

# **МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО**

УДК 780.616.432.071.2: 781.42:781.68(477)(045)  
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-6>

**Валентин РУКОМОЙНИКОВ,**  
*orcid.org/0009-0005-3808-1330*  
пошукувач кафедри теорії музики  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського  
(Київ, Україна) [walkapiano@gmail.com](mailto:walkapiano@gmail.com)

## **ФУНКЦІОНУВАННЯ АПАРАТУ ПІАНІСТА У РОБОТІ НАД ПОЛІФОНІЧНИМ ТВОРОМ (НА ПРИКЛАДІ ФУГИ ФА МАЖОР МИРОСЛАВА СКОРИКА)**

*Дослідження виявляє актуальні аспекти роботи виконавського апарату піаніста під час виконання фуги. Усвідомлення, як працюють власні м'язи, дозволяють виконавцю керувати своїм апаратом таким чином, аби коректно втілити композиторський задум і інтерпретувати нотний текст. В інтерпретаційне прочитання тексту, входить дуже багато складових елементів, якими користується виконавець. Це і стильові, і штрихові особливості, елементи колористики на інструменті під час гри та ін. Гра без розуміння процесів фізіології, а лиш на своєму розумінні і відчуттях може привести до того, що виконавець може собі нашкодити, навіть не відчувачи це. Ознаки перевтоми або болю можуть з'явитися набагато пізніше, навіть через декілька років. Розуміння фізіологічного процесу значно полегшує роботу над твором. Адже при першому знайомстві з нотним текстом твору виконавець вже може бачити, наприклад, стильові особливості, інтонаційні моменти, котрі за рахунок рухів руки вже можна проінтонувати, навіть не граючи за інструментом. Специфіка поліфонічної фактури полягає в одночасовому звучанні декількох самостійних голосів. Виконавець постійно мусить відчувати і кожний голос окремо, і охоплювати їх контрапунктичне звучання одномоментно. Така ситуація актуалізує питання апікатури і роботи апарату піаніста в момент виконання твору. Саме в ній проявляється специфіка виконання поліфонічної музики. На прикладі Фуги Фа мажор Мирослава Скорика проаналізований зв'язок музичного матеріалу, можлива варіантність апікатури і робота м'язового апарату піаніста. Також представлений свій варіант виконання-інтерпретації пунктирного ритму цієї Фуги у джазовій стилістиці. Відчуття і розуміння тіла лиш додає виконавцю переваг у грі, а теорія інтерпретації допомагає зрозуміти наміри композитора та довести написану музику до слухача.*

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

**Valentine RUKOMOINIKOV,**  
*orcid.org/0009-0005-3808-1330*  
Searcher of the Department of Music Theory  
The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music  
(Kyiv, Ukraine) [walkapiano@gmail.com](mailto:walkapiano@gmail.com)

## **THE FUNCTIONING OF THE PIANIST'S APPARATUS IN THE WORK ON A POLYPHONIC WORK (ON THE EXAMPLE OF THE FUGUE IN F MAJOR BY MYROSLAV SKORYK)**

*The study reveals relevant aspects of the pianist's performance apparatus during the performance of a fugue. Awareness of how their own muscles work allows the performer to control their apparatus in such a way as to correctly embody the composer's intention and interpret the musical text. The interpretative reading of the text includes a great many constituent elements that the performer uses. These are both stylistic and line features, elements of color on the instrument during the game, etc. Playing without understanding the processes of physiology, but only on one's own understanding and feelings, can lead to the fact that the performer can harm himself without even feeling it. Signs of fatigue or pain can appear much later, even after several years. Understanding the physiological process greatly facilitates work on the piece. After all, when first getting acquainted with the text of the piece, the performer can already see, for example, intonation moments, which can already be intoned by hand movements, even without playing the instrument. The specificity of polyphonic texture lies in the simultaneous sounding of several independent voices. The performer must constantly feel each voice separately and encompass their contrapuntal sound simultaneously. Such a situation actualizes the issue of fingering and the work of the pianist's apparatus. It is in it that the specificity of performing polyphonic music is manifested. Using the example of Myroslav Skoryk's Fugue in F-dur, the connection of musical material, possible variations in fingering and the work of the pianist's muscular apparatus are analyzed. Also presented is his own version of the performance-interpretation of the dotted rhythm of this Fugue in jazz style. Feeling and understanding the body only adds advantages*

