

УДК 780.7

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-2-25>

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

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ПІАНІСТИЧНОГО АПАРАТУ В ПРОЦЕСІ ВИКОНАВСЬКОГО ПРОЧИТАННЯ НОТНОГО ТЕКСТУ

Дослідження присвячене завжди актуальному аспекту роботи піаніста, його м'язового апарату, а саме, – кореляції зорового відчуття нотного тексту (при знайомстві виконавця з твором) і технічних проблем фізіологічного апарату при виконанні твору. Перші реакції виконавця на нотний текст є важливою складовою при вивченні твору. Усвідомлення можливого не співпадіння «зорового» і «м'язового» дає поштовх для розуміння, як вчити складні фактурні місця та втілювати власну інтерпретаційну версію твору своїм піаністичним апаратом. Є декілька особливостей взаємодії між відношенням до нотного тексту та втіленням цього тексту піаністичним апаратом. Адже такий підхід є ключовим при вивченні твору. Завчасне розуміння виконавцем, які складнощі його чекають при вивченні композиції, є первинною часткою процесу розуміння нотного тексту і композиторського задуму, тобто стає першою стадією в складному процесі створення інтерпретаційної версії твору. В статті запропоновано класифікацію основних типів взаємодії уявлень про складність, яка «зорово» проявляється в нотному тексті при знайомстві з музичним твором і реальними проблемами м'язового апарату в процесі виконання цього твору. Першим варіантом взаємодії є той момент, коли нотний текст здається зручним і «неважким», але при вивченні твору виникають складнощі виконавського характеру. Другий варіант, коли нотний текст здається дуже важким для прочитання, але виконання стає зручним для м'язового апарату. Та третій варіант є об'єднанням перших двох за складністю: коли і текст, і виконання потребують прикладання зусиль для виконавця. Всі ці варіанти ознайомлення і розуміння проявляються в музичних композиціях європейської академічної музики в усіх жанрах. Виконавцю необхідно мати власний досвід опанування різних за складністю та фактурою творів, щоб розуміти на майбутнє втілення своїх інтерпретаційних задумів.

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

Valentine RUKOMOINIKOV,

orcid.org/0009-0005-3808-1330

Searcher of the Department of Music Theory

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

(Kyiv, Ukraine) walkapiano@gmail.com

FEATURES OF THE PIANISTIC APPARATUS IN THE PROCESS OF PERFORMING READING THE MUSICAL TEXT

The study is devoted to the always relevant aspect of the pianist's work, his muscular apparatus, namely, the correlation of the visual sensation of the musical text (when the performer meets the work) and the technical problems of the physiological apparatus when performing the work. The first reactions of the performer to the musical text are an important component in the study of the work. Awareness of the possible non-coincidence of "visual" and "muscular" gives impetus to understanding how to learn complex textural places and embody one's own interpretive version of the work with its pianistic apparatus. There are several features of the interaction between the relation to the musical text and the embodiment of this text by the pianistic apparatus. After all, this approach is key when studying works. Early understanding by the performer of what difficulties await him when studying the composition is the primary part of the process of understanding the musical text and the composer's plan, that is, it becomes the first stage in the complex process of creating an interpretive version of the work. The article proposes a classification of the main types of interaction of ideas about complexity, which "visually" manifests itself in the musical text when acquainted with a musical work and real problems of the muscular apparatus in the process of performing this work. The first version of the interaction is the moment when the musical text seems convenient and "easy," but when studying the work, difficulties of a performing nature arise. The second option, when the musical text seems very difficult to read, but the execution becomes convenient for the muscle apparatus. And the third option is the union of the first two in complexity: when both text and execution require effort for the performer. All these options for familiarization and understanding are manifested in musical compositions of European academic music in all genres. The performer needs to have his own experience in mastering works of different complexity and texture in order to understand the future implementation of his interpretive ideas.

Key words: musical text, pianist's apparatus, interpretation, texture, performance reading, S. Alkan, F. Schmitt, M. Ravel.

Постановка проблеми. Новизна аспекту обраної теми полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві досліджується кореляція зорового відчуття нотного тексту (інтонування внутрішнім слухом) і технічних проблем фізіологічного апарату (при виконанні твору). В статті запропоновано класифікацію основних типів взаємодії уявлень про складність, яка проявляється в нотному тексті при знайомстві з музичним твором і реальними проблемами м'язового апарату в процесі виконання цього твору.

