

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра спеціального фортепіано

**ВАРІАЦІЇ НА ТЕМУ Р. ШУМАНА: КОНТЕКСТУАЛЬНИЙ АНАЛІЗ
ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ К. ШУМАН, Й. БРАМСА,
К. КАРАВАССИЛІСА**

Магістерська робота
КУДЕСЛІНОЇ ІРИНИ ОЛЕКСАНДРІВНИ

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
ТИМОФЕЄВА КІРА ВАЛЕРІЇВНА

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.



Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ НА ТЕМУ Р. ШУМАНА В НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ	
1.1. Втілення теми Р. Шумана в творчості композиторів епохи Романтизму та сучасності.....	9
1.2. Фортепіанна творчість К. Шуман, Й. Брамса, К. Каравассиліса : огляд наукових концепцій.....	12
1.3. Жанр варіацій в фортепіанній творчості К. Шуман, Й. Брамса, К. Каравассиліса.....	25
Висновки до Розділу 1.....	36
РОЗДІЛ 2. ДОСВІД ІНТОНАЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНОГО АНАЛІЗУ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ТЕКСТУ	
2.1. Варіації К. Шуман на тему Р. Шумана ор. 20 : втілення принципу класичних варіацій.....	39
2.2. Варіації Й. Брамса на тему Р. Шумана ор. 9 : зразок вільних варіацій.....	43
2.3. Концертний твір для фортепіано К. Каравассиліса «Глат Пандори» : сучасні принципи варіювання.....	47
Висновки до Розділу 2.....	49
РОЗДІЛ 3. ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ К. ШУМАН, Й. БРАМСА ТА К. КАРАВАССИЛІСА : ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ВИКОНАВСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ	
3.1. Варіації К. Шуман на тему Р. Шумана <i>fis</i> -moll ор. 20 : виконавські версії Й. де Бінхувера та К. Айкхорст.....	51
3.2. Варіації Й. Брамса на тему Р. Шумана <i>fis</i> -moll ор. 9 : виконавські версії Д. Баренбойма та М. Грінберг.....	52

3.3. Концертний твір для фортепіано К. Каравассіліса «Глат Пандори» : виконавські версії К. Петровської-Квіліко та Дж. Стоула.....	54
3.4. Порівняльна характеристика варіаційних циклів на тему Р. Шумана в аспекті контекстуального аналізу та виконавської специфіки.....	56
Висновки до Розділу 3.....	62
ВИСНОВКИ.....	64
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	67
ДОДАТОК.....	72

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Переосмислення цінностей культури має безперервний характер, змушує повторно звертатися до багатьох, здавалося б, добре відомих явищ. Цей процес охоплює різні сфери художньої діяльності та найбільш яскраво і інтенсивно проявляється у вивченні творчості видатних майстрів. Одним з таких майстрів є Р. Шуман. Він був наставником, взірцем у ранніх творчих спробах К. Шуман та Й. Брамса. Варіації К. Шуман оп. 20 та варіації Й. Брамса оп. 9, які були написані на тему Р. Шумана¹, четвертий твір з циклу «Bunte Blätter» (Строкати листки)² оп. 99, містить жанрові та стильові наслідування Р. Шуману.

Окрім творів К. Шуман та Й. Брамса, в 2008 році сучасному світові грецький майстер К. Каравассиліс — композитор, піаніст, диригент, професор Музичної академії в Оттаві (Канада), презентував свій Концертний твір для фортепіано «Pandora's Jar»³ (Глат Пандори) на тему Р. Шумана з фортепіанного циклу «Bunte Blätter» оп. 99.

Наукові дослідження, що присвячені творчості К. Шуман (Елліс Д. [28], Классен Я. [39], Ліцман Б. [41], [42], [43], Рейх Н. [38], Стефаняк А. [42], Чернявська М. [17], [18], Флін К. [30]) та Й. Брамса (Арнон А. [22], Зайцева М. [5], Котенко Я. [8], Польська І. [11], Сміт Р. [50], Свінкін Дж. [52]) аналізують історію та теорію жанру варіацій, теорію стилю в контексті епохи романтизму, історію грецької музики, творчий шлях та аналіз фортепіанної творчості К. Шуман, творчий шлях, біографію та стиль фортепіанної творчості Й. Брамса.

¹ У даному дослідженні під «темою Р. Шумана» мається на увазі четвертий твір з циклу Р. Шумана «Bunte Blätter» (Строкати листки) оп. 99.

² У подальшому «Bunte Blätter» (Строкати листки) фігурує без перекладу.

³ У подальшому зверненні до концертного твору для фортепіано К. Каравассиліса «Pandora's Jar» будемо використовувати переклад «Глат Пандори».

На відміну від К. Шуман та Й. Брамса, фортепіанна творчість К. Каравассиліса є малодослідженою у сучасному музикознавстві (відома стаття сучасної американської дослідниці Маргарет Фей [29]).

Актуальність роботи полягає в контекстуальному аналізі фортепіанних творів К. Шуман, Й. Брамса, К. Каравассиліса на тему Р. Шумана, який передбачає вивчення музичного тексту твору у контексті історичних, стильових, жанрових взаємозв'язків в аспекті виконавської специфіки (тлумачення визначення Д. Вечера [3] відносно того, що є виконавським аналізом).

Об'єкт дослідження – фортепіанна творчість К. Шуман, Й. Брамса та К. Каравассиліса.

Предмет дослідження – контекстуальний аналіз фортепіанних творів К. Шуман, Й. Брамса, К. Каравассиліса на тему Р. Шумана.

Матеріал дослідження складають нотний текст Варіацій К. Шуман на тему Р. Шумана op. 20, *fis–moll*, 1853, та виконавські версії Й. де Бінхувера і К. Айкхорст; нотний текст Варіацій Й. Брамса на тему Р. Шумана op. 9, *fis-moll*, 1854, та виконавські версії Д. Баренбойма та М. Грінберг, нотний текст концертного твору для фортепіано К. Каравассиліса «Глат Пандори», 2008, та виконавські версії К. Петровської-Квіліко та Дж. Стоула.

Мета роботи – здійснити контекстуальний аналіз варіацій К. Шуман на тему Р. Шумана op. 20, варіацій Й. Брамса на тему Р. Шумана op. 9 та концертного твору для фортепіано К. Каравассиліса «Глат Пандори» в аспекті жанрово-стильової та виконавської специфіки.

У зв'язку з метою роботи висувуються такі *завдання*:

- дослідити втілення теми Р. Шумана у варіаційних циклах К. Шуман, Й. Брамса та концертному фортепіанному творі К. Каравассиліса «Глат Пандори»;
- здійснити огляд наукової літератури, присвяченої фортепіанній творчості К. Шуман, Й. Брамса, К. Каравассиліса;

- проаналізувати жанрово-стильову та виконавську специфіку варіаційного циклу в творчості К. Шуман, Й. Брамса, К. Каравассиліса;
- здійснити порівняльний аналіз виконавських версій варіаційних циклів К. Шуман та Й. Брамса, та концертного твору для фортепіано К. Каравассиліса;
- здійснити контекстуальний аналіз варіаційних циклів К. Шуман, Й. Брамса, та концертного твору для фортепіано К. Каравасилісса «Глат Пандори» в аспекті виконавської специфіки.

Методи дослідження включають *історичний метод*, який передбачає оцінку культурно-історичного значення музики К. Шуман, Й. Брамса та К. Каравассиліса; *теоретичний метод*, який передбачає аналіз дослідницьких робіт, присвячених творчості К. Шуман, Й. Брамса, К. Каравассиліса, *структурно-функціональний* пов'язаний з дослідженням гармонічних і композиційних принципів варіаційних циклів, *жанрово-стильовий*, що досліджує особливості в фортепіанних творах К. Шуман, Й. Брамса, К. Каравассиліса; *інтерпретаційний підхід*, що досліджує інтонаційні прийоми та виявляє специфічні завдання інтерпретації на прикладі відомих виконавців Й. Бінхувера, К. Айкхорст, Д. Баренбойма, М. Грінберг, К. Петровської-Квіліко та Дж. Стоула; *контекстуальний підхід*, що передбачає вивчення історичного контексту та жанрово-стильового втілення творів К. Шуман, Й. Брамса, К. Каравассиліса.

Теоретична база. В магістерській роботі проаналізовані наступні дослідження, які присвячені:

- *історії та теорії жанру варіацій* – Ю. Бойков [2], П. Гоетчіз [34], А. Джианіні [33], С. Шип [19];
- *теорії стилю в контексті епохи Романтизму* – Н. Кашкадамова [7], Я. Котенко [8], П. Нікс [46];
- *історії грецької музики* — Т. Міллер [43], І. Рябчун [10];

- *творчому шляху і біографії К. Шуман* — Д. Гроув [26], Я. Классен [39], Б. Ліцмана [41], [42], [43], Ф. Мей [44], С. Осока [10], Н. Рейх [47], К. Флін [30];
- *аналізу фортепіанної творчості К. Шуман* — О. Елліс [28], Я. Классен [39], С. Сміт [50], А. Стефаняк [51], М. Чернявська [17], [18], К. Флін [30];
- *творчому шляху і біографії Й. Брамса*: Г. Ганс [31], К. Гейрінгер [32], М. Кальбек [38], Я. Котенко [8];
- *стилю фортепіанної творчості Й. Брамса*: А. Арнон [22], А. Джианіні [33], М. Зайцева [5], Я. Котенко [8], І. Польская [11], Дж. Роззер [48], Дж. Свінкін [52], С. Сміт [50];
- *виконавському аналізу*— Ю. Бойков [2], М. Грегойр [36], А. Гудріх [35], Д. Вечер [3], М. Зайцева [5], К. Тимофєєва [13], [14], С. Сміт [50], Дж. Свінкін [52];
- *теорії виконавської інтерпретації та її принципам*: Д. Вечер [3], А. Гудріх [35], О. Катрич [6], К. Тимофєєва [13], [14], М. Хмелюк [15], В. Шукайло [20].

Наукова новизна отриманих результатів роботи полягає у тому, що *вперше*:

- виявлено особливості втілення теми Р. Шумана, її роль у фортепіанній творчості композиторів епохи Романтизму та сучасності в аспекті контекстуального аналізу;
- досліджено історіографічний нарис життя та творчості К. Каравассіліса, охарактеризовані особливості його композиторського стилю через особисте спілкування з автором, надано перелік його фортепіанних творів;
- проведено аналіз жанрово-стильової специфіки концертного твору для фортепіано К. Каравассіліса «Глат Пандори» та включено у додаток нотний текст твору з метою розширення репертуару сучасних піаністів;

- здійснено порівняльний та контекстуальний аналіз фортепіанних творів К. Шуман, Й. Брамса та К. Каравассиліса в аспекті виконавської специфіки.

Практична значимість отриманих результатів полягає в тому, що результати даної роботи можуть бути використані у подальших дослідженнях фортепіанної творчості сучасних грецьких композиторів. Результати даного дослідження можуть стати частиною навчальних курсів пов'язаних з історією виконавства, аналізом музичних творів, музичною педагогікою та виконавською практикою. Музиканти-виконавці можуть ознайомитися з музичним текстом концертного твору для фортепіано К. Каравассиліса «Глат Пандори», який може стати частиною виконавського репертуару.

Апробація роботи:

- XXI Міжнародна дистанційна науково-творча конференція студентів, аспірантів, докторантів, молодих викладачів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців». Тема: «Жанр варіацій в фортепіанній творчості Й. Брамса та К. Шуман».
- Магістерські читання у ХНУМ . Тема: «Втілення теми Р. Шумана у творчості композиторів епохи романтизму та сучасності».
- Конференція «Мистецтво та науки в сучасному глобалізованому просторі». Тема: «Варіації на тему Р. Шумана: контекстуальний аналіз фортепіанних творів К. Шуман, Й. Брамса, К. Каравассиліса».

Структура роботи.

Дослідження містить Вступ, три Розділи з підрозділами та висновками до Розділів, Висновки, Список використаних джерел та Додатки. Основного тексту 64 сторінок, загальний обсяг дослідження – 87 сторінок. Список використаних джерел налічує 53 найменування (з них 35 – іноземними мовами). Додаток містить нотний текст концертного твору для фортепіано К. Каравассиліса «Глат Пандори» (15 сторінок).

РОЗДІЛ 1

ФОРТЕПІАННІ ВАРІАЦІЇ НА ТЕМУ Р. ШУМАНА В НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

1.1. Втілення теми Шумана в творчості композиторів епохи Романтизму та сучасності

Постать Р. Шумана мала значний вплив на К. Шуман та Й. Брамса та їх творчість. Втілення теми Р. Шумана І. Польська [11] досліджує через відображення шуманівських образів у варіаціях на тему Р. Шумана оп. 23. Ці Варіації написані на іншу тему з творчого спадку Р. Шумана, але досліджує робота І. Польської присвячена творчому симбіозу Й. Брамса та Р. Шумана.

Дослідження теми Р. Шумана ставить задачі розглядати не тільки творчість К. Шуман і Й. Брамса в епоху Романтизму, але й провести паралелі з сучасним часом і творчістю К. Каравассиліса.

Для створення варіацій К. Шуман оп. 20 та Й. Брамса оп. 9 на тему Р. Шумана використали тему з циклу Р. Шумана оп. 99 «Bunte Blätter». Основним завданням Р. Шумана було створення такого музичного твору, який би міг бути зрозумілим і сприйнятливим для слухача без наявності підготовлених знань.

Дослідження циклу «Bunte Blätter» містять роботи німецьких науковців: А. Амброс [21], В. Зайфферт [24], Ф. Клудж [40] та інші. Цикл було опубліковано в 1852 році. Він складався з мініатюр, які з різних причин не були видані раніше в попередніх опусах. Своєму циклу «Bunte Blätter» оп. 99 Р. Шуман планував дати назву «Spreu», яка означає «Відходи». Початково цикл містив тридцять мініатюр, а потім Р. Шуман скоротив кількість творів до чотирнадцяти. Назва дуже точно підкреслювала походження збірки. В ній поєднані п'єси, які були написаними в різні роки (від 1836 до 1849 року), а також без дати — ескізи незакінчених творів, а також фрагментами закінчених творів, які не стали у нагоді. Цикл було укомплектовано у грудні 1851 року, і опубліковано в 1852 році. Р. Шуман розділив збірку на два

невеликі цикли: «Stuklein» (Три короткі п'єси) і «Листки з альбому» (включає п'ять п'єс), і 6 п'єс із окремими назвами (Новелета, Прелюдія, Марш, Вечірня музика, Скерцо, Швидкий марш). Цикл мініатюр «Bunte Blätter» присвячений міс Мері Поттс, американській письменниці. Четверта п'єса з опусу або п'єса, яка відкриває «Листки з альбому» саме і стала темою фортепіанних творів К. Шуман, Й. Брамса та К. Каравассиліса.

Проаналізуємо цей твір, з одної сторони — це хорал, мелодія сопрано подібна до церковної, витримана монотонно, фактура твору викладена у вигляді чотириголосного хоралу. За схожістю на хорал його наближає симетрія чотирьох тактів у простій тричастинній формі $A - B - A: | 4+4 | : 4+4 + 4+4$. Хоральна структура бере витоки з минулого. А з другої сторони, як вважає німецький дослідник В. Зайфферт [24], то Р. Шуман використовує «один з танцювальних жанрів бароко — гавот, який зазвичай швидкий танець, але тут представлений в повільному темпі, тричастинний, з чергуванням частин. Можливо, саме «гавотність» четвертого «Листка з альбому» спонукала Й. Брамса використати саме цей альбомний лист як натхнення для варіацій, оскільки за часів Й. Баха гавот був жанром для варіювання, а Й. Брамс був одним з перших трансформаторів-романтиків старих традиційних музичних форм» [24].

Четверта п'єса з циклу Р. Шумана має меланхолійний характер. Одна з причин такого характеру, полягає в тому, що композитор звертається до старої форми гавота і хорала. Друга — це те, як саме цей твір поєднує у собі старе із абсолютно новим — гармонією. Р. Шуман послідовно повторює мелодію частини А, але поєднує її з різною гармонією. У першій частині з чотирьох тактів ми залишаємося у фа-дієз мінорі, наступні чотири такти модулюють у фа-дієз мінор. Наступна частина розпочинається в ля мажор, а наступний чотиритактний акорд веде нас від зменшеного септакорду через ля дієз до каденції ля мажор, задля того, щоб наприкінці знову повернутися до фа-дієзу мінору, як на початку.

В басовій лінії прихован патерн, який є характерним для пасакалії. К. Флін, ірландська науковиця, дослідила, що «цей же паттерн наближає твір до Експромта на тему Клари Вік ор. 5 Р. Шумана» [30, с. 44]. Згодом, К. Шуман використовує тему в своєму Романсі ор. 3 (1833) з присвятою Р. Шуману, що є ще одним підтвердженням творчого взаємообміну, який був протягом дошлюбного періоду. Після 1840 року плодів такого симбіозу стало менше, хоча Р. Шуман продовжував присвячувати твори своїй дружині, і звісно, К. Шуман продовжувала виконувати його твори.

Гармонійна насиченість, хоральність, стислість твору робить його привабливим для варіацій. Саме тому, К. Шуман і Й. Брамс використали його для створення своїх варіаційних творів протягом одного року один від одного. К. Шуман, на відміну від Й. Брамса, який написав вільні (характерні) варіації у романтичному стилі, віддає перевагу традиції суворих (класичних) варіацій.

В Варіаціях К. Шуман на тему Р. Шумана спостерігається відсилка до взаємовпливу, творчому симбіозу, який був притаманний першому періоду їх відносин. К. Шуман презентувала свої Варіації в останній день народження Р. Шумана, який він святкував із своєю сім'єю, з особистим присвяченням: «Для мого дорогого чоловіка, 8 червня 1853 року, ще одна слабка спроба його старої Клари» [30, с.62].

