

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА  
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра сольного співу та оперної підготовки**

**Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ВОКАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ РОБЕРТА ШУМАНА:  
ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ**

**Магістерська робота**

**Тан Цзіньюй**

**Науковий керівник:**

**доктор мистецтвознавства,**

**професор**

**Ніколаєвська Ю.В.**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело

*Tang Jinyu*

*ТанЦзіньюй*

**Харків – 2022**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ РОБЕРТА ШУМАНА В КОНТЕКСТІ РОМАНТИЗМУ: ІСТОРИЧНИЙ ТА ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТИ.....</b>	<b>7</b>
<b>1.1.Романтизм як основа творчості Р.Шумана.....</b>	<b>8</b>
<b>1.2 Основні риси вокальної творчості Р.Шумана.....</b>	<b>14</b>
<b>Висновки до Розділу 1.....</b>	<b>20</b>
<b>РОЗДІЛ 2. ВОКАЛЬНІ ЦИКЛИ Р. ШУМАНА В АСПЕКТІ ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ.....</b>	<b>22</b>
<b>2.12.1 «Мірти» та «Любов поета».....</b>	<b>28</b>
<b>2.2 «Любов та кохання жінки» та «7 пісень на вірші Єлизавети Кульман».....</b>	<b>35</b>
<b>Висновки до Розділу 2.....</b>	<b>43</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>46</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>50</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми.** В історичній еволюції європейського романтизму творчість Роберта Шумана – закономірна та яскрава музична сторінка, невіддільна від цілісності феномену, яким є романтизм як ідейно-естетичний напрямок у мистецтві. Німецький романтизм має різні імена та особи, серед них Шуман займає гідне місце, а його музика – невід'ємна частина народжених романтизмом музичних цінностей. Особа Шумана-композитора багатогранна і глибока за своєю суттю. Він – істинний романтик, стиль життя якого визначили романтичне світосприйняття та світовідчуття, романтична література, філософія та етика. Він – справжній спадкоємець та продовжувач досягнень класичної епохи. Пісні та цикли Шумана співають дуже різні співаки. Є видатні записи Фішера-Діскау, Петера Шрайера (Німеччина), Яна Бостриджа (Велика Британія). Існують виконання циклу «Мірти» Ніною Дорліак зі Святославом Ріхтером. В рамках фестивалю «Харківські асамблеї» виконувалися пісні Р. Шумана різними виконавцями. Вивчення вокальної творчості Р. Шумана як об'єкта виконавської інтерпретації, аналіз виконавських версій складає актуальність та перспективу магістерського дослідження.

Пропонована тема роботи затребувана як музикознавцями, і виконавцями. Її актуальність полягає в необхідності вивчення традицій виконання в контексті негасаючого інтересу вчених і виконавців до малих форм. Крім того, творчість Р.Шумана завжди є особливим інтересом для всіх музикантів, оскільки в ньому своєрідно взаємодіють закономірності мислення класичної та романтичної музичної епох. Шуманівські ж риси, які є впізнаваними в творчості інших композиторів, позначаються насамперед у мрійливо-поривчастому ладі лірики, у пісенному складі тематизму інструментальної музики, проступає вплив демонічної, гротескової сторони шуманівської творчості.

В історії вокального мистецтва музична творчість Роберта Шумана займає особливе місце, що зумовлено новаторським поглядом на цей жанр. Суть такого новаторства закладена в словах самого композитора: «Голос один не може ... все зробити, все передати». Взагалі, поряд з фортепіанною музикою вокальна лірика належить до вищих досягнень Шумана. Вона ідеально відповідала його творчій натурі, оскільки Шуман володів не тільки музичним, а й поетичним хистом. Його відрізняв великий літературний кругозір, величезна сприйнятливість до поетичного слова, а також власний досвід письменника.

Камерно-вокальна творчість Р.Шумана охоплює весь життєвий шлях, тому, крім пізнаваності стилю композитора, цікавим стає простежити формування стильових рис. Ці питання тісно пов'язані з завжди актуальними проблемами виконавської інтерпретації музики І. Брамса, тому дослідження з обраної теми покликане допомогти виконавцю у виробленні власної виконавської концепції камерно-вокальних творів. Композитор увійшов до історії музики як один з найсміливіших новаторів.

У вокальній творчості Р. Шуман розвивав тип ліричної пісні Ф. Шуберта. Він відобразив деталі настроїв, поетичні подробиці тексту, інтонації живої мови. Значно зросла у Р. Шумана роль фортепіанного супроводу, що дає багате окреслення образу і нерідко доповнює зміст пісень. Найпопулярніші з його вокальних циклів – «Любов поета» на вірші Г. Гейне, «Любов і життя жінки» на вірші А. Шаміссо, різноманітні за змістом пісні входять в цикли «Мірти» на вірші Ф. Рюккерта, Й. В. Гете, Р. Бернса, Г. Гейне, Дж. Байрона. Пісні Р. Шумана часто виконуються, тому тема, пов'язана з їхньою інтерпретацією, є **актуальною**.

**Мета дослідження** – виявити специфіку виконання вокальної лірики Роберта Шумана.

В роботі поставлені такі **завдання**:

- коротко простежити еволюцію композиторського стилю Р. Шумана, у тому числі – у камерно-вокальній музиці;

- окреслити типові риси вокальної лірики Р. Шумана;
- визначити типологічні риси романтичного вокального циклу на прикладі «Мірти» Р. Шумана;
- здійснити виконавський аналіз камерно-вокальних циклів композитора.

**Об'єкт дослідження** – вокальна лірика романтичної епохи. **Предмет дослідження** – специфіка її виконання на прикладі творчості Р. Шумана.

**Матеріал дослідження.** Матеріалом роботи є виконавські версії пісень та циклів Шумана німецьких (Фішер-Діскау, Е. Шварцкопф), британських (Ян Бостридж), американських (Луїз Маршалл) співаків, виконання циклу «Мірти» Ніною Дорліак зі Святославом Ріхтером, виконавська версія «7 пісень на вірші Єлизавети Кульман» Тетяною Веркіною (Україна).

**Методологія** дослідження. В роботі залучені такі наукові методи:

- *історичний* – для опису мистецької доби першої половини ХІХ ст.;
- *жанровий* – у зв'язку з акцентом на вокальних мініатюрах Р. Шумана;
- *стильовий* – дозволяє виявити специфіку композиторського стилю Р. Шумана;
- *порівняльний* – при залученні до аналізу різних виконавських версій.
- *виконавський* аналіз – потрібен для виявлення особливостей відтворення співаком композиторського тексту, досягнення поставлених художніх завдань.

**Теоретична база.** Музична творчість німецького композитора досліджували багато вчених. В роботі залучено джерела з таких напрямків:

- мистецтво романтизму – Н. Антипова [2], О. Белоброва/Мурга [3–4; 29] Н. Берковський [5], О. Рощенко [36], G. Gruber [44];
- творчість Р. Шумана, зокрема вокальна – Ф. Брендель [6], Г. Ганзбург [8–12], Д. Житомирський [24], І. Іванова [25], Н. Інюточкіна [26], Г. Наухауз [30], А. Нормайер [31], Gerald Abraham [42], Ted Libbey [45], D. Neumeier [46], E. Sams [48];

- інтерпретація, виконання та методологія аналізу твору – О. Александрова [1], Н. Варавкіна-Тарасова [7], Н. Говорухіна [13–16], О. Горелік [17], О. Григор'єва [18], О. Грицюк [19], Л. Деркач [20–21], О. Дуда [22], Д. Євтушенко [23], Т. Мадішева [27], В. Москаленко [28], Ю. Ніколаєвська [32], Ю. Радкевич [33], Б. Сюта [37], А. Хуторська [38].

**Наукова новизна отриманих результатів** пов'язана з досвідом виконавського аналізу пісенної творчості Р. Шумана у жанрово-стильовому та інтерпретаційному аспекті з погляду наслідування національної виконавської школи.

**Практична значимість отриманих результатів.** Результати дослідження можуть бути використанні при підготовці молодих виконавців, а також як матеріали курсів «Історія вокального виконавства», «Музична інтерпретація», «Історія світової музичної культури».

**Апробація.** Окремі наукові положення та результати роботи були викладені у доповідях на конференціях: в межах Міжнародного науково-мистецького проєкту «Магістерські читання» (Харків, грудень 2021); «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, травень 2022).

**Структура і об'єм дослідження.** Дослідження складається зі Вступу, трьох Розділів із внутрішнім розподілом на підрозділи, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний об'єм 54 сторінки, основного тексту – 49 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### ВОКАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ РОБЕРТА ШУМАНА В КОНТЕКСТІ РОМАНТИЗМУ: ІСТОРИЧНИЙ ТА ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТИ

У період творчості Р. Шумана романтичний рух думки був у всіх відношеннях революційним проривом. Він повністю змінив ставлення людства до життя XIX століття. У той час і мистецтво, і література, і навіть філософія позбавилися формалізму і прагнули досліджувати внутрішні таємниці людей і висловлювати їх глибокі почуття.

Р. Шуман був важливим музикантом-романтиком у першій половині XIX століття не тільки у Німеччині, але й для всього напрямку. Романтична музика втілюється у різних чинниках, як-от конкретна музична мова та мовлення – мелодія, гармонія, фактура тощо. Композитори-романтики створили багато музичних творів, які виражають індивідуальність і індивідуалізм, зосереджені на «Я». Романтична музика сприяє розвитку особистих емоцій, бо романтиків емоції в усіх різні. У романтичній музиці поєднуються різні мистецтва. Композитори залучають драму, поезію та інші літературні та художні образи у своїх творах, щоб шукати сенс за межами музики, тим самим посилюючи уяву та виразну силу музики.