Перший тип взаємодії – момент, коли нотний текст здається зручним, але при вивченні твору виникають складнощі виконавського характеру. Другий, – коли нотний текст здається дуже важким для прочитання, але виконання стає зручним для м'язового апарату. Третій – і текст, і виконання потребують значних зусиль для виконавця. Ці типи обґрунтовуються в статті на прикладі окремих фактурних моментах творів Шарля Алькана, Флорана Шмітта, Моріса Равеля.

Аналіз досліджень. Проблеми роботи піаністичного апарату завжди в центрі європейської методичної літератури, однак у вітчизняному музикознавстві все ще залишаються мало дослідженими.

В центрі уваги методики навчання гри на роялі постійно приділяється увага питанням координації рухів та вдосконаленню техніки. Дослідники роботи м'язів піаніста, як частини функціонування всього апарату, є переважно музиканти, які підходять до вивчення проблеми комплексно, як правило, з урахуванням власного професійного досвіду. Й. Гофман акцентує, що учень виробляє здатність до уявлення звучання. Якщо уявна звукова картина буде виразною – пальці будуть їй підкорюватися, де «техніка – скриня з інструментами, з якої умілий майстер бере в певний час і з певною метою те, що йому потрібно» (Hofman, 1976: 57). В аспекті цієї статті ми спираємось на фундаментальні методичні праці піаністів Gat J. (Gat, 1968), Hofman J. (Hofman, 1976), Martienssen C. (Martinseen, 1930).

Аналіз особливостей роботи піаністичного апарату в процесі виконавського прочитання нотного тексту не можливий поза контекстом теорії інтерпретації, тому ми спиралися на роботи автора української теорії інтерпретації Віктора Москаленка (Москаленко, 2013).

Аналітичний матеріал статті обумовив звернення до робіт, які присвячені обраним композиторам: Шарля Алькана (Ван Мяо, 2024), Флорана Шмітта (Михайлова, 2020), Моріса Равеля (Жаркова, 2023).

Виклад основного матеріалу. 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, будуванням фрази, з тим, врешті-решт з цілісним композиторським задумом, який зафіксований в цьому нотному тексті.

Перше, на що виконавці звертають увагу, – це фактура та її щільність. При першому знайомстві з текстом, найчастіше, виконавець не зовсім розуміє, що його чекає в подальшому розвитку. Адже назва твору або форми твору не завжди є тим, за що себе видає. Зазвичай виконавці намагаються зоровим контактом 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. І саме з цього моменту виконавцю стає зрозуміліше, що його чекає. Людмила Касьяненко розглядає специфіку фортепіанних штрихів і 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 кисті, 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» (Касьяненко, 2003: 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 при читанні з листа. Але при відповідному темпі створюють певні труднощі при виконанні.

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

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

Розглянемо декілька прикладів в цьому аспекті.

На прикладі перших тактів Сонати для фортепіано ор.33 Шарля Алькана прослідкуємо, як зорове знайомство з текстом виявляється «оманою». Нот-

ний текст в цьому випадку не відштовхує своєю фактурною складністю. Але є складнощі у стилі виконання та роботи дрібної техніки, котра відкриває свої нюанси тільки при досягненні швидкого темпу.

Соната для фортепіано Шарля Алькана є цікавим зразком для аналізу в аспекті, як працює піаністичний апарат під час дрібної моторики. Коли виконавець знайомиться з нотним текстом нічого його не збентежує. Звичайна висхідна фактура, стрибки у лівій руці в межах октави. Але це приклад того, що нотний текст виявляється для зору, зручним та комфортним до того моменту, доки піаніст не сідає його вчити. Складність тут 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. Всі рухи повинні бути відточеними заздалегідь, адже це загрожує канатоходцю смертю. На прикладі цієї Сонати ми можемо прослідкувати точність рухів піаністичного апарату задля виконання таких швидких фактурних моментів.

