

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

Факультет музичного мистецтва

Кафедра фортепіано

**«ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
КОНЦЕРТНИХ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ
ЛЮДМИЛИ ШУКАЙЛО (НА ПРИКЛАДІ «СКЕРЦО»))»**

Навчально-методичні матеріали до самостійної роботи
здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти
спеціальності В5 «Музичне мистецтво»
освітньо-професійної програми «Музичне мистецтво»
профілізації «Фортепіано»

Харків, 2026

УДК 780.616.432.091.071.1(477)Шукайло:378.147 (073)
В43

Рекомендовано до друку
науково-методичною радою ХДАК
(протокол № 1 від 27 серпня 2026 року)

Рецензенти:

Скляр О. Д., професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри
фортепіано ХДАК

Щепакін В. М. – доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри
оркестрових інструментів ХДАК

Укладач:

Рябуха Н. О., доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри фортепіано
ХДАК

В43 Виконавська інтерпретація концертних фортепіанних творів Людмили Шукайло
(на прикладі «Скерцо») : навчально-методичні матеріали до самостійної
роботи здобувачів вищої освіти другого (магістер.) рівня, спец. В5 «Музичне
мистецтво», освітня програма «Музичне мистецтво» / М-во культури
України, Харків держ. акад. культури, Ф-т музичного мистецтва, Каф.
фортепіано ; [уклад. Н.О. Рябуха]. Харків : ХДАК, 2026. 30 с.

Навчально-методичні матеріали «Виконавська інтерпретація концертних
фортепіанних творів Людмили Шукайло (на прикладі «Скерцо»)» присвячені
художньо-виконавським аспектам опанування сучасного українського
фортепіанного репертуару. На прикладі концертної п'єси «Скерцо» розглянуто
особливості жанрово-стильової організації, музичної драматургії, засобів
виразності та виконавської інтерпретації твору. Запропоновано методичні
рекомендації щодо подолання піаністичних труднощів, формування цілісної
художньо-інтерпретаційної концепції та організації самостійної роботи
магістрантів-піаністів.

УДК 780.616.432.091.071.1(477)Шукайло:378.147 (073)

© Харківська державна академія культури, 2026
© Рябуха Н.О., 2026

ВСТУП

Самостійна робота здобувача другого (магістерського) рівня вищої освіти у класі фортепіано є важливою складовою формування професійної зрілості музиканта-виконавця. На цьому рівні підготовки робота над музичним твором передбачає не лише опанування авторського тексту та вдосконалення піаністичної майстерності, а й здатність до самостійного художньо-аналітичного мислення, осмислення стильових і жанрових закономірностей, формування індивідуальної виконавської концепції та її переконливої сценічної реалізації.

Особливого значення в підготовці сучасного українського піаніста набуває опрацювання творів українських композиторів XX–XXI століть. Звернення до національного фортепіанного репертуару сприяє не тільки розширенню професійного виконавського тезаурусу здобувача, а й поглибленню розуміння закономірностей розвитку української музичної культури, її стильового розмаїття, національно забарвленої образності та сучасної системи музично-виразових засобів.

Важливе місце в українській фортепіанній творчості посідає спадщина Людмили Федорівни Шукайло — української композиторки, піаністки й педагога, творчість якої безпосередньо пов'язана з харківською музичною школою. Л. Шукайло здобула професійну освіту одночасно як композитор і піаніст, що істотно позначилося на природі її фортепіанного письма: художній задум у її творах органічно поєднується з глибоким знанням виразових і технічних можливостей інструмента.

Фортепіанна творчість композиторки вирізняється різноманітністю жанрових моделей і типів фактури, активним використанням темброво-регістрового потенціалу інструмента, поєднанням моторно-ударного та кантиленного начал, увагою до колористики звучання і значною роллю національно-стильового компонента. Показовим є й те, що окремі фортепіанні твори Л. Шукайло використовувалися як обов'язковий репертуар міжнародних конкурсів юних піаністів Володимира Крайнева, що засвідчує їхню професійну виконавську та педагогічну цінність.

До кола концертних творів, пропонованих для самостійного опрацювання здобувачами профілізації «Фортепіано», належать «Скерцо», «Toccata-campana», «Рапсодія» та «Фантазія». Перші три п'єси вже стали предметом окремого музикознавчого дослідження, у якому підкреслено їх жанрову визначеність і водночас індивідуальність авторського переосмислення жанрової моделі. Як

зазначають Н. Белова та О. Якимчук, у концертних п'єсах Л. Шукайло жанрова модель поєднується з індивідуальним трактуванням «образу жанру» та «образу фортепіано»; у «Скерцо» це виявляється, зокрема, у використанні майже повного діапазону інструмента, поєднанні мелодичного плетіння голосів із щільною акордовою фактурою, а також взаємодії ударної та співучої природи фортепіано [1, с. 61–76]. У «Скерцо» дослідники відзначають ігрове та віртуозне начало, поєднання майже повного регістрового діапазону фортепіано, поліфонізованого плетіння голосів і щільної акордової фактури; у «Toccata-sarapa» — принцип токатної моторики в поєднанні з дзвоною образністю й колористикою; у «Рапсодії» — яскравий народно-танцювальний компонент.

Саме тому ці твори є важливими і корисними для розвитку виконавської майстерності магістрантів-піаністів. Робота над ними дає можливість комплексно розвивати художньо-інтерпретаційне мислення, тембровий слух, фактурну диференціацію, технічну мобільність, відчуття ритмічної організації, драматургічну перспективу та сценічну витривалість.

Методичні вказівки спрямовані не на створення «нормативної» інтерпретації творів Л. Шукайло, а на формування у магістранта здатності самостійно виявляти художню логіку авторського тексту, аргументовано визначати засоби його виконавського втілення та знаходити індивідуальні рішення в межах стильової та жанрової природи твору.

У процесі самостійної роботи особлива увага має приділятися не ізольованому опрацюванню технічних труднощів, а виявленню їх художньої функції. Технічний прийом розглядається як засіб реалізації певного звукового образу, фактурного плану, типу інтонування або драматургічного процесу.

І. ЗАГАЛЬНІ ПРИНЦИПИ ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ РОБОТИ НАД КОНЦЕРТНИМИ ФОРТЕПІАННИМИ ТВОРАМИ ЛЮДМИЛИ ШУКАЙЛО

Виконавська інтерпретація концертних фортепіанних творів Людмили Шукайло передбачає комплексне осмислення музичного тексту як багаторівневої художньо-сислової системи, у якій взаємодіють жанрово-стильові закономірності, композиційно-драматургічні принципи, інтонаційно-семантичні структури та індивідуально-авторські способи звукової організації. У цьому контексті професійна діяльність піаніста постає не як досконале відтворення нотографічно зафіксованої художньої інформації, а як складний процес

художньо-образного пізнання, смислового розкодування та відповідного звукообразного втілення фортепіанного твору.

Вихідним методологічним положенням є розуміння виконавської інтерпретації як творчо-пізнавальної діяльності, що забезпечує перехід виконавця від потенційного художнього змісту авторського тексту до його конкретної звукової реалізації. Нотний запис у цьому процесі виконує функцію інформаційного носія смислу, проте не вичерпує всіх параметрів майбутнього звучання. Його зміст розкривається внаслідок взаємодії авторського задуму, індивідуального художнього досвіду виконавця, внутрішньослухових уявлень, піаністичних можливостей та акустичних умов середовища приміщення, в якому цей твір виконується.

Особливого значення набуває звуковий образ фортепіано як інтегративна категорія виконавського мислення. Йдеться не лише про сукупність акустичних характеристик звучання інструменту, а про художньо організовану звукову цілісність, у якій тембр, регістр, динаміка, артикуляція, фактура, просторовість і часове розгортання набувають певних образно-смислових функцій. Саме формування такого звукового образу визначає спрямованість виконавського пошуку та критерії пошуку та художньої доцільності обраних піаністичних рішень і стратегій.