Завданням цього розділу є окреслення історичних умов та теоретичних основ вокальної творчості Р. Шумана. Так, варто вказати, що його творчість досліджена доволі багатьма мистецтвознавцями. Зокрема, відома стаття авторства декількох музикознавців у словнику Гроува [43], яка не тільки описує його творчий шлях, алей містить велику бібліографію щодо творчості композитора; монографія Д. Житомирського [24], в якій окладно описані життя і творчість композитора. Фундаментальною є робота Е. Семса/E. Sams [48] щодо вокальної творчості композитора. Книга витримала 3 видання, в ній надані переклад, коментарі та нотатки до кожної з пісень, автор звертається до оригінальних джерел, пов'язує лейтмотиви творчості композитора з його родинними подіями. В наукових дослідженнях

Н. Інютчкіної акцентується увага саме на пізній період творчості німецького композитора [26], Г. Ганзбург описав персонажів пісенного театру Р. Шумана та їхні прототипи [8–12]. Окремі дослідження присвячено проблемам вивчення жанру вокального циклу Р. Шумана, та, зокрема – в якості об'єкта виконавської інтерпретації.

### **1.1 Романтизм як основа творчості Р.Шумана**

Термін «романтизм» виник набагато раніше, ніж художній рух, що розгорнувся в Європі наприкінці XVIII – на початку XIX століття. До XVIII ст. епітет «романтичний» вказував на деякі особливості літературних творів, написаних романськими мовами (тобто не мовами класичної давнини). Це були романси, а також романи та поеми про лицарів. Наприкінці XVIII ст. «романтичне» розуміється набагато ширше: як авантюрне, цікаве, старовинне, самобутньо-народне, далеке, наївне, фантастичне, духовно-піднесене, примарне, дивовижне і навіть страшне. Романтизм як перебіг художньої практики та теорії залучив до своєї орбіти різні види мистецтв і відбувся у різних країнах. З огляду на відому «тотальність» романтизму, хоча хронологічно і дуже тривалу, ряд дослідників вважають можливим і практикують написання цього поняття з великої літери.

У Німеччині романтизм представляють естетики, письменники, музиканти, пов'язані з віденською школою: Вільгельм Генріх Вакенродер (1773-1798), Людвіг Тік (1773-1853), брати Август Шлегель (1767-1845) та Фрідріх Шлегель (17), Новаліс, Гофман та ін. Виникнення романтизму пов'язане з розчаруванням в ідеях просвітництва, що покладалося на будівництво справедливого суспільства на розумних засадах, з реакцією на поглиблення гострих протиріч цивілізації. Романтики різко дистанціювалися від сучасного їм економічного та соціального порядку, вважаючи його негідним людської особистості. Протест викликали, з одного боку, способи виробництва, що формували «часткову» людину, що позбавляли її цілісності

та універсальності; з іншого – усереднено-тверезий, бездушний практицизм повсякденного життя, що веде до спотворення природи людини. У творчості романтиків різних країн можна виявити конфлікт між художником-ентузіастом і бюргером, що став хрестоматійним. Головний ворог романтиків – «філістер у нічному ковпаку», а головна небезпека, що підстерігає художника в суспільстві буржуа – це «сірий потік буден, позбавлений грізного вигляду і ніби непомітно забирає день за днем людські життя, не роблячи різниці між художником і обивателем». Урочистість розважливої звичайності гидко духу будь-якої художньої активності, бо вона хоче примусити і художника носити «котелок прикажчика на голові пророка» [5, с. 19].

Головний пафос та фундаментальне підґрунтя естетики художньої практики романтизму – захопленість ідеєю захисту універсальності людської особистості. Ця теза – одна з основних, якими дуже цінували романтики. Паралелі, що виникали з універсалізмом Ренесансу, в романтичному русі згасали відсутністю тих прикмет об'єктивності, якими було наділене мистецтво Відродження [5, с. 21].

Романтики наполягають на тому, що головний сенс поезії та мистецтва взагалі полягає у відтворенні глибин людського духу, наскільки високих, настільки й незбагнених. Об'єктивна дійсність суцільно складається з масок, вона оманлива, має другий і третій плани і тому не може виступати для мистецтва живильним ґрунтом, а, навпаки, негативно впливає на художню уяву. Звідси виглядає обґрунтованим переміщення акценту на можливості внутрішньої інтроспекції в художній творчості, культивування сильних переживань і пристрастей, які самі собою тотальні, захоплюють цілком, а значить, втілюють і універсальний досвід. Неминуча за такої естетичної програмі руйнація колишніх стійких способів формоутворення нерідко супроводжувалося абсолютизацією суб'єктивності.

Н. Антіпова [2] вказує, що орієнтація романтиків на такі характеристики художньої творчості, як відкритість, нескінченність,

незавершеність, плинність, у поєднанні з ідеями повноти, цілісності, всеосяжності мистецтва призводила до нових продуктивних результатів. Якщо коріння прагнення цілісності, всеосяжності, універсальності можна знайти у Відродженні, то імпульсивність, динаміка, хаотичність, культ внутрішніх переживань – характерні ознаки бароко. По-своєму підтверджуючи дієвість художньо-історичної пам'яті, романтизм інтегрував ці суперечливі орієнтації.

Нові зусилля ознаменувалися досягненням художньої цілісності набагато складнішого типу, що поєднує безліч полюсів, які колись було б у єдності. Деякі критики романтизму вважали, що декларований універсалізм постає як дилетантський, поверховий, порожній. У цьому вони посилалися на колосальні плани низки творців, які не були реалізовані остаточно. Справді, іноді самі назви робіт романтиків-естетиків самі за себе говорять: «Фрагменти», «Критичні фрагменти», «Ідеї» тощо. Значною мірою – це «уламкові» висловлювання, часто влучні, глибокі, метафоричні, але не завжди вибудовуються в систему. Проте саме проти системи і повставали романтики, наполягаючи на невимовності глибинних потаємних істин, спонукаючи художника до максимально інтенсивної метафоричності мови, яка захоплює образності [5, с. 29].

Величезне значення романтики надавали діяльності суб'єкта: з одного боку, суб'єкта творчості, з другого – суб'єкта сприйняття. Їх численні трактати дозволяють укласти, що романтики намагалися, однак, моделювати характер особистісного впливу мистецтва. Багато століть пройшло в європейській культурі, поки мистецтво змогло відбутися як самоцінний та суверенний вид діяльності, вільний від будь-якої функціональності. І ось в епоху романтизму, в епоху тріумфу саморозкриття волі художника, коли не існує жодних перешкод для створення творів, що мають цінність у самих собі, раптом виявляється бажання розширити зону дії мистецтва, направити його потенціал зовні. Тим самим романтизм як би позначив прикордонний період, коли мистецтво, з одного боку, набрало максимальну творчу висоту

як самодостатня творча сфера, а з іншого – знову намагається вийти за межі себе, але тепер уже демонструючи у своїх зв'язках із дійсністю відношення не васала, а сюзерена.

Неодноразово підкреслюється романтиками така якість нового мистецтва, як невимовність. Мова романтичної думки – особливий інструмент, який вирізняє способи теоретичного та художнього висловлювання. Грандіозні цілі романтиків художник-деміург здійснює через поетичні філософеми, «зашифровані» іносказання. При цьому як найвища цінність розглядається той особливий внутрішній стан, який відчуває людина в момент художнього переживання. У цьому плані романтики дуже близькі І. Канту, неодноразово стверджував, що процес художнього сприйняття є набагато більшу цінність, ніж його результат.

Завершуючи огляд стадій романтичної творчості немає єдиної хронології й у різних країнах різні. Найбільш продуктивним ґрунтом романтичного мистецтва виявилася музики, інтенсивно продовжувала розвиватися у тому лоні тоді, коли романтична література і живопис вже сходять. Формування музичних виразних засобів романтизму можна знайти ще наприкінці XVIII в. у творчості Л. ван Бетховена. Перша половина XIX століття ознаменована діяльністю музикантів-романтиків Ф. Шуберта, Р. Шумана, К.М. Вебера, Ф. Мендельсон. У 50-х роках XIX ст. главою веймарської школи, навколо якої згрупувалися композитори, був Ф. Ліст. У цей час активно творили Р. Берліоз, І. Брамс, Р. Вагнер.

Таким чином, творчість музикантів-романтиків охоплює все XIX століття; фахівці говорять навіть про романтизм початку XX ст., маючи на увазі пізніше творчість Ріхарда Штрауса. Словом, естетичні принципи романтизму сприяли широкому збагаченню музично-виразних засобів: було введено нові алітерації та дисонанси, збагачено динамічну сторону гармонії, винайдено нестійкі акорди, що посилювали стан напруги, що вимагала дозволу.

Як правило, творчість Р. Шумана розглядається у музикознавстві на тлі закономірностей розвитку німецької культури XIX століття. Німецька культура на той час досить різноманітна. Не забуватимемо про те, що саме німецька культура подарувала європейській культурі романтизм, і саме в німецькій музиці розпочав свій розвиток стиль музичного романтизму. Німецький романтизм має різні особи як у хронологічному розумінні (протягом усього XIX століття він змінюється, виявляючи себе досить різноманітно), так і в індивідуально-стильовому та географічному. Г. Грубер (Gruber [44]) вказує, що німецький романтизм є модифікацією північно-європейського типологічного варіанта романтизму, не розмежованого з класицизмом і давнішими стилями минулого. Для північного регіону Німеччини, віддаленого від центрів естетичних суперечок, властива не зміна художніх напрямів, які напластування, породжує складні стилі.

Опора на класичну традицію домінувала у формуванні музичного фундаменту світогляду Шумана, а завоювання романтизму вбиралися та трансформувалися ним уже у процесі творчості.