Всі рухи повинні бути заздалегідь розраховані та автоматизовані. Це досягається лише поступовою роботою за інструментом. Відпрацьовуючи кожний рух, піаніст поступово пришвидшує темп, досягаючи потрібного результату. Здається, що це і є вихід з такої ситуації. Але ні, тому що при додавання темпу виконавець повинен також мінімізувати свої рухи. Задля оптимізації роботи м'язів і витривалості. Чим швидше темп, тим більш мінімізованим має бути рух. Адже в швидкому темпі немає часу «на роздуми», зайві рухи руками. 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 виникати та бути дуже зручними в будь якому темпі. Це дозволяє виконавцю вільно відчувати свій апарат, а також забезпечує вміння керувати їм.

Приклад 1,

Ш. Алькан Соната «Чотири віки» 1 частина



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 перекочує та переміщає центр ваги від одного пальця до іншого виконує октави. 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 буде йти від п'ятого пальця. Підймання кисті для замаху першого пальця і буде розкриттям долоні. П'ясть буде робити рух, котрий нагадує хвилю, що б'ється о 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, в цьому русі, постійно обертаються навколо себе. В швидкому темпі такий рух нагадує переміщення краба по піску. 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 буде полягати в різкому тяжінні на себе передпліччя і миттєвому відпусканні, щоб м'язи антагоністи виконували протилежну дію. В цій роботі, насамперед, будуть приймати участь квадратний та круглий пронатори, а також супінатор. Ці м'язи знаходяться у передпліччі та обертають променево та ліктьову кістки навколо себе. Але слід пам'ятати, що крім цих дрібних м'язів основну роботу будуть забезпечувати біцепс та тріцепс. Вони як більш сильні та крупні м'язи починають цю дію, а дрібні м'язи лише завершують її. Біцепс та тріцепс як раз прикріплюються до ліктьової та променевої кісток. Крім того в цій «крабовій ході» будуть задіяні м'язи, що займаються розкриттям та зібранням долоні і пальців (згиначі і розгиначі пальців, долоні, міжкісткові м'язи). 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 відпрацьовувати це в повільному темпі, відчувати опору, обертання та переміщення п'ясті. Будь який зайвий рух може призвести до непопадання по нотах, що буде негативно впливати на таку діамантову музику.

В правій руці не менш складна задача. 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 аплікатура виписана третій, другий, четвертий перший і далі повторюється. Це дуже зручна версія аплікатури для виконання. Єдине, за чим потрібно слідкувати, це затислість першого пальця. Дуже 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 пальця. Після тривалої, неправильної роботи виникає біль з внутрішньої сторони передпліччя, одразу за суглобом першого пальця. Це перетискання розгинача. Повторювана аплікатура розрахована на підлаштування пальців під чорні ноти. За рахунок повороту зап'ястка, 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'ястка. Але слід пам'ятати, що під пахвою завжди повинно бути повітря. Якщо ми притиснемо руку до тулуба, ми обмежимо роботу крупних м'язів і переведемо все навантаження на дрібні.

Приклад 2,

III. Алькан Соната «Чотири віки» I частина, 8-11 такти



Починаючи з дев'ятого такту у лівій руці з'являються стрибки. Враховуючи темп, точність яка потрібна, викликає дуже швидко реакцію попадання на ноти. Як ми знаємо виконання стрибків робиться завжди зверху. Наші м'язи переміщують передпліччя з зап'ястком над клавіатурою по полу сфері від однієї ноти до другої. В цьому прикладі незручність полягає в тому, що повторювальний бас залишається незмінним та грається на чорній клавіші. Із-за меншої ширини клавіші на них складніше попасти. Особливо при таких швидких темпах. Забезпечити чітке попадання ми можемо лише повертанням п'ясті. Це робиться навмисно, задля опори всієї руки. Тобто загальний рух стрибків буде відбуватися не тільки по полу сфері, а і ще з повертанням п'ясті. Таким

чином, ми забезпечуємо точність попадання та корегування звуковидобуванням. Адже вся гра на роялі відбувається по принципу гри із нього. Під час стрибка між басом та терціями наш лікоть буде як коригуючий елемент. Для переміщення опори між п'ятим 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 лікоть вільно переміщався у просторі нам необхідна робота утримувачів плеча та спини. Тому дуже важливим моментом при такій грі буде правильна посадка. Рівна спина нам забезпечує тонус м'язів, котрі працюють під час стрибків. Плече являється передаточною ланкою для переміщення всього передпліччя. А як ми знаємо переміщення не може відбутися без роботи біцепса та особливо тріцепса (рух в сторону баса) котрі розміщені в плечі.