*to the performer in the game, and the theory of interpretation helps to understand the composer's intentions and convey the written music to the listener.*

**Key words:** *pianist's apparatus, interpretation, fugue, Myroslav Skoryk.*

**Постановка проблеми.** Новизна представленої теми полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві аналізується робота м'язового апарату піаніста при виконанні поліфонічних творів, зокрема фуги. Аналіз роботи м'язів дозволяє по-новому підійти до виконавських і методичних питань в підході до звуковидобування і аплікатури, а розуміння інтонаційної природи допомагає вписати фізіологічну роботу апарату піаніста в загальний процес інтерпретації – виконання. Також аналіз роботи апарату піаніста створює новий аспект усвідомлення важливості аплікатури і її варіантного потенціалу. Варіанти аплікатури дозволяють «включають» різні м'язи, тим значно впливають на роботу піаністичного апарату.

**Аналіз досліджень.** Проблемам апарату піаніста присвячена значна кількість європейської методичної літератури, однак у вітчизняному музикознавстві робота м'язів у взаємодії з усім комплексом піаніста в момент виконання залишається мало дослідженою.

В навчальному процесі питання координації рухів та вдосконаленням техніки займаються всі викладачі-музикантів. 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, компонує 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» (Hofman, 1976: 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 (Martienssen, 1930: 83). Праця Й. Гата «Техніка фортепіаної 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 (Gat, 1968).

В цій статті ми спирались на роботи Gat J (1), Hofman J (2), Martienssen C (3). В Україні таких досліджень нами не знайдено.<sup>1</sup>

Аналіз апарату неможливий без розуміння інтерпретаційного потенціалу нотного тексту. В цьому аспекті в статті ми спираємося на роботи на праці В. Москаленка (7). Суттєві дослідження фуги українськими поліфоністами також були залучені при підготовці цієї статті (9, 11, 13). Окремим корпусом стала література про творчість Мирослава Скорика (5, 6, 7, 10, 12, 14).

**Виклад основного матеріалу.** Теорія інтерпретації в музикознавстві змінює розуміння нотного тексту як втілення композиторського задуму, а також значення виконавської інтерпретації. Під поняттям інтерпретації ми беремо за основу саме професійну, концертну діяльність.

Музичний твір перетворюється на «конструктор», зі змінними, взаємозамінними частинами. «Створюючи музику, композитор подумки або «вголос» її виконує. Виконавець, реалізуючи твір у звучанні, коригує («до-створює») його попередньо обмірковану інтерпретаційну версію» (Москаленко В. 2013: 5). В залежності від конкретного стану саме виконавця, на сцені буде застосовуватись той чи інший підготовлений варіант «будівлі» твору. Ми можемо почути інший темп, видозмінений характер, іншу динаміку. Або при виконанні повторення розділу ми можемо почути відхилення від темпу, або виділення якоїсь додаткової мелодичної лінії. Недарма, за часів бароко, виконавець робив повторення розділу, але вже з імпровізаційним змінням мелодійної лінії.

Нотний текст являє собою зашифровані знаки і передає художню інформацію від композитора до виконавця. При першому знайомстві з твором, піаніст в першу чергу дивиться на його характер та фактуру. При розборі нотного тексту у нього формується свій образний світ. Хтось бачить якусь картину, хтось уявляє собі життєву ситуацію, може бути безліч варіантів. Завдання інтерпретатора-виконавця передати композиторський задум, який є зашифрованим в нотному тексті, крізь призму своєї уяви і донести це до слухача. Тут інтерпретатор стикається з послідовними діями. По перше і найголовніше – це вивчення тексту.

