ї сюїти «Скарамуш») // Музичне мистецтво і культура / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової . Одеса, 2017. Вип. №22. С. 157–167.

66. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX – початку XXI століть : дис. ... канд. мистецтвознавства

: 17.00.03 Музичне мистецтво / Хар. нац. унів. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 218 с.

67. Малий Д. Н. «Guero» для рояля Х. Лахенмана: семантика виконавського прийому // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. / Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. №48. С. 145–161.

68. Маркова О. М. Нариси зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. Франція. Німеччина. Австрія. Італія / Навчальний посібник. Одеса : Друкарський дім, 2010. 128 с.

69. Маркова О. М. Питання теорії виконавства: матеріали до курсу теорії виконавства для магістрів і аспірантів. Одеса : Астропринт, 2002. 128 с.

70. Миронова Н. О. Композиторська і виконавська співтворчість як комунікативна система у скрипковому мистецтві // Українське музикознавство / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. Вип. №47. С. 66–78.

71. Миронова Н. О. Система «композитор-виконавець» у контексті проблеми художньої комунікації // Українське музикознавство / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2014. Вип. №40. С. 88–100.

72. Михайлова Е. Ю. Європейські фортепіанні школи початку ХІХ століття: становлення піаністичних традицій (до 200-річчя видання «Gradus ad Parnassum» Муціо Клементі) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. Вип. №3 (40). С. 66–77.

73. Михайлова О. В. Образний світ фортепіанних творів Флорана Шмітта на прикладі диптиху «Міражі» // Аспекти історичного музикознавства. Харків, 2020. Вип XIX-XX. С. 230–247.

74. Мінич А. В. Творчість Дьордя Лігеті 1980–2000 років: структурно-синтаксичні і семантичні особливості тематизму інструментальних концертів

// Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. Вип. №129. С. 213–231.

75. Мірошниченко С. В. Поліфонологія як музикознавча дисципліна та національна природа української професійної музики. Одеса : Астропринт, 2012. 296 с.

76. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації: навч. посібник // Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2013. 134 с. дивитися URL:<https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>.

77. Москаленко В. Г. Слухач у смисловому просторі музичного твору // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. Вип. №135. С. 8–16.

78. Москаленко В. Г. Про художню функцію фактури в музиці // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. №7. С. 56–65.

79. Негачов К. О. Тетрадна система злічення і символіка сонати Ш. Алькана «Чотири віки» // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2022. Вип №53, том 2. С. 58–63.

80. Негачов К.О. «Benedictus» op. 54 Ш. Алькана як неоканонічна модель релігійного письма // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2022. Вип. №54, т. 2. С.70–76.

81. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть. Харків : Факт, 2020. 576 с.

82. Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації // Аспекти історичного музикознавства. Харків, 2017. Вип. №10. С. 180–198.

83. Ніколаєвська Ю. В. Нові виміри музикознавства XXI століття: досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації // Науковий

вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. Вип. №131. С. 8–25.

84. Ніколаєвська Ю. В. Обрії часового перебігу у творах харківських композиторів другої половини ХХ ст. // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського : Проблеми організації художнього часу в музичному творі. Київ, 2010. Вип. №90. С. 37–45.

85. Ніколаєвська Ю. В. Сміслові обертони сонатної форми: філософсько-музикознавчий коментар // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових праць. / Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків Харків, 2007. Вип. №19 С. 116–127.

86. Ніколенко Р. В. Фортепіанні транскрипції пісень Дж. Гершвіна в контексті сучасного виконавського дискурсу // Культура України / Харківська державна академія культури. Харків, 2023. Вип. №81. С. 55–62.

87. Олійник Я. В. Специфіка роботи над фортепіанною фактурою: навч. посіб. / ред. Житомирський державний університет імені Івана Франка. Вінниця : ТВОРИ, 2025. 60 с.