Період вивчення тексту, під собою має на увазі не тільки вивчення нот, а і налагодження та відчуття правильних рухів. Це дуже важливий аспект у роботі апарату піаніста. Повільний темп нам дозволяє відчувати як працюють м'язи. Дає нам можливість підлаштувати їх роботу на майбутню швидкість переміщення рук у просторі. Поступово пришвидшуючи темп, рухи всього апарату починають зменшуватися. Час котрий потрібен у повільному темпі зовсім не дорівнює часу рухів рук у швидкому. Тому всі наші рухи стають менш помітними, задля компенсації обмеження по часу. Рухи які закладаються в повільних темпах, необхідними відчуттями, являються дуже важливим аспектом задля досягання блискучої гри та запобігання затислості у м'язах при швидких темпах.

Зорове ознайомлення з текстом також має іншу сторону медалі. 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 відбуваються наслідки при розборі нотного матеріалу.

Фортепіанна творчість Ф. Шмітта насичена оркестровим мисленням. Композитор передає своє бачення фактури для одного інструменту, використовуючи декілька нотних строчок. Тим самим він передає масштаб звучання, та намагається відокремити різні пласти фактури. При баченні виконавцем більше двох строчок в 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 був

сам піаністом, він не міг написати незручно. Але виконавець це зможе дізнатися тільки тоді, коли зможе пограти самостійно на роялі. Дивлячись в нотний текст і бачивши таку насичену кількість нот одразу припадає на думку, як це зіграти. До таких творів треба підходити з холодним розумом. Одна справа дивитись ноти без інструмента, зовсім інша пробувати грати, розбирати текст. І тут вимальовується зовсім інша картина. Візьмемо перші три такти.

*Приклад 3,
Ф. Шмітт цикл «Тіні» перша п'єса*



При розборі тексту одразу відчувається як все прораховано для зручного виконання. Затакт котрий починається зі звичного нам арпеджіо. В правій руці остання нота затакту вже прорахована 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 же самий акорд що і в правій руці. Далі йде мартельято двома руками. Воно розраховано 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. Мартельято розраховано 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 буде знаходитись трішечки не в своєму регістрі, тобто виконавець все одно буде повертати зап'ясток так чи інакше. Акорд розрахований дуже зручно для такого положення. В правій руці положення акорду дуже звичне. Єдине що пальці будуть знаходитись ближче до краю клавіш, задля більш зручної гри лівої руки. На межі першого другого тактів є стрибок лівої руки. Від баса до продовження мартельято. Але за рахунок повільного темпу і зручної фактури, він не здається чимось неможливим. Послідуюче за ним тремоландо, також дуже зручно написано. Це звичайне покачування п'ясті від першого до п'ятого пальця.

Вся перша п'єса циклу написана з урахуванням оркестрового мислення, але з нахилом на виконання на роялі. Тому використовується три

нотних рядки. Ф. Шмітт був чудовим виконавцем і залишив посилення для наступних піаністів, у вигляді відокремлених пластів фактури на декількох нотних рядках. А також одразу дав нам підказку, як треба мислити при виконанні його твору. Звичайно, враховуючи піаністичну та композиторську діяльність композитора, загальна картина зорового бачення тексту відштовхує виконавця. Але при розборі твору стає зрозуміло, що це являється оманю. Як загадка, котра має дуже просту відповідь, яка знаходиться десь поруч. Але без занурення в зміст, відповідь буде здаватися неможливою.

Фактура, що при першому знайомстві з текстом, здається дуже складною та енергозатратною, при грі виявляється дуже зручною. Три пласти, котрі показують оркестрове мислення композитора розраховані на масштабне звучання, без прикладання великих зусиль. Так, на таких місцях, при невеликому досвіді гри, також можна собі нашкодити. Але навряд чи виконавці з невеликим досвідом будуть брати в розробку такі твори, що відлякують своєю кількістю нот та строчок.