Й. Брамсу найглибше вдалося проникнути в світ музичного мислення Р. Шумана, звертаючись до улюбленого шуманівського принципа вільних варіацій. Втіленням цієї ідеї стали Варіації на тему ор. 9, шляхом розвитку тонального плану циклу, втіленням жанрової характерності окремих варіацій, психологічною точністю конкретної образності кожної варіації, логічною єдністю художнього цілого при змістовній значущості окремих деталей. У той же час, варіювання тематизму є близьким до шубертовської варіантності і традиції старовинної класичної варіаційності.

Ще одне втілення ця тема знайшла в творчості сучасного грецького композитора К. Каравассилліса «Глат Пандори», твір із його збірника рапсодій. Оскільки це твір сучасного композитора, який був написаний у 2008

році, то тут зовсім інші принципи варіювання та втілення теми і новий композиторський стиль. Твір втілює ідею античних міфів про скриньку Пандори, яка відкриває і випускає зло у світ. Твір четвертий з циклу Р. Шумана «Bunte Blätter» було обрано як «відправну точку», оскільки він має спокійний, невимушений характер. К. Каравассиліс використовує цей твір для втілення і характеристики Пандори — спокійного персонажа, безневинного і чистого. Але це доти, доки вона не відкриє скриньку! Сама тема достатньо видозмінена та розширена, не має стійкого тонального плану — вона тяжіє до ля бемоль мінору, виконується *ad libitum*. У творі можна виокремити 8 розділів, які контрастують за динамікою та фактурою, а також кожен новий розділ представляє новий темп і характер. Форма цілісна, не варіації, але використовуються варіаційні прийоми від одного розділу до іншого.

В порівнянні з варіаційними циклами К. Шуман та Й. Брамса, сучасний твір К. Каравассиліса містить інші принципи варіювання та втілення теми та є сучасним концертним твором (на думку самого автора). Якщо Й. Брамс та К. Шуман дослівно втілюють тему у власних творах, зберігаючи тональність, гармонічний план, фактуру оригіналу, то К. Каравассиліс, навпаки, змінює тональність (робить альтерації), розширює інтервальну структуру теми, змінює темпоритм та розмір (часті зміни). Наступна робота з темою — у кожній варіації К. Шуман та Й. Брамса можна відстежити тему від початку до кінця, К. Каравассиліс же в кожному розділі опрацьовує лише певні фрагменти цієї теми, варіює та видозмінює їх. Цикл у К. Шуман та Й. Брамса завершується в традиціях Романтизму: тональна стійкість (фа-дієз мажор), мелодійно, обнадійливо, спокійно. Кінець твору К. Каравассиліса викладено в низькому регістрі акцентованими акордами, з альтераціями, в темпі *Allegro*, тобто, остаточною перемогою зла.

1.2. Фортепіанна творчість К. Шуман, Й. Брамса та К. Каравассиліса: огляд наукових концепцій

Постать К. Шуман була не дуже досліджуваною протягом декількох століть, і тільки з середини 20 століття відроджується інтерес до «жінки-творця» у музикознавстві. Зокрема, проаналізував вітчизняні джерела, ми можемо знайти статті українського кандидата мистецтвознавства, професора кафедри спеціального фортепіано М. Чернявської [17], [18].

Автор у своїй першій статті [17] класифікує фортепіанний спадок (23 опуси) та здійснює поділ на три категорії: фортепіанні п'єси, концертні твори і камерна музика. Автор відмічає, що на вибір К. Шуман того чи іншого жанру впливали тогочасна музична ситуація та еволюція естетичних поглядів. Більшість творів написана для фортепіано соло. М. Чернявська досліджується вплив Р. Шумана на ранню творчість К. Шуман, пропаганду ним творчості дружини, а також про його інструментовку оркестрових творів К. Шуман. У статті аналізується вплив не тільки Р. Шумана на К. Шуман, навпаки, зокрема, цитування її тем у власних творах Р. Шуманом. Попри все у К. Шуман сформувався самобутній стиль, який був відображенням пошуків ідеалу митцями 19 століття, звернення до класичних зразків. Значимість статті полягає в тому, що вона не тільки дає загальну характеристику творчості К. Шуман, але й аналізує та досліджує зв'язки, вплив та розвиток її творів в контексті тогочасного музичного життя.

Інша стаття М. Чернявської [18] є цікавою для дослідження, бо аналізує та систематизує рідкісні джерела інформації, здійснює огляд різноманітних та цінних джерел європейських дослідників, зокрема німецького походження (Б. Ліцман [41], [42], [43], Я. Классен [39]). З цього приводу, цінність цього дослідження полягає в спробі структурувати кількість літератури, яка присвячена К. Шуман. Нижче зазначимо найбільш впливові та гідні наукові джерела та дослідження, які були написані та видані в Німеччині.

Найбільш місткою і цінною є трьохтомна біографічна праця Б. Ліцманна [41], [42], [43], яку було видано в Німеччині. Це дослідження базується на автобіографії К. Шуман, листуваннях Р. Шумана і К. Шуман, на даних, які були надані її старшою дочкою Марі Шуман. Для багатьох

дослідників (і тих, які приведені вище) ця праця є основним джерелом інформації стосовно життя і творчості К. Шуман, бо матеріал охоплює три періоди життя Клари, а саме: «Mädchenjahre (Дівочі роки)» [41], «Ehejahre (Роки шлюбу)» [42], «Clara Schumann und ihre Freunde (К. Шуман та її друзі)» [43].

Однією з фундаментальних робіт, присвячених біографії К. Шуман, є монографія Я. Классен [39]. Вагомість цієї праці полягає у вивченні музичного спадку композитора, який є «історичним шедевром». В цьому дослідженні проведено огляд історичних джерел, які надають нам відомості щодо життя і творчості Клари Шуман. До них відносяться щоденники К. Шуман, листи Ф. Віка, батька, які він писав під час спільного їх турне. Іншим джерелом є автобіографічні нариси К. Шуман, сповнені самокритики композиторської діяльності. Тому, за словами Я. Классен, це джерело вимагає критичного аналізу з боку читача чи дослідника.

Невід'ємний спадок праць, які присвячені К. Шуман, складають англomовні джерела, які є доступними в інтернет-ресурсах.

Невідкладну частину англomовних джерел складає праця Н. Рейх [47], яка присвячена К. Шуман. Умовно можна поділити її на дві частини, де перша присвячена біографії К. Шуман та значним людям у її житті, а друга частина розкриває нам її становлення як музиканта і творця. Ця книга містить цитування з листування К. Шуман, записів її щоденника та сучасних на той час оглядів. На час свого видання, книга була актуальною, бо містила перелік всіх творів К. Шуман, як опублікованих так і ні, та твори, які були редаговані нею, з її авторськими автографами і ремарками на кожний твір. На даний момент, ця робота втрачає свою актуальність, оскільки, сучасні дослідження містять більш точну та достовірну інформацію відносно творчого спадку К. Шуман.

Листи Р. Шумана до К. Шуман [49] є теж джерелом, яке дає нам розуміння контексту, в якому створювалися твори К. Шуман. Вони розуміли один одного, присвячували твори один одному та займалися просвітницькою

діяльністю. Але не все було так ідеально — деякі протиріччя подружжя пронесли через все життя. К. Шуман, будучи відомою піаністкою, ніяк не могла змиритись з тим, що їй треба залишити сцену. «У перший рік нашого шлюбу ти маєш припинити гру на фортепіано і присвятити себе цілком собі, сім'ї та твоєму чоловікові. Бути жінкою набагато важливіше, ніж бути на сцені. Якби ти обірвала всі зв'язки з суспільством, цим виконала б моє найзаповітніше бажання. Адже для мене ти назавжди залишишся великою», — писав Р. Шуман [49]. Але, незважаючи на те, Р. Шуман надихнув К. Шуман на створення власних творів і допоміг їй в опануванні навичками в контрапунктному письмі.

Дисертація К. Флін [30] ґрунтується на значній праці попередниці. Вона містить дослідження біографії К. Шуман, аналіз основних течій її часу та основні впливи на її творчість. Актуальним для дослідження є теми, які пов'язані з історичним контекстом, серед якого розвивався композиторський талант К. Шуман, повний перелік усіх її творів протягом життя та поділ на три категорії: музика для фортепіано, оркестрова та камерна музика, пісні. Кожен з цих пластів дуже детально розглядається, досліджується вплив її чоловіка, а також аналізується виконавська специфіка. Це дослідження не є сучасним, але, незважаючи на це, ця робота зостається актуальною за своїм змістом: детальний аналіз її творів, дослідження її становлення як музиканта і як композитора.

Безумовно актуальною є дисертація доктора мистецтв О. Елліс [28]. Особливість цієї роботи полягає в тому, що вона досліджує не тільки літературу присвячену творчості К. Шуман, її біографію, але крім тільки огляду, аналізує самі твори. Дослідниця розподіляє творчий спадок на такі категорії: Твори для фортепіано, Збірка характерних п'єс, Незалежні характерні п'єси, Прелюдії та фуги, Камерна музика, Пісні для голосу та фортепіано, Незакінчені та змішані твори. І кожному з цих аспектів творчості Клари Шуман Олівія Д. Елліс присвячує свою увагу. Унікальність і практичність цієї праці полягає в тому, що вона містить не тільки

жанрово-теоретичний аналіз, але також здійснює аналіз виконавської специфіки, а саме, надання конкретних рішень для вирішення тих чи інших вимог, які виникають перед виконавцем.

Творчість Й. Брамса є достатньо досліджуваною у вітчизняному музикознавстві, це пов'язано з особливим статусом і значенням постаті Й. Брамса у європейській музиці 19 століття. Зокрема, існують статті, які випущені в Україні: Ю. Бойков [2], М. Зайцева [5], Я. Котенко [8] та І. Польська [11].

Містким дослідженням серед представлених вище є дослідження Ю. Бойкова [2], яке присвячене варіаційній формі, особливостям строгих і вільних варіацій. Він досліджує значення варіаційної форми у фортепіанній творчості Й. Брамса, аналізує кожний варіаційний цикл Й. Брамса: юнацькі вільно-романтичні Варіації на тему Р. Шумана ор. 9 (1853); Варіації на власну тему ор. 21, No 1 (1857), «Варіації на угорську пісню» ор. 21, No2 (1853), Тема з варіаціями (без опусу, 1860), масштабні Варіації і фуга на тему Й. Генделя ор. 24 (1861), Варіації на тему Р. Шумана у 4 руки ор. 23 (1861), Етюди для фортепіано ор. 35 (1863) – два зошити віртуозних варіацій на тему каприса Н. Паганіні, цикл для двох фортепіано Варіації для оркестру на тему Й. Гайдна ор. 56 a,b. Важливим є те, що автор аналізує історію створення варіацій, вплив відносин з К. Шуман на створення варіацій, вплив творчості Р. Шумана на зміст варіацій. Для даного дослідження актуальними є дослідження принципів Й. Брамса в його творчості: цитування творів Р. Шумана, використання характерних для творів Р. Шумана фактурних елементів та прийомів, їх втілення Й. Брамсом в індивідуальній формі: він наділяє бас самостійністю, рівним за значенням до мелодії.

Стаття М. Зайцевої [5] досліджує основні принципи музичного мислення Й. Брамса від самого дитинства до віку творчого осмислення. Важливими факторами, які впливали на творчий шлях Й. Брамса були: соціокультурний контекст, бережливе відношення до здобутків минулого, психологічний портрет (інтровертивний тип), особисте життя, спосіб життя і

стиль творчості. Домінуючий аспект в творчості Й. Брамса є психологічний аспект. Автор також досліджує перспективність даної теми, оскільки філософські ідеї Й. Брамса є актуальними в сучасному мистецтві, як опора для поетичних, образотворчих та кінематографічних творів.

Стаття Я. Котенко [8] присвячена творчій спадщині Й. Брамса, впливу Ф. Шуберта на Й. Брамса, а саме близькість його стилю до стилю Й. Брамса, який знаходився на проміжку класицизму і романтизму як і Ф. Шуберт, роль пісенності в творчості Й. Брамса. Також досліджується «доленосний» вплив Р. Шумана на Й. Брамса, що відображалось у зверненні до композиторському спадку Р. Шумана. Саме творчість Р. Шумана заклала основи романтичного стилю в інтонаційну мову та композиційну побудову в ранніх творах Й. Брамса, зокрема, Варіаціях на тему Р. Шумана. Музична мова, інтонаційний склад є «шуманівськими», і лиш поступово індивідуалізуються. Навіть сама тема — простого чотириголосного складу, була вже обраною К. Шуман для її варіацій. Але на відміну від К. Шуман варіації Й. Брамса написані більш складною музичною мовою та містять більш складний принцип варіювання — принцип пророщування — за рахунок постійного оновлення зі збереженням сталих інтонаційних та тематичних елементів.

Редакторська робота над творами Р. Шумана відіграла значну роль на становлення композиторської майстерності.

Стаття І. Польської [11] є найсучаснішим дослідженням, яке присвячене виявленню відображенню в творчості Й. Брамса впливу Р. Шумана. Зокрема, стаття присвячена захопленню Й. Брамса ансамблевою грою, що спонукало його до написання варіацій на тему Р. Шумана орю 23 для 4 рук. Конкретно ці варіації були написані під емоційним впливом відвідування могили Р. Шумана, а також приїзду дружини та дочки композитора — К. Шуман та Ю. Шуман. Ці варіації були написані для їх виконання. Звернення до Р. Шумана перш за все проявляється в використанні принципів Р. Шумана вільних варіацій: єдність тонального плану, жанрова характерність кожної варіації, логічна єдність художнього цілого при

змістовій значущості окремих деталей. Дані варіації написані на тему останньої п'єси, яку Р. Шуман встиг закінчити за життя. Варіації носять біографічний характер: цей твір увічніює пам'ять, поєднує в собі риси строгої хоральності та маршовості (на смерть героя), що дозволяє передати лірико-філософський та возвеличено-трагедійний характер змісту.

Фундаментальна праця К. Гейрінгера [32] — одна з найдавніших, яка містить дослідження таких джерел як більше 1000 писем, отриманих Й. Брамсом, а також чернеткові варіанти його творів з нотатками та коментарями композитора. Дослідження містить масштабне систематизування біографічних даних: відносини Й. Брамса, історія сім'ї Й. Брамса, характеристика друзів Й. Брамса — як музикантів так і не музикантів: скрипаля Е. Ременьє та Й. Йохима, піаністки К. Шуман, вчителів Й. Брамса Косселя і Марксена, лікаря-хірурга Т. Більрот. Тут висвітлені суперечливі відносини Й. Брамса з Р. Вагнером, багатолітня дружба з Г. Леві, диригентом, аж до моменту захоплення Вагнером останнім. А також дослідження його спадку: розподіл творчості на 4 періоди, аналіз її по жанрах — Й. Брамс працював в багатьох музичних жанрах, окрім опер та програмної симфонічної музики. Також надається характеристика окремих творів, що дає нам загальне уявлення щодо стильової специфіки Й. Брамса. Аналізи дуже лаконічні, і більш схожі на загальні замітки. Тут не вистачає деталізованого аналізу деяких видатних творів Й. Брамса, а також дослідження унікальної композиційної структури, жанрового втілення та інтонаційної специфіки. Ця робота не втрачає свою актуальність серед більш сучасних, оскільки представляє нам великого маестро як людину і як художника. Автор не тільки вклоняється Брамсу-художнику, але також розкриває особистість Й. Брамса з його протиріччями та роздвоєністю, які були обумовлені історичною епохою та соціальною обстановкою.

Видана кореспонденція Й. Брамса [23], [53] — на мою думку, це дослідження є унікальним і цінним, оскільки містить спробу представити в повному об'ємі листи Й. Брамса та висвітлити максимальну кількість

кореспондентів та відносини композитора з ними. Опублікований епістолярний спадок Й. Брамса містить приблизно 6000 письмових документів, повністю або частково. Якщо говорити про відносини Й. Брамса з друзями та кореспондентами, то може виявитись, що часті зустрічі, поїздки та активний спосіб життя сприяли тому, що будь-яка людина, яка познайомилась з, могла ним, могла стати кореспондентом. Перше місце серед кореспондентів Й. Брамса належить К. Шуман — його єдиний інтимний адресат, з яким він вів повноцінне листування протягом 40 років. Також душевно близькими та постійними кореспондентами були його рідні в Гамбурзі.

Деякі «Вибрані листи» містять 196 листів, які в повній мірі відображають різноманітні сфери його діяльності, його особистість та основні періоди життя та творчості.

Аналізуючи листи Й. Брамса, можна простежити, що він прагматично підходить до листування, як до інформативного послання, бажано короткого, без інтимних думок.

Інформативними є листи, в яких Й. Брамс пише щодо своїх творів, від початку етапу створення до підготовки творів до друку. Також розглядаються письмові висловлювання композитора щодо свого характеру: він нерідко користується прийомом «самоприниження»; позитивна динаміка у стосунках з іншими людьми- зростання ліберальності до інакшої думки. Але його листи є свідомством здорової особистості: врівноважений та гармонійний дух композитора, позитивний настрій без крайнощів — ейфорії чи песимізму.

Важливу роль серед листів Й. Брамса грають листи-рецензії, оскільки вони надають можливість ознайомитись з першими враженнями від творів Й. Брамса. Більрот — перший рецензент оцінює музику Й. Брамса як феномен, а також музична вразливість була важливим критерієм оцінки впливу музики на слухача. Основним критерієм у рецензіях К. Шуман була звучність. В оцінках Е. фон Герцогенберг на перший план виходить комплексний вплив музики Брамса через деталізованість елементів.