<sup>1</sup> В цьому аспекті першою науковою розвідкою є стаття В. Рукомойнікова

Під час підготовки твору, на виконавця-інтерпретатора впливають декілька факторів. По перше, це часова різниця, різниця написання твору та його виконання. Ми знаємо, що за часів доби романтизму рояль відрізнявся від сучасного інструмента. Твори, які писались на початку XIX століття, були адаптовані на невелике звучання інструмента, не такими співучими, як можна зараз зіграти на сучасному роялі, не такі штрихово виразні. По друге, поняття швидкості часу, яке збільшується кожне десятиріччя. Темпи, котрі зараз ми використовуємо під час гри, ніколи не використовувались за часів минулих століть. Це також впливає на мислення виконавця-інтерпретатора.

Кожен виконавець являється індивідуальністю, це виражається у фізичних здібностях, понятті часу, інтонуванні, відчутті динаміки та штриха. В залежності від технічної підготовки виконавець буде використовувати наближену, або взагалі свою, зручну аплікатуру.

Кожна інтерпретація твору завжди відрізняється від інших. Це в першу чергу фразування та багатство звуку. Це йде від індивідуальних властивостей виконавця, адже звуковидобування напряму залежить від апарату піаніста. Чим він розвиненіший, тим більше варіацій звуку може бути. Адже це залежить від чутливості пальців, тобто від їх мобільності та витривалості. За рахунок 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.

Плечовий апарат, котрий регулює об'єм, м'якість та співучість звуку, також є індивідуальною основою будь якого виконавця-інтерпретатора. Складова всього апарату піаніста (спина, плечі, руки, пальці) є інтерпретаційною можливістю. Чим апарат розвиненіший, тим більш багатогранніше може бути інтерпретатор, тим яскравіше може бути звуковидобування, тим швидше може бути темп виконання, тим цікавіше буде виконання поліфонічної фактури.

При вивченні нотного тексту кожен піаніст стикається з труднощами. Одна з перших проблем – як побудувати (промовити) першу фразу. Від неї залежить послідовне, конструктивне будування всього твору, вибір характеру, звуковидобування. Від цього ми вже відштовхуємось як від основи.

В залежності від характеру виконавець буде будувати зручну для нього аплікатуру. Бо від неї в першу чергу залежить все. При правильному розумінні свого апарату, піаніст підбирає аплікатуру, рухи рук таким чином щоб це було зручно.

І якщо над нотою буде штрих стаккато, то за винятком, нота буде гратись більш сильним пальцем, а не наприклад, четвертим. Бо якщо занурюватись у будову наших рук, четвертий палець фізично не може виконувати (без допомоги замаху п'ясті) сильні дії. Тому що м'яз, котрий 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 являється надчутливим і не має тієї сили що інші пальці. Самим сильним пальцем п'ясті буде перший палець. Фізично він має найбільшу кількість м'язів котрі з'єднані с передпліччям. Це ми говоримо про несвідоме застосування аплікатури. Більшість досвідчених виконавців навіть не замислюються над цим питанням. Користуючись багаторічним досвідом гри на інструменті візуальне сприйняття, наприклад, написаного акорду сприймається як вже усталений стандарт аплікатури. Завдання полягає лише в тому, який звук з цього акорду треба виділити: верхній, нижній чи середину. Але не завжди цей стандарт працює, особливо в мелодійно-фігураційних пасажах. В цьому випадку треба будете розраховувати наперед аплікатуру і добиватись автоматизації пальців задля виконання музичної думки.