Автори статті у словнику Гроува [43] вказують, що коли він почув виступ Паганіні, він був дуже вражений і кинув вивчення права спеціалізуватися на музиці. Пізніше через травму пальця він звернувся до твору та музичного коментаря. З 1835 по 1844 рік він редагував тільки *New Music Magazine* і почав створювати велику кількість фортепіанних творів. Поєднання з Кларою, відомою піаністкою того часу, в 1840 році, за чутками, було гарною розмовою, і це спонукало його безпрецедентний ентузіазм до творчості. Через рік після весілля він написав 138 пісень, названих «*Song Wensui*». В 1840 він отримав ступінь доктора філософії в Єнському університеті. В 1843 він вирушив викладати в Лейпцизькій консерваторії. З 1844 по 1850 він переїхав до Дрезден, щоб продовжити свою композиторську і диригентську кар'єру. Він помер від психічного захворювання у 1856 році. Роберт Шуман був одним із представників зрілого періоду німецького романтизму першої половини XIX століття, його

творчість глибоко відбивала риси німецького романтизму. Більшість його творів – це фортепіанна музика та пісні. Його фортепіанні твори мають міцну літературну основу, і він часто висловлює відлуння людей та речей у своєму серці. Після Шуберта він розробив романтичний стиль фортепіанної музики, серед його представницьких творів – фортепіанні шедеври, такі як «Метелик», «Карнавал», «Симфонічні етюди» та ін., що сприяли розвитку романтичного музичного стилю. Він також звик складати вокальні мелодії з кількох пісень, використовуючи вірші романтичних поетів як тексти, приділяючи особливу увагу внутрішній художній концепції віршів. Найвідоміші вокальні мелодії включають «Любов поета», «Кохання та життя жінки» та «Мірти».

Протягом усього життя «союз музики та слова» в образі Lied як універсального музично-поетичного жанру був для Р. Шумана невичерпним джерелом композиторського натхнення та творчості, саме пісня та пісенність як принцип музичного мислення стали жанрово-стильовою домінантою. У творах Р. Шумана поруч із лірико-філософськими темами поєднуються автобіографічні мотиви, роздуми про природу творчості, національну та духовну свободу.

Своєрідність музичної мови та стилю Шумана вивчено все ще далеко не достатньо. Ж. Абрахам/ Gerald Abraham [42], автор статті про нього у енциклопедії «Британіка» вказує, що одна з рідкісних особливостей становлення Шумана-композитора полягає в тому, що він не культивує переважно якийсь один жанр, і не поєднує на тому самому етапі роботу над різними жанрами, але зазвичай звертається до одного з них. Протягом усього творчого шляху мистецтву Шумана була притаманна стійкість художнього ідеалу, яка зумовила поступову еволюцію стилю.

Р. Шуман – істинний романтик, що цілком увібрав у себе романтичне світовідчуття, романтичну філософію мистецтва, романтичну етику та стиль життя. Він володіє важким мистецтвом великої форми: романтичні інтонації, романтичний музичний матеріал у нього якимось інакше, суворіше

організовані, поміщені в карбовану оправу. Але в нього є й імпровізаційна багатослівність, романтична поривчастість і пристрасність приборкані інтелектом. Т.Libbey вказує: «Безсумнівно, що Шуман залишиться канонічною фігурою, хоча якщо якість роботи є єдиним показником, його важливість давно переоцінена. Його здібності часом не виправдали його амбіцій, але він привносив ентузіазм і рідкісний поетичний геній у все, що намагався. Як критик він був надзвичайно проникливим в одних судженнях, дико хибним в інших і в усіх випадках щедрим. Він так і не став великим піаністом, був невдалим як диригент, а часом навіть не був дуже хорошим композитором. Але вся його істота була музикою, наповненою мрією і фантазією. Він був квінтесенцією музичного романтика, завжди палкий, завжди прагнув до ідеалу» [45].

Все вищесказане відноситься й до вокальної творчості композитора, яка супроводжувала його все життя.

## **1.2 Основні риси вокальної творчості Р. Шумана**

Узагальнюючи великий об'єм літератури, що присвячена творчості композитора, виокремимо основні позиції, що, на наш погляд, найбільш вдало характеризують вокальну творчість Р. Шумана.

*1.Увага до текстів.* Шуман з дитинства читав вірші та книги, у літературному світі балувався творчістю багатьох літературних майстрів, тому повною мірою відчув пульсацію епохи романтизму.

Найпопулярніший з вокальних циклів – «Любов поета» на вірші Г.Гейне (1840), що складається з 16 пісень, зокрема «Якщо б квіти вгадали», чи «Чую пісні звуки», «Я вранці в саду зустрічаю», «Я не серджуся», «У сні я гірко плакав», «Ви злі, злі пісні». Інший сюжетний вокальний цикл – «Любов і життя жінки» на вірші А. Шаміссо (1840). Різноманітні за змістом пісні входять в цикли «Мірти» на вірші Ф. Рюккерта, Й. В. Гете, Р. Бернса, Г. Гейне, Дж. Байрона (1840), «Коло пісень» на вірші Й. Ейгендорфа (1840). Всього Р. Шуман написав біля 140 пісень. Серед авторів – Ейхендорф,

Шаміссо, Бернс, Рюккерт, Байрон, але найулюбленішим поетом був Генріх Гейне, на вірші якого написано 44 пісні. Композиторська практика демонструє принципово різні підходи до вибору словесного першоджерела, що дозволяє класифікувати камерно-вокальні цикли з якісним характеристикам словесного тексту.

До основної групи можуть бути віднесені камерно-вокальні цикли, засновані на поетичних циклах (тобто, на віршах, об'єднаних поетом в єдиному драматургічному просторі). У даній групі присутня своя диференціація: 1) дослівно цитується текст поетичного циклу (наприклад, цикл Р. Шумана «Любов і життя жінки» ор. 42, 1840 р. на вірші А. Шаміссо) та цикли з вибіркоvim цитуванням віршів поетичного циклу, в яких композитор зберігає сюжетну фабулу першоджерела (цикли Р. Шумана «Любов поета» ор. 48 на вірші з «Книги пісень» Г. Гейне (1840)). Деякі музикознавці не розуміли уподобань Р. Шумана, зокрема, віршам Є. Кульман. Так Е. Семс пише: «Не знаєш, чому більше дивуватися, убогості юшки або неосяжності черпака. Ще більше засмучує готовність, з якою Шуман поглинув всі ці страви, серйозно вихваляючи їхній смак. Рано померла дівчинка була для нього, подібно Міньйоні, трагічною фігурою і порушила в ньому співчуття» [48, с. 231]. А. Ноймайр у зв'язку з цим навіть говорить про психічне нездоров'я Шумана: «Роберт був зачарований віршами трагічно загиблої 17-річної поетеси Елізабет Кульман. Те, що він був у такому захваті від пихатих, чуттєвих віршів цієї “поетеси”, змушує задуматися і показує, що його раніше настільки надійний розум і самоконтроль помітно постраждали» [31, с. 32]. Раніше подібна думка висловлювалася в книзі Й. Ф. Василевського про Шумана і таким чином резюмовано у рецензії на неї Ф. Бренделя: «<...> автор книги вбачає в схилянні Шумана перед поетесою Єлизаветою Кульман <...> знак падіння його розумових сил <...>» [6, с. 425]. До речі, неодноразово висловлювалася думка щодо популярності «Сіми пісень Єлізавети Кульман», що цей цикл, можливо, не може бути таким самим популярним, як інші цикли, бо він

немов би не призначений для публічного виконання. Зануреність у внутрішній світ дівчини впливає на особливу поведінку та направленість музиканта-виконавця «всередину самого себе». Але композитор ставив перед собою благородну мету ознайомлення музичного світу з поезією молодої авторки.

Треба усвідомлювати, що Шуман – чи не самий «літературний» композитор в історії музики (Р. Наухауз [30]) та важливо враховувати, що вибір композитором тих чи інших поетичних текстів відбувався не завжди за одним і тим же критерієм. Іноді композитору буває потрібен строго певний метроритмічний, іноді сюжетний матеріал, іноді вибір диктується замовленням і т.і.

Творчості Р. Шумана притаманна точна відповідність музики і слова. Пісні Шумана на слова одного поета (Гейне, Эйхендорфа, Рюккерта, Ленау, Шаміссо, Бернса) завжди відрізняються від його ж пісень, пов'язаних з іншим першоджерелом. Для композитора дуже істотним є і характер самого тексту, його психологічна складність, багатовимірність, і наявний у ньому підтекст, який часом виявляється для нього важливішою, ніж самі слова. Н. Говорухіна слушно зазначає, що «у семантичній площині ...музика і слово утворюють полюси, що розрізняються за їхньою пріоритетністю в конкретному творі або стилі. В одних випадках діє як провідний принцип “словесної деталізації”, в інших “музичного узагальнення”» [16].

Роман Жан-Поля «Флегельяхре» (Flegeljahre) – найвпливовіший літературний твір про Шумана. У ньому Жан Поль використав різні особи братів-близнюків Ватт і Вут, щоб сформувані дві різні людські концепції «реальності» та «фантазії», які вплинули на розвиток особистості Шумана.

*2. Роль фортепіанного супроводу*, що дає багате окреслення образу і що нерідко доповнює зміст пісень (іноді саме фортепіано розкриває наявний у вірші психологічний підтекст). Поривчастість і поетична мрійливість, глибинна емоційність – ось характерні для творчості Шумана образні сфери. І для їх передачі мало користуватися «якимось тривіальним рухом фігур

акомпанементу, від яких колишня епоха не могла позбутися» [24, с. 49]. Пісні Шумана представляють дивовижний сплав вокальної та фортепіанної ліній, їх нерозривний зв'язок і взаємозалежність. При цьому не можна не відзначити насиченість, багатогранність, часом навіть перевагу фортепіанної партії, що створює особливу шуманівську атмосферу «прихованих психологічних порухів душі». Як писав Оскар Бі, «Ритміка і фігурації фортепіано – предмет його набагато більшої турботи і гордості, ніж ведуча вокальна лінія, і якби його пісні не були якоюсь формою, що здійснюється зусиллям волі і знання, можна було б сказати, що у нього навряд чи не голос супроводжує фортепіано. Але фортепіано – голос» [цит. за 24, с. 52]. Особливого значення у Шумана набувають фортепіанний вступ та завершення. Вони не є формальними, а інколи саме в кінцевій фортепіанній постлюдії стаються найвизначніші «події».