88. Перепелиця О. О. Актуальні жанрово-стильові тенденції сучасного фортепіанного виконавства (на матеріалі творів Б. Бартока, В. Рунчака, В. Сильвестрова, К. Цепколенко) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2014. 16 с.

89. Писати музику і вчити інших, попри війну та цензуру – композитор Грабовський згадує вчителя – українського класика Бориса Лятошинського. Українське радіо. (23.03.2020) Вилучено із <http://nrcu.gov.ua/news.html?newsID=93026> (дата звернення 15.10.2023).

90. Полібіна-Малишкіна І. В. Нові музично-теоретичні ідеї та композиторська творчість М. Вериківського і М. Скорика. Українське

музикознавство / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 1991. Вип. №26. С. 198–215.

91. Постовойтова С. О. Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів XX — початку XXI століття) : дис. ... д-ра філософії) : 025 Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2024. 266 с.

92. Постовойтова С. О., Коханик І. М. Структурний метод аналізу фуги: новітні підходи і можливості // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2024. Вип. №140. С. 154–170.

93. Прокопова О. В. Засоби сонористики у циклі Ганни Гаврилець «Фортепіанні п'єси для юних піаністів» // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019. Вип. №1(42). С. 89–102.

94. Ревенко Н. В. Методи роботи над поліфонічними циклами європейських композиторів в сучасній практиці педагога-піаніста // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки. Миколаїв, 2019. Вип. №1(64). С. 199–204.

95. Ринденко О., Гумінюк С. Інтерпретація творів віденської класики в коментарях Альфреда Бренделя (До питання стилю виконавського коментаря) // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2023. Вип. №60 том 1. С. 102–108.

96. Рукомойніков В. О. Особливості роботи піаністичного апарату в процесі виконавського прочитання нотного тексту // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2025. Вип. №85 том 2. С. 165–171.

97. Рукомойніков В. О. Робота м'язового апарату піаніста у складних фактурно-технічних умовах // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2023. Вип. №68, том 2. С. 84–92.

98. Рукомойніков В. О. Функціонування апарату піаніста у роботі над поліфонічним твором (на прикладі фуги Фа мажор Мирослава Скорика) //

Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2025. Вип. №83, том 3. С. 37–44.

99. Рябая Ю. Становлення теоретичних принципів М. Скорика за матеріалами досліджень композитора // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. №10 С. 110–115.

100. Рябов І. С. Диференціації виконавців-піаністів (аналіз деяких концепцій ХХ ст.) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2014. Вип. №3 (24). С. 68–76.

101. Рябов І. С. Особливості сонатних циклів середнього періоду творчості Л. Ван Бетховена // Наукові записки. Серія "Психолого-педагогічні науки" / Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя. Ніжин, 2021. Вип. №2 С. 49–56.

102. Саведра К. «The Chopin Method» URL: <https://www.youtube.com/@thechopinmethod7257/videos> (дата звернення 10.09.2024).

103. Савчук І. Б. Борис Лятошинський у комунікативних форматах української музичної культури ХХ століття // Збірник наукових праць Сучасне мистецтво. Київ, 2020. Вип. №16. С. 158–170.

104. Самойленко О. І. Теорія музикознавчої інтерпретації як напрямок сучасної герменевтики // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2011. Вип. № 2(11). С. 3–11.

105. Середюк М. І. Група композиторських портретів у фортепіаному циклі зламу ХІХ-ХХ століть // Музичне мистецтво і культура / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. Випуск №29, книга 1. С. 52–63.

106. Сиряцька Т. О. Специфіка методів роботи над поліфонічними циклами М. Скорика (на прикладі прелюдії та фуґи С-Dur) // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2025. Вип. №83, том 3. С. 59–65.

107. Сікорська Н. В. Клавірна музика бароко в редакціях другої половини XIX ст: становлення історично інформованого виконавства : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2016. 19 с.