Ще одним прикладом зорового знайомства з текстом є п'єса «Човен посеред океану» з циклу «Відоображення» Моріса Равеля. В цьому випадку, як і в сонаті III. 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 присутні 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 такої тематики: Ф. Ліст, К. Дебюссі, М. Равель, та багато інших. Передача такого звучання на роялі вимагає неабиякої підготовки для піаніста. Зазвичай такий ефект передається у вигляді гамобразної фактури, або арпеджіо. І для того щоб досягти потрібного ефекту композитори використовували дуже швидкі темпи при дуже тихій динаміці. Таким чином вони намагались передати мерехтіння у звуці, що нагадує журчання води. Для виконавця це досить складна задача, вона вимагає вправності за інструментом. Руки повинні парити над клавіатурою та складати враження невагомим. Але під цим ефектом стоїть велика робота м'язів, котрі працюють в цей час. При чому всього апарату піаніста, від спини ко кінчиків пальців. Твір М. Равеля «Човен посеред океану» з циклу «Відоображення» не є виключенням.

Приклад 4,
М. Равель «Човен посеред океану» з циклу
«Відображення»



Права та ліва руки тут працюють не синхронно. В кожній своїй задачі та образ. Основний звуковий ефект в цьому творі створює ліва рука. Начебто хвилі, котрі б'ються об човен. Робота лівої руки напряду 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. Розберемо ці м'язи докладніше. Наша рука знаходиться в піднято-зігнутому положенні. І тут працює цілий комплекс м'язів. Одні підіймають руку, інші 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. Його задача утримати ці частини тіла, щоб вони могли передати енергію далі по м'язовому ланцюгу. Відведенням від тулуба плечової кістки буде займатися дельтоподібний м'яз. Його крайня та середня частини. Внутрішня частина буде відповідати за приведення руки до тулуба, разом з м'язами груди. Також весь м'яз буде відповідати за утримання та відведення від тулуба всієї руки. Біцепс та тріцепс будуть керувати передпліччям. Його рухом в ту чи іншу сторону, також висотою ліктя. Проблема в тому, що передпліччя, яке фіксоване на одній висоті над клавіатурою, повинно бути вільним. В ньому знаходиться багато м'язів котрі йдуть або до зап'ястка, або до пальців. Пальці в цьому випадку не мають опори. Вони просто натискають на клавіші. При не правильному розподіленні зусилля всю опору на себе бере передпліччя та п'ясть, частини тіла, котрі не мають великих, сильних м'язів. 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. В першу чергу це буде стосуватися розгиначів пальців, бо саме через них

відбувається відскок, котрий нам потрібен для такого звукового ефекту. Плюс ще будуть страждати розгиначі зап'ястка, щоб допомогти пальцям краще підніматися. П'ясть в цьому випадку буде знаходитися в припіднятому положенні. Цього всього можна уникнути за рахунок підняття ліктя та утримання передпліччя за рахунок великих м'язів плеча та спини. Таким чином передпліччя лише утримує та повертає зап'ясток, в ту чи іншу сторону для роботи пальців. 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 арпеджировану фактуру. В художньому плані це хвилі на легато, котрі повинні бути як фон. Якщо подивитися на перший такт, в нас є перекидання пальців, котре робиться на одному русі руки. Рух п'ясті, котра повертається задля перекидання пальців, виконується разом у рухом руки. Це потрібно для виконання невагомого, чарівного звуку. На нотах Ля та До-діз в нас є перекидання третього над першим пальцями. Це робить тільки п'ясть. Пальці виконують тільки вертикальне опускання 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, в нас вдасться виконати те, що написав композитор. В четвертому такті в нас починає зароджуватися мелодія. При чому вона знаходиться між пластами фактури правої та лівої рук. Додаючись до руху лівої руки вона потребує більш сильного виділення в цьому акомпанементі. Ця нота Соль-діз 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, ми маємо можливість його трішечки підняти. Аби була різниця в звучанні цієї ноти. Таким чином ми ноту Соль-діз відокремлюємо. 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, ми маємо опору для переміщення верхньої фактури, задля збереження штриху легато.