У концертній фортепіанній творчості Л. Шукайло особливого значення набуває взаємодія жанрової семантики, фактурної організації та виконавської драматургії. Назви творів — «Скерцо», «Тосcata-campana», «Рапсодія», «Фантазія» — актуалізують жанрову семантику, однак їхня конкретна художня реалізація потребує осмислення в контексті індивідуального композиторського письма. Відтак жанр розглядається не як сукупність усталених формальних ознак, а як історично сформована модель художнього мислення, здатна набувати нових семантичних і композиційно-драматургічних значень.

Показовим у цьому аспекті є «Скерцо» Л. Шукайло — розгорнута концертна композиція, в якій традиційна семантика скерцозності, пов'язана з ігровим началом, несподіваністю, рухливістю, контрастністю та мінливістю образних станів, переосмислюється засобами сучасного фортепіанного письма.

Авторське темпове позначення *Allegro non troppo* має принципове інтерпретаційне значення. Воно передбачає збереження енергії та внутрішньої динаміки музичного руху без надмірного прискорення, яке могло б призвести до нівелювання артикуляційної диференціації, регістрово-тембрових співвідношень і фактурної рельєфності. Темп у цьому випадку визначається не лише

кількісними характеристиками швидкості, а передусім здатністю забезпечити цілісність художньо-драматургічного процесу. Скерцозність виявляється не тільки в моторному характері руху, а й у специфічній організації музичного часу: несподіваних інтонаційних поворотах, діалогічності регістрових співвідношень, чергуванні фактурних моделей, контрастах лінеарного й акордово-вертикального викладу, виразовій функції пауз і метроритмічній мінливості.

Відповідно виконавська реалізація твору потребує особливої мобільності художнього мислення, здатності до миттєвого переключення між різними артикуляційними, тембровими, динамічними та фактурними станами. Ця мобільність має ґрунтуватися не на спонтанності рухових реакцій, а на попередньо сформованій системі слухових уявлень і драматургічних орієнтирів. Отже, першочерговим завданням магістранта-піаніста є виявлення образно-смыслових опозицій, принципів контрастного зіставлення та механізмів їхньої взаємодії в музичній формі. Технічне опанування нотного тексту повинно здійснюватися в нерозривному зв'язку з формуванням цілісної інтерпретаційної концепції.

Початковим етапом виконавсько-інтерпретаційної роботи є аналітичне опрацювання авторського нотного тексту як системи взаємопов'язаних музичних знаків, структурних відношень і художньо-виразових орієнтирів. У семіотичному аспекті нотний текст постає як форма фіксації музичної інформації, що містить як безпосередньо визначені параметри виконання, так і смислові можливості, реалізація яких потребує інтерпретаційної активності піаніста.

Принципово важливим є розмежування двох взаємопов'язаних рівнів роботи з текстом: текстологічного, спрямованого на точність відтворення авторських позначень, та герменевтичного, пов'язаного з розумінням їхніх художніх функцій у цілісній композиційній структурі.

Текстологічний аналіз охоплює вивчення звуковисотної та ритмічної організації, темпових, динамічних, артикуляційних, агогічних і педальних позначень. Водночас герменевтичний аналіз передбачає встановлення зв'язків між окремими елементами музичної мови та їхньою роллю у формуванні художнього змісту. Здобувач має визначити структурно-смыслові основи музичного розвитку, функції мотивних утворень, співвідношення фактурних планів, логіку динамічних процесів і взаємозалежність локальних виконавських завдань із загальною драматургією твору.

Особливої уваги потребує осмислення співвідношення авторської нормативності та виконавської свободи. Остання не означає довільного

ставлення до тексту, а реалізується як художньо обґрунтована можливість варіативного звукового втілення тих його параметрів, що не мають однозначної акустичної фіксації. У цьому контексті авторський текст стає основою формування виконавської гіпотези — попередньої художньої моделі звучання, яка надалі перевіряється в процесі практичної роботи.

Наступний рівень інтерпретаційної діяльності пов'язаний із визначенням жанрово-стильової природи твору, його історико-культурного контексту та індивідуально-авторських особливостей музичного письма. Жанр-ово-стильовий аналіз дає змогу співвіднести конкретний твір із ширшими традиціями фортепіанного мистецтва, виявити усталені та трансформовані жанрові ознаки, встановити характер взаємодії традиційних і сучасних засобів композиційного мислення.

У роботі над концертними творами Л. Шумахера необхідно враховувати взаємозв'язок жанрової моделі з типами фактури, принципами музичного розвитку, характером звуковидобування, артикуляційною організацією та динамічною драматургією. Особливо важливим є виявлення того, яким чином жанрова семантика трансформується на рівні конкретних виконавських завдань. Зокрема, у «Скерцо» скерцозна природа музичного висловлювання може визначати не лише характер артикуляції або темпоритму, а й специфіку слухової уваги виконавця, його готовність до швидкої зміни образно-емоційних станів, диференційованого відтворення регістрових контрастів і пластичного моделювання музичного часу. Таким чином, жанрово-стильовий аналіз виконує функцію смислового посередництва між авторським текстом та індивідуальною виконавською концепцією.

Центральним компонентом професійного виконавського мислення є формування внутрішнього слухового образу майбутнього звучання. Внутрішньослухове моделювання визначається як процес мисленнєвого конструювання художньо-звукової цілісності, що передує безпосередньому інструментальному відтворенню та спрямовує його. Його зміст охоплює не лише передбачення звуковисотних співвідношень, а й уявлення тембрових характеристик, характеру атаки, артикуляційного рельєфу, динамічної перспективи, часової пластики, співвідношення фактурних шарів, педалізації та кульмінаційного розвитку.

На відміну від фрагментарного слухового уявлення окремої інтонації чи фактурного елемента, цілісний звуковий образ має інтегрувати локальні слухові характеристики в єдину художньо-драматургічну систему.

З позицій онто-сонологічного підходу внутрішньослухове моделювання можна розглядати як формування індивідуальної звукової концепції музичного твору, у якій акустичні параметри набувають художньо-смыслового значення. Важливо, щоб у процесі самостійної роботи магістрант навчався співвідносити звуковий результат із попередньо сформованим уявленням про цілісне звучання. Визначальним методичним принципом є пріоритет слухового наміру над моторною реалізацією: піаністичний рух має бути функціонально підпорядкований художньо осмисленому звуковому результату.

На основі текстологічного та жанрово-стильового аналізу, а також внутрішньослухового моделювання формується система виконавських рішень. Виконавське рішення становить усвідомлений вибір засобів і способів художньої реалізації музичного змісту відповідно до індивідуальної інтерпретаційної концепції. Його предметом можуть бути темп і темпоритмічна організація, принципи фразування, динамічна перспектива, артикуляційні характеристики, агогічні співвідношення, педалізація, темброва диференціація, фактурний баланс, кульмінаційна архітектоніка та логіка переходів між композиційними розділами.

Принциповою ознакою професійного виконавського рішення є його художня мотивованість. Воно повинно мати підґрунтя у структурних, інтонаційних, жанрових та драматургічних властивостях твору. На магістерському рівні професійна компетентність передбачає здатність не лише реалізувати певний виконавський прийом, а й теоретично аргументувати його необхідність, порівняти альтернативні інтерпретаційні можливості та оцінити їхню художню доцільність. У такий спосіб виконавська інтерпретація набуває характеру усвідомленої творчо-дослідницької діяльності.

Наступний рівень виконавської діяльності пов'язаний із визначенням інструментально-технічних засобів, необхідних для реалізації сформованої звукової концепції. Піаністичний прийом у цьому контексті доцільно розглядати як функціональний компонент художньої інтерпретації, а не як самодостатню технічну операцію. Його вибір передбачає врахування характеру туше, типу звукової атаки, співвідношення пальцевої та ваги руки у техніці, координації рухів кисті, передпліччя і плечового поясу, аплікатурної доцільності, позиційної організації, специфіки виконання стрибків, акордових комплексів, фактурної поліфонізації та педального збагачення звучання.