3. *Тенденція до циклізації.* Взагалі, риса, що притаманна творчості Р.Шумана – вибудовувати цикли мініатюр. О. Грицюк [19, с. 7] вказує, що будь-який цикл підпорядкований певним законам жанру. Серед них – пріоритетність голосу, який супроводжується фортепіано (здебільшого); вони написані на поетичний (не прозовий) текст та мають дві та більше частин. О. Григор'єва зазначає, що «циклоутворення у вокальному циклі може здійснюватися за допомогою різних засобів: екстрамузичних (загальна тематика циклу; персонажність або поліперсонажність; «іменні» пріоритети авторів поетичних текстів; особливості циклоутворення у вербальних текстах, якщо вони теж циклізуються; жанрові та структурні ознаки літературних джерел) та інтрамузичних (принцип контрасту; наскрізний розвиток; семантичні та композиційні «арки» між частинами)» [18, с.31]. Серед основних жанрових параметрів камерного вокального циклу авторка вирізняє: «структуру циклу (з увагою на високому ступені самостійності частин) і особливості 34 поетичного першоджерела («детерміновані» та «імовірнісні» вокальні цикли), що диктує той чи інший принцип циклізації творів» [18, с.33]. До того ж, важливою рисою є камерність, контраст між

частинами, багаточастинність, Виходячи з цього, творчості Р.Шумана притаманні обидва різновиди (й такий, що має сильні внутрішні зв'язки всередині, й такі, що об'єднані ідеєю, але сюжетні зв'язки не є настільки помітними). Дослідники вирізняють серед циклів Шумана цикли-щоденники, цикли-альбоми, цикли-монологи тощо. Шуман є схильним до певної лейтмотивізації (тобто, виникнення споріднених мотивів, що пронизують всі частини циклу, будь то в фортепіанній, чи в вокальній партіях).

Н.Говорухіна в дисертації про еволюцію вокальних циклів пропонує ідеї процесуальної форми, що за словами авторки, у вокальній музиці «реалізуються в контексті її синтетичної природи співвідношення музики та слова» [15].

*4.Жанрова різноманітність.* Так, є романси, пісні, цикли пісень. Зазначимо, що з кінця XVIII до початку XIX століття розвиток німецької літератури перейшов у стадію романтизму. Письменники вимагали, щоб художні твори були такими ж природними та простими, як народна література, відображаючи думки, почуття та бажання людей, і таким чином створили низку прекрасних віршів у німецькій літературі. Поєднання цих віршів та музики породило новий художній стиль – німецькі пісні про мистецтво (китайською цей жанр Lied перекладається як «Art song»). Це відноситься до усної передачі твору відповідно до різних методів виробництва та методів твору. А жанрова категорія у «піснях творчості», відмінна від «народних пісень». У практичних додатках термін «художня пісня» зазвичай має широке та вузьке значення. У широкому значенні це: вокальне соло із серйозним художнім змістом, написане висококваліфікованими композиторами; у вузькому значенні безпосередньо згадуються: німецькі та австрійські композитори, такі як Шуберт, Шуман, Брамс і т. д., мають вищезазначене.

Характерні сольні вокальні твори: відрізняється від народних пісень, популярні на сільських ринках. Характеристики художніх пісень:

використовувані тексти переважно є літературними віршами; мелодії та вірші (літературна мова перетворюється на співочі голоси) занурені та змішані; акомпанемент (зазвичай фортепіано) грає значної ролі у структурі музики. Незамінний важливий статус; спів і виконання вимагають кропіткої та внутрішньої, з метою розкриття художньої концепції, створеної поезією та музикою, максимально і правди; більшість із них виконуються на публічних чи невеликих концертах. З цього ми можемо отримати таке загальне враження: художні пісні – це різновид вокального музичного жанру, який потребує більш «вишуканої майстерності» у мистецтві, і це свого роду «створені пісні» із сильним артистизмом та високим професіоналізмом. Звичайно, це не означає, що ми можемо зробити висновок про те, що вокальні музичні жанри (такі як народні пісні та масові пісні тощо) крім художніх, не мають або не володіють художніми та професійними якостями.

У вокальних баладах і піснях-сценах Р. Шуман торкнувся вельми широкого кола сюжетів. Яскравий зразок цивільної лірики композитора – балада «Два гренадери» (на вірші Р. Гейне). Деякі пісні Шумана – прості сценки або побутові портретні замальовки: музика їх близька до німецької народної пісні («Народна пісенька» на вірші Ф. Рюккерта, і ін.). По суті, Р. Шуман створив нові різновиди жанрів, перехідні між вокальним циклом, кантатою і оперою. Він випробував і послідовно використовував риси драматизації і театралізації, що відбилося на всіх елементах музичної композиції (включаючи форму, фактуру, інтонаційність) і на виконавських засобах. При цьому важливо, що твори, складені в нових жанрах, набували деяких властивостей вистави, але не ставали власне театральними, не переставали залишатися концертно-камерними. Щодо основних жанрових стилістик, то саме вокальна творчість Р.Шумана презентує виключну тонкість залучення як кантилени, так й речитативності.

5. *Психологізація* є теж однією з основних характеристик вокальної творчості композитора. Його романси, насамперед, тонкі психологічні

замальовки, музика в будь-якому разі не ілюструє текст. Окремо вкажемо на певну автобіографічність (зокрема в циклі «Мірти»).

Окремо вкажемо на двоствіття, що було притаманне мистецтву самого композитора. Так, починаючи з 1831 року, Шуман часто використовував псевдоніми «Флорестин» та «Евзебій». Ці два псевдоніми насправді висловлюють внутрішній світ Шумана. У своїх музичних та письмових творах вони виявили дві різні думки та особистості. «Флорестан» – сміливий, імпульсивний, відвертий та непостійний реаліст, а «Евзебій» – самотній, інтроспективний, чутливий та маячний візіонер. Така внутрішня сильна контрастна особистість змушує музику Шумана часто кидатися в заплутані та взаємопов'язані конфлікти, які глибоко відображають пристрасть і біль у людській природі. Безсумнівно, романтичний музичний стиль Шумана повністю відповідає і вірний його часу та його власний характер. Ймовірно, причина, через яку його музична творчість така багата і зворушлива, власне в цьому.

*6. Театралізація.* Г. Ганзбург [8–11] серед особливостей «пісенного театру Шумана» вирізняє наступні.

А). Поєднання у творі ліричної складової, властивої жанру Lied, не тільки з драматичною складовою, що наближає вокальний цикл до моноопери, але також і з епічною. Елементи епічної драматургії, які не типові для вокального циклу та опери, привносяться Шуманом у зв'язку з наміром відтворити засобами вокальної музики біографію персонажа, що поряд з іронією зажадало також і розповідності (така оповідальність, в різних пропорціях, поєднує реальність з вигадкою).

Б). Пісенний театр Шумана є принципово несценічним.

## **Висновки до Розділу 1.**

Перший розділ дослідження присвячено основним настановам романтичного мистецтва, на тлі якого розвивався талант Р. Шумана.

Основні ідеї романтиків, без сумніву, вплинули на всю його творчість. Серед них такі:

1. Загальна «поетизація» життя. Поезія як основний жанр та поет як деміург – фаворити романтичного світогляду. У свою чергу це впливає на світовідчуття, появу двосвіттів, фантастичних світів (та ін.), що характеризувало внутрішній світ та стан, індивідуальність кожного митця. До того ж, в музиці з'явилися певні аналоги: цикли-альбоми, цикли-сцени.

2. Наявність в поезії глибокого змісту (інколи – багатосаровість цього змісту) впливала на структурованість музичного висловлення.

3. Психологізація творчості (поява автобіографічних романів, автобіографічності музичних творів).

4. Актуалізація не тільки складних музичних форм, але й простих (народнопісенних, міської культури) вплинула на зміну сутності інтонування, мелодики, гармонії, фактури вокальних творів.

Виходячи з цього з виконавської точки зору вокальній музиці Шумана притаманне наступне: велика суб'єктивність, психологізм, різноманітність відтінків лірики (аж до гіркої іронії і похмурого скепсису, яких не було у Шуберта); загострену увагу до тексту і створення максимальних умов для розкриття поетичного образу, прагнення «передати думки вірша майже дослівно», підкреслити кожен психологічну деталь, кожен штрих, а не тільки загальний настрій; посилення декламаційних елементів.

Все це затребувало відбиття у камерно-виконавській творчості, до аналізу якої (з точки зору виконавського аналізу) ми й переходимо.

## РОЗДІЛ 2

### ВОКАЛЬНІ ЦИКЛИ Р. ШУМАНА

#### В АСПЕКТІ ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ

Розвиток авторських пісень пройшов три стадії: ранній, середній (тобто етап розвитку) та пізніший етап. Ранні німецькі художні пісні почали позбавлятися впливу іноземної музичної культури та сформували вид мистецтва з німецькими національними особливостями. Гайдн лише успішно висловив художню концепцію поезії; як геніальний оперний композитор Моцарт намагався використати її для вираження персонажів та сюжетів; тоді як Бетховен залучав духовне царство людей, це ще був процес дослідження. На цьому етапі вони віщують напрямку розвитку авторської пісні. У період розвитку німецької художньої пісні Шуберт найбільш глибоко опанував сутність художньої пісні, використав музику, щоб посилити привабливість літературної поезії, а література допомогла пояснити чарівність музичної мови, тому німецькі художні пісні могли досягти безпрецедентної вершини. ; Шуман робить невеликий акцент на літературі, але він не втратив рівноваги і також зробив значний внесок. Фортепіано цього періоду від структури до вдосконалення виконавських навичок також значно посилює виразну силу художніх пісень. Шуман – ще один майстер художньої пісенної творчості після Шуберта, «Короля пісень». Він має унікальний творчий стиль і характеристики з точки зору вибору слів, мелодії, такту, гармонії, музичного стилю та фортепіанного супроводу. Перше обличчя після Шуберта зробити значний внесок у твори німецьких авторських пісень.

Як і Шуберт, Шуман використовує романтичне натхнення для створення мистецьких пісень. Однак у Шумана дуже багаті літературні здобутки: його музика більш вишукана, глибока та деталізована, ніж музика Шуберта; на відміну від емоцій Шуберта, що легко виявляються, твори Шумана відповідають його інтровертованій особистості. Більшість його

творів створено з урахуванням поетичного натхнення. Романтична поетична уява, чутливість і тонкість музикантів чудово поєднуються у Шумані. Він – поет-романтик у музичному світі.