Важливим дослідженням серед праць є монографія Г. Ганса [31], яка досліджує творчість та життя Дж. Верді, Р. Вагнера та Й. Брамса. Це три різні монографії, які були написані в різний час, але об'єднані, оскільки всі три складають єдину панораму цього періоду.

Монографія, яка присвячена Й. Брамсу, досліджує вплив традицій музики Й. Баха, а також Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена і Ф. Шуберта. Автор висловлює думку щодо подолання раннім Й. Брамсом значної романтизованості та експресивності музики, але Й. Брамс, навпаки, втілював романтичні тенденції у своїй творчості, оскільки на нього мав також вплив Р. Шуман. Але слово «вплив» не передає в повній мірі, характер наслідування, успадкування, наступництва традицій його попередників.

Однією з характерних рис музики Й. Брамса є тяжіння до сонатно-симфонічної форми. Тут йде мова не тільки про використання структури циклічної форми, але також використання драматургічних можливостей — протиставлення контрастних образів, та можливості створення, розвитку та наповнення. Виходячи з цього, Й. Брамс присвятив значну увагу створенню інструментальних образів. Також його повага до народно-пісенної творчості мала вплив, особливо, на вокальну музику.

Й. Брамс був дуже вимогливий до себе, через що він знищив свої юнацькі твори. Але він був неустанним в творчій праці, у вивченні класичного спадку. В процесі цього вивчення Брамс ще більше поглиблював досвід, який був створений перед ним великими майстрами, і на основі цього формувався його творчий облік. Дослідження є цінним, оскільки, воно було виконано німецьким автором.

Цікавою, на мій погляд, є англійська стаття англійського дослідника Дж. Свінкінна [52], яка аналізує Варіації Й. Брамса на тему Р. Шумана ор. 9 з позиції епохи та музичного середовища, які спонукали композитора до використання саме цієї теми та створення варіацій, але значна увага приділена методу музичного варіювання теми. Автор досліджує дуже детально кожну з варіацій з позиції композиційного, структурного та

виконавського аналізів, при чому це все візуально відмічено та прокоментовано у нотних фрагментах. Такий докладний аналіз має на меті дослідити, як саме можна реалізувати ці варіації в контексті виконавства. Загалом, в роботі досліджується два способи роботи з темою : зробити її більш чутною та структурно збільшити, або ж навпаки, імпорт, тобто дозволити темі відступити на задній план, глибше у середину. Отже, ті два принципи дозволять розглядати не тільки співвідношення «тема-варіація», але також «варіація-варіація». Через це спостерігається посилення уваги до концертного життя та формування сталого фортепіанного репертуару.

Праця С. Сміта [50] «Красномовність, посилення та значення у варіаціях К. Шуман ор. 20 та у варіаціях Й. Брамса ор. 9» є ще одним фундаментальним англійськомовним дослідженням варіацій К. Шуман та Й. Брамса. С. Сміт досліджує, що два варіаційних цикли на тему Р. Шумана — дуже споріднені твори. У цій дисертації робиться спроба розкрити їхній емоційний зміст шляхом вивчення тонких музичних та текстових ремарок у контексті композиторської творчості Роберта Шумана, а також спираючись на біографічний контекст. Автор об'єднує безліч тем із раніше існуючої літератури про ці твори та їх композиторів, для того, щоб простежити та відзначити актуальність теми та досліджувати певні психологічні особливості, які впливали на композицію цих двох циклів. Як наприклад, історія з біографії Й. Брамса, яка відіграла роль у самоствердженні музиканта. Він знайшов себе і свою творчу позицію в міжусобиці, яка розділила композиторів 50-60 х років на два гуртка: веймарська школа — прибічники Ф. Ліста та Р. Вагнера, які виступали за реформацію програмно-інструментальної музики, для того, щоб викликати захоплення у публіки; та лейпцизька школа — в честь створеної Ф. Мендельсоном, за участі Р. Шумана, консерваторії: їх прибічники цінували національну культуру, а також мали смаки, які були виховані на музичній класиці. Й. Брамс залишився ззовні цих гуртків, оскільки він був категорично проти того, що «веймарці» приписують собі наслідування Р. Шумана, а «лепцигці»

його відторгли його через його Фортепіанний концерт, в якому вбачили риси «веймарства». Особлива увага приділяється тісним внутрішнім відносинам між К. Шуман та Й. Брамсом, та різного роду посиланням (музичним, літературним).

Грецька музика практично немає всесвітньо видатних композиторів, не має свого самобутнього та автентичного розвитку форм і немає значних відмінностей, які можна було б провести між стилем музики, яка чується на Олімпійських іграх, і музикою, яка чується на симпозіумі.

Історична розповідь про європейську музику пов'язана з тривалими процесами, різними початками, впливами, ренесансами і т.д., а давньогрецька музика і філософія є прекрасною основою не тільки через їхню давнину, але й тому, що вони ілюструють, що інтерес до музики минулого також має довгу історію.

Епоха Відродження — ізольоване, хоч і послідовне явище. Протягом усієї історії, за небагатьма винятками, музиканти не надавали значення музиці, написаної всього за п'ятдесят років до їх часу, і тільки в першій половині дев'ятнадцятого століття — зі знаменитим відродженням Ф. Мендельсоном в 1829 році «Страстей за Матвієм» І. С. Баха у Берліні — композитори знову шукатимуть знання музики минулого.

Одним з таких композиторів, який звернувся до музичного спадку на відстані декількох століть став К. Каравассиліс. Народився в музичній родині в Торонто, Канаді, він виріс у багатій культурою громаді на грецькому острові Самос, біля узбережжя південної Туреччини (давня Мала Азія) — місці народження математика Піфагора та філософа Епікура. Він узяв свій перший урок гри на скрипці у шість років, невдовзі перейшов на фортепіано. У п'ятнадцять років він заснував власний камерний ансамбль та змішаний хор, щорічно даючи концерти у місцевому ліцеї. Навіть коли він вивчав західну музику, на нього сильно вплинули мармурові мозаїки; руїни архаїчних, класичних, елліністичних та римських часів; близькість стародавніх інженерних чудес, як-от Євпалинський акведук, «Восьме диво

древнього світу» (VI століття до нашої ери); захисні стіни замку тирана Полікрата; а також аромати, ікони та вбрання прилеглих православних церков та монастирів.

Освітні дисципліни включали вивчення фортепіано; диригування та композицію у Королівській музичній консерваторії; музичний факультет Марселя А. Дезотеля (Університет Манітоби); та Університет Торонто, бакалаврат та докторантура. Він навчався у найкращих музичних виконавців Канади. К. Каравассиліс був єдиним композитором, який встановив наставницькі стосунки з канадським композитором-новатором Енн Саутом (1937–2010).

На додаток до кількох академічних стипендій К. Каравассиліс отримав низку грантів для звукозапису від Ради у справах мистецтв Торонто, Онтаріо та Канади; Британської ради мистецтв та Ради мистецтв Вінніпега. Він пройшов професійну підготовку у кількох установах, включаючи Літню музичну академію Торонто, Національний центр мистецтв, Міську оперу Ванкувера, SoundStream та Вінніпезький симфонічний оркестр. Він отримав особисте навчання у таких відзначених нагородами композиторів, як Джон Корільяно, Джордж Цонтакіс, Освальдо Голіджов, Чоу Вен Чунг, Андерс Хіллборг, Девід Масланка, Дженніфер Хігдон, Р. Мюррей Шаффер та Корнеліус Швер.

Хоча композитор є одним найбільш плідних представників свого покоління — К. Каравассиліс довгий час був піаністом і диригентом у Торонто, керуючи кількома ансамблями, у тому числі камерним оркестром GamUT; концертним оркестром Торонто, рядом університетських груп, на прем'єрах та сесіях запису творів його власних та колег.

К. Каравассиліс у минулому був фіналістом премії Royal Bank of Canada Emerging Artist Award, що представляє талановитих молодих артистів Торонто. Він був удостоєний низки вищих нагород, у тому числі премії Карен Кізер в галузі канадської музики та премії Гаррі Фрідмана в галузі звукозапису. У 2006 році він був оголошений Гранд Переможцем

Міжнародного конкурсу композиторів у Волосі (Волос, Греція), де його нагородили трьома золотими медалями за «глибоко зрілий стиль і дуже індивідуальний композиційний погляд». Крім того, Jazz & Tzaz (музичний журнал) назвав його «найважливішим композитором еллінського походження свого покоління».

К. Каравассиліс — синестет — людина, яка відчуває вплив одного почуття чи частину тіла через інше почуття чи частину тіла, наприклад, людина, яка сприймає музику через колір чи бачить образи через звук (грецьк. Син 'разом з' + *aisthanomai* 'сприймати'). Його роботи, що відбивають це сприйняття, оцінюються критиками і публікою як сучасні шедеври. Він читав лекції з цієї теми у низці інститутів, у тому числі в університеті Нуево-Леон, Американській асоціації синестезії, університетах Калгарі, Торонто, Йорка та Манітоби, Університеті OCAD, Художній галереї Онтаріо; та Музичній школі Шеперда Університету Райса, Х'юстон.

Композиторський стиль К. Каравассиліса — це свого роду гібрид, в основі якого лежать контрастні стилі, які він поєднує. У своїх роботах він використовує історичні посилання, літературу, давню поезію, космічну теорію, релігію та природу. Він використовує власний контрапункт, а посилання приходять із візантійського співу, російських композиторів 20-го століття, популярних ідіом, імпресіонізму, мінімалізму і , іноді, навіть джазу.

Його фортепіанна творчість охоплює від масштабних творів як концерт — він створив 3 концерта для фортепіано з оркестром, на даний час в процесі створення Четвертий фортепіанний концерт, до сольних творів для фортепіано (див. *табл. 1*).

Творчий спадок К. Каравассиліса

Табл. 1

Назва твору	Рік написання	Тривалість
Токатта в двох частинах	1998-1999	9'
Лабіринти	2000	7'

Візитівка зі Смирни	2000	10'
...до Галліформ Маріонетте	2000-2001	6'
Фантазія на темі Dies Irae	2002	12'
Піднесення душі	2004	6'
Фантазія на Сході Сонця	2005	13'
Відвідування	2006	11'
Пангея	2006	9'
Люмен де Люмене	2007	10'
Краєвид з Плуто	2007	8'
Глат Пандори	2008	11'
Варіації "Тінь	2009	28'
Швидше, ніж час	2014	3'
Поміж тишею	2019	2'
Американська сюїта	2020-2021	17'

Між 2000 та 2009 роками були написані фортепіанні твори, які К. Каравассиліс поєднав у два цикли: The Book of Rhapsodies (Postcard from Smyrna,to a Galliform marionette, Visitations, Shadow variations, Pandora`s Jar) і The Book of Fantasias (Soul Ascending, Fantasia on the Dies Irae, View from Pluto, Fantasia on the Rising sun, Lumen de Lumine).

1.3. Жанр варіацій в фортепіанній творчості К. Шуман, Й. Брамса та К. Каравассиліса.

Кінець 18 століття характеризується змінами основних тенденцій в виконавському мистецтві. Зокрема, мистецтво імпровізації, незважаючи на те, що продовжує існувати, втрачає свою минулу значимість. Для цього періоду

характерним залишається поєднання композитора і виконавця в одній людині, але більша увага приділяється виконавцеві.

Одним з найбільш розповсюджених жанрів цього періоду стали варіації. До цього жанру зверталися не тільки тогочасні композитори (І. Мошелес, Ф. Шопен, А. Гензельт, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ф. Ліст), але також композитори-попередники: Л. Бетховен, І. Крамер і І. Гуммель.

Актуальність цього жанру полягала в тому, що, по-перше, варіації створювалися на основі тогочасних популярних мелодій (впізнаваність мелодій привертала увагу слухачів) — А. Гензельт, І. Мошелес, Ф. Шопен, по-друге, значне використання віртуозних принципів надавало можливість виконавцеві продемонструвати свою майстерність. Введення жанру варіацій відіграло важливу роль в становленні репертуару та універсалізації фортепіанної музичної мови.

Форма варіацій заснована на багаторазовому різноманітному викладі теми, яка подається на початку. Формуючим принципом варіацій є принцип подібності, оскільки у варіаційній формі кожний наступний виклад теми передбачає обов'язкове внесення змін, оскільки неможливим є обмеження точною повторюваністю. Варіаційна форма була однією з ранніх складних поліфонічних форм, але також посідає значне місце у творчості композиторів 20 століття. Звичайно за декілька століть варіаційна форма трансформувалась та набула нових рис, притаманних певному періоду. Існують три основних різновиди варіаційної форми (за Холоповою Н.): поліфонічні, строгі (класичні) та вільні варіації.

Характерними рисами поліфонічних варіацій є незмінюваність теми, яка виражена гармонічним комплексом або самостійною лінією (яка нерідко проходить в басу), тема за обсягом не більш періоду, яскраво виражена багаточастинність, наскрізний розвиток.

Строгі варіації мають спільні риси з поліфонічними. Тема строгих варіацій характеризується простотою, нерідко викладена у простій двочастинній чи тричастинній формі, спокійна пульсація, наявність яскравих

гармонічних моментів, які зберігаються у подальшому варіюванні. Основний формуючий принцип строгих варіацій — фактурно-орнаментальне перевтілення тематизма. Строгі варіації характеризуються метричною та тональною єдністю в циклі, кожна варіація і тема характеризуються замкненістю(завершеністю) — кадансовий зворот, розгорнутість форми теми і кожної варіації — двочастинна чи тричастинна проста форма.

Вільні варіації вирізняються більшою свободою в організації тонального плану варіацій, звільнення від обов'язково принципу чіткої відповідності між темою та варіаціями за будь-якими принципами. У вільних варіаціях відбувається не тільки деформація ритмічного і фактурного вигляду теми, але і зміни в мелодії і гармонії, що не відповідає параметрам строгих варіацій. Кожна варіація стає самостійним твором, самостійною мініатюрою, в якій залишається сталим лиш який з зворотів теми — мелодійний, ритмічний чи гармонічний, все інше ж привноситься заново. Основний формотворчий принцип тотожності реалізується через те, що максимальні зв'язки в вільних варіаціях не мають зафіксованих типових параметрів, і в цьому реалізується оригінальність композиторського мислення.

Походження варіаційного циклу пов'язане з поняттями «своє» та «чуже». За цією ознакою можна поділити варіації на оригінальні та запозичені. Відмінність цих двох типів полягає в різній «соціальній належності» та у різності вимог до виконання. Оригінальна тема мала містити «імпульс» — бути відносно короткою, яскравою, легкою для запам'ятовування, а також бути підходящою для перетворень ладогармонічних, поліфонічних, ритмічних. Такий тип варіацій було використано композиторами, оскільки, при написанні оригінальної теми потрібно керуватися логікою побудови і розгортання композиційного циклу, а не тільки віртуозними можливостями.

Проаналізував творчість К. Шуман, важливо відмітити, що варіації стали першими музичними формами «власних спроб» в її творчості.

Прикладом для цього стали виконувані нею Варіації Ф. Шуберта, Варіації на Марш А. Мошелеса і т.д.

У репертуар піаністів-композиторів часів К. Шуман входили твори, засновані на теми з опер Белліні, Доніцетті, Россіні та інших популярних італійських композиторів з різними назвами «Експромт», «Фантазія», «Варіації» і «Спогади» ор. 8, Концертні варіації для фортепіано на теми з опери Белліні «Пірат». Їх часто грали під час турне К. Шуман по Північній Німеччині і в Відні. Цей твір містить безліч музичних штампів: грандіозний вступ, зменшений септакорди, ефектні клавіатурні скачки. Твір містить висхідні арпеджію, гучні басові партії, блискучі хроматичні ходи і вражаючий заключний розділ, який позначений «Fortissimo» і «Presto».

У червні вона написала ряд робіт, що представляють заключний творчий період К. Шуман. Варіації на тему Р. Шумана Фа-дієз мінор ор.20 — один із творів, написаних в цей час.

К. Шуман присвятила цю роботу Р. Шуману і подарувала йому 8 червня 1853 року на останній день народження, який він повинен був провести зі своєю родиною. Варіації К. Шуман ор. 20 написні на основі теми з «Bunte Blätter» ор. 99 Р. Шумана, яка була використана Й. Брамсом як основа для свого циклу варіацій ор.9, складеного влітку 1853 року. Й. Брамс написав свої варіації ор.9, як вираження своєї прив'язаності до Р. Шумана, і посвята на ньому — «Маленькі варіації на Його тему, присвячені їй [30, с. 46]». Простота основної теми ор. 20 К. Шуман робить її ідеальною для варіаційного трактування. Від фа-дієз мінору до фа-дієз мажор. У порівнянні з більш вільними варіаціями Й. Брамса, К. Шуман залишається відданою класичним традиціям.

Цей твір містить плавні мелодії, яскраві гармонії, цікаві ритми і деякі красиві ефекти педалі, які в сукупності роблять його одним з найяскравіших грандіозних творів для фортепіано соло.

Загалом, варіаційні жанри не були головними в творчому спадку К. Шуман. Вона надавала перевагу жанру мініатюри. Варіації відображають

перші композиторські спроби К. Шуман серйозних масштабних циклічних творів. Варіаційні цикли є частиною творчого спадку, свідомством і частиною формування та становлення композиторського стилю К. Шуман.

Й. Брамс вніс цінний вклад у розвиток варіаційних циклів у другій половині 19 століття. Варіації є одним з основних жанрів його творчості. Більшість з них написані на запозичені теми попередників — Й. Гайдна, Г. Генделя, Р. Шумана, Н. Паганіні. Ю. Бойков [2] у своєму дослідженні аналізує варіаційну форму та особливості строгих і вільних варіацій. Він шукає шляхи вирішення виконавських завдань, які висуває варіаційна форма на прикладі варіацій Й. Брамса, які містять риси вільних і строгих варіацій.