У концертних творах із підвищеною фактурною та ритмічною складністю особливого значення набуває здатність виконавця до гнучкої перебудови

рухового апарату відповідно до зміни звукових завдань. Водночас технічна складність має осмислюватися не ізольовано, а в контексті її художньої функції. Саме тому основним критерієм доцільності піаністичного прийому є не зовнішня моторна ефективність, а його здатність забезпечити необхідну якість звукообразного результату. Відповідно методична послідовність роботи передбачає перехід від усвідомлення бажаного звучання — до вибору засобів його реалізації, а не навпаки.

Безпосереднє звучання є етапом акустичної реалізації попередньо сформованої художньо-виконавської концепції. Саме в реальному звуковому процесі встановлюється ступінь відповідності між внутрішньослуховим уявленням, обраним піаністичним прийомом та фактичним акустичним результатом. При цьому необхідно враховувати, що акустична реалізація залежить не лише від суб'єктивного виконавського наміру, а й від технічного стану інструмента, його темброво-динамічних можливостей, акустичних властивостей приміщення та специфіки слухового сприйняття.

Невідповідність між уявним і реальним звучанням може бути зумовлена недостатньою технічною свободою, неточністю звукової атаки, порушенням фактурного балансу, нераціональною педалізацією, темпоритмічною нестабільністю або невідповідністю динамічних пропорцій загальній драматургічній концепції. Відтак реальне звучання набуває функції емпіричної перевірки виконавської гіпотези. Особливе значення в цьому процесі має слухова верифікація — усвідомлене зіставлення попередньо сформованого звукового образу з фактичним результатом інструментального виконання. Вона передбачає оцінювання тембрових характеристик, динамічної перспективи, артикуляційної чіткості, фактурної диференціації, темпоритмічної організації, якості педалізації та цілісності художньо-драматургічного розвитку.

Слуховий контроль повинен здійснюватися як у процесі гри, так і після її завершення. Для формування об'єктивнішої виконавської самооцінки доцільно використовувати аудіо- та відеофіксацію, що дає змогу дистанціюватися від безпосередніх моторних відчуттів і критично оцінити звучання з позиції слухача.

Завершальною, але не остаточною ланкою виконавсько-інтерпретаційного процесу є рефлексивний аналіз отриманого звукового результату та корекція художньо-технічних рішень. Виконавська рефлексія передбачає здатність піаніста критично осмислювати співвідношення авторського тексту, власного інтерпретаційного задуму та фактичного звучання, визначати причини виявлених невідповідностей і формулювати шляхи їх усунення.

Корекція може охоплювати уточнення темпових співвідношень, апікатури, артикуляційної системи, характеру туше, педалізації, динамічного плану, агогіки, фактурного балансу, фразування та способів технічного опрацювання окремих епізодів. Принциповим є те, що корекція не обмежується виправленням окремих технічних недоліків. Вона може спричиняти перегляд первинної виконавської гіпотези, переосмислення художньої функції музичного матеріалу та формування нового рівня інтерпретаційної концепції. Таким чином, виконавська робота реалізується за принципом циклічної взаємодії аналітичних, слухових, художньо-творчих, моторних і рефлексивних компонентів.

Узагальнюючи викладені положення, процес професійної роботи над концертним фортепіанним твором можна представити як послідовність взаємопов'язаних рівнів: авторський текст – структурно-смісловий і жанрово-стильовий аналіз – внутрішньослухове моделювання – інтерпретаційна концепція – піаністична реалізація – акустичний результат – слухова верифікація – виконавська рефлексія та корекція.

Запропонована модель має циклічний характер, оскільки кожний наступний етап не лише спирається на попередній, а й створює можливість його переосмислення. У цьому полягає принципова відмінність інтерпретаційно орієнтованої методики від репродуктивного опанування нотного тексту.

З позицій професійної музичної педагогіки така організація самостійної роботи забезпечує інтеграцію аналітичного, художньо-образного, слухового, піаністичного та рефлексивного складників виконавської компетентності.

У контексті підготовки магістрантів-піаністів вона спрямована на формування інтерпретаційного мислення — здатності самостійно вибудовувати художньо-звукову концепцію музичного твору, аргументувати виконавські рішення, добирати адекватні засоби інструментальної реалізації та критично оцінювати їхню художню результативність.

Отже, опанування концертної фортепіанної творчості Людмили Шукайло розглядається як цілісний процес художньо-пізнавальної та творчо-виконавської діяльності, у якому музичний текст постає джерелом смислового пізнання, звуковий образ — інтегративним чинником інтерпретаційного мислення, а реальне звучання — формою художнього втілення індивідуальної виконавської концепції.

II. «СКЕРЦО» Л. ШУКАЙЛО: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ЗАСАДИ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

«Скерцо» Л.Шукайло, створене 1992 року, належить до концертних фортепіанних п'єс композиторки й входить до збірки «Концертні п'єси для фортепіано». Разом із «Тосcata-самрапа» та «Рапсодією» твір репрезентує той пласт фортепіанної спадщини Л. Шукайло, у якому традиційна жанрова модель поєднується з індивідуальним трактуванням можливостей сучасного фортепіано.

У методичному аспекті звернення до «Скерцо» є особливо важливим для магістранта-піаніста, оскільки твір потребує синхронного вирішення кількох взаємопов'язаних завдань: розуміння жанрової семантики скерцо, досягнення логіки авторського формотворення, диференціації багат шарової фактури, опанування широкого регістрового простору, досягнення артикуляційної мобільності та водночас збереження цілісності виконавської драматургії.

Дослідники Н. Белова та О. Якимчук зазначають, що у «Скерцо» Л. Шукайло «використовує майже повний діапазон фортепіано» та поєднує «ударну природу інструменту й співуче звучання». Л. Шукайло у цьому творі поєднує мелодико-поліфонічне сплетіння голосів зі щільною акордовою фактурою, а також актуалізує подвійну природу звукового образу інструмента — ударну і співучу. Саме ця полярність може бути визначена як одна з ключових виконавських проблем твору: піаніст має знайти таку звукову модель, у якій моторність, гострота й ритмічна імпульсивність не нівелюють інтонаційної виразності, а кантіленність не послаблює скерцозної енергії.

Жанрова назва «Скерцо» вже на початковому етапі роботи задає певний семантичний горизонт. Історично скерцо пов'язане з ігровим началом, рухливістю, контрастністю, раптовістю зміни образних станів, ритмічною активністю та особливим відчуттям музичної несподіваності. Проте у професійній роботі недостатньо механічно перенести на твір узагальнений набір жанрових ознак. Завдання магістранта полягає у з'ясуванні того, яким чином саме Л. Шукайло переосмислює жанровий інваріант скерцо і якими засобами створює його індивідуальний «образ жанру». Саме категорії «образу жанру» та «образу фортепіано» покладені в основу спеціального дослідження трьох концертних п'єс композиторки.

Тому перше завдання самотійної роботи має бути спрямоване не на технічне засвоєння тексту, а на виявлення жанрово-образної домінанти. Здобувачеві необхідно простежити, де скерцозність виявляється через ритмічну

гостроту, де — через регістрову гру, де — через фактурний контраст, несподівану зміну щільності звучання, артикуляційне протиставлення чи стрімке перемикання між різними типами руху. Відтак виконавська інтерпретація повинна виходити не з абстрактного прагнення до «швидкості» або «легкості», а з осмислення ігрової природи музичної драматургії.

Форма твору має тричастинну репризну організацію з контрастним середнім розділом, динамізованою репризою та розгорнутою кодою. Умовно в ній можна виділити три великі драматургічні сфери:

А — *Allegro non troppo*: основна скерцозна образно-тематична сфера, з її метричною мінливістю, регістровою грою, моторністю й фактурним розвитком.

В — *Meno mosso*: виразно контрастний середній розділ. Змінюються темп, фактура, тип інтонування, характер руху і звуковидобування; переважає більш лінеарне, пластичне начало.

А¹ — *Tempo I*: повернення початкового тематичного матеріалу, але не буквально. Реприза динамізована: з'являються *poco a poco accelerando*, *Più mosso*, посилюються моторність, фактурна щільність і кульмінаційна спрямованість.