108. Скорик А. Я., Фадєєва А. М. Скорик «Шість прелюдій та фуг для фортепіано»: логіко-конструктивні принципи музичного мислення // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2024. Вип.№3. С. 7–23.

109. Скорик М. М. Твори для фортепіано: навч.-метод. Посібник. Львів : СПОЛОМ, 2008. 220 с.

110. Соломонова О. Б. Асоціативний музичний текст: дефініція, методологія, дослідження // II Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» 11–12 листопада 2020 р. Київ. С. 139–141.

111. Соляна В. В. “The studies on Chopin`s etudes” Леопольда Годовського в контексті розвитку фортепіанного мистецтва кінця XIX - першої третини XX століття : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2011. 19 с.

112. Сунь Пенфей Формування вміння семіотичної інтерпретації творів мистецтва в процесі фахової підготовки майбутніх учителів музики : дис...кандидата мистецтвознавства : 13.00.02 / Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2018. 245 с.

113. Супрун-Яремко Н. О. Поліфонія: посібник для студентів вищих навчальних музичних закладів. Вінниця : Нова Книга, 2014. 337 с.

114. Сухецька О. В. Особливості Італійського авангарду в музиці XX ст. // Проблеми підготовки сучасного вчителя / Уманський державний

педагогічний університет імені Павла Тичини. Умань, 2014. Вип. №10 ч.3. С. 124–129.

115. Сухленко І. Ю. Про Генеалогію виконавського стилю. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти / Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. №20. С. 362–373.

116. Сюй Десінь Особливості виконавських принципів і прийомів Артура Шнабеля у фортепіанних сонатах Людвіга ван Бетховена // Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми. Київ, 2023. Вип. №19(2). С. 132–137.

117. Таран І. М. Фортепіанні штрихи як важлива складова виконавської майстерності // Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки. Івано-Франківськ, 2016. С. 174–179.

118. Тарчинська Ю. Г., Дубан Ю. Сутність сучасних принципів формування виконавської техніки піаніста // Нова педагогічна думка / Рівненський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти. Рівне, 2018. Вип. №3 (95). С. 155–159.

119. Телеховська С. В. Прояви рис романтичного стилю на прикладі еволюції фортепіанних сонатних форм Бетховена // Українська музика : науковий часопис / Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка. Львів, 2021. Вип. №4(42). С. 189–191.

120. Тукова І. Г. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ — початку ХХІ століття // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019. Вип. №3. С. 56–69.

121. Тукова І. Г. Розвиток музичного мистецтва ХХ століття у співвідношенні з некласичною науковою парадигмою // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. Праць. Київ, 2013. Вип. 24. С. 241–248.

122. Тукова І. Г. Трактовка звука як фактор формування техніки музичної композиції // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2011. Вип. №1(10). С 72–79.

123. Турянський П., Франт М. Камерно-вокальна та естрадно-пісенна творчість Мирослава Скорика // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. №10. С.81–82.

124. Фекете О. В. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 17 с.

125. Фоменко Н. В. Дисонанс у системі виразових засобів і виконавській практиці клавірного мистецтва Бароко // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. Вип. №2-3(47-48). С. 151–167.

126. Фрасинюк А. Б. Гра як діалогічний феномен у творчості Моріса Равеля : дис...кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 215 с.

127. Циганюк Л. І. Естетико-стильові особливості циклу «Прелюдії і фуґи для фортепіано» Мирослава Скорика // Internationale tendances scientifiques de la recherche fondamentale et appliquée, matériels de la conférence scientifique et pratique, Strasbourg, République française, 30 octobre 2020. Strasbourg: ΛΟΓΟΣ, vol. 3, 2020. С. 102–104. (дата звернення 08.05.2022).

128. Цикл лекцій «Біологія поведінки людини» Сапольский Р. Стенфорд, 2010. URL: https://www.youtube.com/watch?v=3kxDCiPatm8&list=WL&index=21&t=8s&ab_channel=KMUTV (дата звернення 08.05.2022).