Риси авторського стилю, що виявляються в піснях Р.Шумана такі:

1. Абрахам [42] вказує на те, що як композитор Шуман був чи не першим і найбільш природним мініатюристом. Велика частина його творчості складалася з коротких фортепіанних п'єс і пісень, двох жанрів, настільки тісно пов'язаних у його випадку, що навряд чи є чимось одним і тим самим. «Супровід пісень часто є майже самодостатніми фортепіанними п'єсами, а фортепіанні п'єси часто, здається, були мелодійно натхненні ліричними віршами», – вважає автор. Навіть коли музична ідея виникла не в літературі, а як вальс, полонез чи якась інша вражаюча гармонічна прогресія, яку його імпровізували пальці на фортепіано, їй зазвичай давали квазілітературну назву або зв'язували з якоюсь літературною ідеєю.

Вокально-музичні твори спираються на ясну семантику поезії, сповнені справжніх почуттів, сповнені фантазії та сильного романтичного темпераменту. Шуман виявив свої таланти в літературі, поезії та музиці одночасно в юності, і він був сповнений поетичного темпераменту та духовності. На нього великий вплив зробили твори Гете та Гейне. Більшість художніх пісень Шумана складено вірші цих поетів-романтиків. Художні пісні суворі у підборі слів, зазвичай, у них використовуються найцінніші вірші поета як лірика, приділяючи велику увагу артистичності самої поезії. Він сподівається, що через сутність музики поезія стане більш зворушливою та поетичною.

2. У художніх піснях Шумана любов є основною темою, також є кілька ліричних пісень з описом декорацій як тема і кілька балад. Серед більш ніж 500 пісень Шумана пісні про кохання становлять найвищу частку, багато з яких дуже артистичні. Наприклад, збірка вокальної музики «Мірти», була подарована Кларі Шуманом як весільний подарунок у 1840 році. У серії 26 пісень, і кожна велика літера дуже зворушлива.

3. Зв'язок між авторськими піснями Шумана та німецькими народними піснями досить великий, мелодія коротка, і більшість з них не є добре структурованими фразами. Німецькі народні пісні мають характеристики, які відрізняються від інших національних народних пісень. Він не схожий на явний ліризм італійських народних пісень і не має сміливого характеру іспанських народних пісень. Він завжди зберігав характеристики простоти, нутрощі, простоти та акуратності. Хоча Шуман рідко прямо цитує мелодії німецьких народних пісень під час створення пісень, він дуже вірний характеристикам народних пісень.

Зазначимо тут й деякі важливі теоретичні настанови щодо опису вокальної творчості. Так, Н. Говорухіна слушно зазначає, що «стильова інтерпретація пісень та циклів пісень як ключовий момент для виконавця, як зазначає Д. Фішер-Діскау, містить визначення змістовної та звуко-структурної сторін пари «музика поетичний текст». Зв'язок музики та слова народжує у вокальних формах особливу синтаксичну конструкцію музичну строфу як смислову одиницю структури. Похідне від строфи «строфічність» є загальною властивістю будь-яких вокальних форм, у тому числі й циклічних» [16]. Авторка вводить поняття «музично-поетична строфа», що «виступає не лише як смисловий еквівалент інструментального періоду, а як одиниця виміру у вокальній композиції. У запропонованому визначенні враховано вимогу єдності образно-емоційного стану, фіксованого як музикою, і словесним текстом. За всіх можливих варіантах їх поєднання воно залишається єдиним, хоча структурно це може бути вирішено по-різному. У одних випадках спостерігається пріоритет музичної, за іншими поетичної строфи. Паралельна взаємодія строф дає загальний результат одиницю композиційної структури вокального твору. У визначенні враховано і процесуально-динамічний чинник становлення форми, що визначається зрештою через її сприйняття шляхом емоційних реакцій слухачів. При цьому варіанти музично-поетичних строф укладаються в класифікацію В.Костарьова монотемна, варіантно-монотемна та контрастно-

різнотемна. Ці варіанти являють собою не що інше, як музично-поетичну специфізацію інтеграційних процесів форми в музиці, що сягають діалектики цілісності відмінностей, що управляє музичною формою в паралельному існуванні самої цієї форми та її сприйняття» [16], – пише дослідниця.

4. Ритм Шумана найбільш оригінальний. Він дуже любить складні ритми. Ми часто бачимо перехресні відбивні та поліфонічні ритми високих та низьких голосів, але іноді він наполягає на тому, щоб залишатись у довшому абзаці. висловити його неповторний стиль.

5. Що стосується гармонії, хоча Шуберт створив нове поле романтичного висловлювання у творчих техніках, він ще вистрибнув із кола класичної гармонії. Шуман, з іншого боку, відкрив нове поле техніки романтичної гармонії. Він прагнув послабити «функціональну» інтенсивність гармонії, використав дисонанс та сміливо відходив від тональності. Він часто використовував мажорні і мінорні тональні і нечіткі тональні методи, що чергуються., Щоб створити поетичну туманну атмосферу і художню концепцію, повну фантазії. Тому при виконанні ліричних художніх пісень Шумана необхідно вміти плавно переходити на високі частоти та використовувати м'які голоси. Тільки так ми можемо висловити цю неземну, відсторонену мрію та заворожливий настрій.

6. У музичній формі він виривається з класичного стилю, вільний від обмежень, слідує вільним і нестримним емоціям і висловлює свої внутрішні почуття. Його стиль вільний та невимушений, що є ще однією важливою рисою його творчості.

7. Основний зміст багатьох пісень Шумана виражається за допомогою акомпанементу, тому щоб глибоко зрозуміти художні пісні Шумана, ми повинні ретельно розбиратися в кожній деталі його супроводу. Написання фортепіанного акомпанементу пісні справляє унікальний ефект, мелодія пісні та фортепіанний акомпанемент чудово поєднуються, а музичний образ виходить яскравим. Створюючи художні пісні, він розробив унікальний та

дуже точний та послідовний акомпанемент пісні. Він бездоганно поєднав мелодію художньої пісні та фортепіанний акомпанемент, зробивши фортепіанний акомпанемент більш продуманим та продемонструвавши безмежні можливості. У піснях Шумана фортепіано та вокал нероздільні. Іноді партія фортепіано навіть перевершує співочу. Він також часто додає до кінця пісні великі фортепіанні кінцівки, які схожі на фінал, і на розвиток. У цих частинах часто з'являються нові музичні ідеї, які піднімають художню концепцію пісні більш високий рівень.

Якщо акомпанемент Шуберта, як і раніше, залишається класичною технікою, то акомпанемент Шумана створив новий світ романтичних технік виконання на фортепіано. Його техніка модуляції звільнила музику від класичної гармонії та модуляції. Збагатила кольори та зміни гармонії та збагатила техніки та техніки виконання. вираз. Крім того, він також увібрав фактурний стиль написання поліфонічної музики, посилив активність мелодії у фортепіанному супроводі та збагатив виразну силу та діапазон фортепіано.

8. Його художні пісні більше зосереджені на зображенні прекрасних пейзажів природи через відповідні емоційні та психологічні стани, роблячи музичний образ яскравішим і представляючи унікальну «красу художнього задуму». Його художні пісні можуть глибоко та точно передати художню концепцію поезії з унікального погляду. Він тісно поєднує мелодію з мовними складами та інтонаціями, так що його пісні будуть затьмарені, якщо вони будуть заспівані не німецькою мовою.

9. Якості, що необхідні для реалізації віртуозності в тексті:

- художня самоцінність музичного виразного засобу, що стає метою та змістом авторського задуму.

-динамічне подолання просторово-часової інерції у музиці. Щодо віртуозної якості тут вибудовується ієрархія засобів вираження, де вони розташовані за ступенем впливу на запрограмовану технологічну

складність. На її вищому щаблі виступають фактура, темп, метроритм, динаміка, артикуляція.

Так, наприклад, просторові подолання в музиці втілюються через фактуру. [3, с.53-56]. Автор дисертації вказує на те, що неодмінною умовою, навколо якої кристалізується віртуозна якість у тексті, стає ідея подолання, пов'язана з опором матеріалу, ширше — фактури в мистецтві. Оскільки таким для музики є звук, то і віртуозна ситуація в тексті виникне саме через високо інтенсивне подолання смислової, мовної інерції сполучення звукових поєднань. Для термінологічної ясності О. Мурга [29] називає цю музичну ситуацію віртуозним піком, під яким розумітиме умовну точку вищої енергетичної напруги при розкритті інтонаційних потенцій музичного матеріалу.

Віртуозний пік виявляє поліфонічність, багатоеlementність її складових частин (лінії, шари, пласти); її тривимірну вимірюваність, де поряд зі звуковисотною та тимчасовою координатами (вертикаль, горизонталь), є координата глибинна (перспектива, рельєф – фон).

Подолання тимчасової інерції у музиці обумовлено у віртуозних піках виникненням як надшвидких, і надповільних темпових ситуацій. Через повільні і надповільні темпи ідея віртуозності модифікується в реальність «простоти», що здається.

Підбиваючи підсумки, відзначимо: Шуман, великий композитор, виявив свій незвичайний романтичний талант у створенні художніх пісень, і його твір глибоко вплинув на розвиток німецької пісні про мистецтво.

Шедеври Шумана у пісенній творчості – вокальні цикли «Любов поета», «Мірти» та «Любов та життя жінки». У цих циклах він тонко описав свою любов до Клари. Психологічне опис скрупульозний і незрівнянний, що досягає крайності романтики. Його художні пісні справляють людей глибоке враження, лише своєрідна поетична фантазія. Шуман вміє поєднувати вокальні замальовки та набори пісень з темою, що відповідає різним

психологічним характеристикам та різним художнім образам. Кожна пісня у цих сюїтах має самостійне значення і може становити повну збірку творів.

Звернемося безпосередньо до деяких вокальних циклів.

## 2.1 «Мірти» та «Любов поета»

Цикл «Мірти» було подаровано Кларі Шуман в 1940 році. Більшість романсів – ліричного змісту, це пісні про кохання. Всі 26 пісень часто виконуються як окремо, так й всім циклом.

Серед більш ніж 500 авторських пісень Шумана більшість із них - пісні про кохання, і вони дуже артистичні. Збірка вокальної музики «Мірти» був подарований Кларі Шуманом як весільний подарунок у 1840 році. Вона налічує 26 пісень, і кожна – зворушлива.