Перший розділ *Allegro non troppo* формує основну скерцозну сферу твору. Його характер визначається рухливістю інтонаційних утворень, регістровими протиставленнями, активною роллю пауз, метроритмічною мінливістю та контрастністю фактурних моделей. Особливого значення набуває співвідношення коротких мотивних імпульсів, регістрово віддалених звукових подій та акордових включень. Такий тип музичного письма створює відчуття просторової дискретності, за якої окремі звукові жести набувають відносної



самостійності, проте залишаються функціонально пов'язаними в межах єдиного музичного процесу.

У виконавському аспекті зазначена особливість потребує формування особливого типу слухової уваги, здатної одночасно охоплювати локальний інтонаційний жест і перспективу цілісного розвитку. Виконавець має усвідомлювати окремі звуки, мотиви, акордові репліки та паузи як елементи єдиної системи музично-просторових взаємодій. Першочерговим завданням є формування внутрішнього пульсу, достатньо стійкого для збереження структурної цілісності за умов метричної мінливості й достатньо пластичного для природного відтворення асиметрії музичного руху. Піаністу важливо відрізнити внутрішню ритмічну організованість від зовнішньої метричної акцентуації. Надмірне підкреслення сильних долей може надати виконанню важкості й прямолінійності, тоді як надмірна свобода здатна зруйнувати відчуття прихованої ритмічної опори. Тому на початковому етапі роботи доцільно тимчасово редукувати фактурну складність і простежити внутрішню пульсацію розділу: виконувати окремі епізоди без педалі, в помірному темпі, відчуючи не лише метричні долі, а й напрямок мотивної енергії. Лише після цього можна переходити до художньої свободи, яка має виростати з усвідомленої ритмічної організації, а не замінювати її.

Особливої уваги потребують паузи. Вони виконують структурну, ритмічну й образно-інтонаційну функції: вони переривають інерцію руху, загострюють очікування наступного жесту, формують ефект діалогу між регістрами та активізують скерцозну природу висловлювання. Виконавець має не «відпочивати» у паузі, а внутрішньо продовжувати інтонацію музичної думки. Кожна пауза повинна мати внутрішню емоційну тривалість, напрям і напруження. Доцільно працювати над епізодами з паузами окремо, простежуючи момент завершення попереднього звука, акустичне післязвуччя та внутрішнє передчуття наступної репліки. Саме така організація тиші дозволяє уникнути фрагментарності й забезпечує цілісність музичного процесу.

Не менш складним є регістрове розшарування фактури. Значні відстані між звуковими подіями створюють специфічний акустичний простір, у якому різні регістри набувають власної тембрової функції. Тому переміщення з одного регістру в інший не повинно сприйматися лише як технічне завдання, пов'язане з точністю стрибка. Воно є складовою музичної драматургії. Перед кожним регістровим переміщенням виконавець має попередньо почути наступний звук

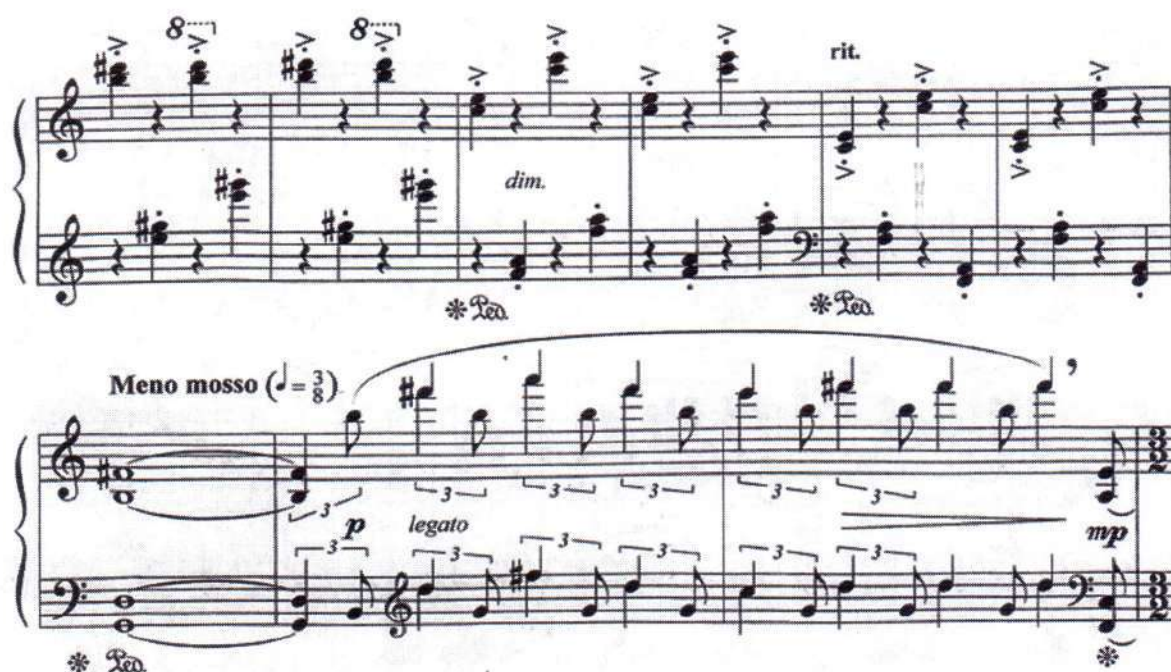
або звуковий комплекс внутрішнім слухом. Рух руки у такому разі стає наслідком слухового передбачення. Важливо працювати не за принципом «побачити клавішу — потрапити на неї», а за принципом: почути – просторово уявити – організувати рух – отримати необхідне звучання. Такий підхід формує не лише точність, а й професійний тип просторово-слухової координації.

Короткі мотивні утворення нерідко виконують функцію реплік або жестів. Їх не слід трактувати як ізольовані фрагменти. Кожна така структура має власну інтонаційну спрямованість: початок, внутрішнє тяжіння, вершину та завершення. Тому навіть найкоротший мотив потребує фразувального мислення. Завдання виконавця — встановити, до якого звука спрямована інтонація, який звук виконує функцію опори, а який — розрядження. Без цього дрібна моторика легко перетворюється на нейтральну послідовність звуків.

Артикуляційна організація першого розділу також має розглядатися як важлива складова образної характеристики. Короткі штрихи, акценти, ліги та їх зіставлення формують своєрідну музичну жестикуляцію. Принциповою

помилкою було б трактувати всі короткі звуки як однаково легкі або всі акценти як однаково сильні.

Виконавець має диференціювати артикуляційні знаки відповідно до їх функції. Акцент може бути ритмічним імпульсом, інтонаційною вершиною, тембровим забарвленням, початком нового «жесту», драматургічним сигналом зміни фактурної ситуації. Відповідно змінюється і спосіб звуковидобування. Професійна артикуляція виникає не через механічне виконання графічних позначень, а через усвідомлення їхньої функції у музичному синтаксисі.



Важливо також уникати надмірної ударності. Скерцозність у цьому творі не тотожна сухості або механічності. Навіть короткий звук повинен мати темброву якість і внутрішню інтонаційну спрямованість. Оптимальним є пружний, компактний дотик із чітко контрольованим моментом зняття звука, без жорсткого удару по клавіші.

Суттєвим компонентом фактурної драматургії є поява епізодів із щільною акордовою вертикаллю, що контрастує з попереднім дискретним, регістрово розосередженим типом письма. У наведеному фрагменті акордові комплекси утворюють послідовність, у якій вертикальна насиченість поєднується з виразною горизонтальною спрямованістю, підкресленою авторським *rosso a rosso cresc.*

Для виконавця головна складність полягає в тому, що така фактура не може бути реалізована як механічна послідовність однаково важких акордів. За

зовнішньою вертикальністю необхідно викоремити верхній голос і відчутти напрям гармонічного розвитку та поступове накопичення енергії. Інакше акордовий епізод перетворюється на важку, статичну звукову масу, що втрачає свою драматургічну функцію.