129. Цюряк І. О. Фортепіанне виконавство ХХІ століття: традиції та новації // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2025. Вип. №85 том 2. С. 130–134.
130. Чабаненко Н. А. Українська фортепіанна музика кінця ХХ ст. та тенденції авангардизму // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. №4. С. 198–200.
131. Черноіваненко А. Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології. Одеса : ВД «Гельветика», 2021. 704 с.
132. Чернявська М. С. Фортепіанна творчість І. Б. Крамера в аспекті взаємозв'язку виконавства та композиції // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. №58. С. 96–112.
133. Чорний Ю., Тимків, О. Основні інтерпретаторські труднощі у фантазіях для скрипки Георга Філіпа Телемана // Молодь і ринок. / Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. Дрогобич, 2010. Вип. №6(65). С. 70–83.
134. Шадько М. О. Новий підхід до виразових можливостей фортепіано у творчості американських композиторів ХХ століття // Мистецтвознавчі записки. : зб. наук. Праць. Київ, 2019. Вип. 35. С. 343–348.
135. Шадько М. О. Своєрідність утілення варіаційного принципу у «Gnomic variations» Джорджа Крама // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019. Вип. №126. С. 49–57.
136. Шамаєва К. І., Волосатих О. Ю. Сплетіння доль. Фрідерик Шопен – Віктор Косенко // Аспекти історичного музикознавства, Харків, 2023. Вип. XXXI (31) С. 7–29.

137. Шань Юйнань Творчий діалог Даріюса Мійо з Лео Латілем: принципи формування стильової системи композитора // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2023. Вип. №67 том 2. С. 175–181.

138. Шань Юйнань. Феномен творчої особистості Даріюса Мійо // Музичне мистецтво і культура / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової . Одеса, 2022. Том 1. №35. С. 72–84.

139. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. №21. С. 178–188.

140. Шаповалова Л. В. Рефлексія як феномен духовної культури. Літературні та філософські джерела рефлексії // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Харків, 1999-2000. Вип. №6-1. С. 99–104.

141. Шаповалова Л. В., Ніколаєвська Ю.В. Пізнаваність символу в музиці інтерпретативний аналіз // Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2021. С. 126–143.

142. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. №20. С. 218–229.

143. Шаріна А. В. «Розширені» фортепіанні техніки: визначення, типологія, практична реалізація (на прикладі сольних творів сучасних українських авторів) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. 234 с.

144. Шаріна А. В. Глісандо на клавіатурі як розширена фортепіанна техніка (на прикладі «Aqua Sonare» А. Корсун) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. Вип. II (11). С. 247–253.

145. Шаріна А. В. Клавішне глісандо: «розширене» трактування традиційного способу звуковидобування (історичний аспект) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. Вип. №128. С. 66–79.

146. Шаріна А. В. «Розширені» способи фортепіанного звуковидобування: досвід класифікації (на прикладі творів для фортепіано соло сучасних українських композиторів) // Київське музикознавство : зб. статей / Київ. інститут музики ім. Р. М. Глієра; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019. Вип. №58. С. 31–42.

147. Шевчук О. Ю. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М. Скорика // Українське музикознавство / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 1979. Вип. 1№4. С. 93–103.

148. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

149. Шурдак М. І. Еволюція взаємодії формотворення і техніки композиції (на прикладі камерно-інструментальної творчості Д. Лігеті) // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. наук. праць. Київ, 2016. Вип. №53. С. 62–71.

150. Шурдак М. І. Інтегративні явища технік композиції (на прикладі «Тріо для скрипки, валторни і фортепіано» Д. Лігеті) // Київське музикознавство : зб. наук. праць. Київ, 2014. Вип. №50. С. 76–85.