Варіаційний спадок Й. Брамса складають: юнацькі вільно-романтичні Варіації на тему Р. Шумана оп. 9 (1853), які є відображенням дружби та творчої взаємодії з подружжям Шуман. Й. Брамсі втілює свою відданість шляхом вибору теми — першого «Листка з альбому» Р. Шумана оп. 99. Варіації йдуть шляхом творів Р. Шумана, зокрема, «Симфонічних етюдів». Ці характерні варіації, не є строго структурованими відносно теми, а досить вільно варіюють мелодію. Матеріалом для варіацій є не тільки верхній голос, але й бас теми (№2,10,16), іноді бас виконує роль верхнього голосу. Й. Брамс використовує багатство поліфонії: канон в октаву, в секунду, в сексту; зеркальний канон; контрапункт. Його новаторство пов'язано з втіленням нового принципу варіювання: стисненням та зміною пропорцій теми, при цьому збереженням її структури, неспівпадінням гармоній у лівій та правій руках. Й. Брамс розширює тональну сферу. Даний твір має ще одну особливість — закінчення у вигляді ліричного епілогу.

Наступним результатом пошуків нових форм варіювання, Й. Брамс створює зразок строгих варіацій — Варіації на власну тему оп. 21 №1. Й. Брамс відмовляється від традиційних варіацій на мелодію. Замість цього він змінює основу варіювання на гармонію, не зберігаючи ні мелодію, ні бас, залишає лише незмінними структуру і гармонічний план теми, а в п'ятій варіації в її зеркальному каноні Й. Брамс виявляє майстерність володіння

технікою контрапункту. В цей час Й. Брамс створює Варіації на угорську пісню op. 21, No2 (1853), Тема з варіаціями (без опусу, 1860). Опуси, які містять варіації на народні теми, зберігають образ, який закладено в народній мелодії, підкреслюють ритмічні та інтонаційні особливості. Мелодія незначним способом трансформується: переміщується в басовий голос.

Першим твором для фортепіано в чотири руки стали Варіації на тему Р. Шумана op. 23. Тема використана з останнього варіаційного циклу Es-dur Р. Шумана. Варіації op. 23 близькі до варіацій op. 9 за вільним використанням видозмін теми, але меланхолійний м'який настрій теми зберігається і у видозмінах. Перша варіація, особливо її початок, є як продовження циклу Р. Шумана. Її органні басы, секундово-хроматичні інтонації у верхньому голосі пов'язують її з останньою варіацією Р. Шумана. Також тональність g-moll. Драматургія циклу будується на посиленному принципі контрастності. Перші три варіації об'єднуються наскрізним розвитком, загальним темпом і підкресленою експресією. Четверта варіація es-moll сповнена глибоких роздумів і за характером близька до теми. Дві контрастні жанрові варіації: пасторальна 5, свіжість, тональність H-dur, маршова 6 — мажоро-мінорна. Наступні варіації відносно самостійні, розділені ферматами. Варіації 8 і 9 — контрастні, мінорні, g-moll і c-moll. Остання варіація — похоронний марш, який вступає з тріумфальним нарощуванням, несе в собі просвітлення і надію. У кодї на ритм марша накладаються інтонації теми. У варіаціях op.23 не зберігається ні мелодія, ні бас. Незмінна лише структура теми (16+12).

Варіації і fuga на тему Г. Генделя op. 24 (1861) є масштабними варіаціями, які містять величну фугу, схожу на органну. Цей цикл поєднує в собі риси строгих і вільних варіацій і продовжує традиції Гольдберг варіацій І. Баха і 15 варіацій з фугою op.35 Л. Бетховена. В основі твору лежить арія з п'ятьма варіаціями з клавірної сюїти B-dur (No 1 з другої збірки). Сам жанр арії в клавірних творах Г. Генделя формується під впливом народних пісенно-танцювальних жанрів. Саме така трактовка виявилась близькою

Брамсу, який розвиває традиції свого попередника. Й. Брамс обирає просту коротку тему, яка містить в собі великий потенціал для варіювання. Тема будується на основі двотактових фраз. Верхній голос — орнаментована мелодична лінія з головним висхідним і нисхідним рухом. Форма та пропорції теми зберігаються у всіх варіаціях. Варіаційний твір умовно ділиться на дві частини, що зосереджені біля 13-ої повільної варіації.

Монументальний твір, характерними для якого є: симфонічність мислення, стислість теми, цілісність і пропорційність форми, зв'язок тематичних елементів, безперервність розвитку. Основна ідея полягає в протиставленні двох сфер — активної та ліричної. Двадцять п'ять варіацій презентують видозмінену тему, при цьому зберігаючи гармонічний план і періодичну структуру. Брамс включає у число 25 каччу, мюзет, сициліану, варіації в характері венгерської рапсодії, вводить інтонаційні та фактурні принципи стилей В. Моцарта, Л. Бетховена, романтичної мініатюри, що асоціюється з тембрами клавесину, органу, струнного оркестру. Характерним прийомом в цьому творі є наскрізний розвиток. Деякі варіації пов'язані між собою безперервним рухом, де кінець однієї плавно переходить в початок наступної або рух одного з голосів. Варіації ілюструють логічну послідовність, органічну монолітність, духовний сенс твору, та силу піаністичного та технічного принципів. Представлені варіації є прикладом твору з героїко-епічними рисами творчості Й. Брамса. Особливий тип об'єднання — «варіація на варіацію» (5-6,7-8, 23-24). В варіаціях на тему Г. Генделя зустрічається певна «арочність» — 4 варіація — фінальна 25, 9-20, 1-14). Цикл характеризується цілісністю та пропорційністю форми на основі логіки розвитку та взаємозв'язків тематичних елементів.

Варіації на тему Н. Паганіні ор.35 мають підзаголовок «Етюди для фортепіано» і представлені двома зошитами, які містять по 14 варіацій. Варіації були написані під впливом і стали результатом технічних вправ, якими займалися Й. Брамс з К. Таузігом у Відні. Вони містять тему, яка лаконічно викладена у вигляді двоголосної мелодії в унісон з графічно чітким

малюнком мелодії, з ледь наміченими гармоніями у вигляді орнаментики короткими нотами, які у другій частині доповнюються арпеджованими акордами в басу. Така орнаментика є свідомством про «струнне» походження теми. Тема у Й. Брамса в процесі розвитку змінюється гармонічно і мелодично. Незмінною залишається лише її структура, яка робить тему впізнаваною у всіх варіаціях. В першому зошиті інтонації теми практично не зберігаються. Лише в 6-й варіації в синкопованих акордах правої руки в зжатому вигляді проходять мотиви теми. У фіналі мелодійний контур теми зміщується в нижній голос. В другому зошиті перший мотив теми a–c–h–a набуває значення лейтмотива. Він формується поступово від першої варіації до фіналу. Другий зошит починається одразу з кульмінаційної точки, оскільки він є продовженням Першого.

Й. Брамс чергує варіації і групи варіацій, заснованих на тоніко-домінантних співвідношеннях теми з більш гармонічно вільними. Внаслідок цього виникає рондоподібність. В першому зошиті $\frac{2}{3}$ — більш строгі варіації, а в другому зошиті їх приблизно половина.

Основні складнощі брамсової віртуозності: ритмічні протиставлення обох рук, скачки і glissandi, ходи паралельними терціями, секстами, октавами. В цьому творі зміст відступає на задній план, оскільки головним є досягнення концертного ефекту, шляхом виконання технічних завдань. Два зошити пов'язані драматургічно. Другий зошит починається одразу з кульмінаційної точки, оскільки він є продовженням Першого. В першому відбувається процес віддалення від теми, в другому навпаки — тенденція «зближення» з темою. Другий зошит зразок вільних варіацій. В ньому відбувається зміна метра на тридольний. В обох зошитах значний контраст вносять дві мажорні варіації, які мають важливе драматургічне значення. Між повільними мажорними варіаціями і фіналом Й. Брамс в обох циклах вводить скерцозні варіації. Обидва фінали розширені — містять додаткові варіації.

Варіації для оркестру на тему Й. Гайдна ор. 56а (1873) — зрілий цикл, оркестрова редакція, містить симфонічні риси. Також існує авторська версія

цих варіацій, призначена для концертного виконання, для двох фортепіано в 4 руки – op. 56b. Це останній масштабний твір Й. Брамса для фортепіано. Вісім варіацій і фінал-пасакалія. Цикл заснован на постійній зміні типів фактури, в яких використовується контрапунктне протиставлення ліній — у струнних та дерев'яних духових інструментів, імітації, різноманітні оркестрові штрихи. Два основні образні плани — ліричний та скерцозний. Й. Брамс трансліює характерні риси стилю Й. Гайдна: жвавлівість, гострота гумору, контрасти, динаміка мотивного розвитку. В ліричних варіаціях Й. Брамс поєднує дрібність малюнку дерев'яних на основі багатошаровості контрапунктних ліній у струнних, імітує органну звучність. Центр варіацій — фінал-пасакалія — варіації на *basso ostinato*.

Створюючи твори на запозичені теми, Й. Брамс проникав всередину образів композитора, але при цьому втілював власні принципи варіювання та сучасні прийоми фортепіанної техніки.

Драматургія варіаційних циклів Й. Брамса базується на поєднанні класичних та романтичних принципів. З одного боку, Й. Брамс зберігає структуру теми (періодичність та гармонізація), прагне симфонізувати жанр варіацій — збільшує масштаби, образно та жанрово трансформує, нові засоби варіювання. З іншого боку, Й. Брамс наслідує принципи Р. Шумана — тематична незамкненість, фактурні та гармонічні принципи. Власна концепція варіаційного циклу заснована на збільшенні ролі баса у створенні нових мелодій. Велике значення цілісності полягає в тональній єдності. Об'єднання варіацій за фактурним принципом, за наявності фактурних контрастів.

Варіаційні цикли Й. Брамса наслідують традиції класичного варіаційного циклу. З одного боку, Й. Брамс шукає у сфері розвитку жанру, а з іншого — прагне до поглиблення психологізму та романтичної свободи. Сенс його нової концепції варіаційних циклів полягав у «більш строгому та чистому» варіюванні, при якому бас відіграє головну роль як джерело тематичного розвитку. Під час варіювання мелодія та бас теми не

зберігаються, але основою стають гармонія та структура. Тобто, Брамс вичерпав можливості варіювання і узагальнив досягнення попередніх епох.

Жанр варіацій в творчості К. Каравассиліса посідає особливе місце. Його альбом *Visions* містить 10 творів, які К. Каравассиліс розділив на два цикли *The Book of Rhapsodies* and *The Book of Fantasias*. 112 хвилин тональної музики на двох компакт-дисках. В мелодіях можна почути вплив Близького Сходу та вплив національності композитора на грецьких островах. Ця музика не є інтелектуальною, а це музика «виклику та пропозиції».

Оскільки музика тональна, то для нашого слуху вона є знайомою. Музичне оповідання має емоційне забарвлення. К. Каравассиліс в пориві ентузіазму надихнувся на написання понад 100 творів мистецтва, кожен із них диктував, які кольори та текстури потрапляють на поверхню картини, і створив 10 музичних творів — впевнені та яскраві інтерпретації, які привертають увагу.

К. Каравассиліс наполягає, що всі ми народжуємося з синестетичними здібностями – бачити кольори або, як він, сприймати певні смаки та запахи у відповідь на певні звукові частоти та гармонії.

Щодо форми в його творах, то, за словами композитора, в нього мало часу на очевидні композиційні структури, такі як класична соната чи тема та варіації. В нього форма виникає на інтуїтивному рівні. Під формою він має на увазі «пригоди в музиці», — пояснює він [37]. «Це ідея, яка виникає у вас до того, як ви дізнаєтесь, чим закінчиться музика; це знання загального впливу музики до того, як вона розпочнеться» [37]. Він також зазначає, що для нього синестезія є важливою частиною цього процесу.

У композиторському методі К. Каравассиліса є те, що його музика не звучить надто інтимно чи для самовираження; у нього є мета, ціль та чітке відчуття того, коли настав час припинити розвивати ідеї та завершити все.

Піаніст і композитор мають можливість, щоб продемонструвати свою блискучу майстерність. Композитора пов'язують особливі стосунки з К. Петровською-Квіліко, у якої він брав приватні уроки гри на фортепіано

багато років. Він і К. Петровська-Квіліко роблять багато синестезії — буквально поєднання звуків і почуттів, у даному випадку здатності сприймати музику як щось більше, ніж просто звук.

Всі 10 творів приносять естетичне задоволення, тому що, як і вся хороша музика, вони дають слухачеві вибір — просто поверхнево прослухати їх або пройти шлях інтенсивного, зосередженого прослуховування.

The Book of Rhapsodies (Книга Рапсодій) складається з п'яти творів: Postcard from Smyrna, ...to a Galliform Marionette, Visitations, Shadow Variations on a Theme by Alan Hovhaness, Pandora's Jar. Книга рапсодій демонструє різноманітні впливи: східна модальність, яку можна легко почути в Postcard, Дебюссі в Marionette, Скрябін у Visitations та Шуман в Pandora.

Структурно, вони не схожі на рапсодії Й. Брамса чи Б. Бартока. Тільки варіації «Тінь» віддають данину тому, що можна назвати стандартною формою. У всіх окремих творах є відповідні контрасти, які стають очевидними під час розвитку кожної композиції, але стиль оповідання в основному складається з розвитку та паузи, розвитку та паузи, і так далі. Незважаючи на те що такий підхід межує із занадто передбачуваним, стиль написання відображає гарне розуміння фортепіано як колористичного інструменту.

Варіаційний цикл «Тінь» на тему Алана Хованеса, третій твір з циклу «The book of Rhapsodies» («Книга рапсодій»). Цю тему К. Каравассиліс цитував з другої частини (подвійної фуґи) Симфонії №2, ор. 132, Алана Хованесса, американського композитора армянсько-шотландського походження (1911-2000). Цей твір був написаний у 2009 році. Тема є пентатонічною та ритмічно досить проста. Варіації, однак, зовсім не прості. 24 варіації складають три основні частини, які розділені «інтермеццо», причому шість варіацій мають назву «Омбра» (у перекладі з італійської — «тінь»). Ці «тіньові» варіації були «задумані як невід'ємні частини твору, але при цьому відокремлені від теми, нехай і ненадовго» (з програмних нотаток). І знову К. Каравассиліс згадує кілька специфічних впливів на створення

цього твору, включаючи російську бравурність, французьку витонченість та німецьку дисципліну. Наперед певна структура цього твору сприяла творчості Каравасилісса. У той час як багато інших творів, здавалося, випадково (і часом непереконливо) плавали від однієї музичної ідеї до іншої, форма теми та варіацій сфокусувала віртуозні прийоми К. Каравасиліса до переконливого музичного висловлювання. Вплив був чіткіше окреслений — особливо у варіаціях під назвою «Сарабанда», «Фугато» і «Бурлеск», але композитору вдалося внести свій відбиток у кожен їх.

Заключна п'єса циклу «Глат Пандори» — найефектніша з творів тому, що в ній представлені відчутні зміни темпу, які створюють сильні контраст і акцентованість, подібні до токати, а також реальний драматизм.

За словами самого автора, творчість К. Шуман та Й. Брамса вплинули на нього (К. Каравасиліса) в першу чергу, як на піаніста, а потім вже як на композитора. Початковий етап роботи К. Каравасиліса з твором полягає в тому, що спочатку він шукає мелодію чи головний голос, а гармонія інтуїтивно приходить з музики, яку він вивчав і сам грав на фортепіано (тобто, через слухове сприйняття). Музична мова в творах соло Й. Брамса не настільки є привабливою, як його оркестрова редакція в симфоніях, концертах, «Німецькому реквіємі». Однак провідною та визначною категорією творів Й. Брамса та К. Каравасиліса залишається форма.

Висновки до Розділу 1

Жанр варіацій, звернення до творчості видатного митця Р. Шумана, дозволяє об'єднати у фортепіанній музиці різноманітні пласти культури, стилі та напрямки. У творчості К. Шуман та Й. Брамса варіації посідали значне місце. К. Шуман створила Концертні варіації для фортепіано на теми з опери Белліні «Пірат», які містять традиції наслідування варіаційним циклам Ф. Шуберта та А. Мошелеса. Варіації на тему Р. Шумана ор. 20 відображають перші композиторські спроби К. Шуман масштабних циклічних творів.

Варіаційні цикли є частиною творчого спадку і свідомством формування та становлення композиторського стилю К. Шуман.

Й. Брамс створив варіаційні цикли на тему Р. Шумана ор. 9, варіації на власну тему ор. 21, Г. Генделя ор.24, Н. Паганіні ор.35, Й. Гайдна ор.56а і ор.56b, Р. Шумана ор. 23, в яких він прагне до поглиблення психологізму та романтичної свободи.

Стилістичні особливості варіаційних циклів Й. Брамса складають симфонічність мислення, стислість теми, цілісність і пропорційність форми, зв'язок тематичних елементів, безперервність розвитку. Основна ідея полягає в протиставленні двох сфер — активної та ліричної. Основні складнощі брамсової віртуозності становлять: ритмічні протиставлення обох рук, скачки і glissandi, ходи паралельними терціями, секстами, октавами.

Концертний твір для фортепіано К. Каравассиліса «Глат Пандори» має риси варіаційності, але містить інші принципи варіювання та втілення теми порівняно з романтичними традиціями. Якщо Й. Брамс та К. Шуман дослівно втілюють тему у власних творах, зберігаючи тональність, гармонічний план, фактуру оригіналу, то К. Каравассиліс, навпаки, змінює тональність (робить альтерації), розширює інтервальну структуру теми, змінює темпоритм та розмір (часті зміни).