Першим завданням має стати визначення структури кожного акорду. Виконавець повинен усвідомлювати не тільки його фізичне розташування на клавіатурі, а й функціональну нерівнозначність окремих звуків: який компонент формує верхню інтонаційну лінію, який забезпечує гармонічну опору, які середні голоси створюють щільність і темброве наповнення. Особливої уваги потребує верхній голос акордової послідовності. Саме він значною мірою забезпечує горизонтальну зв'язність епізоду. Тому доцільно спочатку окремо виконати лише верхню лінію, визначити її інтонаційну спрямованість, опорні точки та кульмінацію, а вже потім включати її в повну акордову фактуру.

Аналогічно слід простежити й басовий план. Нижній голос у такій фактурі не має бути пасивною основою вертикалі: він формує гармонічний фундамент і значною мірою визначає напрям накопичення напруги. Таким чином, акордову тканину доцільно опрацьовувати шарами: верхній голос – басова лінія – внутрішні голоси – гармонічна вертикаль. Цей метод дозволяє уникнути звукового «злипання» й сформуванню керовану фактурну ієрархію.

Щільність акордової фактури створює небезпеку надмірного форсування. Особливо це стосується розвитку *poco a poco cresc.*, де виконавець може передчасно збільшити фізичний тиск на клавіатуру. Проте наростання має відбуватися не лише через збільшення сили звука. Воно повинно формуватися завдяки поступовому ущільненню звукової енергії, посиленню спрямованості верхнього голосу, активізації басової опори, зростанню гармонічної напруги, розширенню динамічної перспективи. У технічному аспекті доцільно використовувати прийом гри з опорою із вільним передпліччям і максимально економною роботою кисті. Після взяття акорду рука не повинна залишатися

затиснутою в клавіатурі. Необхідним є миттєве звільнення зайвої напруги та підготовка наступної позиції.

Корисною є формула такого прийому звуковидобування акордів: взяття акорду з опорою – звільнення – перенесення ваги – наступна опора. Саме своєчасне звільнення після кожного акорду забезпечує технічну витривалість і запобігає жорсткості звука.

Складність епізоду зумовлена також частою зміною акордових позицій. Тому небажано формувати виконання через окреме «схоплювання» кожної вертикалі. Виконавець має мислити послідовностями позицій і заздалегідь готувати конфігурацію руки для наступного акорду. Доцільними є такі способи роботи: беззвучно знаходити акордові позиції на клавіатурі; виконувати послідовність акордів у дуже повільному темпі із миттєвим звільненням руки; зупинятися на першому акорді наступної групи; відпрацьовувати лише переміщення між найбільш віддаленими позиціями; виконувати акордову послідовність *piano*, навіть якщо в тексті передбачене *crescendo*, контролюючи свободу апарату; лише після моторної стабілізації відновлювати авторську динаміку. Важливо, щоб під час прискорення темпу рухи рук ставали не більшими, а економнішими. Корисним також є виконання повних акордів із навмисним виділенням спочатку верхнього, потім нижнього, а потім окремого внутрішнього голосу. Після цього слід знайти природний баланс, за якого потрібна лінія чутна без зовнішнього силового акцентування. Педаль також потребує особливо тонкого слухового контролю. Щільні, хроматично насичені акордові комплекси легко створюють надлишковий резонанс, унаслідок чого втрачається гармонічна ясність. У багатьох випадках доцільна неповна або швидко змінна педаль, яка зберігає резонанс, але не накопичує зайвих обертонів.

Контрастний середній розділ *Meno mosso* становить іншу образно-інтонаційну сферу, у якій змінюються характер руху, фактурні співвідношення, тип звуковидобування та принципи часового розгортання. Зменшення рухової активності відкриває можливості для іншого способу інтонування, більшої пластичності музичної фрази та посилення лінеарного начала.

З виконавського погляду цей контраст має реалізовуватися не лише через зміну темпу, а передусім через якісне переосмислення характеру звучання. Перехід до середнього розділу потребує оновлення тембрової палітри, артикуляційної системи та способу фразування.

У нотному тексті цей перелом підкреслено не тільки ремаркою *Meno mosso*, а й зміною всієї фактурної організації. Після ритмічно активного, реєстрово

розосередженого й моторно насиченого розвитку попереднього розділу музична тканина стає більш прозорою, зростає роль протяжних інтонаційних ліній, тріольного руху, широких ліг, динамічних нюансів *p*, *mp*, *pp*. Це свідчить про перехід від переважно жестового, імпульсного типу висловлювання до співучо-лінійного способу музичного мислення.



Основна виконавська проблема полягає в тому, щоб не спростити *Meno mosso* до формули «повільніше і тихіше». Темпова зміна є лише зовнішнім проявом більш глибокої трансформації. Необхідно змінити саму якість контакту з клавіатурою: замість пружної, імпульсивної атаки першого розділу формується більш м'який, пластичний і «занурений» дотик, орієнтований на зв'язність лінії та тривале слухання післязвуччя. Виконавцеві важливо відчувати, що музичний час у цьому розділі розгортається не через чергування коротких жестів, а через великі інтонаційні дуги. Саме тому фразування має будуватися не за тактовими межами, а за логікою тяжіння голосів, гармонічного розвитку та кульмінаційних точок фрази.

Однією з головних особливостей середнього розділу є посилення горизонтального начала. Верхній голос, басова лінія та внутрішні фактурні компоненти набувають більшої самостійності, що потребує від виконавця поліфонічно організованого слуху. У цьому розділі особливо важливо уникати сприйняття фактури як моделі «мелодія плюс акомпанемент». Навіть у тих місцях, де верхній голос очевидно домінує, нижній план має власний

інтонаційний напрям і бере участь у формуванні гармонічної та драматургічної напруги. Тому під час самостійної роботи доцільно окремо програвати верхній і нижній голоси; визначати напрямок кожної лінії та її кульмінаційні точки; слухати співвідношення голосів без педалі; проспівувати один голос під час виконання іншого; тільки після цього виконувати повну фактуру. Такий спосіб роботи дозволяє сформувати функціональну ієрархію голосів і запобігає механічному зрівнюванню всіх елементів фактури.

Помітною рисою *Meno mosso* є поява тріольних структур, які формують інший тип внутрішнього руху. Вони не повинні виконуватися як нейтральне метричне заповнення або механічний акомпанемент. Тріольність тут створює відчуття м'якої хвилеподібності, що протиставляється більш різкому, дискретному ритмічному профілю крайніх розділів.

Виконавець має прагнути до того, щоб тріольний рух був пластичним, рівним, але не механічним, підпорядкованим фразі, спрямованим до гармонічних опор, співучим. Особливо небажаним є надмірне акцентування кожної тріолі або першої ноти тріольної групи. Така манера руйнує безперервність музичного потоку. Доцільніше мислити тріольні фігури великими хвилями, об'єднуючи кілька груп в одну фразову траєкторію.

Зміна образної сфери потребує іншого характеру туше. У цьому розділі на перший план виходять м'яка атака, темброве звуковідчуття ваги руки (так званий прийом «гри в клавішу»), пластичне перенесення руки, кантиленність, якісний контроль післязвуччя. Важливо уникати поверхневого пальцевого *legato*. Звукова зв'язність має формуватися не лише фізичним з'єднанням сусідніх нот, а безперервністю слухового наміру.

Динамічні позначення *p*, *mp*, *pp* не повинні трактуватися як просте зменшення сили звучання. Йдеться радше про зміну масштабу музичного висловлювання. Тихе звучання в цьому розділі має залишатися наповненим, темброво визначеним, інтонаційно спрямованим, акустично стійким. Особливо небезпечно ототожнювати *pp* із пасивністю. Навпаки, тихе звучання вимагає високої концентрації слуху та точного контролю дотику. У розвитку середнього розділу необхідно вибудувати власну мікродинаміку: кожна фраза має внутрішній підйом, вершину і спад, навіть якщо загальний динамічний рівень залишається в межах *piano*.

Контрастність *Meno mosso* відкриває більше можливостей для агогічної пластики. Проте така свобода не повинна перетворюватися на довільне розтягування темпу. Будь-яке уповільнення або прискорення темпу має

випливати з інтонаційного тяжіння, гармонічної напруги, завершення фрази, кульмінаційної логіки, переходу між образними станами.