Свідоме полягає в інтонуванні мелодії, гармонії, інтервалів, стрибків. Час який потрібен для інтонування всього, що більше терції займає більше часу ніж потрібно. Інструменталістам набагато легше зіграти інтервал ніж проспівати вокалістам, а от проспівати і відчутти його відстань важко. Тут на допомогу приходять фізичні рухи, за рахунок яких ми можемо приблизитись до голосу. Під рухами маються на увазі фізіологічне тяжіння пальців від першої до наступної ноти. Це тяжіння досягається за допомогою контролювання в часі замаху та опускання пальця на потрібну нам відстань. А в голові ми проспівуємо заповнення інтервалу.

Розберемо приклад висхідного інтервалу, в котрому аплікатура буде перший – четвертий палець. Для інтонування руху для нам потрібна опора, щоб здійснити замах. В даному випадку опорою буде виступати перший палець. За рахунок опори ми можемо робити замах четвертим пальцем за допомогою п'ясті. На початку замаху наша кисть буде у зібраному стані. В момент самої дії замаху п'ясть буде розкриватись, підготовлюючи четвертий палець для опускання на ноту. Рух буде нагадувати кішку, котра витягує свої передні лапи після сну. З однієї сторони це як витягування, з іншої сторони 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 відчути дистанцію інтервалу, прослухати його заповнення і не вдарити верхню ноту. Результатом буде завжди легатний м'який звук. На тому ж прикладі ми можемо побачити як наша рука виконує кульмінаційні октавні стрибки. Від першого звуку до другого треба відчути дистанцію і потягнутись наверх, а рука за допомогою ваги переноситься по півсфері над клавіатурою. Коли ми свідомо інтонуємо, наше тіло ніколи не дозволить нам виконати удар. М'язи, котрі підкоряються голові, будуть тільки помічниками у досяганні результату.

Розглянемо специфіку роботи піаністичного апарату на прикладі Фуги Фа мажор Мирослава Скорика, прослідкуємо, як працюють м'язи під час виконання поліфонічного матеріалу. Та звернемо увагу на інтерпретування матеріалу в аспекті сучасного виконання.

Цикл «6 Прелюдій та Фуг» М. Скорика був написаний у період з 1986 по 1988 роки. Спочатку задумувався як цикл з 12 прелюдій та фуг. На разі ми маємо лише 6 прелюдій та фуг для фортепіано. Як казав сам М. Скорик, в інтерв'ю 14.07.2011 у Львові Катерині Іваховій «Я старався написати такий цикл з 12 прелюдій і фуг. Задача була такою: зробити це сучасною мовою у 12 мажорних тональностях 12 прелюдій і фуг. Але шість мені пішли, а шість до цих пір не зберусь написати» (Івахова, 2013, с. 223) – с. 8.

Цикл побудований по принципу висхідної хроматичної гами від ноти До до ноти Фа. Всі тональ-

ності, зазначені автором, являються мажорними, але знаки при ключі відсутні. Творчості Скорика притаманні пошуки нового, свого стилю, використовуючи різні об'єднання декількох стилів одночасно. Але як зазначає Л. Кияновська, що «значно істотнішу роль у виборі стильових моделей відіграла для Скорика доба бароко» (Кияновська Л., 2008, с. 287). Так використовуючи формо будівництва барочної 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, мікс 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 поєданого діатонічного ладу» (Полібіна-Малишкіна, 1991, с. 209).

Міні цикл 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.



Тема починається у лівій руці першої октави. Крокуючий початок теми виписаний штрихом стаккато, 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 нам потрібна амортизація. Тут буде працювати 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 кисті) та поверхневий згинач пальців (утримує пальці в зігнутому стані). Таким чином, наш 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 являється сучасним композитором, і час в якому він писав цю фугу, ми можемо виявити декілька аспектів.

Перше: ми орієнтуємось на бахівську традицію, будівання фуґи, принципи контрасту, характер, тобто академічний погляд. Друге: захоплення Скориком джазовою музикою. Риси джазового стилю ми можемо побачити 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 нам джазове зміщення останньої ноти пунктиру. Спираючись на статтю харківського піаніста С. Давидова, наш погляд на метрику та акцентування джазових ритмічних формул набуває іншого виконання.