Аналіз досліджень фортепіанної творчості К. Шуман та Й. Брамса включає праці українських, німецьких та англійських дослідників, які вивчають біографію та творчий шлях, структурують перелік творів та роблять аналіз деяких з них.

Зокрема, втіленню теми Р. Шумана у фортепіанній музиці присвячені праці І. Польської [11], С. Сміта [50], Дж. Свінкін [52]. Якщо І. Польська [11] досліджує втілення теми Р. Шумана, але не з циклу ор. 99, у варіаціях Й. Брамса ор. 23 для виконання у чотири руки, то С. Сміт [50] досліджує варіації К. Шуман ор. 20 та Й. Брамса ор. 9, як приклад творів, які актуалізують тему Р. Шумана. Науковець Дж. Свінкін [52] вивчає варіації Й. Брамса з точки зору структури та драматургії.

Стосовно вивчення творчості сучасного композитора К. Каравассиліса існує певна прогалина в наукових дослідженнях. Американська дослідниця М. Фей аналізує виконавську специфіку концерту для фагота[29].

В даній роботі зроблений контекстуальний аналіз варіаційних циклів К. Шуман, Й. Брамса, К. Каравассиліса на тему Р. Шумана в порівняльному аспекті.

РОЗДІЛ 2

ДОСВІД ІНТОНАЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНОГО АНАЛІЗУ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ТЕКСТУ

2.1. Варіації К. Шуман на тему Р. Шумана *fis-moll* op. 20 : втілення принципу класичних варіацій

Варіації К. Шуман на тему Р. Шумана, op. 20, відображають естетику та практику в її творчості, відображають зрушення, які відбулися в її кар'єрі з 1830-х років. У цьому сенсі «Шуманівські» варіації втілюють концепцію музичного внутрішнього світу дев'ятнадцятого століття: музика відображає особистість виконавця — свідомого суб'єкта, який формує хід часу і становище себе стосовно минулого, сьогодення та майбутнього.

Варіації К. Шуман написані на твір, який був створений Р. Шуманом в 1841 році і входив до складу його збірки «Bunte Blätter» op. 99, 1852 р. К. Шуман розпочала роботу над своїми варіаціями у травні 1853 р. Варіації на тему Р. Шумана є віртуозним твором, мають спільні риси з Серйозними варіаціями Ф. Мендельсона. Твір не досягає такого масштабу кульмінацій, які характерні для варіацій Ф. Мендельсона.

Тим не менш, так само, як «Піратські варіації» органічно втілили її композиторський стиль 1830-х років, «Шуманівські» варіації представляють її стиль у середині століття: історичну естетику, програму та відхід від канонічних традицій. Вона втілила цитату з «Романсу», тобто мелодія з минулого невиразно миготить за музикою ближче до сьогодення. Сама К. Шуман писала про такі «часові дистанції» в щоденниковому записі 1854 року. Й. Брамс опублікував свій власний набір варіацій на тему Р. Шумана, op. 9; десята варіація, подібно до коди Клари, контрапунктично поєднує «Романс» з темою Р. Шумана.

Цитування «Романсу» серед своїх варіацій 1850-х років К. Шуман є символічним, оскільки, саме «Романс» був першим з їхніх численних композиційних обмінів, коли Р. Шуман використав його для свого «Експромту

на тему» К. Вік, 1833. Він написав четвертий твір з циклу ор. 99 у 1841 році, через рік після того, як він і К. Шуман одружилися — це був подарунок. З одного боку, Варіації на тему Р. Шуман віддають шану особистому, поєднуючи музику Клари та Роберта, а з іншого боку — це задумливий погляд на минулі, найкращі дні.

К. Шуман використала у варіаціях на тему Р. Шумана класичний тип варіювання, для якого є характерним певна статичність (особливо у порівнянні з формою сонатного Allegro для якої, навпаки, характерна надзвичайна динамічність). Статичність — характерна особливість, вона впливала вже з самого факту багаторазового повторення однієї і тієї теми.

Мелодія в її відомих моментах, лінія басу, що є основою гармонійної послідовності, загальна для всіх варіацій тональність (у класичних варіаціях може змінитися лад — в мажорному циклі мінорна варіація і навпаки, але тоніка завжди залишається одна і та ж) — все це і створює відчуття статичності.

Цикл складається з теми та семи варіацій на цю тему. Спираючись на типологію варіаційних форм, то ці варіації належить розглядати через призму класичної варіаційної форми. Тема не володіє яскравою мелодикою, немає інтонаційного надлишку, в основному, основу цієї теми складає не її мелодія, а гомофонно-гармонічне викладення, співставлення двох тональних планів, де мажор — є центром (fis–moll–Cis–dur–fis–moll). Тема викладена в одній фактурі — хоралі, який витриман в «ході» четвертними до кінця теми. Тема зберігає свою ритмічну організацію до кінця. Як відомо, у варіаціях тема піддається трансформації, варіюванню та, іноді, скороченню. Але К. Шуман не допускає навіть розширення мелодичної інтерваліки теми. Навіть приглушена кульмінація в середньому періоді залишає тему у незмінному вигляді у всіх варіаціях. Тільки в третій варіації композитор розширює кордони інтервалів, але тільки на півтона, і це супроводжується дисонантним співзвуччям. Здається, що ця вершина «вбирає» всю енергію, тому що після цього останні шість тактів плавно «сповзають» вниз. Завдяки своїй

унікальності, третя варіація постає перед слухачами в фіналі. Варіації на тему Р. Шумана остинатними, тому увага зосереджується на гармонійній основі і фактурному варіюванні. Саме тому фактурна різноманітність, гармонічні контрасти, наскрізний тональний рух мають важливе значення і ніяк не можуть посідати місце «фону». Оновлення мелодики відбувається також за рахунок підголоскової поліфонії.

Після закінчення 24-ох тактової теми, вступає перша варіація, побудована на матеріалі теми, який проходить в правій руці. Матеріал в правій руці супроводжується тріольним акомпанементом «legato». Тріольна фактура в лівій руці містить підголоски, які ритмічно і інтонаційно імітують елементи теми.

Друга варіація жвавіше, тут кардинально змінюється фактура викладення: повторювані акорди, виражені шістнадцятими, задіяний широкий діапазон звуків на клавіатурі, також хроматизми, навіть змінюється штрих — стакато. Сама тема оновлюється незначними ритмічними змінами, зокрема, перша та друга фрази, мають тематичну першу чверть до у вигляді синкопи. Ремарка *calando* на останніх трьох тактах готує нас до наступної варіації.

Третя варіація протилежна другій: знову композитор повертається хоральної фактури, і змінена тональність — фа дієз мажор підкреслює її світлий і чистий характер. Наступна варіація повертає нас в фа дієз мінор і змінює тип руху. Тут ми спостерігаємо тему, яка викладена у верхньому голосі в акорді лівої руки, а тим часом права рука проявляє себе в блискучих пасажах та арпеджіато. Але протягом усієї варіації руки «обмінюються» темою: вони то по чергово грають фрази, то з однієї руки фраза переходить в іншу.

В п'ятій варіації тему в акордовому викладі, у верхньому голосі, незмінно викладає права рука. Нижній голос виражається в октавах: послідовних, хроматичних, гармонічних та арпеджованих. Нижній голос веде свою мелодію «через паузи», і тільки в середньому розділі в кульмінаційних

точках на *sf* і в кульмінації нижній голос «підтримує» верхній голос на сильній долі, зміцнюючи його фактурно.

Варіація шоста контрастує з попередніми двома, бо знову повертається до хорального викладення. Тут К. Шуман майстерно використала контрапункт, бо ця варіація представляє собою чотирьохголосний канон. Варіація сьома є наймасштабнішою з усіх варіацій. Тема викладена чвертними і акордами в правій руці, яка звучить під час плавного акомпанементу тридцятидругими, який розділен між двома руками. Цей акомпанемент сприяє рухові, який є контрастним до статичності шостої варіації.

Сьома варіація викладає тему вільніше і приводить до мажорного епізоду. І початок цього розділу містить цитування, яке не було спеціальним. В цій варіації, а конкретно в цьому епізоді, К. Шуман представляє акордову послідовність (мажор, збільшений, мінор, зменшений), яка нагадує Ф. Ліста в цілому і конкретно фрагмент з його Сонати *b*-*moll*. Ці фрагменти близькі за характером і за своєю структурною будовою. Розділ «*Molto espressivo*» повертає нас не тільки до матеріалу третьої варіації, але й до фа дієз мажорної тональності. Кода сьомої варіації, яка звучить слідом за «*calando*», побудована на помірному матеріалі акомпаніменту сьомої варіації. Слідом за кодою звучить хроматичне заповнення тематичний матеріалу на фа дієз педалі, а далі розширений плагальний зворот на мінорній субдомінанті, фінальний хроматичний завиток і два акорди завершують цикл.

Всі варіації написані приблизно в одному динамічному плані — *p*, яке може варіюватися від *pp* до *mf*. Тільки п'ята варіація відрізняється за своєю динамікою: тут з'являється *f* на початку, а також *sf* в середньому періоді в темі, тим самим підкреслюються інтонаційні вершини. В основі розвитку варіацій лежить конкретна ритмічна схема. За виключенням 3 і 6 варіацій, в яких відображено моменти спокою, в усіх інших використовується безперервний рух. В першій варіації синкопований ритм на фоні тріолей, друга варіація — токато, виражена в шістнадцятих. Ритмічне *acelerando* у

вигляді тріолей шістнадцятими продовжується в четвертій варіації. Варіація №5 повертається до звичного викладу шістнадцятими, а сьома варіація завершує ритмічну прогресивність тридцятидругими нотами. Таке ритмічне викладення матеріалу збільшує темпові показники.

Основне значення всього циклу міститься саме в третій варіації та в її альтерованій репризі. Інші варіації, хоч сповнені віртуозності і орнаментальності, але вони створюють фундаментальний контекст для вираження ідеї, яка міститься в третій варіації.

2.2. Варіації Й. Брамса на тему Р. Шумана *fis-moll* op. 9 : зразок вільних варіацій

Й. Брамс створив 16 варіацій на тему Р. Шумана, op. 9. Це складний, глибокий твір, музичне втілення якого має глибокий і зосереджений характер. Історія стосунків трьох особистостей: Й. Брамса та К. Шуман, Р. Шумана та К. Шуман, а також Й. Брамса та Р. Шумана стала центром і основою розвитку Варіацій.

Й.Брамс написав 16 варіацій, як відповідь на трагічні обставини в житті його друга Р. Шумана: розумове погіршення Р. Шумана, страждання його дружини і спроба самогубства, що призвела до інтернування Р. Шумана до притулку.

Й. Брамс свою роботу він присвятив К. Шуман. На відміну від К. Шуман, Й. Брамс у варіаційному циклі надає перевагу вільним (характерним) варіаціям, які характеризуються інтенсивністю гармонійних змін, вільністю тональних планів, можливістю запровадження нового тематизму, різноманітністю фактури, поліфонічними прийомами розвитку. Варіації, що відступають від теми по формі та тональності. В них допускається зміна структури, гармонії, тонального плану. Деякі варіації використовують тему не повністю, лише окремі її елементи. Кожній варіації надається індивідуальний характер, відбувається зміна тональностей

всередині циклу: вводиться нова гармонія, відбувається віддалення від мелодично-гармонічної структури теми.

Тема в варіаціях Й. Брамса набуває характеру покори і смутку. Ця тема сповнена глибокого і тихого суму з траурним відтінком. Саме з цієї інтонації проростає брамсівська елегійна лірика — глибоко особистісна і трохи відчужена інтонація.

Тема, викладена Й. Брамсом майже ідентична темі Р. Шумана, лише з відмінністю, що трип'ятичастинність «Листка з альбому» викладена у Й. Брамса у вигляді А-В-А.

У варіації I в лівій руці тема «дослівно» та нетрансформовано звучить до 16 такту, а права рука з примарним звучанням, проникає у верхні регістри клавіатури. У восьмому такті в кінці цієї варіації з'являються елементи імітаційної поліфонії. Варіація закінчується в траурному і похмурому характері.

Варіація II — синкопійована варіація, має таємничий та тривожний характер, і втілює риси скерцозності. Музика має характер послідовних зітхань. Найбільш характерною особливістю другої варіації є її стиснення — тематичне, ритмічне та метричне. Формально вона стискає кожен тематичний розділ у два такти, що відображається на тональному плані. Обидві руки ритмічно не синхронізуються. Права рука мелодійна, а ліва рука строга, ритмічна та пряма. Накладання різних гармонічних функцій характеризують стиснення.

У варіації III у лівій руці знову проводиться тема. Права рука неспокійна — її тріолі закінчуються невирішеними акордам. В акомпанементі варіації 3 тріолі окреслюють кожен третій такт та мають виразний, декламаційний характер. Брамс починає все далі відходити від гармонійного плану теми. Третя варіація повертає мелодію теми в її початковий регістр, але також передає її в ліву руку.

Варіація IV містить схвильовану мелодію, яка звучить поверх акомпанементу, який звучить прозоро і схвильовано. Кінець четвертої варіації

також призводить до більш повного тонічного вирішення, як гармонійному, і у мелодійному плані. Ця варіація приймає новітні риси: по-перше, в правій руці звучить нова тема — точніше, вона доповнює лінії первісної теми у мелодії. По-друге, мелодія вимагає, щоб статичний мотив повторюваних нот був перенесений в акомпанемент, де він ритмічно зменшується та набуває характер остинатного повторення.

Варіація V — *Allegro capriccioso* — містить октави та подвійні ноти, крайні регістри. В результаті, це створює звукову напруженість. На початку п'ятої варіації мотив повторюваних нот, який у четвертій варіації був підпорядкований підлеглій мелодії, тепер виходить на перший план і домінує над нею. Тому виникає питання, чи є ці фігурації частиною обрамлення чи центром варіації. Але однозначно, ця варіація є більш ритмічною, ніж мелодійною. Мелодичний контур досить роз'єднаний, а мелодичні лінії розділені стрибками і октавними усуненнями.

Варіація VI — стиснення відбувається у більш широкому масштабі, ніж у другій варіації. Драматична кульмінація усього циклу, інтенсивність та симфонічність цієї варіації чути у перших двох акордах.

Варіація VI і VII — контрастні за характером. Варіація VII має заспокоєний характер, але з тінню розпачу. Схожість другої і сьомої варіації полягає в тому, що вони є перехідними, оскільки вони обрамлені варіаціями, в яких більш чітко окреслені мелодійні лінії. У сьомій варіації тема представлена мізерними мелодійними засобами. Акорди у високих частотах, змінюються акордами басу; варіація зупиняється на тій же гармонії, що й раніше (від G7 до мажор), але це марно, музика зміщується на 3/4 часу.

Після довгої фермати звучить *Andante* Варіації VIII, скорботного характеру. Ця варіація синтезує тему у лівій руці та ритмічну імітацію в створення повноцінного канону. Деякі дослідники відзначили тут деяку подібність із *Lieder* Ф.Шуберта: тема знову вокальна і виразна над лівою, яка виражена октавним тремоло. Несподівано в цій варіації вперше музика за гармонією зупиняється на фа-дієз мажор.

Варіація IX — ефемерна і примарна варіація, позначена Schnell (Швидкий), із стрімкими каскадами нот. Тема проводиться у середньому регістрі на фоні насиченої фактури. З одного погляду, ця варіація тонально готує нас до ре мажор (VI) наступної варіації. Дев'ята варіація є перехідною. Вона має спільні риси з двома іншими перехідними варіаціями (2 та 7): її форма стиснута, і в ній присутні певні тематичні особливості.

Варіація X і XI були написані останніми і вставлені Й. Брамсом тільки перед публікацією. У 13 такті цитує тему К. Шуман (з «Експромту» Р. Шумана [№ 1, такт 17]), але з різницею в тональності цього варіанту — він в ре мажорі. У цій варіації відбувається «створення насиченої поліфонізованої фактури з поєднанням власне поліфонічних прийомів з типовими формулами супроводу в романтичному піанізмі. Це яскравий приклад використання контрапункту, а також інверсії та канонічної імітації. У десятій варіації бас теми переноситься в сопрано та стає мелодією. В цій варіації бас сам по собі грає квазітематичну роль: він окреслює інверсію мелодії, хіба що підкреслюючи те що, що мелодія тут походить від оригінальної басової лінії.

Варіація XI має красивий, короткий перехідний характер, завдяки своїй тривалості та центральному становищу становлять суттєвий компонент тональної структури всього твору.

Варіація XII має риси тривожності і одночасно скерцозності Р. Шумана. В дванадцятій варіації два речення стиснуті в два такти і закриті плагальними каденціями.

У варіації XIII деякі спостерігають знамениту токкату Р. Шумана в образі цієї варіації. Схвильована музика, без пафосу і показової віртуозності. Наступна варіація відновлює мелодійність в протиставлення попередній варіації. Тринадцята варіація є перехідною через тональну ескізність та стиснуту форму. Варіації не вистачає спрямованості та рішучості.

У XIV варіації звучить геніальний, «трагічно – безнадійний», канон у секунду який звучить на фоні staccato e leggiero в лівій руці. Можливо, дана

варіація, щоб компенсувати мелодійну «неясність» варіації XIII, відновлює мелодійні контури теми. Таким чином, варіація посилює тональну нерішучість теми. В цій варіації тема стає наявною на початку та в кінці.

Варіація XV звучить канон в сексту на фоні хвилюючої фактури в соль бемоль мажорі, як передвісник наступної варіації — відхід від напруги. Незважаючи на свою безтурботну статичність, п'ятнадцята варіація є тонально перехідною — вона готує до енгармонійних змін — *fis-moll* на *Fis-dur*.