Проаналізуємо виконавські особливості циклу на основі виконавської версії Н. Дорліак та С. Ріхтера. Також окремі частини циклу залучені у виконанні Е. Шварцкопф. Ми будемо звертати увагу не стільки на різницю інтерпретацій, скільки на особливості вокального інтонування та відтворення змісту пісень, що й впливає на вибудову власної інтерпретації цього циклу.

Одна з найпопулярніших і найвиконуваниших – перша пісня «Посвячення» (Widmung, слова Рюкерта/ Rückert). Особливо наприкінці пісні Шуман запозичив мелодію з «Мадонни» Шуберта, порівнюючи Клару з Дівою, щоб висловити своє захоплення жінкою. Колихаючий супровід представляє тло цього жіночого портрету. Співачки зазвичай підкреслюють спокійні початкові фрази, щоб наступний злам (з Ges-dur у D-dur) був яскравим. Е. Шварцкопф, наприклад, м'яко виконує повернення до основної тональності (реприза).

№2 Freisinn («Вільний дух», сл. Гете) – невелика жанрова замальовка, з елементами скачки, яка яскраво передає пунктирний ритм у парії фортепіано.

Третя пісня *Der Nussbaum* («The Walnut Tree», «Горішник», слова Мозена) є прекрасним вокальним твором та прикладом того, що фортепіанний акомпанемент так само важливий, як і спів. Мелодія пісні не дуже широка і плавна, але переважно короткі пропозиції, які відіграють провідну роль у мелодії. Красивий малюнок фортепіанного арпеджіо і тематичні мотиви, що повторюються, яскраво виражають поезію весняного бризу, шелест листя і радість молодих людей, які прагнуть любові. У середині триетапної зміни він також показує настрій шепоту листя та розмов дівчат. Потім, з поглибленням мелодійної лінії, він передає образ дівчини, яка мріє про щастя кохання і з посмішкою мрій, що входить в країну. Вся пісня досягла апогею в повній поезії, звучить нескінченним присмаком і доставляє людям дійсну естетичну насолоду.

Утаємничений зміст №4 (*Jemand* перекладається як «Невідомий», вірші Р. Бернса) відображається у пісні через сухий акордовий акомпанемент. Скупа вокальна лінія при цьому не дуже швидко розгортається, мелодія часто «зависає» на одному звуці, що вимагає від співачки утримання звукового балансу. При виконанні треба звертати увагу на легкість емісії, гнучкість та рухливість голосу, тонке фразування та вміння вірно розподіляти контраст звучання *forte* та *piano*.

Дві пісні з *Schenkenbuch im Divan I* та *Divan II* на слова Гете (№5-6) являють собою міні-цикл всередині циклу. Дві вокальні мініатюри контрастують між собою за характером висловлювання, тонально-ладовими відносинами (E-dur–a-moll), але об'єднані завдяки фортепіанному супроводу.

Сьома пісня – «Лотос» (*Die Lotosblume*) на вірші Гейне. Тон цієї пісні природний і простий, а тональність усієї пісні – фа мажор. Коли пісня «Місяць любить лотос, використовуйте його блиск, щоб розбудити лотос», тональність відхиляється від тональності мажору, який змушує пісню увійти до емоційного апогею. Потім акомпанемент створює фальшивий ефект. Шуман використовує такий мінливий тон, щоб прискіпливо

зобразити внутрішню частину персонажа, яскраво відображаючи настрій лотоса.

№8 («Талісман» на вірші Гете) цікаво вирішений композитором у речитативному плані (що підкреслено й арпеджованими багатозвучними акордами).

№9 (Lied der Suleika на вірші Гете) – невелика сценка у G-dur. Шуману добре вдавалося відтворити просту мелодійність, що притаманна німецькій пісенності, але не схибити її у банальність, що відчувається в цьому номері.

№10 – Die Hochländer-Witwe («Вдова горця», слова Р. Бернса) контрастує попередній пісні ладо тональним виміром (d-moll) та мрячним, сутінковим колоритом. Душевні страждання передані доволі простими замобами: у розмірі 6/16 (незвичний метр) дуже гостро відчувається пунктирний ритм у фортепіанному супроводі. Мелодична лінія скупа та речитативна, що також підкреслює трагічний характер пісні.

Міні-цикл створюють й дві Lieder der Braut aus dem Liebesfrühling (№№11–12) на слова Рюкєрта. Контраст між ними створюється завдяки фортепіанному супроводу: примхлива ритміка, що одразу відсилає до фортепіанних шуманівських мініатюр контрастує зі скупим вертикалізованим акордовим викладом №12.

Цікаво, що можна об'єднати й дві наступні пісні, №№13–14 на вірші Р. Бернса – Hochländers Abschied та Hochländisches Wiegenlied («Прощання Хохлендера» та «Колискова горців»). Перша з них більш складна за формоутворенням, друга звучить як післямова, що увиразнено у спокійній та простій мелодиці.

Байронівський поетичний колорит у пісні «Aus den hebräischen Gesängen» («З єврейських співів», №5) відтворено Шуманом через дуже повільний темп, ароматизований супровід, що складає контрапункт мелодичній лінії. Середня частина три частинної форми також побудована на контрасті (хвилеподібний пасажі у партії фортепіано). В репризі голос немов би сходить на нівець, а фортепіано та його гнучка, одноголосна

мелодія виражає невимовну тугу, що підкреслюється болючими стрибками на великі інтервали у вокальній партії.

Також написаний на вірш Байрона №16 («Rätsel», або «Головоломка») – зовсім інший. Це легка та проста за мелодикою, фактурою та звучанням пісенька.

Мікроциклом є Дві пісні на слова Т. Мура (Zwei Venetianische Lieder, №№17–18) та №№19–20 на слова Р.Бернса (Hauptmanns Weib або «Дружина Гауптмана» та «Weit, weit»–«Далеко, далеко»). Шуману взагалі притаманні такі невеличкі об'єднання за тематикою, образною характеристикою, контрастами. Тобто оповідальність, що визвано глибоким прочитанням текстів та концептуальністю мислення у межі циклу мініатюр.

№21. Was will die einsame Träne? («Чого хоче самотня сльоза?») та №24. Du bist wie eine Blume («Ти як квітка») написані на слова Г. Гейне.

№22. Niemand («Ніхто») в межах циклу може розцінюватися як певний відтінок перед фіналом. Тут знов панівними є трагічні, морочні настрої, хоча завдячуючи маленьким розмірам пісні цей настрій все ж сприймається доволі легко, немов би композитор не дає змогу слухачеві зануритися у сум.

№23. Im Westen («На Заході») є чи не найменшою мініатюрою. Взагалі почуття форми у шумана вплинуло на вибудову цього циклу – останні пісні зовсім компактні. Тому співаку треба подавати характер вельми концентровано, бо просто немає простору де розвернути думку, все має бути відчутно одразу.

Дві останні пісні на слова Рюкертта – №25. Aus den östlichen Rosen («Від східних троянд») та №26. Zum Schluss («Нарешті») створюють фінальний акорд цієї збірки, яка має ознаки циклічності.

У виданій в 2015 році збірці «Мірти» [49] (з перекладенням для високих, середніх та низьких голосів) надано рекомендації до виконання цього циклу.

1. Мелодика повинна бути гнучкою, але найголовніше – характеристика простоти виконання

2. Ритм – одна з найважливіших характеристик. Ритми оригінальні, складні, часто залучається полі ритмічність, що є ознакою унікальності його стилю.

3. Гармонічна сторона романсів також унікальна поєднанням класичних норм та нових засобів посилення функціональності гармонічних тяжінь (для створення поетичної атмосфери).

4. Автор передмови, відома в Китаї педагог вокалу Чжоу Сяоянь, яка працювала в Шанхайській консерваторії до 1949 року, наполягає на тому, що при виконанні кокетливих пісень треба вміти затихати та використовувати м'якість голосу в високому діапазоні.

Так, наприклад, звернемося до аналізу романсу «Горішник» у виконанні Луїзи Маршалл. Він є третім в циклі «Мірти» (написані на вірші різних поетів). Романс на вірші Мозена – поетична замальовка. Солодкі мрії про коханого навіює шепіт вітру в листях горішини. Особливість цієї пісні в її прозорій, повітряній тканині голосів, яка наділена великою ліричною насиченістю. Мелодія пісні не дуже «широкого» дихання, вона немов би крутиться на одному місці (на початку фрази), немов би підкреслюючи мрійливість героїні, яка думає про весну та кохання. Зображальні елементи є в супроводу фортепіано. Він побудований на арпеджіо, які відтворюють шелест вітру та листя. Відомо, що Шуман надавав велику увагу партії фортепіано. Він зробив партію фортепіано ще одним повноцінним голосом, як писав дослідник Оскар Бі. Гнучка, деталізована мелодика шуманівською пісні відображає найтонші нюанси складу і інтонування тексту. Значимість кожного звуку, його органічний зв'язок зі словом, часте «дроблення» звуку, необхідне для виголошення поетичної фрази, - все це дозволяє говорити про спорідненість з декламаційними прийомами деяких пісень Шуберта (наприклад, «Двійника»). Але чіткість музичного проголошення, мовна виразність романсів Шумана не властиві творчості Шуберта.

### *Любов поета (Dichterliebe Op.48)*

Нижче викладемо деякі думки з приводу виконавських особливостей так званого «чоловічого» вокального циклу Р. Шумана (на прикладі виконавської версії Д. Фішера-Дискау).

У вокальному циклі «Любов поета» на вірші Г. Гейне описується туга поета за щирою любові та біль після втрати кохання. Автор використовує музику, щоб досліджувати глибокі почуття вірша, і більш тонкий Він висловлює поетичність і мальовничість оригінальних творів, що надає мелодіям глибокої привабливості. У цьому вся наборі 16 пісень. Шуман використовує просту манеру листа для написання складних та мінливих художніх образів. Тонкі емоційні зміни і поезія виражаються через музичні ноти, які приваблюють людей.