«Мелодія виражається в зглаженому 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 синко-

пування, поліритмії і поліметрії. Артикуляційні прийоми постійно наголошують на цій ритмічній загостреності» (Давидов С. 2001: 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: фуґа являється безперервною метроритмічною думкою. Афроамериканський 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.



Це пов'язано з силою пальців. Перший та треті пальці будуть припадати саме на смислові сильні, акцентовані ноти (сі-бемоль, соль). Вони будуть акцентувати свінґові 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.



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 інтонуванню 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.



На фоні проведення теми – дзеркальне протискладнення. 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 такту), як і в переважній кількості серединних розділів Й. Баха, матеріал також пов'язаний з безперервним модулюванням. Виділення мелодичних ліній (теми і протискладнень) постійно залежить від правильного розподілу ваги руки та знаходження фізіологічної опори.



З 5 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 гратись 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, котрий буде відведений та трішечки при піднятій 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-діез) для того, щоб була можливість зіграти рівно шістнадцяті, не загубити штрих легато. Також ми забезпечуємо замах п'ясті на наступну квінту Ре-ЛЯ, котра 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 фуги 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 димінундо до завершення фуги. М. Скорик все ж таки дотримується традиційних форм будовання 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 танцем, основним елементом афро-американського стилю. У фузі М. Скорика дуже виразно відчувається цей танок. Це свідчить нам про те, що незважаючи на змістовне мислення фуґи, ми повинні відчувати в середині себе танець. Це в першу чергу відноситься до відчуття спини. Ні, вона не повинна бути в розслабленому стані. Навпаки, м'язи повинні бути в тонусі. Під поняттям тонуса ми розуміємо відчуття зібраності в спині. Але м'язи працюють не на силу, а на витривалість. Тобто всі наші рухи підпорядковуються танцю з глибоким змістом фуґи.

**Висновки.** Прочитання нотного тексту додає виконавцю розуміння будови, характеру твору, розуміння фактури та розрахунок витривалості при грі га інструменті. Знання будови нашого тіла дозволяють нам більш швидкими темпами досягати потрібних результатів. Розуміючи як працюють м'язи в тій чи іншій ситуації при виконанні фактури твору, піаніст буде знати що і як з цим робити. Наприклад, розуміння принципу інтонування при стрибку дає можливість свідомо виконувати конкретні дії для досягання мети. Або виконуючи поліфонічну фактуру з виділенням окремого голосу в одній руці, у нас будуть конкретні знання, як це зробити. Це лише одна, технічна частина великого процесу гри на фортепіано, але знання технологічних процесів дозволяє робити піаністу Музику за інструментом.

Виконання поліфонічної фактури напряду пов'язано з піаністичним апаратом. Навантаження на м'язи трапляється не тільки при високих швидкостях, а й у виконанні двох голосів в одній руці. Це різне м'язове навантаження на пальці долоні, що виконують декілька мелодій. Потрібно розуміти, що фізіологічно долонь мусить мати опору на пальці, для виконання та виділення конкретної мелодичної лінії, котра переважає в даний момент. Виконання трьох, або більше мелодій одночасно, контролюється слуховим апаратом на основі інтерпретації, що створює виконавець під час гри.

Під час гри піаніст керує цілою системою задач. Це і інтонування інтервалів, і проведення

мелодії, і відчуття, керування звуком тощо. Результатом цього складного процесу буде комплексна демонстрація музики для слухача. Для більш цікавої демонстрації, виконавець буде застосовувати свої індивідуальні навички, своє індивідуальне бачення музичної тканини, свої відчуття на даний момент. Важливість поняття інтерпретації набуває неабиякого змісту. Тому що передача емоцій, стиля твору, інтонування, залежить від керуванням апаратом піаніста. Адже він являється передавачем музичного задуму між виконавцем та слухачем.