У варіації XVI тема остаточно трансформується в фа-дієз мажорі. Неповнота тематичності проявляється в тому, що в цій варіації бас відокремлений. Як зазначає Дж. Свінкін [53], цей бас нагадує *cantus firmus* і тим самим фінал циклу звучить архаїчно та духовно трансцендентно. Музика шістнадцятої варіації переносить тему Р. Шумана у зовсім інший світ визволення.

2.3. Концертний твір К. Каравассиліса для фортепіано «Глат Пандори» : сучасні принципи варіювання

У концертному творі для фортепіано К. Каравассиліса «Глат Пандори» знаходить відображення образ Пандори (від давньогрецького Πανδώρα, похідного від *πᾶς* [все] і *δῶρον* [дар], таким чином, «всеобдарована» або «все, що дає»), перша жінка, створена з глини в давньогрецькій міфології. Згідно з Гесіодом, кожен із богів привніс різні дари до неї генетичний склад. Початкова історія говорить, що через свою велику цікавість Пандора відкрила глат (Піфос), цим випустивши на волю все зло для людства.

В чому причина, що К. Каравассиліс використав саме цю тему? Один з прикладів — старовинні музичні драми — або опери — народилися з того ж бажання відродити і наслідувати давньогрецькі ідеали, яке характеризувало гуманізм загалом, а відносно опери — грецьку трагедію, зокрема.

Тим не менш, з суто музичної точки зору, немає особливих причин, через які нам необхідно надавати сакральність музиці Стародавньої Греції.

Адже багато з творів, що дійшли до нас із Стародавньої Греції, фрагментарні, і наше розуміння того, як вони звучали і мають виконуватися сьогодні, обмежене.

Тому навряд чи можна сумніватися в тому, що відносна вага, яку ми надаємо музиці в Стародавній Греції, відображає лише певний набір культурних цінностей та історичну упередженість, які займають чільне місце в історичному музикознавстві.

Хоча в західній версії цієї казки йдеться про «скриню Пандори», в оригінальному міфі описує вмістище зла як глечик, глат, тому К. Каравассиліс зберіг тут цю версію. Цей твір заснований на темі та основній гармонічній послідовності з твору Шумана «Bunte Blätter», також використаної Й. Брамсом в його знаменитих Варіаціях на тему Р. Шумана, ор. 9 та К. Шуман у Варіаціях на тему Р. Шумана ор. 21. Жанр — просто «класична сучасна» музика, за словами автора, тобто, це твір, написаний сучасним, живим композитором. Сам автор не класифікує цю роботу як «тему та варіації», хоча вона містить елементи варіаційності. Твір можна поділити 8 розділів (за темповими змінами).

Значно перетворена та розширена версія теми Р. Шумана звучить у початкових тактах «Глату Пандори», щоб зобразити цікаву, але все ще невинну і споглядальну Пандору в той момент, коли вона збирається випустити все зло у світ, розвивається до ранньої кульмінації, в якій її цікавість трансформується в страх перед тьмою, яку вона бачить. Перший розділ *Placido* відкривається чотирьохтактним повторенням мі бемоллю на *ppp*, після якого вступає примарною, схожа на хорал тема Р. Шумана — альтерована, розширена, фрагментована, яка згодом динамічно пророщується до *ff* у 25 такті, що налаштовує на трагедійний та драматичний апофеоз. В наступному швидкому розділі, позначеному *Allegro Grandioso e Con Molto Vrio*, музика відображає перше зло, що вирвалося зі глека, саркастичного характеру, що передається звуковими прийомами на фортепіано: кластери,

дисонантні акцентовані співзвуччя, альтеровані віртуозні пасажі, які повторюються кілька разів (тут автор використовує принципи сонористики).

Уявлення про сарказм і цинізм як про злі, зловісні людські якості було навіяне історичним романом-містерією «Ім'я троянди» (1980) Умберто Еко.

Далі повертається тема в розділі *Tempo Primo*, динаміка витримана в рамках *pp*. Всередині розділу матеріал переходить у нижній регістр, басы акцентовані, *sub. sf.* З 137 такту розширюється діапазон, *accelerando*, що призводить до появи розділу *Allegro Grandioso e Con Molto Brio*, який будується на матеріалі другого розділу, але друга частина розділу нарощує динаміку за допомогою паралельних октав у лівій руці, акцентованих скачків акордів обома руками. Під час апофеозу з'являється кульмінаційний розділ — *Desico e con Forza*, в якому зосереджено драматизм твору, що подається виключно у вигляді акордової фактури і *fff*. Згодом розділ *Allegro Grandioso e Con Molto Brio* стає перехідним до коди *Tempo Primo*, середина якого — *con Anime* є об'єднуючим усіх розділів, проводить елементи з попередніх розділів, нарощує динаміку і приводить до *Tempo Primo* в динаміці *fff*. Двотактна післямова акцентованими сухими акордами в темпі *Allegro* характеризує остаточну перемогу зла.

Висновки до Розділу 2

Жанр Варіаційний цикл характеризується змінами, які відбуваються з темою (тональність, гармонія, структура, форма, ритм). Існує поділ (за Холоповою Н.) на строгі (класичні) варіації, де зберігається мелодійний і гармонічний план теми, та вільні (характерні), де відбуваються зміни в темі, тональності, структурі, формі та з'являються контрастні музичні образи.

Класичний тип варіацій, який склався у творчості насамперед композиторів епохи бароко, мав згодом місце в творчості у віденських класиків (Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена та їх сучасників).

Принцип класичних варіацій, втілено К. Шуман у фортепіанних варіаціях ор. 20: композиційна структура циклу — тема та 7 варіацій, які

дослівно втілюють тему, гомофонно-гармонічна фактура, єдність тонального плану, епічна драматургія, динамічний план в межах *pp-mf*, контрастність в фактурних засобах.

Й. Брамс на відміну від варіацій К. Шуман створює свій варіаційний цикл ор. 9 — зразок вільних (характерних) варіацій. Композицію твору складають тема і 16 варіацій, де перше проведення теми подане без трансформацій, видозмінена лише форма (у Р. Шумана — п'ятичастинна, у Й. Брамса — тричастинна). Варіації Й. Брамса характеризуються поліфонізованою фактурою, канонічними імітаціями, стисненням та трансформацією первісної теми, введенням нової теми (у четвертій варіації), модуляційними змінами, цілісністю побудови форми, змішаною драматургією (контрастна з епічною), варіації контрастують між собою динамічно та фактурно.

В порівнянні з творами К. Шуман та Й. Брамса, концертний твір для фортепіано К. Каравассиліса «Глат Пандори» є сучасним твором з рисами варіаційності. Композиція твору складається з 8 розділів, контрастних між собою, в кожному з яких тема постає фрагментованою. Немає стійкого тонального плану, переважає атональність, сонористика, конфліктне протиставлення образів, динамічний план контрастний — *ppp-fff* всередині розділів.

РОЗДІЛ 3. ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ К. ШУМАН, Й. БРАМСА ТА К. КАРАВАССИЛІСА : ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ВИКОНАВСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ

3.1. Варіації К. Шуман на тему Р. Шумана: виконавські версії Й. де Бінхувера та К. Айхорст

На основі здійсненого інтонаційно-драматургічного аналізу композиторського тексту розглянемо варіаційний цикл К. Шуман на тему Р. Шумана ор. 20 у виконавських версіях Й. де Бінхувера та К. Айхорст.

К. Шуман стала однією з перших виконавців в історії піанізма, хто виступав в ролі посередника між автором твору і слухачем. Саме через це виконання творів К. Шуман ставить високі вимоги перед сучасними виконавцями.

Важливе значення для дослідження представляє інтерпретації бельгійського піаніста Й. де Бінхувера, який вперше здійснив запис усіх творів К. Шуман для фортепіано соло. Він спеціалізується на музиці Р. Шумана та К. Шуман. Він отримав премію Р. Шумана від міста Цвікау, місця народження Шумана, завершив незакінчений другий концерт К. Шуман, який не внесено в цей набір. Одним з його здобутків є вперше виконаний Концерт Р. Шумана (1849). Обидва ці твори були прем'єровані ним в 1992 році з Віденським симфонічним оркестром.

Яскравий представник романтичного типу виконавця (за класифікацією К. Мартінсена), він вносить риси романтизму в інтерпретацію строгих (класичних) варіацій К. Шуман. Важливо зазначити, що він майстерно володіє звуком, наслідком цього є різноманітність та насиченість динаміки твору в межах *p-pp*. Збалансованість голосів — превалювання мелодичного голосу, попри насичену гомофонно-гармонічну фактуру. Його манері гри властива імпровізаційність і свобода (в аспектах темпоритму та інтонування), що суперечить загальноприйнятим інтерпретаційним канонам і не властиві музиці К. Шуман. Але його виконання в межах художнього смаку.

Причиною наявності імпровізованості можуть бути його композиторські здібності, через це ототожнення себе з композитором. Незважаючи на певну свободу виконання, Й. де Бінхувер створює цілісну інтерпретацію за допомогою об'єднання фраз у тематичні блоки і логічні за часом переходи від варіації до варіації.

Й. де Бінхувер майстерно впорався з всіма технічними та віртуозними труднощами в творі. Виконавська інтерпретація є прикладом романтичного піанізму.

Протилежна інтерпретація варіаційного циклу К. Шуман ор. 20 представлена сучасною німецькою виконавицею К. Айхорст. Вона характеризується мужністю, глибокою духовною сповненістю, втіленням національного характеру. Якість звучання твору проявляється в індивідуалізованій інтерпретації кожного пласту фактури: мелодії, насиченої гомофонно-гармонічної фактури, яка змінюється в кожній варіації, та інтонаційною виразністю.

К. Айхорст — представник класичного типу виконавця: перфекціоністично трактує нотний текст, без натяку на імпровізаційність чи варіаційність. Вона підходить до розподілу кульмінацій з математичною точністю. Саме третя варіація — ліричний центр циклу у її виконанні стає «тихою» кульмінацією всього твору.

Проаналізувавши інтерпретацію К. Айхорст, можна виокремити такі особливості: тяжіння до темпо-ритмічного об'єднання, виразна інтонаційна артикульованість, динамічна збалансованість та доскональне виконання авторських вимог.

3.2. Варіації Й. Брамса на тему Р. Шумана: виконавські версії Д. Баренбойма та М. Грінберг

Одним з сучасних найбільших та найславетніших музикантів другої половини ХХ-початку ХХІ століть є Д. Баренбойм. Виконавець поєднує в своєму піанізмі риси оркестрового звучання, оскільки, Д. Баренбойм

розвивався професійно як піаніст і як диригент. Якщо порівнювати його виконавську практику, то диригентський досвід превалює над піаністичним. «Коли я виступаю як піаніст, то намагаюсь вбачати в роялі оркестр, а коли стою перед оркестром, то для мене він здається роялем», — ділиться Д. Баренбойм [27]. Д. Баренбойм — піаніст, який поєднав інтелектуальну допитливість з яскравим талантом. У своєму виконанні варіаційного циклу Й. Брамса на тему Р. Шумана ор. 9, Д. Баренбойм надає перевагу розумінню взаємозв'язку між простором та часом, тобто вибір правильного темпу — це не першочергове рішення. Пошук темпу «вимагає розуміння взаємозв'язку між простором та часом або, іншими словами, взаємозв'язку між предметом та швидкістю» [27].

Про свою роботу над твором Д. Баренбойм пише: «Перший погляд на твір — це початок процесу, який тепер став насамперед раціональним, і моя головна турбота полягає в тому, щоби зрозуміти анатомію твору, що є умовою здатності висловити його структуру. Мені потрібно спостерігати за усіма різними елементами музики. Проте досліджувати структуру — це лише частина необхідного шляху розуміння музики. Наступний крок — це результат досконалого знання матеріалу, що дозволяє мені досліджувати п'єсу так, ніби музика створюється тоді, коли я її граю» [27].

Виконання Д. Баренбоймом варіацій Й. Брамса на тему Р. Шумана ор. 9 характеризується глибоким духовним втіленням трагічності ідеї твору. Однією з характерних рис є багатогранність тембрового звучання — в кожній варіації відображається індивідуальне темброве забарвлення та інструментовка. Різноманітність фактури проявляється в штрихах, наближених до оркестрових, та в диференційованості поліфонічних голосів. Д. Баренбойм використовує надмірну інтонаційну виразність, яка не є притаманною Й. Брамсу. Він є представником «романтичного» типу (за класифікацією К. Мартінсена) — яскраве вираження, емоційне сприйняття музичного тексту і ототожнення себе з автором.

М. Грінберг на відміну від Д. Баренбойма є представником «класичного» типу. В її виконавстві превалює інтелектуальний початок над відкритістю почуттів. В концертному репертуарі піаністки значне місце посідає не тільки класична, але і романтична музика. М. Грінберг не боїться порушувати усталені виконавські традиції. Вона шукає, пробує, експериментує. В процесі роботи над своїми концертними програмами, піаністка намагається уникати пасивного саморозчинення у музиці, у кожному творі, в їхній специфіці вона шукає подібні риси, які є близькими її внутрішньому світові — мужньому і жіночному одночасно. В виконавській діяльності М. Грінберг відчувається прагнення культивувати масштабність задумів, рішучість, динамічність, прагнення відокремитись від типових «романтичних представників».

Аналогічна сповненість енергією та невпинність є характерними для виконання піаністкою Варіацій на тему Р. Шумана Й. Брамса. Ці принципи яскраво втілюються через артикульовані мелодійні лінії, звукову точність, виразно проінтоновані пунктирні формули, прагнення до об'єднуючої темпо-ритмічної пульсації, чистота і віртуозність у шістнадцятих нотах, але художнє мислення панує над моторністю, контрастною динамічною організацією.

М. Грінберг з точністю розрахувала не тільки динамічний план, але й виконавську драматургію. Піаністка грає іноді на контрастних станах: міцно і наполегливо, моментами хльостко, моментами ж занурюючись у задум.

Незважаючи на те, що музика Й. Брамса — це музика, в якій панує інтелектуальний початок, М. Грінберг органічно поєднує яскраво виражену інтелектуальність і емоційні глибокі переживання.

3.3. Концертний твір для фортепіано К. Каравассиліса «Глат Пандори»: виконавські версії К. Петровської-Квіліко та Дж. Стоула

На даний момент творчість К. Каравассиліса не набула широкого поширення серед сучасних виконавців. Але першим пропагандистом його

творчості стала К. Петровська-Квіліко — канадська виконавиця, яку газета «Нью-Йорк Таймс» назвала «прометеєвим талантом» [25], а згодом у сольних концертах — «незвичайним талантом з феноменальними здібностями... сліпучою віртуозністю, що грає досконало» [25]. Вона співпрацювала з такими шановними диригентами, як Джон Еліот Гардінер і Брамвелл Тові, а також з провідними оркестрами, включаючи Симфонічний оркестр Торонто, Національного центру мистецтв, СВС Ванкувера, Симфонічний оркестр Вінніпега, Симфонічний оркестр Ватерлоо та оркестр Грецького радіо. За свою кар'єру К. Петровська-Квіліко прем'єрувала та виконала не менше 20 сучасних фортепіанних концертів, серед них більш ніж 200 нових творів, які вона презентувала. К. Петровська-Квіліко серйозно ставиться до питання читання партитури зі стилістичною точністю.

Вона представник романтичного типу виконавців. Вона вбачає свою задачу в тому, щоби з'ясувати задум композиторів, зберігаючи при цьому стилістичну цілісність і приносячи у виконання уяву і спонтанність. У своїй інтерпретації твору К. Каравассіліса вона покладається на внесок та творчість композитора, а також на слухові уявлення.

К. Петровська-Квіліко є прибічницею того, що візуалізація форм та структур за допомогою мистецтва допомагає з новою музикою. Вона використовує малюнки у навчальних цілях, в такий спосіб поєднуючи барочну, класичну, романтичну та сучасну музику з ілюстраціями. Також вона бачить кольори, коли слухає чи грає музику, і ця можливість відтворювати нюансів у дотику та виконанні мелодичних ліній.

Виконанню К. Петровської-Квіліко притаманні такі риси: артикульованість та ясність звучання, колористичність тембрів та регістрів, організований темпоритм, мелодійні лінії та фактурні пласти диференційовані, форма драматургічно побудована в просторовому та часовому відношенні. К. Петровська-Квіліко, як музичний інтерпретатор, прагне передати ідеї композиторів, а не використовувати їх твори як засіб самовираження.

Як було зазначено вище, творчість К. Каравассилісп не набула значного поширення серед сучасних виконавців, тому наступна виконавська інтерпретація була надана самим композитором. Це запис перформансу піаніста з Південної Каліфорнії — Джейсона Стоула, молодого піаніста, який отримав безліч похвал та нагород за свої виступи від початку своєї кар'єри. Серед основних концертів сезону 2019-2020 років – дебютний сольний концерт у Парижі, камерна музика та концерти по всій території США та за кордоном. Дж. Стоул також брав участь у міжнародних конкурсах та став півфіналістом Міжнародного конкурсу піаністів у Дубліні у 2015 році та фіналістом Американського конкурсу піаністів імені Падеревського у 2013 році.

За словами сучасників, американський піаніст Джейсон Стоул вдало володіє таким стилем гри, при якому слухач слідує за митцем з великим ентузіазмом. Він ефективно поєднує вдалу віртуозність, яскравий артистизм, відмінний смак у продумуванні програм, щоб надихати. Часто виконує твори сучасних композиторів, які мають велике визнання, наприклад, у сезоні 2019-2020 років відбулася прем'єра концерту на теми відеоігор композитора з Лос-Анджелеса Майкла Глена Вільямса.

У виконанні концертного твору К. Каравассиліса «Глат Пандори» Дж. Стоул яскраво грає свою власну редакцію, що проявляється в імпровізованості, вільній трактовці музичного тексту (не точне виконання авторських ремарок і темпо-ритмічних елементів). Але його виконавська інтерпретація — це масштабне втілення нових інтонаційних принципів виразності, виокремлення тематичних елементів, фактурні нашарування, значна педалізація та контрастна динаміка.