«Любов поета» було написано наприкінці травня 1840 року і було завершено за один тиждень. 1840 був роком, коли Шуман одружився з Кларою, і це був також рік, коли він був сповнений емоцій та творчої сили, тому він був відомий як «Рік пісні Шумана». Вони одружилися, незважаючи на опір отця Клари, тому можна також сказати, що «Любов поета» – це любовний щоденник Шумана. Важливою темою цього гурту пісень є «пробудження радості кохання та відсутність болю». Хоча вона несе в собі значення автобіографії Гейне, кохання Шумана до Клари принесло свої плоди. Проте емоційна щирість композитора та хвилювання його життя у цей час явно допомагають посилити напругу музики. Ці пісні стискають багаті емоції у вкрай обмеженому музичному просторі. Партія фортепіанного акомпанементу в пісні досить активна, передаючи більшу частину повідомлення у дивовижних змінах у декоративному звучанні та забезпечуючи безліч тонких відмінностей у тембрі. Серед 16 спільних пісень більша частина – це скетчі, а в деяких є докладніші зображення.

Звернемося до деяких виконань.

Перша пісня «У милому травні» (виконання Д. Фішера-Дискау) справила надзвичайне враження вишуканим фортепіанним супроводом та

тугою гармонією. Він описує прихід весни, цвітіння квітів і процвітання, а його серце зародилося бажання любові. Це був важливий момент, коли людина відчула, що щось сталося в глибині його серця, і Шуман чудово вловив це лише за 26 тактів. Мелодія у цій пісні не чудова, але висловлює щирість душі. Наприкінці пісні мелодія не закінчується свідомо, зупиняючись на нестійкому звуку, даруючи людям нескінченне післясмак і яскраво висловлюючи поета. для любовного життя.

Третя пісня «Роза, Лілія, Голуб» співається як скерцо, зачаровуючи перших закоханих.

Сьома пісня «Я не жалкую», мелодія потужна і зла, і здається, що вона сповнена смутком відкидання.

В останній «Ancient and Evil Song» мелодія піднімається та опускається, повторюючи настрої другої половини пісні, від іронічної злості до горя. Зрештою, фортепіано склало ніжний постскриптус для повного зібрання творів, у якому, здається, йдеться, що «краще програти після кохання, ніж без кохання».

Цікавим є виконання циклу молодим яскравим британським оперним та камерним співаком Яном Бостриджем<sup>1</sup> (1998, ф-но Julius Drake). За визначенням Ю. Ніколаєвської [32], цей співак уособлює одну з найважливіших виконавських стратегій творчості ХХ ст. – тенденцію до театралізації. Зокрема це має прояв у виконанні циклу Шуберта «Зимовий шлях», з яким він об'їздив весь світ. Так, авторка пише: «Свідомою стратегією, що поглиблює віднайдені смисли класичного твору, може ставати театралізація. Яскравий приклад – запис вокального циклу «Зимовий шлях» Ф. Шуберта Ian Bostridge and Julius Drake (2007) – справжній фільм, де важливим є не тільки бездоганне виконання, а й кольорове та світлове рішення, антураж порожнього та занедбаного дому, скупі рухи співака, тіні на стінах (все допомагає створити відчуття душевної спустошеності, глибокої самотності та порожнечі)» [32, с.457]. Цікаво, що

<sup>1</sup> Виконання за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=BgV9PRfdtMs>

кінематографічність відчувається й у пропонованому виконанні шуманівського циклу «Любов поета». На нашу думку, Бострідж виконує цикл по-особливому, по-юнацьки (можливо, завдяки його дуже світлому тембру). Театралізація відбивається у глибокій контрастності не тільки на рівні звучності, але й на рівні артикуляції, рухів, звучності (балансу) між звучанням голосу та фортепіано. Бострідж володіє прекрасним легато, але деякі пісні він виконує підкреслено марка то, що посилює речитативність та трагічний відтінок деяких пісень. Вважаємо, що цей запис циклу Шумана завдав певних трендів для майбутніх виконань.

## **2.2 «Любов та життя жінки» та «7 пісень на вірші Єлизавети Кульман»**

В межах підрозділу продемонструємо два «жіночі» цикли – «Любов та життя жінки» ( у виконанні Луїз Маршалл) й «Сім пісень на вірші Єлизавети Кульман» (у виконанні Т. Веркіної). Вони дуже різні як за змістом, так і за вокальним поданням.

Вокальний цикл «Любов та життя жінки» (Frauenliebe und Leben Op.42) як найкраще відбиває сутність романтизму. Він написаний у 1840 році, коли Шуман одружився з Кларою. Можна провести певні паралелі до «Мірт», також присвячених майбутній дружині. У той час Шуман відчував весняні настрої, був сповнений емоцій та сильної творчої сили. Тільки за цей рік він також склав понад 100 пісень, у тому числі вокальну збірку «Мірти», тож 1840й рік дійсно можна назвати роком пісень.

Вокальний цикл «Любов та життя жінки» складається з 8 однойменних віршів німецько-французького поета Адальберта фон Шаміссо. Автор текстів народився у Франції у 1781 році. Під час Французької революції він утік до Німеччини зі своєю сім'єю і сховався в Берліні, а потім перейшов до написання німецькою мовою. У нього визначні досягнення у галузі літератури та біології. Його найвідоміший літературний твір – «Фантастична

історія Пітера Шлеймера». Шамісо дозволив поезії наблизитися до політики, але наближення поезії до політики – не мета, а засіб. Пізніше покоління вважали його найталановитішим поетом у романтичній літературі Берліна та попередником німецької політичної поезії.

Цикл складається з восьми пісень: 1 *Seit ich ihn gesehen*, 2 *Er, der Herrlichste von allen*, 3 *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben*, 4 *Du Ring an meinem Finger*, 5 *Helft mir, ihr Schwestern*, 6 *Süsser Freund, du blickest*, 7 *An meinem Herzen, an meiner Brust*, 8 *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan*.

З назв видно, що поет, а за ним й композитор виокремлює деякі з найбільш важливих періодів у житті жінки, проходить їх разом із нею, художньо втілює, а також тонко описує «любов з першого погляду» жінки:

перший вірш і романс описує радість від моменту зустрічі з коханням («З тих пір, як я його побачила», «Його погляд осліпив мене»), далі – захоплення ним (Друга поема: «Він, найкрасивіший з усіх»), – відчуття спільного щастя (Третя поема: «Не можу збагнути», «Не знаю, чи вірити щастю»), – здійснення мрій щодо одруження (Четверта поема: «Кільце на моєму пальці»), – щасливе весілля (П'ята пісня: «Милі сестри, все збудеться скоро»), – виховання життям (Шоста пісня: «Милі друзі, чи бачите»), – перше материнство (Сьома пісня: «У моєму серці», «На моє серце, на мої груди»), – життя, біль і смерть (Восьма пісня: «Тепер ти заподіяв мені перший біль»).

Можна сказати, що у виконанні Луїз Маршалл (сопрано) виконання циклу – дійсна емоційна подорож. Зокрема, фінальний романс, не дивлячись на світлу печаль, закладену в тексті, є гімном кохання, яке існує попри біль та смерть<sup>2</sup>. Романс синтезує у собі образні, тематичні, формотворні функції. Він починається акордовим хоральним вступом. Повільний темп, епічність розвитку мелодійної лінії, високий тон – ці музичні засоби створюють трагічний образ. Музична форма не піддається однозначному трактуванню,

<sup>2</sup> Посилання на виконання Луїз Маршалл (партія ф-но Велдон Кілберн, вініл, запис 1960 р.): <https://www.youtube.com/watch?v=yKJNSFtR04>

тому що поєднує в собі два різні формотворчі принципи – наскрізний розвиток і структурну завершеність. У цілому у формі можна виділити три розділи та коду, кожен з яких починається основною темою. У середині розділу, за проведенням першої теми, слідує ряд побудов розвиваючого типу. Співачка залучає низькі нотки свого тембру та закінчує на піаніссімо, що надає завершенню всього циклу відкритість до наступних етапів життя (і це підкреслюється у величній мажорній фортепіанній коді всього циклу).

Вважаємо, що цей цикл заклав у вокальну творчість композитора ідею *монологічності*, що була продовжена та трохи інакше інтерпретована в іншому вокальному циклі – «Сім віршів Єлизавети Кульман»<sup>3</sup> (1851), до аналізу якого ми переходимо.

Цикл складається з семи номерів:

1 Mond, meiner Seele Liebling («Місяць, душі любий»)

2 Viel Glück zur Reise, Schwalben! («Удачі в дорозі, ластівки!»)

3 Du nennst mich armes Mädchen («Ти називаєш мене бідною дівчиною»)

4 Der Zeisig (Wir sind ja, Kind, im Maie) («Чиж» (Ми, дитино, у травні))

5 Reich mir die Hand, o Wolke («Дай мені руку, о хмарино»)

6 Die letzten Blumen starben («Останні квіти загинули»)

7 Gekämpft hat meine Barke («Спинити мій човен я не в змозі»).

Дуже важливий нюанс: Шуман надає присвяту, чого ще в його творчості не бувало. Він озвучує ім'я обдарованої юної поетеси, яка рано померла та цією присвятою, винесенням на люди її долі, він немов уводить її до героїнь циклу, *персоніфікує героїню* (на відміну, наприклад, від попереднього, коли героїня безіменна). Присвята відтворює захоплення композитора юним талантом та здивування тип маленьким радощам та горістям, які описуються у віршах (спів ластівки, краса хмарок, сум за квітами тощо). Ці пісні лише приблизно змальовують її характер, тонкий, ліричний та розставляють точки її буття (вона рано втратила батька та

<sup>3</sup> Цикл існує у виконавській версії Тетяни Веркіної.

братів). Цикл вибудовує драматургію (від присвяти матері в світлому романсі №1 до болю від того, що вона покидає мати наодинці у №7). Важливо й те, що кожний романс має преамбулу (композитор в цих преамбулах немов веде з юною поетесою діалог через світи та роки та світи, бо на момент створення циклу Єлизавета вже померла).