Методично корисно спочатку виконувати розділ у стабільнішому темпі, а вже після того, як сформовано внутрішню пульсацію, вводити природні агогічні відхилення. Таким чином, *rubato* має народжуватися зі структури фрази, а не накладатися на неї зовні.

Педаль у середньому розділі набуває більшої темброво-резонансної функції, ніж у початковому *Allegro non troppo*. Водночас вона не повинна нівелювати поліфонічну ясність. Головна вимога — поєднати зв'язність і прозорість. Доцільно спочатку опрацювати фактуру без педалі, щоб досягти максимальної слухової ясності, а потім вводити педаль як колористичний і просторовий компонент, а не як засіб компенсації недостатнього legato.

Особливо важливою є поява ремарки *agitato*, яка свідчить про поступове руйнування спокійної рівноваги *Meno mosso*. Тут формується внутрішній драматургічний перелом. Виконавець не повинен розуміти *agitato* лише як пряме прискорення. Насамперед змінюється психологічна напруга музики. Це може проявлятися через посилення внутрішнього пульсу, активізацію фразування, більшу щільність дотику, зростання динамічного напруження, ущільнення фактури. Авторське *poco a poco cresc.* вказує на поступовість цього процесу. Важливо зберегти динамічний «резерв» і не досягати кульмінаційної інтенсивності передчасно. Тобто слід будувати не окремі локальні *crescendo*, а єдину хвилю наростання, що веде до наступного драматургічного етапу.

Важливо також виховувати в собі здатність мислити великими інтонаційними лініями. Через прозорішу фактуру виникає небезпека надмірної локалізації уваги: виконавець може почати «виразно» інтонувати кожен невеликий мотив, унаслідок чого форма дробиться. Тому необхідно визначити головні точки тяжіння, довгі фразові хвилі, проміжні кульмінації, основний напрям розвитку всього середнього розділу.

Середній розділ *Meno mosso* є смисловим центром драматургічного переосмислення початкової скерцозної образності. Його виконавська складність полягає в необхідності змінити не лише темп, а весь комплекс виконавських засобів: характер дотику, тип інтонування, співвідношення голосів, принципи педалізації, агогічну свободу та масштаби фразування.

Основним завданням виконавця стає досягнення пластичної, співучої, внутрішньо напруженої лінеарності, за якої кожний голос зберігає смислову самостійність, але водночас включений у єдину драматургічну перспективу.

Саме через такий контраст *Meno mosso* створює необхідну драматургічну дистанцію від початкового *Allegro non troppo* і готує подальше повернення основної скерцозної сфери вже на іншому рівні художнього сприйняття.

Репризне повернення *Tempo I* відновлює початкову образно-тематичну сферу, проте в умовах нового рівня драматургічної напруженості. Темпові модифікації *poco a poco accelerando*, *Più mosso*, посилення моторності та фактурної щільності спрямовують розвиток до кульмінаційного завершення. Реприза виконує не тільки структурно-об'єднувальну, а й динамізуювальну функцію, забезпечуючи перехід від початкової жанрової характеристики до її інтенсивнішого художнього втілення.

Після контрастного *Meno mosso* початковий матеріал сприймається вже не як експозиційне представлення жанрового образу, а як повернення, збагачене попереднім драматургічним досвідом. У цьому полягає одна з важливих особливостей форми: реприза не відновлює первісну рівновагу, а стає новим етапом розвитку. Виконавцеві тому не варто прагнути буквально відтворити характер першого розділу. Зовнішня подібність тематичного матеріалу має поєднуватися з відчуттям внутрішньої зміни його функції. Якщо на початку твору скерцозність постає як вихідна жанрова характеристика, то в репризі вона набуває більшої напруженості, спрямованості й драматургічної концентрації.



Ця зміна закладена безпосередньо в авторській організації музичного часу. Позначення *poco a poco accelerando*, а далі *Più mosso* свідчать, що темпове прискорення є не локальним ефектом, а структурним механізмом динамізації репризи. Виконавець має відчутти не момент появи *accelerando*, а поступове

ущільнення внутрішнього пульсу, коли кожний наступний етап природно виростає з попереднього. Важливо уникнути двох помилок: передчасного прискорення, за якого *Più mosso* втрачає свою драматургічну вагу, і, навпаки, надто обережного темпового розвитку, коли реприза не набуває необхідної енергетичної спрямованості. Доцільно вибудовувати темпову перспективу за принципом: Темпо I – внутрішня активізація пульсу – поступове скорочення часової дистанції між імпульсами – *Più mosso* – кульмінаційне ущільнення руху. Таким чином, темп стає не технічним параметром виконання, а носієм драматургічного розвитку.

Репризний розвиток супроводжується поступовим посиленням фактурної насиченості. Первинні скерцозні формули включаються у значно активніший процес, розширюється реєстровий простір, зростає моторна безперервність, посилюється вертикальна щільність. Виконавська проблема тут полягає збереженні звукової диференційованості фактури за умов зростання темпу та енергетичної напруги. Чим більшою стає моторна активність, тим сильнішою є небезпека вирівнювання фактури. Тому в *Più mosso* особливо важливо не втратити напрямок верхнього голосу, функцію басових опор, артикуляційні акценти, гармонічні точки тяжіння, співвідношення фігураційного руху й вертикальних комплексів.

Реприза виконує функцію поступового накопичення енергії, тому кульмінація повинна сприйматися як результат тривалого процесу, а не як локальне збільшення динаміки. Виконавцеві необхідно зберігати динамічний і психофізичний резерв. Якщо максимальна гучність і фізична напруга виникають надто рано, кульмінаційна зона втрачає масштаб. У цій частині особливо важливо диференціювати динамічне наростання, темпову активізацію, реєстрове розширення, фактурне ущільнення, артикуляційне загострення. Ці компоненти не повинні досягати максимуму одночасно. Саме їх поступове нашарування створює ефект драматургічного прискорення й концентрації енергії, що призводить до кульмінації.

Кода після репризного розвитку у творі не зводиться до формального завершення композиції. Саме тут відбувається остаточне узагальнення й переосмислення основних енергетичних і фактурних принципів твору. Особливо показовим є те, що кода не просто повторює матеріал репризи. У ній виникають нові способи його концентрації та зіставлення: повторні акордові структури, різкі динамічні контрасти, укрупнена вертикаль, реєстрове розширення, чергування

моторних і акордових комплексів. Тобто драматургія переходить від розвитку тематичного матеріалу до концентрації виконавської енергії.

У коді особливої ваги набувають повторні акордові формули. Їхня роль уже не аналогічна акордовим утворенням першої частини. Якщо раніше акордна фактура була одним із контрастних типів музичного письма, то в коді вона набуває узагальнюючої й енергетично-кульмінаційної функції. Виконавцеві необхідно уникати механічного повторення однакових вертикалей. Повторність має відчуватися як процес внутрішнього нагнітання. У кожній послідовності необхідно почути: початковий імпульс – накопичення – напруження – кульмінаційну точку – подальший перехід. Тому фізичний принцип роботи має залишатися економним: після кожного акорду необхідне миттєве звільнення апарату, інакше повторність швидко призводить до м'язового затиснення та форсованого звуку.

У заключній частині особливої виразності набувають різкі динамічні зіставлення. Вони мають трактуватися не як проста зміна гучності, а як раптове переключення різних енергетичних станів. Тому *piano* після інтенсивного звучання не повинно бути лише «тихішим». Воно має змінювати якість атаки,

The image displays three staves of musical notation, likely for piano, illustrating various dynamic and articulation techniques. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) section marked with an accent (>), and then a crescendo marked *poco a poco cresc.*. The second staff features an *allarg.* (allargando) section, followed by a fortissimo (*ff*) section marked *a tempo*. The third staff includes a *rubato* section. Performance markings such as **Tea* and *** are placed below the staves, indicating specific articulation or phrasing points.