3.4. Порівняльна характеристика варіаційних циклів на тему Р. Шумана в аспекті контекстуального аналізу та виконавської специфіки

Романтизм — це період високої цінності духовного світу людини. Глибина та різноманітність душевних переживань були головними темами тогочасних майстрів. Тонка розробленість лірико-психологічних образів — одне з провідних досягнень мистецтва ХІХ століття. Романтизм відображав складне внутрішнє життя людей і відкрив у мистецтві нову сферу почуттів.

Варіаційний цикл, з точки зору драматургії є не просто викладом теми з різними змінами, це логічно побудована на основі загальної ідеї послідовність невеликих різнохарактерних п'єс, що розгортається в часі і має певну спрямованість розвитку. Побудовані за такою концепцією варіаційні цикли, незалежно від походження теми (оригінальної або запозиченої), набувають індивідуального характеру і мають справжню художню цінність на відміну від майстерних ремісничих творів цього жанру, написаних за одним зразком. Варіації ставлять серйозні завдання перед виконавцями. В даний час варіації порівняно рідко входять до програм концертів, і виконуються лише деякі найбільш відомі варіаційні цикли. Вивчення закономірностей драматургії варіаційного циклу класичної та романтичної епох у поєднанні з індивідуальною виконавською концепцією є важливою передумовою повернення на концертну сцену одного з найпопулярніших свого часу жанрів — фортепіанних варіацій. Одним з найскладніших завдань є створення цілісної інтерпретації, розуміння логіки розвитку музики в циклі для того, щоб відтворити задум твору. Проблема цілісності інтерпретації розглядається окремо, детально аналізуються закономірності цілісних виконавських образно-драматургічних концепцій, що належать видатним музикантам, виявляються засоби їх створення; розкривають можливості інтерпретатора в поясненні форми і змісту твору, розбираються різні прийоми виконавського об'єднання твору.

«Як зазначає Д. Вечер [3], вид виконавського аналізу скеровується на проєкцію отриманих аналітичних даних на виконавську проблематику. Виконавський аналіз включає „не лише аналітичний аспект музикознавчого тлумачення музичного твору, але й первісну векторну спрямованість на

способи та прийоми його виконання, тобто на „переведення” засобів відбиття у засоби втілення”. Цей різновид аналізу, перефразовуючи визначення Д. Вечер, можна визначити як специфізовану емоційно-аналітичну діяльність вчителя музики, пов'язану з вивченням авторського тексту музичного твору для дітей у його багаторівневих контекстуальних зв'язках (стильових, жанрових, соціально-історичних, історико-культурних та ін.) в аспекті вирішення майбутніх педагогічних і виконавських задач» [14].

Ціннісні описи відображення внутрішнього світу в перформансах К. Шуман становлять частину досліджень, які стосуються німецької виконавської музичної культури дев'ятнадцятого століття. Холлі Уоткінс стверджує, що автори представляли глибину як ідеальну якість композицій та описували ідеальне музичне переживання як те, що резонує у глибинах слухача. Уявлення про музичний внутрішній світ спиралися на складний взаємозв'язок культурних факторів, які включаючи ідеали та культуру пієтизму. Саме вони лягли в основу творів про симфонії, підходи до музичного аналізу та німецької музичної ідентичності. Також дослідження внутрішнього у виконанні та композиції також відображали прагнення, які стали характерними для фортепіанної віртуозності.

Ідеал внутрішнього світу у фортепіанній музиці не став винаходом дев'ятнадцятого століття. Однак на той час, коли К. Шуман виступала, критики були стурбовані побудовою ієрархій, згідно з якими в деяких випадках віртуозність поєднувала прояв фізичної спритності з внутрішніми якостями, а в деяких — ні. Риторика внутрішнього світу стала такою ж умовною. Справді, Р. Шуман — розвинув свій словниковий запас і позиції, широко читаючи естетику та літературу. Дослідники також зіткнулися з дискусіями про внутрішній світ та механічну віртуозність в оглядах, які вони читали щотижня у музичних журналах. Музична критика запропонувала важливий контекст, у якому сформувалися їхні аргументи та погляди.

К. Шуман стала однією з перших виконавців в історії піанізма, які виступали в ролі посередника між автором твору і слухача. Прагнення

максимально виконувати вказівки композитора, бажання відвести індивідуальність виконавця на другий план, точне дотримання авторського тексту, але при цьому індивідуальне прочитання музики, особисте відношення до твору мали важливе значення для піаністки.

Особливості виконання творів К. Шуман полягають в тому, що вона була концертуючою піаністкою, і тому перед сучасним виконавцем постає завдання втілити не тільки композиторський задум, але також інтерпретаторський. А для цього треба дослідити виконавський стиль самої К. Шуман. Вона ніколи не змінювала стиль виконавської техніки, який був закладений її батьком. Її гри були не були притаманні збудженість, лють, шаленство, а також надмірність фізичних рухів. Пальці розташовувались близько до клавіатури, і скоріш надавлювали на них, аніж вдаряли. Акорди гралися від кисті, не використовуючи плечей та передпліччя. В неї були достатньо великі руки, що дозволяло їй спокійно брати дециму. Звук, який вона творила на інструменті був глибоким і барвистим. Її сучасники теж трималися цієї думки. Видатний австрійський критик Е. Ганслік, як і багато інших, наголошував на її майстерності володінням звукових тембрів, так само як і на її глибокому проникненню в зміст будь-якої музики. «У тих чи інших елементах віртуозності вона може поступатися іншим виконавцям, але нікому більше не вдається так сфокусувати всі різні технічні засоби на головному завданні — гармонії і красі цілого» [1]. Вона завжди прагнула, каже Е. Ганслік, «дати ясне вираження кожного твору відповідно до його музичним стилем ... Її можна було б назвати найбільшим виконавцем серед піаністів, а не тільки серед піаністів-жінок, якби її жіноча природа не ставила межі її фізичним силам. Все чітко, ясно, точно, як малюнок олівцем» [1]. Малюнок олівцем — відповідний образ, оскільки завдяки відсутності нехтування до перебільшеного *rubato* та помірного використанню педалі її гра носила інтимний і навіть трохи манірний характер, на відміну від гучної оркестрової манери листовської школи. Вона терпіти не могла швидкі і беззмістовні пасажі. Вона була послідовником класичної, більш суворої манери

виконання. Гроув зазначає, «Її гра характеризувалась повною відсутністю особистого переживання, гострим сприйняття сенсу, який був закладений композитором, а також незмінне бажання викласти це в досконально доступній і зрозумілій формі» [26, с. 344].

Безсумнівно К. Шуман належить до категорії «виконавець-інтелектуал», але ця категорія не означає емоційне відсторонення від виконуваної музики. Навпаки, інтелектуальний погляд на музику, точність у виконанні авторського тексту та рекомендацій, формує свідоме і зрозуміле сприйняття інтерпретації твору у слухача. Такого роду точність і суворість у виконанні К. Шуман були пройняті глибоким усвідомленням сенсу, що було виражено в її м'якому барвистому звуці, сповненому внутрішньої енергії, відсутності різких рухів руками, та навіть посадці за фортепіано — рівна і нерухома спина. Саме таке виконання може справити враження на слухача: повна нерухома зосередженість на музиці, з першого погляду немовби відстороненність, але в дійсності глибока внутрішня енергія виконавця і сила твору, які сплітаються і стають одним невід'ємним цілим.

У творчості Й. Брамса віддзеркалились дві традиції: контрапункт, що йде від Й. Баха, та архітектоніка, розвинена Й. Гайдном, В. Моцартом, Л. Бетховеном. Невід'ємною частиною є романтична експресія. Брамс поєднує різні елементи німецької класичної школи та підсумовує їх – можна сказати, що його творчість завершує класичний період у німецькій музиці.

Інтровертна властивість психіки Й. Брамса проявляється у його творчості в тяжінні до інструментальної музики. Навіть якщо твори мають зв'язок зі словом (камерно-вокальні, хорові твори), метою музики стає не ілюстративність, а тонке нюансування почуттів.

Складним для виконавців є цілісність форми, при фразуванні, яке безперервно розвивається та містить рельєфність образів. Його музика багатопланова, яка виражається в деталізованих та тонких штрихах, передачі різноманітних, часом суперечливих образно-емоційних сфер, чергуванні

близьких за висотою контрастних тональностей, мажоро-мінору, нагадують за масштабністю задуму і багатством фактури симфонії, а створювані композитором симфонії, навпаки, камерні за змістом, ліричні, деталізовані штрихами.

Загалом відзначимо типові брамсівські прийоми виразності, які є виконавськими труднощами: рух паралельними інтервалами, частіше у терцію, сексту чи октаву, рафінована акордова техніка, оркестровий колорит, ведення мелодії у середніх голосах, поліфонізованість фактури, поліритмія та поєднання складних ритмів.

На початку ХХ століття єдиний стиль академічної музики сягає історії, поступаючись місцем індивідуалізації, пошуку оригінального звучання. У цей час зароджується нове розуміння музичної інтерпретації.

В процесі дослідження було виявлено, що весь комплекс нововведень другої половини ХХ ст. не скасовує традиційні засади виконавської інтерпретації.

Вкрай важливо, щоб інтерпретатор зумів здійснити інтерпретацію грамотно та адекватно, в межах своїх «повноважень». Для цього виконавцеві необхідно перебувати в одному культурному просторі з композитором, знати художню мову, завдяки якій автор висловлює свій задум та наміри. Одним з елементів такої мови, особливо важливим саме для виконавців, є володіння способом зчитування художньої інформації, закодованої в тексті, характерним для даного періоду, конкретного композитора і навіть опуса.

Коректному інтерпретатору доводиться орієнтуватися у тому, яку інформацію через час і простір прагне донести до нього композитор; як вона закодована в нотному тексті та як її необхідно декодувати; які норми розподілу музичних параметрів (темпоритм, динаміка, фактура, тембр) у композиторській та виконавській компетенціях пропонує автор.

Визначальними рисами інтерпретації сучасної музики є: множинність підходів, співіснування протилежних текстуальних варіантів; посилення виконавської волі; загальне збільшення числа та змінювання якості

параметрів: звуковисотності, мікроінтерваліки, ритму, метра, темпу, динаміки, артикуляції, акцентуації, характеру твору та його частин, агогіки, структурної будови твору, простору, театральності.

Важливою особливістю виконання сучасної музики полягає в збільшенні рівня виконавської свободи: свободи творчого мислення, свободи від інтонаційних штампів, свободи виконавця.

Проаналізував творчість К. Шуман, виявляємо, що її варіації — це твір, розділений на певні тематичні блоки, в кожному з яких має елементи віртуозності. Досліджуючи творчість Й. Брамса ми приходимо до того, що варіаційні цикли Й. Брамса — це об'ємні твори, цілісні за своєю формою та ідеєю. Концертний твір К. Каравассиліса — це значущі тематичні елементів, кожний з яких драматургічно обіграний.

Висновки до Розділу 3

Варіації Й. Брамса ор. 9, які є прикладом вільних (характерних) варіацій, у порівнянні з твором К. Шуман та К. Каравассиліса, посідають значне місце в репертуарі світових піаністів. Щодо Варіацій ор.20 К. Шуман — приклад класичних варіацій, то вони є неоціненними серед виконавців, але з середини ХХ століття відроджується інтерес до творчості жінок-композиторів, саме тому творчість К. Шуман набуває поширення у музичному мистецтві. На відміну від Й. Брамса та К. Шуман, сучасна творчість К. Каравассиліса є малознайомою для виконавців.

Завдяки порівняльно-стильовому аналізу варіаційних циклів було виявлено спільні та відмінні жанрові та стилістичні особливості, проаналізовано виконавські версії світових піаністів.

Охарактеризуємо виконавські вимоги до виконання творів К. Шуман, Й. Брамса, К. Каравассиліса, що потребують всебічного розвитку виконавця, художньої зрілості виконавців, знання стилістичних принципів кожного з

композиторів: у творі К. Шуман — віртуозність, цілісність форми, чітка артикульованість, економна педалізація, інтонаційна виразність, динамічна збалансованість; у Й. Брамса — диференціація музичних пластів, наскрізне музичне мислення, темпо-ритмічне об'єднання, глибина звуку, динамічне різноманіття та контрастність розділів, поліфонічне мислення виконавця; у К. Каравассиліса — креативність в пошуках нових інтонаційних елементів і способів фразування, вільна темпо-ритмічна організація — часті темпові зміни, *rubato*, контрастна динаміка, виокремлення тематичних елементів, різноплановість тембрових барв — від примарних до максимально звучних, вільна педалізація, нарочито гіпертрофована інтонаційна виразність.

ВИСНОВКИ

Звернення до творчості видатного митця Р.Шумана, дозволяє об'єднати у фортепіанній музиці різноманітні пласти культури, стилі та напрямки.

У даній роботі здійснений контекстуальний аналіз фортепіанних творів К. Шуман, Й. Брамса, К. Каравассиліса на тему Р. Шумана з фортепіанного циклу «Bunte Blätter» op. 99, в результаті чого виявлені особливості втілення цієї теми в творчості композиторів різних епох.

Фортепіанні варіації К. Шуман на тему Р. Шумана op. 20 (1853) є зразком строгих (класичних) варіацій, це підтверджується дослівним втіленням теми в кожній варіації, тональною стійкістю, цільністю форми, гомофонно-гармонічним викладом фактури, епічним драматургічним розвитком, єдністю музично-образного змісту.

Фортепіанний варіаційний цикл на тему Р.Шумана Й. Брамса op. 9 (1854), на відміну від К. Шуман, є зразком вільних (характерних) варіацій, що проявляється в трансформації теми в кожній варіації (але спочатку тема втілюється дослівно), модуляційному розвитку, динамічних і фактурних контрастах, зміні гармонічного плану, цілісність форми твору досягається інтонаційно-ритмічними елементами в кожній варіації, які мають схожість з темою.

Концертний вір К. Каравассиліса «Глат Пандори» (2008) — є зразком сучасної музики з варіаційними рисами: тема постає трансформованою (тональність, структура, ритм), риси сонористики, насичена фактура, тональна нестійкість, контрастна динаміка, виокремлення окремих елементів.

Змістовий аналіз робіт, які присвячених творчості К. Шуман: україномовні — М. Чернявської [17], [18], англomовні — Я. Классен [39], Н. Рейх [47], К. Флін [30], німецькомовні Б. Ліцман [41], [42], [43] та листи Р. Шумана до К. Шуман [49]; змістовний аналіз досліджень, присвячених творчості Й. Брамса: україномовні — Ю. Бойков [2], М. Зайцева [5], Я. Котенко [8], І. Польська [11], німецькомовні Г. Ганс [31], К. Гейрінгер [32], англomовні—Дж. Свінкін [52], С. Сміт[50], дозволив виявити особливості

жанрово-стильової та виконавської специфіки варіаційних циклів. Вперше у дослідженні було проведено історіографічний та жанрово-стильовий аналіз творчості К. Каравассиліса та структуровано перелік його творів завдяки творчому спілкуванню з композитором. У додатку надано нотний текст концертного твору для фортепіано К. Каравассиліса, що сприяє поповненню репертуару сучасного піаніста.

Інтерпретація варіаційного циклу К. Шуман на тему Р. Шумана вимагає від виконавця майстерного володіння звуковими барвами на фортепіано, камерного втілення фактури, логічної структурованості у виконанні, віртуозних здібностей, інтонаційної артикульованості. Здійснений порівняльний аналіз виконавської драматургії варіацій К. Шуман на тему Р. Шумана в інтерпретації Й. де Бінхувера та К. Айкхорст виявив, що Й. де Бінхувер — представник романтичного типу виконавців (за класифікацією К. Мартинсена), його інтерпретації власна інтонаційна виразність, різноманітність, імпровізаційність, вища віртуозна майстерність. К. Айкхорст представляє протилежний — класичний тип, що проявляється в динамічній збалансованості, цілісності твору, виразній інтонаційній артикульованості, перфекціоністичному виконанню нотного тексту.

Виконання варіаційного циклу Й. Брамса вимагає від виконавця дотримуватися цілісності форми, вправності у виконанні рафінованої акордової техніки, оркестрового колориту, веденні мелодії у середніх голосах, поліфонізованості фактури, поліритмії та поєднанні складних ритмів. Виконавські версії Д. Баренбойма та М. Грінберг варіації Й. Брамса ор. 9 на тему Р. Шумана в порівняльному аналізі дозволили виявити, що Д. Баренбойм — є представником романтичного типу: індивідуалізовані темброві звучання, оркестрове виконання фактури, темпоритмічна неточність, порушення темпової цілісності; а М. Грінберг представляє класичний тип піаністів — артикульованість мелодійних ліній, контрастність динамічних відтінків, добре розгалужена поліфонізована фактура, об'єднуючий темпоритм.

Порівняльний аналіз виконавських версій К. Петровської-Квіліко та Дж. Стоула в інтерпретації концертного твору для фортепіано К. Каравассіліса «Глат Пандори» виявив наявність такої специфіки у виконанні твору: посилення виконавської волі; загальне збільшення числа та змінювання якості параметрів: звуковисотності, мікроінтерваліки, ритму, метра, темпу, динаміки, артикуляції, акцентуації, характеру твору та його частин, агогіки, структурної будови твору, простору, театральності.

К. Петровська-Квіліко та Дж. Стоул є представниками романтичного типу, але кожен з них особливо втілює композиторський задум: К. Петровська-Квіліко — артикульованість, колористичність музичного тексту, організований темпоритм, індивідуалізація фактурних пластів, одухотвореність кожного елементу музичного тексту; Дж. Стоул — імпровізаційність, значна педалізація, вільна трактовка музичного тексту.