Висновки. Інтерпретація нотного тексту є найважливішою частиною виконавської майстерності піаніста. Завдяки досвіду піаніста виконав-

ське прочитання тексту стає більш швидким та наближеним до фінальної інтерпретаційної версії. На перших етапах ознайомлення піаніст вирішує локальні задачі опанування тексту. А саме, як будуть звучати мотив/фраза, яким звуком вони будуть виконані, якими рухами та піаністичними прийомами буде звучати конкретна фактура тощо. Саме «зорове» знайомство з нотним текстом дає можливості для прочитання тексту без інструмента. Це первісне розуміння містить у собі 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 не можливе без інструмента. Адже як і фактура, так і темпові позначення мають свої властивості, котрі мають «натяк» на зручне виконання. Так проводячи власний аналіз твору, без інструменту, виконавець орієнтується на внутрішній слух, щоб зрозуміти всі елементи фактури. «Зорове» відчуття фактури є лише частковим її сприйняттям. Адже без гри на інструменті, піаніст має лише загальне уявлення, як буде працювати

його апарат. При читанні нот з листа за інструментом для виконавця стає більш зрозумілим направлення музики, а також фактурне навантаження на його м'язи. При такому підході взаємодії нотного тексту та втілення тексту піаністичним апаратом, піаніст розуміє майбутні проблеми його виконання. Існує декілька варіантів таких сполучень, а саме три: 1) коли текст дуже легко читується 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, що є набутих при самовдосконаленні, адже різноманітність фактурних навантажень на апарат є безмежною. Розвиток свого піаністичного апарату впливає на загальне розуміння музичного твору і його фінальну інтерпретаційну версію.

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. Ван Мяо Фортепіанний цикл Флорана Шмітта «Тіні»: оригінальні стильові проєкції. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 75, том 2, 2024. С. 77-84.
5. Жаркова В. Феномен «життя під час війни» у фортепіанній сюїті Моріса Равеля «Гробниця Куперена». Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. статей. Київ, 2023. № 136. С. 130-148.
6. Касьяненко Л. О. Піаністичне освоєння фактури твору: Проблеми інноваційних процесів у навчально-виховних закладах. Проблеми сучасності: Культура, мистецтво, педагогіка: Збірник наукових праць. Харків 2003, С. 101-118.
7. Михайлова О. Образний світ фортепіанних творів Ф. Шмітта на прикладі фортепіанного диптиху «Міражі». Аспекти історичного музикознавства. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків 2020. Вип. XIX-XX. С. 230-247.
8. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ 2013. 134 с.
9. Florent Schmitt : website. URL: <https://florentschmitt.com/> (accessed 20.01.2025).

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.
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. Van Miao (2024) Fortepiannij zikl Florana Shmitta «Tini»: originalni stylyovi proekzii [Florent Schmitt's piano cycle «Shadows»: original style projections] Aktualni pytannya humanitarnih nauk №75, 2. P. 77-84 [in Ukrainian].
5. Zharkova V. (2023) Fenomen «zhittya pid chas viyny» u firtepianniy syuiti Morisa Ravelya «Grobnitsya Kuperena» [The phenomenon of "life during the war" in the piano suite of Maurice Ravel "The Tomb of Couperin"] Naukoviy visnik NMAU im. P. I. Chaikovskogo: zb statey 136, P. 130-148 [in Ukrainian].
6. Kasianenko L. O. (2003) Pianistychne osvoennia fakturi tvoriv: Problemy inovazynih procesiv u navchalno-vihovnih zakladah. [Pianistic mastering of the texture of the work: Problems of innovative processes in educational institutions] Problemy suchasnosti: Kultura, mustestvo, Pedagogika: Zbirnyk naukovih praz P. 101-118 [in Ukrainian].
7. Mihaylova O (2020) Obrazniy svit fortepiannyh tvoriv F. Smitt ana prykladi fortepiannogo dyptyhu «Miragi» [The figurative world of piano works by F. Schmitt on the example of the piano diptych "Mirage"] Aspekty istorychnogo muzikoznavstva. HNUM im. I. P. Kotlyarevskogo XIX-XX P. 230-247 [in Ukrainian].
8. Moskalenko V. G. (2013) Lekcii z muzichnoi interpretacii: navchalnyi posibnik [Lectures on musical interpretation] National academy of music of Ukraine Tchaikovsky [in Ukrainian].
9. Florent Schmitt : website. URL: <https://florentschmitt.com/> (accessed 20.01.2025).