масштаб жесту й темброву перспективу. Так само *forte* або *fortissimo* не повинні досягатися грубим збільшенням фізичної сили. Їхня переконливість залежить від фактурного балансу, опори баса, ясності верхнього голосу та акустичного резонансу.

Авторське *Allargendo* у заключній зоні виконує важливу формотворчу функцію. Після тривалого процесу прискорення і моторного нагнітання музичний час ніби розширюється. Цей момент не слід трактувати як механічне уповільнення. Виконавець має відчутти зміну масштабу жесту, вагомість акордової вертикалі, збільшення «простору» між музичними подіями. *Allarg.* повинно створювати ефект тимчасового укрупнення форми перед остаточним завершенням. Після *Allargendo* повернення *a tempo* відновлює рух, однак це вже не повернення до попередньої рівноваги. Воно функціонує як фінальна мобілізація енергії.

Поява *rubato* у завершальному етапі особливо показова: після значної метроритмічної організованості твору композиторка вводить момент більшої часової свободи. Але ця свобода має залишатися структурно контрольованою. *Rubato* тут не повинно порушувати напрямок фінального розвитку. Його функція — надати завершальним жестам додаткової пластики, підкреслити кульмінаційні тяжіння та посилити відчуття виконавського жесту, що набуває майже імпровізаційної свободи.



Останні акордові комплекси потребують особливого виконавського контролю. Їх не варто сприймати лише як «ефектне завершення». Фінал має акумулювати попередній драматургічний процес. Тому останні вертикалі повинні відрізнятись максимальною ритмічною визначеністю, ясним фактурним балансом, акустичною повнотою, відсутністю зайвої жорсткості, відчуттям остаточного структурного завершення. Після останнього акорду важливо дослухати вібрації звучання інструмента. Завершення музичного твору відбувається не в момент фізичного зняття рук із клавіатури, а в момент завершення акустичного процесу.

У процесі самостійної роботи доцільно створити композиційно-драматургічну «карту» твору, визначивши структурні межі розділів, основні фактурні моделі, зони тематичних перетворень, локальні кульмінації, напрями наростання і розрядження енергії та характер взаємозв'язку між окремими етапами розвитку. Одним із принципових інтерпретаційних завдань у «Скерцо» є формування художньо обґрунтованої темпоритмічної концепції. Авторське позначення темпів орієнтує виконавця на активний, енергійний рух, який водночас не повинен втрачати артикуляційної чіткості, інтонаційної диференційованості та структурної керованості. Визначення оптимального темпу має спиратися не лише на індивідуальні технічні можливості піаніста, а й на характер тематичного матеріалу, фактурну складність, специфіку реєстрових переміщень, динамічну перспективу та драматургічні функції окремих епізодів.

Особливого значення набуває взаємодія метричної мінливості та внутрішньої пульсації. Зміни метричної організації потребують не механічного пристосування до нових тактових схем, а усвідомлення закономірностей інтонаційно-ритмічного групування. Виконавець має розрізняти метричний рівень музичного руху, пов'язаний із формальною організацією такту, та інтонаційно-драматургічний рівень, у межах якого формується реальне відчуття спрямованості музичної фрази.

Надмірне підкреслення метричних опор може призвести до втрати пластичності скерцозного руху, тоді як недостатня метроритмічна організованість — до порушення його внутрішньої енергії. Тому професійне темпоритмічне рішення передбачає поєднання стабільності глибинної пульсації з гнучкістю інтонаційного розгортання. Доцільно розмежовувати робочий темп, необхідний для формування точності рухових координат, і концертний темп, у якому повною мірою реалізується художньо-драматургічний задум. Прискорення має здійснюватися поступово, зі збереженням слухової керованості фактури, артикуляційної виразності та змістової визначеності музичних жестів.

Однією з найважливіших особливостей виконавського осмислення «Скерцо» є широке використання реєстрового простору фортепіано, що набуває не лише акустичного, а й художньо-семантичного значення. У цьому контексті регістр постає як самостійний чинник музичної виразності, здатний формувати контрастні темброві характеристики, просторові співвідношення та образно-сміслові опозиції. Регістрові переміщення доцільно розглядати не тільки як прояв віртуозності, а як елемент просторової драматургії, у межах якої звукові

події набувають різної тембрової насиченості, динамічної вагомості та інтонаційної функції.

З позицій онто-сонологічного підходу особливого значення набуває категорія звукового образу фортепіано. Вона охоплює не лише безпосередні характеристики інструментального тембру, а й художньо організовану взаємодію регістрових, динамічних, артикуляційних і резонансних властивостей звучання. У «Скерцо» суттєвим чинником формування такого образу є поєднання ударно-перкусійного та співучо-кантиленного начал фортепіанного звучання. Перше виявляється через ритмічну активність, чіткість звукової атаки, артикуляційну гостроту та моторну організацію музичного руху. Друге реалізується через інтонаційну зв'язність, пластичне фразування, темброву насиченість і спрямованість мелодичного розвитку. Проте зазначені начала не слід трактувати як ізольовані способи звуковидобування. Їхня художня взаємодія формує багатопланову темброву концепцію, у якій гострота артикуляції може поєднуватися з інтонаційною виразністю, а кантиленність — з енергією внутрішнього руху.

У практичній роботі магістрант має оволодіти здатністю диференціювати темброві характеристики регістрових зон, передбачати акустичні наслідки переміщень клавіатурою, регулювати залишковий резонанс і формувати цілісну звукову перспективу. Особливу увагу необхідно приділяти слуховому прогнозуванню наступної звукової події. Піаністичний рух у цьому випадку повинен бути підпорядкований попередньо сформованому темброво-слуховому наміру. Фактурна організація «Скерцо» характеризується взаємодією лінейних, фігураційних та акордових компонентів, що потребує усвідомленого встановлення їхньої функціональної ієрархії.

З виконавського погляду фактура не може розглядатися як сукупність рівнозначних звукових елементів. Її художня організація передбачає співвідношення провідного та підпорядкованого планів, інтонаційного рельєфу й фону, мелодичних, гармонічних та ритмічних функцій. Диференціація фактури потребує визначення смислових центрів музичного розвитку, з'ясування ролі внутрішніх голосів, басових опор, акордових комплексів і фігураційного руху.

Особливої методичної уваги потребують фактурні перетворення, за яких лінійне розгортання переходить у щільну акордову вертикаль. Такі зміни мають усвідомлюватися як трансформації способу художнього висловлювання, а не тільки як ускладнення технічного завдання.

Наступним етапом є поступове відновлення повної фактури зі збереженням функціональної нерівнозначності її складників. Критерієм успішності такого опрацювання виступає здатність виконавця забезпечити не формальну чутність кожного голосу, а художньо обґрунтовану звукову перспективу. Артикуляція у «Скерцо» виконує структурно-смыслову функцію, оскільки визначає характер музичного жесту, спосіб інтонаційного членування, ступінь звукової активності та взаємодію контрастних фактурних елементів. Особливого значення набуває розмежування коротких, імпульсивних артикуляційних формул і більш зв'язного, пластичного інтонування.

Методично важливо уникати ототожнення короткої артикуляції з поверховим звуковидобуванням. Навіть максимально лаконічний звуковий жест має бути темброво визначеним, інтонаційно осмисленим і функціонально пов'язаним із музичним контекстом. Опрацювання артикуляційної системи передбачає пошук оптимального співвідношення моментів звукової атаки, утримання та зняття звука, а також координацію пальцевої, кистьової та вагової техніки. Піаністична техніка в цьому контексті розглядається як система рухових засобів художнього втілення звукового задуму.

Технічна робота має ґрунтуватися на попередньому визначенні необхідного акустичного результату. Відтак вибір аплікатури, способів позиційного групування, організації стрибків, акордової техніки та координації рук визначається не лише критерієм моторної зручності, а й їхньою здатністю забезпечити конкретну якість звучання. У роботі над рухливими фактурними комплексами доцільним є застосування ритмічного варіювання, зміни акцентних опор, фактурної редукції, позиційного групування, почергового виконання окремими руками та поступового укрупнення структурних одиниць. Проте ці прийоми не повинні набувати характеру самоцільного технічного тренування. Їхнє призначення полягає у формуванні стійких рухових координацій, які забезпечують свободу художнього висловлювання. Особливої уваги потребує робота над переходами між різними фактурними й артикуляційними станами, оскільки саме в цих зонах відбувається перебудова як рухових механізмів, так і внутрішньослухових уявлень.