151. Щербакова О. К. Перекладення симфонії – балету „Зелені святки” Віталія Губаренка як форма оновлення творчого проекту // Південноукраїнські мистецькі студії. Науковий журнал. Одеса, 2024. Вип. №3. С. 135–140.

152. Юрійчук Н. А. Шість фуг на тему «ВАСН» для органу або педального фортепіано op.60 Р. Шумана: до питань композиції // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2022. Вип №55, том 3. С. 107–112.
153. Anatomy: website. URL: <https://anatom.ua/> (дата звернення 15.03.2024).
154. Chih-Yi Chen. Synthesis of Tradition and Innovation: A Study of Ravel's *Le Tombeau de Couperin*. Indiana University, 2013. 54 p.
155. Cortot A. Rational Principles of Piano Technique. Editions Salabert, 1986. 104 p.
156. Edwards P. Gyorgy Ligeti's *Le Grand Macabre*: Postmodernism, MusicoDramatic Form and the Grotesque. Hardcover: Brand New, 2016. 189 p.
157. Florent Schmitt : website. URL: <https://florentschmitt.com/> (дата звернення 20.01.2025).
158. Fulcher J. The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France 1914–1940. New York : Oxford University Press, 2005. 448 p.
159. Gat J. The Technique of Piano Playing. Budapest : Boosey & Hawkes Inc, 1968. 244 p.
160. Harbec J., Lavoie Marie-N.. Darius Milhaud, compositeur et expérimentateur. Paris : Vrin, 2014. 288 p.
161. Hazel D. R. The early chamber music of Darius Milhaud: style and stucture. London : Faculty of music King's college London, 1991. 338 p.
162. Hofman J. Piano Playing - With Piano Questions Answered. New York : Dover Publications, 1976. 272 p.
163. Jepsen J. R. Studies of upper limb pain in occupational medicine, in general practice, and among computer operators. // Danish Medical Journal. 2018. №56(4). P. 1–41.
164. Jepsen J. R. Studies of upper limb pain in occupational medicine, in general practice, and among computer operators. Diagnostic contribution from

manual muscle testing and assessment of cutaneous sensibility and nerve trunk mechanosensitivity. // Danish Medical Journal. 2018. 41 p.

165. Jepsen J. R. Work-related upper limb pain. Diagnostic contribution from the physical neurological examination. // LAP LAMBERT Academic Publishing. 2018. 103 p.

166. Jepsen K. R., Thomsen G., Jepsen J. R. A cross-sectional study of the upper limb non-neurogenic physical findings in computer operators and their relation to pain and neurological findings. // International Journal of Occupational Medicine and Environmental Health. 2021. №34(5). P. 1–13.

167. Kelly B. L. Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912–1939. Aldershot : Ashgate, 2003. 212 p.

168. Ligeti György. Ligeti in Conversation. London : Ernst Eulenberg, 1983. 140 p.

169. Martienssen C. Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1930. 221 p.

170. Morris A. A Bridge over Troubled Water: Le tombeau de Couperin // Musical Offerings, 2013. Vol. 4. №2. P. 43–56.

171. Posikura-Omelchuk N., Ivannikov T., Molchko U., Prokopchuk V. & Tatarnikova A. The evolution of national performance art: musical interpretation in the context of tradition and modernity // Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica, 70(Special Issue 2), 2025. P. 63–79.

172. Rogers J. Musical ‘Magic Words’: Trauma and the Politics of Mourning in Ravel’s Le Tombeau de Couperin, Frontispice and La Valse // Nineteenth-Century Music Review. Cambridge University Press. 2022. P. 1–42.

173. Rovenko O. Grundlagen der Engführungskontrapunktik. Musicologia Berolinensia. Bd12. Berlin : Verlag Ernst Kuhn, 2004. 241 p.