Написання М. Скориком такої незвичної по стилю фуґи привертає увагу. Це дає свободу у прочитанні тексту та інтерпретації виконавцю. Тобто виконавець може спиратися як на академічні риси виконання, так і поєднувати академічну музику з джазовою. Від цього залежить і аплікатура, і звуковидобування, і фразування, а також інша робота піаністичного апарату. Якщо розглядати фуґу як барокову традицію, то ми бачимо як зберігається структура бахівської фуґи. Але мова, на яку спирається автор більш імпонує сучасним реаліям і традиціям написання таких циклів, що беруть початок від Пауля Гіндеміта «Ludus tonalis». Про це свідчить відношення Скорика до кожної опори як окремого ладу, відмова від знаків при ключі, розширення фактури, а також синтез стилів в одному творі. Звернення Мирослава Скорика до джазової музики не випадкове. Адже у 60–70 роки це по перше було популярно, по друге це нова мова, що може чудово синтезуватися з академічними традиціями. Для виконавця, такий синтез розширює кордони використання свої навиків, знань, розвитку музичної думки. Джазове направлення дає більш вільне відчуття ритму в середині академічної метричності. Від цього робота піаністичного апарату стає інакшою. Адже ритмічний танок, котрий закладений у ядрі джазової мови, дає те відчуття свободи рухів, котрого так не вистачає академічним музикантам.

Розуміння роботи апарату у фузі Мирослава Скорика допомагає виконавцю краще зрозуміти композиторську ідею, втілювати свій, власний інтерпретаційний задум.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Gat J. The Technique of Piano Playing. Budapest: Boosey & Hawkes Inc, 1968. 244 с.
2. Hofman J. Piano Playing – With Piano Questions Answered. New York: Dover Publications, 1976. 272 с.
3. Martienssen C. Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1930. 221 с.
4. Давидов С. До питання про інтерпретацію у джазовій музиці. Текст музичного твору: практика і теорія. Збірка статей. Київ 2001. №7. С. 180–190.
5. Івахова К. П. Фортепіанна творчість Мирослава Скорика (художньо-дидактичний концепт). Кам'янець-Подільський: «Медобори-2006». 2013. 232 с.

6. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів: Незалежний культурологічний журнал «І». 2008.
7. Коменда О. І. Феномен Мирослава Скорика в світлі ідей творчого універсалізму. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. С. 342–346.
8. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ 2013. 134 с.
9. Мірошніченко С. В. Поліфоновія як музикознавча дисципліна та національна природа української професійної музики. Одеса: Астропринт, 2012. 296 с.
10. Полібіна-Малишкіна І. В. Нові музично-теоретичні ідеї та композиторська творчість М. Вериківського і М. Скорика. Українське музикознавство, 26, 1991. С. 198–215.
11. Постовойтова С. О. Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття) : дис. ... д-ра філософії (PhD) : 025 Музичне мистецтво / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2024. 266 с.
12. Рукомойников В. Робота м'язового апарату піаніста у складних фактурно-технічних умовах. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. № 68, том 2. С. 84–92.
13. Рябая Ю. Становлення теоретичних принципів М. Скорика за матеріалами досліджень композитора. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 10, 2000. С. 110–115.
14. Супрун-Яремко Н. О. Поліфонія: посібник для студ. вищих навч. муз. закладів. Вінниця : Нова Книга, 2014. С. 336–337.
15. Циганюк Л. І. Естетико-стильові особливості циклу «Прелюдії і фуги для фортепіано» Мирослава Скорика. В кн.: *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.