Педалізація «Скерцо» має визначатися взаємодією гармонічної логіки, фактурної структури, артикуляційних завдань, темпоритмічної організації та акустичних характеристик інструмента. У творі, що поєднує швидкий рух, реєстрову контрастність і різні ступені фактурної щільності, надмірне використання правої педали може призвести до втрати артикуляційної

рельєфності, звукової прозорості та функціональної диференціації музичної тканини. Водночас повне обмеження педального резонансу не завжди відповідає художній природі музичного матеріалу. Педаль може забезпечувати акустичне зв'язування регістрово віддалених звуків, збагачення тембрової палітри, формування резонансного простору й виокремлення певних образно-драматургічних сфер. Таким чином, педалізація постає не лише як допоміжний виконавський засіб, а як компонент художньо-звукової концепції твору.

У самостійній роботі магістрант має здійснювати слухову перевірку педальних рішень, визначати їхню відповідність артикуляційному та гармонічному змісту, а також адаптувати характер педалізації до конкретного інструмента й акустичного середовища. Професійна педалізація передбачає здатність до оперативного слухового регулювання резонансу в реальному виконавському процесі.

Завершальним інтегративним завданням самостійної роботи над «Скерцо» є формування цілісної інтерпретаційної концепції, у межах якої окремі технічні, артикуляційні, фактурні та темброві рішення підпорядковуються загальній логіці художнього розвитку. На цьому етапі необхідно перейти від локального опрацювання музичного матеріалу до встановлення макродраматургічної перспективи твору. Особливого значення набуває осмислення взаємодії початкового імпульсу розвитку, зон фактурного й динамічного накопичення, контрастного середнього розділу, динамізованого репризного повернення та кульмінаційного завершення. Кульмінація має формуватися як закономірний результат попереднього розвитку, а не лише як локальне збільшення динамічної сили або темпової активності. Відповідно виконавець повинен вибудувати систему динамічних пропорцій, темпових співвідношень, регістрово-тембрових контрастів та артикуляційних характеристик, які забезпечують єдність композиційної структури й художнього змісту.

На завершальному етапі доцільно чергувати аналітичне виконання, спрямоване на перевірку окремих компонентів інтерпретації, цілісне концертне виконання без зупинок та рефлексивне прослуховування аудіозапису. Особливу роль відіграє слухова самооцінка, яка дає змогу встановити відповідність між внутрішнім звуковим образом, сформованим виконавським задумом і фактичним акустичним результатом. У процесі аналізу необхідно оцінювати не лише технічну точність виконання, а й переконливість жанрового втілення, виразність інтонаційної організації, темброву диференційованість, логіку кульмінаційного розвитку та загальну драматургічну цілісність.

Самостійне опрацювання «Скерцо» Л. Шумагало має забезпечити формування цілісної художньо-виконавської концепції твору, що ґрунтується на усвідомленому розумінні його жанрової семантики, композиційно-драматургічної організації, фактурних закономірностей і темброво-регістрової специфіки.

Результатом роботи магістранта повинна стати здатність:

- здійснювати комплексний жанрово-стильовий і виконавський аналіз музичного твору;
- визначати художньо-сміслові функції темпу, артикуляції, фактури, регістру, динаміки та педалізації;
- формувати індивідуальний внутрішньослуховий образ майбутнього виконання;
- аргументовано добирати піаністичні засоби реалізації інтерпретаційного задуму;
- забезпечувати структурну й драматургічну цілісність концертного виконання;
- здійснювати критичний слуховий аналіз власного звукового результату та коригувати виконавські рішення.

Після завершального аудіо- або відеозапису виконавець має оцінити не окремі технічні параметри, а ступінь сформованості цілісної інтерпретації.

Доцільно поставити такі питання:

- Чи має кожний розділ власну образну якість?
- Чи відчувається наскрізна драматургічна спрямованість?
- Чи зберігається жанрова природа скерцо протягом усього твору?
- Чи не втрачається художній зміст у технічно складних епізодах?
- Чи відповідає реальне звучання внутрішньому слуховому задуму?

Саме на цьому етапі стає зрозуміло, чи перейшов твір із площини навчального опрацювання у сферу концертно зрілої інтерпретації. Таким чином, робота над «Скерцо» Л. Шумагало спрямована на формування інтерпретаційної самостійності магістранта-піаніста як інтегративної професійної якості, що об'єднує аналітичне мислення, художню уяву, внутрішньослухове моделювання, піаністичну майстерність і рефлексивну здатність до самооцінювання. У цьому контексті концертне виконання постає як результат складного художньо-пізнавального процесу, у межах якого нотний текст перетворюється на індивідуально осмислену звукову концепцію, а піаніст виступає активним суб'єктом художньої інтерпретації.

Результатом опрацювання «Скерцо» Л. Шукрайло має стати не лише технічно надійне концертне виконання, а сформована художньо-виконавська концепція, у якій жанрова семантика, фактурна організація, темброво-регістрова драматургія, артикуляція, технічні прийоми та звуковий результат утворюють єдину систему. Піаніст повинен бути здатним не тільки виконати твір, а й аргументувати власну інтерпретацію: пояснити принцип вибору темпу, характер звуковидобування, логіку артикуляції, педалізації, фактурної диференціації та кульмінаційного розвитку. Саме в цьому виявляється перехід від засвоєння твору як навчального репертуару до його осмислення як самостійного художньо-виконавського висловлювання.

Список використаних джерел

1. Шукрайло Л. П'єси для фортепіано. Київ : Мелосвіт, 2009. 70 с. ISMN M-707515-22-8.
2. Белова Н. В., Якимчук О. М. Три п'єси для фортепіано Людмили Шукрайло у контексті жанрової парадигми. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2020. Вип. 57. DOI: 10.34064/khnum1-57.04.
3. Рябуха Н. О. Специфіка звукообразного мислення К. Дебюссі: онто-сонологічний підхід. Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків : ХДАК, 2019. Вип. 63. С. 217–228. DOI: 10.31516/2410-5325.063.21.
4. Рябуха Н. О. Звуковий образ світу: онто-сонологічне дослідження фортепіанного мистецтва ХХ — початку ХХІ ст. : монографія. Харків : Бровін О. В., 2016. 334 с.
5. Грицун Ю., Рябуха Н., Чехуніна А. Неокласичні та експериментальні підходи у фортепіанній музиці ХХ–ХХІ ст. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич : ВД «Гельветика», 2025. Вип. 88, т. 1. С. 101–105. DOI: 10.24919/2308-4863/88-1-14.
6. Рябуха Н. О. Звукоцентрична парадигма мислення композиторів у музичній культурі ХХ — початку ХХІ ст. Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали Всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 26–27 квіт. 2018 р. Харків, 2018. С. 92–93.
7. Рябуха Н. О. Музична контонація та її значення у втіленні звукообразного змісту в інструментальній музиці. Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали Міжнар. наук. конф., 22–23 листоп. 2018 р. Харків, 2018. С. 259–260.

НАВЧАЛЬНЕ ЕЛЕКТРОННЕ ВИДАННЯ

**ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
КОНЦЕРТНИХ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ
ЛЮДМИЛИ ШУКАЙЛО (НА ПРИКЛАДІ «СКЕРЦО»))»**

Навчально-методичні матеріали до самостійної роботи
здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти
спеціальності В5 «Музичне мистецтво»
освітньо-професійної програми «Музичне мистецтво»
профілізації «Фортепіано»

Укладач:

Рябуха Н. О., доктор мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри фортепіано ХДАК

Друкується в авторській редакції

Адреса видавця:

ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4
тел. (057)731-13-85. e-mail: nmr-academy@xdak.ukr.education