Перспективи розвитку роботи полягають в дослідженні жанрово-стильової та виконавської специфік грецької музики, та варіаційних циклів композиторів-романтиків в аспекті виконавської специфіки у вивченні творчості та контекстуальному аналізі фортепіанних творів сучасних грецьких композиторів. Окрім того, дана робота сприяє актуалізації творчості грецьких майстрів серед сучасних виконавців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алешин А. К. Шуман. URL: <http://aleshin.info/articles/194-klara-shuman.html> (дата звернення 10.05.2020).
2. Бойков Ю. Робота над цілісністю форми в романтичних варіаційних циклах: навчально-методичний посібник. Донецьк : Східний видавничий дім, 2007. 96 с.
3. Вечер Д. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автор. дис. канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Музичне мистецтво. Київ, 2007. 17 с.
4. Друскін М. Й. Брамс. Москва : Музыка, 1988. 96 с.
5. Зайцева М. Особливості музичного мислення Й. Брамса // Траектория науки. Выпуск 9. / Международный электронный научный журнал, 2016. С. 1.8.—1.9.
6. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. / Катрич Ольга Тарасівна. Київ, 2000. 173 с.
7. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва. ХІХ сторіччя: Підручник. Тернопіль: АСТОН, 2006. С. 326-362.
8. Котенко Я. Й. Брамс як наступник ідей музичного романтизму // Культура України. Вип. 46. Київ, 2014. С. 244—252.
9. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Москва : Музыка, 1966. 220 с.
10. Осока С. К. Шуман Шуман: «Жінка не повинна бути композитором. У неї немає для цього можливостей». URL: <https://povaha.org.ua/klara-shuman-zhinka-ne-povynna-buty-kompozytorom-u-neji-nemaje-dlya-tsoho-mozhlyvostej/> (дата звернення 10.05.2020).
11. Польская И. «Ехегі monumentum»: отражение шумановских образов в Вариациях И. Брамса на тему Р. Шумана оп. 23 // Аспекти історичного музикознавства. Вип. 17. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П.

- Котляревського. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. С. 249-261.
12. Рябчун І. Нариси з історії грецької музики. Київ : Издательский Дом Дмитрия Бураго, 2017. 348 с.
13. Тимофєєва К. «Методика порівняльного аналізу виконавської драматургії»: Методичні рекомендації до курсу спеціального фортепіано для студентів-магістрів / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; Автор: К. В. Тимофєєва. Харків : ХНУМ, 2013. 24 с.
14. Тимофєєва К. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2009. 18 с.
15. Хмельюк М. Індивідуальний виконавський стиль у мистецтвознавчій та психоло-педагогічній літературі: теоретичний аспект // Теорія і методика професійної освіти. Вип. 14. Т. 1. Київ, 2019. С. 163-166.
16. Художньо-педагогічний аналіз творів. URL: https://knowledge.allbest.ru/pedagogics/2c0a65635a2ad68a5c43b89421216d26_0.html (дата звернення 07.05.2022).
17. Чернявская М. Композиторское творчество пианистки К. Вик-Шуман // Проблeми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти. зб. наук. праць. Вип. 19. / ХДУМ ім. І.П.Котляревського. Харків, 2007. С. 176—187.
18. Чернявська М. Постать Клари Вік-Шуман в європейському науковому дискурсі // Аспекти історичного музикознавства. Вип. 17. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. С. 213—235.
19. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : Навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

20. Шукайло В. Шлях до майстерності піаніста : Навчально-методичний посібник. / В. Ф. Шукайло. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2017. 206 с.
21. Ambros A. Bunte Blätter: Skizzen und studien für freunde der musik und der bildenden kunst. German: Adamant Media Corporation, 1872. 357 p.
22. Arnone A. Textural ambiguity in the piano music of Johannes Brahms : a dissert. of doctor of musical arts. Cornell University, 2007. 108 p.
23. Brahms J. Johannes Brahms: the Herzogenberg correspondence. London, Murray, 1909. 425 p.
24. Bunte Blätter. URL : <https://www.henle.de/de/feuilleton/schumann-jahr-2010/schumann-forum/bunte-blaetter/> (дата звернення 01.05.2022).
25. Christina Petrowska-Quilico. URL: <https://christinapetrowskaquilico.com/> (дата звернення 20.02.2022).
26. Clara Schumann // Grove's dictionary of music and musicians. Norwood. Cornell University Library, 1908. V. 4. P. 343—345.
27. D. Barenboim: notes to self. URL: <https://www.theguardian.com/books/2008/aug/23/nonfiction.music.books> (дата звернення 20.04.2022).
28. Ellis D. O. Clara Schumann's Character pieces : a pedagogical approach to selected works : document of cand. of doctor of musical arts. Department of music. Oklahoma, 2016. 108 p.
29. Fay M. Silver Angel and Apollo X: A Glimpse into Nadina Mackie Jackson's Canadian Bassoon Concerto Project : thesis of cand. of doctor of music. arts. Indiana university, 2017. 60 p.
30. Flynn C. The Creative Art of Clara Schumann. Ireland : Maynooth, 1991. 94 p.
31. Gans H. Brahms, Wagner, Verdi: Drei Meister, drei Welten. Leipzig : Fischer, 1975. 573 p.
32. Geiringer K. Brahms: His Life and Work. New York : Da Capo Press, 1984. 432 p.

33. Giannini A. Variation forms in piano music from Brahms to the present. Boston : Boston University of Arts, 1948. 157 p.
34. Goetschius P. The larger forms of musical composition. New York : Schirmer, 1915. 252 p.
35. Goodrich A. Theory of interpretation applied to artistic musical performance. Philadelphia, T. Presser, 1899. 293 p.
36. Gregoire M. Music as a prior condition to task performance: document of cand. of doctor of musical arts. Department of music. Florida, 1983. 122 p.
37. Interview: Composer Constantine Caravassilis evokes his way to form in Visions album. URL : <https://www.ludwig-van.com/toronto/2013/01/20/interview-composer-constantine-caravassilis-evokes-his-way-to-form-in-visions-album/> (дата звернення 10.12.2021).
38. Kalbeck M. Johannes Brahms / M. Kalbeck. Berlin, 1908–1910. Bd. II. 487 s.
39. Klassen J. Clara Wieck-Schuman. Die Virtuosin als Komponistin; Studien zu ihrem Werk / Janina Klassen; Kassel; Basel; London; New York; Barenreiter, 1990. 274 s.
40. Kluge F. Bunte Blätter: Kulturgeschichtliche Vorträge und Aufsätze. Leipzig, Bielefeld, 1908. 232 p.
41. Litzmann B. Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen. Band 1: Mädchenjahre 1819–1840, mit 3 Bildnissen, 7. Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1920. 431 s.
42. Litzmann B. Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen. Band 2: Ehejahre 1840–1856, mit zwei Bildnissen, 6. Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1920. 416 s.
43. Litzmann B. Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen. Band 3: Clara Schumann und ihre Freunde 1856–1896, mit zwei Bildnissen, 4. Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1920. 642 s.

44. May F. *The girlhood of Clara Schumann (Clara Wieck and her time)*. London : Arnold, 1912. 340 p.
45. Miller T. *World Music: a global journey*. New York : Routledge, 2006. P. 265-267.
46. Niecks P. *Romantism in music // The Musical Times and Singing Class Circular*, Vol. 40, No. 682. London, Musical Times Publications, 1899. P. 802-805.
47. Reich N. B. *Clara Schumann: The Artist and the Woman*. New York : Cornell University, 1985. 361 p.
48. Rosser J. *Reconstructing a Performance by Johannes Brahms*. OSF Preprints. Chicago, 2017. 8 p.
49. Schumann R. *Jugendbriefe von Robert Schumann*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1885. 315 p.
50. Smith S. *Eloquence, reference, and significance in Clara Schumann's opus 20 and Johannes Brahms's opus 9 : thesis of cand. of doctor of music. arts. Department of music*. Vancouver, 1994. 100 p.
51. Stefaniak A. *Clara Schumann's Interiorities and the Cutting Edge of Popular Pianism // Journal of the American Musicological Society*, Vol. 70, No. 3. California, University of California Press on behalf of the American Musicological Society, 2017. P. 697-765.
52. Swinkin J. *Variation as Thematic Actualisation: the Case of Brahms's Op. 9 // Music Analysis* Vol. 31, No. 1. Malden, Blackwell Publishing Ltd, 2012. P. 37-89.
53. *The Brahms-Keller correspondence : Johannes Brahms, George Bozart, Witrud Martin*. London: University of Nebraska Press, 1996. 319 p.

ДОДАТОК

from the Book of Rhapsodies

PANDORA'S JAR



music of

CONSTANTINE CARAVASSILIS

Pythagorean



Editions

2

28

33

40

46

51

**Allegro Grandioso
e Con Molto Brio**

3

57 *8va* *marcato* *fff*

60

62

64 *8va*

66 *8vb*

4

60

Musical score for measures 60-65. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. Measure 60 starts with a treble staff chord and a bass staff quarter note. Measure 61 features a treble staff eighth-note melody and a bass staff triplet of eighth notes. Measure 62 has a treble staff eighth-note melody and a bass staff quarter note. Measure 63 shows a treble staff eighth-note melody and a bass staff quarter note. Measure 64 has a treble staff eighth-note melody and a bass staff quarter note. Measure 65 ends with a treble staff eighth-note melody and a bass staff quarter note.

72

Musical score for measures 72-75. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. Measure 72 features a treble staff eighth-note melody and a bass staff quarter note. Measure 73 has a treble staff eighth-note melody and a bass staff quarter note. Measure 74 shows a treble staff eighth-note melody and a bass staff quarter note. Measure 75 ends with a treble staff eighth-note melody and a bass staff quarter note.

76

Musical score for measures 76-81. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. Measure 76 features a treble staff eighth-note melody and a bass staff quarter note. Measure 77 has a treble staff eighth-note melody and a bass staff quarter note. Measure 78 shows a treble staff eighth-note melody and a bass staff quarter note. Measure 79 has a treble staff eighth-note melody and a bass staff quarter note. Measure 80 features a treble staff eighth-note melody and a bass staff quarter note. Measure 81 ends with a treble staff eighth-note melody and a bass staff quarter note.

80

Musical score for measures 80-85. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. Measure 80 features a treble staff eighth-note melody and a bass staff quarter note. Measure 81 has a treble staff eighth-note melody and a bass staff quarter note. Measure 82 shows a treble staff eighth-note melody and a bass staff quarter note. Measure 83 has a treble staff eighth-note melody and a bass staff quarter note. Measure 84 features a treble staff eighth-note melody and a bass staff quarter note. Measure 85 ends with a treble staff eighth-note melody and a bass staff quarter note.

84

Musical score for measures 84-89. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. Measure 84 features a treble staff eighth-note melody and a bass staff quarter note. Measure 85 has a treble staff eighth-note melody and a bass staff quarter note. Measure 86 shows a treble staff eighth-note melody and a bass staff quarter note. Measure 87 has a treble staff eighth-note melody and a bass staff quarter note. Measure 88 features a treble staff eighth-note melody and a bass staff quarter note. Measure 89 ends with a treble staff eighth-note melody and a bass staff quarter note.

88 *p*

92 *mf* *p* *ff*

95 *mf* *ff*

97 *poco rit.* *a tempo* *p* *ff*

99 *rit.* *Tempo Primo* *p*

6

103

ppp *mp*

112

p

119

8va *8va* *3* *sf* *8vb*

125

3 *ppp* *pp* *8vb*

130

mp *pp* *3* *3* *legato* *cresc.*

poco a poco accelerando

137 *mp* *(cresc.)* *mf* *(cresc.)* *f* *(cresc.)*

140

(Agitato)
c. = 100

142 *sfz* *f* *fff* *mf*

144 *fff*

**Allegro Grandioso
e Con Molto Brio**

145 *marcato*

8

147

Musical score for measures 147-148. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. Measure 147 features a complex chordal texture with triplets in the right hand. Measure 148 continues with similar textures and includes a triplet in the right hand.

149

Musical score for measures 149-150. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The time signature is 4/4. Measure 149 features a complex chordal texture with triplets in the right hand. Measure 150 continues with similar textures and includes a triplet in the right hand. An 8va marking is present above the right hand in measure 150.

151

Musical score for measures 151-152. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The time signature is 4/4. Measure 151 features a complex chordal texture with triplets in the right hand. Measure 152 continues with similar textures and includes a triplet in the right hand. An 8va marking is present above the right hand in measure 151, and an 8vb marking is present below the left hand in measure 152.

153

Musical score for measures 153-154. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The time signature is 2/4. Measure 153 features a complex chordal texture with triplets in the right hand. Measure 154 continues with similar textures and includes a triplet in the right hand. An 8vb marking is present below the left hand in measure 153.

157

Musical score for measures 157-158. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The time signature is 4/4. Measure 157 features a complex chordal texture with triplets in the right hand. Measure 158 continues with similar textures and includes a triplet in the right hand. An 8vb marking is present below the left hand in measure 157.

159

Musical score for measures 159-162. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. Measure 159 starts with a dynamic marking of *p*. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests.

163

Musical score for measures 163-166. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two sharps. The time signature is 3/4. Measure 163 starts with a dynamic marking of *p*. The music continues with complex rhythmic patterns. A *rit.* marking is present at the end of the system.

167

a tempo

Musical score for measures 167-170. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two sharps. The time signature is 3/4. Measure 167 starts with a dynamic marking of *p* and an *a tempo* marking. The music features complex rhythmic patterns. A *rit.* marking is present at the end of the system.

171

a tempo

Musical score for measures 171-175. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two sharps. The time signature is 3/4. Measure 171 starts with a dynamic marking of *p* and an *a tempo* marking. The music features complex rhythmic patterns. A *rit.* marking is present at the end of the system, followed by an *a tempo* marking. A finger number '5' is written below the bass staff in measure 174.

176

(8^{va})

Musical score for measures 176-180. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two sharps. The time signature is 3/4. Measure 176 starts with a dynamic marking of *p* and an *a tempo* marking. The music features complex rhythmic patterns. A *ff* marking is present at the end of the system. An *8^{va}* marking is present above the treble staff in measure 176.

10
181 *poco rit.* *a tempo*
pp *ff*
8^{va}

185
mp
8^{vb}

191
accel.
8^{vb} *2^{da}*

195
15^{ma}
a tempo
fff *mp* *mf*
3

200
mp *f*
3 3

202

Measures 202-203. Treble clef, 2/4 time signature. Measure 202 features a triplet of eighth notes. Measure 203 features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. Dynamics include *p*. The bass line consists of chords and single notes.

204

Measures 204-207. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 204 features a triplet of eighth notes. Measure 205 features a triplet of eighth notes. Measure 206 features a triplet of eighth notes. Measure 207 features a triplet of eighth notes. Dynamics include *f*. The bass line consists of chords and single notes.

Desico e con Forza

$\text{♩} = \text{c. } 96$

208

Measures 208-210. Treble clef, 4/4 time signature. Measure 208 features a triplet of eighth notes. Measure 209 features a triplet of eighth notes. Measure 210 features a triplet of eighth notes. Dynamics include *ff*. The bass line consists of chords and single notes.

210

Measures 210-212. Treble clef, 4/4 time signature. Measure 210 features a triplet of eighth notes. Measure 211 features a triplet of eighth notes. Measure 212 features a triplet of eighth notes. Dynamics include *ff*. The bass line consists of chords and single notes.

212

Measures 212-215. Treble clef, 4/4 time signature. Measure 212 features a triplet of eighth notes. Measure 213 features a triplet of eighth notes. Measure 214 features a triplet of eighth notes. Measure 215 features a triplet of eighth notes. Dynamics include *ff*. The bass line consists of chords and single notes.

12

8va rit. *Allegro Grandioso e Con Molto Brio*

214 *(l.r.)* *(gliss.)* *8va* *marcato* *fff*

Reo.

217

219

221

223 *8va*

Detailed description of the musical score: The score is for a piano piece, likely a concerto or sonata movement, in 4/4 time. It begins at measure 12 with a tempo and mood marking of 'Allegro Grandioso e Con Molto Brio'. The music is characterized by dense, rhythmic textures. Measures 12-214 feature a complex texture with multiple layers of notes, including triplets and sixteenth-note patterns. A 'rit.' (ritardando) marking is present at the beginning. A 'gliss.' (glissando) marking is used in measure 214. The dynamic marking 'fff' (fortissimo) is prominent throughout. A 'marcato' marking is also present. The score includes several '8va' (octave) markings, indicating that certain passages should be played an octave higher. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into systems, with measure numbers 12, 214, 217, 219, 221, and 223 clearly marked. The notation includes various articulations such as accents and slurs, and a 'Reo.' (pedal) marking is present in the lower register.

225

Musical score for measures 225-226. The piece is in 4/4 time. Measure 225 features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *8^{va}* is present above the treble staff.

226

Musical score for measures 226-227. The piece is in 4/4 time. Measure 226 features a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *8^{va}* is present above the treble staff. The piece concludes with a *poco rit.* marking.

Tempo Primo

228

Musical score for measures 228-232. The piece is in 4/4 time. Measure 228 features a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *8^{va}* is present above the treble staff. The piece concludes with a *poco rit.* marking.

233

Musical score for measures 233-237. The piece is in 4/4 time. Measure 233 features a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *8^{va}* is present above the treble staff. The piece concludes with a *poco rit.* marking.

14

239

8^{va}

Con Anime

$\text{♩} = \text{c. } 108$

p

8^{vb-1}

8^{vb--}

247

ff

8^{vb}

252

3

256

3

259

263 *8va* 15

266

269

272 *Ado.*

Tempo Primo *Allegro*

275 *fff* *pp* *fff*