174. Samuel C. Ligeti, le clin d’œil au happening, L’Avant-Scène Opéra. №180, Paris, 1997. p. 94

175. Sharina A. V. Aleatoric Composition: Alternative Performances in the Context of Teleology (based on the example of Piano Sonata No. 3, AER by Vasyl Tsanko) // European Journal of Arts. Vienna : Premier Publishing, 2021. Iss. 3. P. 91–96.
176. Stedron M. Leoš Janáček and the Avant-garde of the Twenties. Musicological Annual, 1968. №4(1). P. 88–97.
177. Steinhausen F. A Über Die Physiologischen Fehler Und Die Umgestaltung Der Klaviertechnik. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1913. 146 p.
178. Steinmüller W. Die Feldenkrais-Methode. Bern : 2009. P. 93–131.
179. Steinmüller W. Körperbewusstheit für Musiker. Die Feldenkrais-Methode im Freiburger Präventionsmodell. projekt verlag. Freiburg : Bochum, 2007. 93 p.
180. Tones S. The Piano: A History in 100 Pieces. Yale University Press, 2021. 400 p.

ДОДАТОК А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Рукомойніков В. Робота м'язового апарату піаніста у складних фактурно-технічних умовах // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2023. № 68, том 2. С. 84–92.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-2-12>,

https://www.aphn-journal.in.ua/archive/68_2023/part_2/12.pdf

Ключові слова: *піаністичний апарат, м'язи, фізіологія музиканта, фортепіанна фактура, професійні захворювання, анатомія.*

2. Рукомойніков В. Функціонування апарату піаніста у роботі над поліфонічним твором (на прикладі фуги Фа мажор Мирослава Скорика) // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2025. № 83, том 3. С. 37–44.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-6>,

https://www.aphn-journal.in.ua/archive/83_2025/part_3/8.pdf

Ключові слова: *апарат піаніста, інтерпретація, fuga, Мирослав Скорик.*

3. Рукомойніков В. Особливості роботи піаністичного апарату в процесі виконавського прочитання нотного тексту // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2025. № 85, том 2. С. 165–171.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-2-25>,

https://www.aphn-journal.in.ua/archive/85_2025/part_2/27.pdf

Ключові слова: *нотний текст, апарат піаніста, інтерпретація, фактура, виконавське прочитання, Ш. Алькан, Ф. Шмітт, М. Равель.*

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ

Головні ідеї і положення роботи були викладені у доповідях на **чотирьох** всеукраїнських і міжнародних наукових конференціях:

1. Рукомойніков В. О. Принцип роботи апарату піаніста (на прикладі творів Р. Шумана та Ф. Ліста) // Міжнародна науково-творча конференція «Богатирьовські читання: школа теорії та практики» / Харківський

національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 17–19 березня 2023 р., на платформі ZOOM.

<https://num.kharkiv.ua/share/docs/actual/2023/03/ProgramaBogatyriovChyt.pdf>

2. Рукомойніков В. О. Принцип роботи апарату концертмейстера у класі зі струнними інструментами, аспекти посадки та роботи м'язів // Міжнародна науково-практична конференція «Феномен струнно-смичкового виконавства у науково-педагогічному і культурно-мистецькому просторі України» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 15–16 листопада 2023 р., на платформі ZOOM.

<https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Konferentsiya-15-16-RED.pdf>

3. Рукомойніков В. О. Робота апарата піаніста в етюдах Дьордя Лігеті: інтерпретаційний аспект (до 100-річчя від дня народження) // Тринадцята міжнародна конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 20–21 листопада 2023 р., на платформі ZOOM.

https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/222-Programa_YUvileyi-2023.pdf

4. Рукомойніков В. О. Особливості інтерпретації піаніста в концертмейстерському класі в аспекті виконавського апарату // III Всеукраїнська науково-практична конференція «Актуальні питання концертмейстерського мистецтва в музичному просторі України та світу» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 4–6 березня 2024 р., на платформі ZOOM.

https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Informatsii-nii-_list_III_lkonferentsii-.docx-2.pdf