#### REFERENCES

1. Gat J. (1967) *The Technique of Piano Playing*. [The Technique of Piano Playing] Budapest: Boosey & Hawkes Inc. [in Hungarian].
2. Gofman J. (1976) *Piano Playing – With Piano Questions Answered*. New York: Dover Publications. [in English].
3. Martienssen C. (1930) *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*. [The individual piano technique based on the creative sound] Leipzig: Breitkopf & Härtel. [in German].
4. Davidov S. (2001) *Do pytanja pro interpretaziu u dgazovij muzyci* [To the question of interpretation in jazz music] *Tekst muzichnogo tvoru: praktyka i teorija, zbirka statej Kyiv*. №7 180–190 [in Ukrainian].
5. Ivakhova K. P. (2013) *Fortepianna tvorchist Myroslava Skoryka (khudozhno-dydaktychnyi kontsept)* [Piano work of Myroslav Skoryk (artistic and didactic concept)] Kam'ianets-Podilskyi: Medobory-2006. [in Ukrainian].
6. Kyianovska L. O. (2008) *Myroslav Skoryk: liudyna i mytets*: [Myroslav Skoryk: The man and artist: a monograph] *Lviv: Nezaleznyi kulturolohichnyi zhurnal «І»*. [in Ukrainian].
7. Komenda O. I. (2019) *Fenomen Myroslava Skoryka v svitli idei tvorchoho universalizmu* [The phenomenon of Myroslav Skoryk in the light of the ideas of creative universalism] *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv* 342–346 [in Ukrainian].
8. Miroshnychenko S. V. (2012) *Polyphonologyia yak muzikoznavcha disciplina ta natsionalna priroda ukraynskoi profesiynoi muzyki* [Polyphonology as a musicological discipline and the national nature of Ukrainian professional music] *Odesa: Astroprint*. 296 p. [in Ukrainian].
9. Moskalenko V. G. (2013) *Lekcii z muzichnoi interpretacii: navchalnyi posibnik* [Lectures on musical interpretation] *National academy of music of Ukraine Tchaikovsky* [in Ukrainian].
10. Polibina-Malyshkina I. V. (1991) *Novi muzychno-teoretychni ideji ta kompozytorska tvorchist M. Verykivskoho i M. Skoryka* [New musical-theoretical ideas and compositional works of M. Verikyvskyi and M. Skoryk] *Ukrainske muzykoznavstvo*, 26, 198–215 [in Ukrainian].
11. Postovoytova S. O. (2024) *Velykiy polifonichniy cikl yak kompoziciyno-dramaturgichna cilisnist (na materialy fortepianiv tvoriv ukrainskih kompozitoriv XX – pochatku XXI stolittya* [The great polyphonic cycle as a compositional and dramaturgical integrity (on the material of piano works of Ukrainian composers of the 20th and early 21 centuries)] *National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*. 266 p. [in Ukrainian].
12. Rukomoinikov V. (2023) *Robota m'iazovogo aparatu pianista u skladnyh fakturno-tehnichnyh umovah* [The work of the pianist's muscular apparatus in difficult textural and technical conditions] *Akualni pytannta humanitarnykh nauk № 68*, 2. 84–92 [in Ukrainian].
13. Riabaia Yu. (2000) *Stanovlennia teoretychnykh pryntsyviv M. Skoryka za materialamy doslidzhen kompozytora* [Formation of M. Skoryk's theoretical principles based on the composer's research materials] *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 10, 110–115 [in Ukrainian].
14. Suprun-Yaremko N. O. (2014) *Polyfoniya: posibnik dlya studentiv vischih navchalnih muzichnih zakladiv* [Polyphony: manual for students of higher educational music institutions]. Vinnytsia: Nova Knyha. P. 336–337. [in Ukrainian].
15. Tsyhaniuk L. I. (2020) *Estetyko-stylovi osoblyvosti tsyклу «Preliudii i fuhy dlia fortepiانو» Myroslava Skoryka* [Aesthetic and stylistic features of the cycle “Preludes and Fugues for Piano” by Myroslav Skoryk] In: *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, 102–104 [in Ukrainian].