Стосовно цього вокального циклу звернемося до думки, висловленої Г. Ганзбургом [12]. Займаючись питаннями зв'язків музики та поезії, він вважав, що цей цикл, що тривалий час знаходився за межами уваги дослідників та виконавців всього світу є, за думкою автора, одним із зразків, що містить не просто ознаки моноциклу, але навіть «ознаки моноопери». О. Григор'єва пише: «Аргументом для такого висновку слугує специфіка літературної першооснови: наявність конкретного персонажа (до цього часу образ головного героя був абстрактним) та опис у семи піснях долі героїні. Після циклів Ф. Шуберта і «Любові поета» Р. Шумана провідними тенденціями в розвитку вокального циклу стали: домінування поезії у співвідношенні слова та музики, що призводило до модифікації жанру; формування нових пріоритетів у сфері вокально-мовної інтонації (шлях від речитативно-декламаційного стилю до мелодекламації *Sprechstimme*); освоєння нових інтонаційних ідей – фольклорних. Перші дві з цих тенденцій характерні для пізнього Р. Шумана і, особливо, для «віршів для голосу соло і фортепіано» (*Gedichte für eine Singstimme und Klavier*) Г. Вольфа. Номери шуманівських «іменних» циклів «Вірші королеви Марії Стюарт» і «Сім пісень Єлисавети Кульман» тяжіють до сцен-монологів оперного типу при збереженні зовнішнього розподілу на номери (шлях до моноопери)» [18, с.50–51].

Ми не вповні погоджуємося з позначенням про монологи оперного типу, хоча певна моно логічність й присутня. На нашу думку, цей цикл презентує «тип ре флексійної лірики» (за висловом Л. Шаповалової [39]), що й зумовлює специфіку його виконання.

Особливістю віршів Є.Кульман є їхня певна стилізація. Це виявляється у змішанні віршованих розмірів в одному тексті і, отже, у нерівномірній строфічності. Інша важлива особливість – кожен вірш є повноцінним ліричним висловом із внутрішньою сюжетністю. Ці два моменти суттєво вплинули на принципи формоутворення кожного номера. З одного боку, очевидна строфічність тексту, яка апелює до куплетної форми, з іншого, ліричне становлення образу, що потребує процесуальності, вираженої у наскрізному розвитку. Шуман, який у своєму попередньому камерно-вокальному досвіді не стикався з подібною ситуацією, опинився в положенні оперного композитора, оскільки весь цикл, по суті, театр одного актора.

Композитор блискуче справляється із поставленим завданням. Це для нього новий досвід, новий крок у вокальному темоутворенні та формоутворенні.

Розглянемо вокальний цикл з погляду форми, оскільки саме цей аспект найбільш складний як із музичного боку, так і з виконавської.

Перший романс є, свого роду, музичним і смисловим зачином всього циклу, а також експозицією образу. Він вводить слухача в атмосферу юності та задає загальний тон – світлий, радісний, сповнений романтичного активного пориву.

Величезне значення для характеру початку має чотиритактове активне вступ, яке дуже лаконічно і точно передає рішучий настрій: затактована низхідна квінта в лівій руці фортепіанної партії підхоплюється висхідною квартою в правій руці і весь подальший інтонаційний розвиток зосереджено на висхідному четвертої. За словами «в сідло сідає» Брамс вводить виразний ритмо-фактурний комплекс, який асоціюється з ритмом стрибки, і до кінця романсу він пронизує весь твір. Саме фактура поєднує весь номер у єдине ціле, створюючи образ у русі.

Форма романсу досить складна, оскільки поєднує ознаки різних форм. Домінуючим принципом є строфічність, тому що у вірші багато строф, тому

форму можна розділити на вступний розділ (зачин) у формі періоду (А) і чотири куплети, перший з яких написаний у простій тричастинній формі (В), а решта трьох – у куплетно -варіантної формі (З, 31, 32): А В – З – 31 – 32.

Наступні номери переключають нас у сферу витонченої лірики елегічних настроїв, оскільки саме у цей драматургічний момент образ входить у нову стадію розвитку – передчуття та зародження кохання. Третій романс наповнений зміною емоційних станів, що знаходить своє безпосереднє вираження у зміні тональності, розміру, фактури, у поєднанні завершених розділів форми з наскрізним розвитком, використання пісенних, речитативних, аріозних інтонацій. Внаслідок цього форма загалом не піддається однозначному трактуванню. Точно слідуючи зміною сюжету і емоційних станів, Шуман створює непросто складну трактуванням форму, а форму незвичайну для себе, оскільки цілком очевидним є монологічність висловлювання, закладена у тексті вірша. Це – оперна сцена зі зміною настроїв та з динамікою розвитку.

Наступний романс – присвята птахам, які є вільними у своєму пересуванні світом – найяскравіший приклад саме жанру романсу, у якому мелодійна лінія з її природним розвитком, і фортепіанна партія, що є продовженням і доповненням вокальної лінії, і становлення форми загалом створюють єдиний романтичний образ. Текст вірша досить великий, внутрішньо контрастний, тому композитор для даного вокального номера вибирає складну тричастинну форму зі скороченою репризою, де перша і друга частини написані в простій тричастинній формі. Таким чином, третій та четвертий романси циклу занурюють слухача в атмосферу тонких та зворушливо світлих почуттів.

Третій романс – «Мене назвав ти бідною» – передає стан схвильованості: несподіване перемикання у мажор, гучна динаміка форте, початок фортепіанної та вокальної партій з мелодійної вершини та рух мелодії за звуками акордів. Шуман дуже тонко відчуває саме той варіант

форми, який необхідний реалізації цього образу. Зі структурної точки зору – це проміжна форма, оскільки крайні розділи написані у формі періоду, а середня частина – проста двочастинна форма. Однак з точки зору сприйняття цілісності образу форма в процесі становлення, вона сприймається як проста тричастинна репризна форма, де крайнім розділам у мелодико-гармонійному контексті властива ясність і виразність, а ось для середнього розділу характерна гармонійна нестійкість, хроматизація та дроблення інтонаційно-тематичних навмисне спрощення фактури.

Якщо попередньому романсі схвильованість сповнювала захоплення, то в 4 романсі джерелом захопленості стає радість і насолода. Грайливість та танцювальність закладені в ритмі самої мелодії романсу та в тріолях та трелях партії фортепіано, а також особливу сонячність вносить ля-мажорний тональний колорит. Цим настроєм повністю пройняті перша та третя частини романсу. Друга частина вносить суттєвий контраст, оскільки в серці ліричного героя проникає невпевненість, сумнів та страх. Композитор не тільки вносить тональний контраст (світлий мажор), а й метричний і темповий –.

В №5 композитор, тонко слідуючи за змістом вірша, створює ще один варіант тричасткової композиції. Кожна частина складається з двох періодів, що відповідає двом куплетам вірша. Особливістю цієї форми є перехідний розділ між В і С, який не тільки тонально готує репризу, а й містить фактурні елементи першої частини (тріолі і трелі в акомпанементі). Проте реприза настає не тематична, як було написано вище, а тональна та образна. Романс «Дай твою руку, хмара», присвячений тим, кого втратила юна героїня та її відчуттям, що вона скоро покине цей світ. Тривожні схвильовані звучання підкреслені акомпанементом та тональністю *c-moll*.

Шостий романс «Квіти давно померли» – один з найтрагічніших віршів та романсів, який також передає передчуття скорої смерті. Вона прощається не тільки з квітами, але й з життям (яке символізує тополя, георгіни, троянди, небо, земля – всі ці образи втілені у віршах).

Сьомий романс «Спинити мій човен я не в змозі» завершує цикл і втілює схвильованість та трепет. У музичній складовій романсу змішання почуттів знаходить вираження у коротких секундно-терцевих мотивах, у тому числі будується вся мелодійна лінія, і які дублюються акордами партії фортепіано, обтяжуючи образ. Єдиним світлим поривом стає висхідний рух у мелодії за звуками ре-мажорного квартсекстакорду, яке повторюється тричі на важливих ключових словах.

Цілісності та єдності романсу сприяє, насамперед, фактура та її розвиток від куплету до куплету. Остинатна октавно-унісонна тема в басу і мелодія фортепіанного вступу (тема приспіву куплетно-варіантної форми), що сходять терцовими кроками, створюють заворожливий «миготливий» фон. Домінантовий органний пункт у партії фортепіано нівелює ясність гармонії імпресіоністичної нестійкістю та барвистістю. Цей початковий варіант фактурного рішення плавно перетворюється на фортепіанний програш, у якому з'являється співучий мотив, який привертає увагу, але заодно непомітно змінюється фактура. Хоча фактура другого куплету на перший погляд здається зовсім іншою за структурою, але в ній залишається те «мерехтіння», яке дозволяє сприймати її як природне продовження попереднього варіанту. Знову логічним висновком приспіву другого куплету стає знайомий фортепіанний програш, у якому додається новий фактурний елемент. Саме він дозволяє черговий раз плавно перейти до третього куплету, фактурне рішення якого – вільні переливи арпеджіо, які стримуються мелодійною лінією партії фортепіано, яка створює контрапункт із вокальною партією. Таким чином, три фактурні рішення, що органічно впливають один з одного, наповнюють рухом жанр колискової.

Важливо й те, що Шуман написав цей романс в мажорі, немов хотів підкреслити відчуття Вічного життя, що очікує молоду дівчину.

Цей цикл виконується не дуже часто. Ми спиралися на виконання Т. Веркіної (з російськими перекладами віршів та преамбул Г. Ганзбурга та М. Комарицького). Саме завдячуючи читанню преамбул цикл дійсно

створює ілюзію моновистави. Не дивлячись на камерний тип голосу, Тетяна Веркіна у виконанні циклу «Сім романсів на вірші Єлизавети Кульман» велику увагу приділяє слову, підкреслюючи речитативно-аріозний тип викладу вокальної партії, та створює ряд **сцен-монологів**, що надає їй виконанню рис *моноопери*.

На наш погляд, цей невеличкий «жіночий» цикл – безсумнівна родзинка камерно-вокальної творчості Р. Шумана – повинна увійти до репертуару сучасного співака.

### **Висновки до Розділу 2.**

Камерно-вокальні цикли Р.Шумана загалом відбивають романтичні традиції. Якщо, наприклад, у творчості Ф. Шуберта 2 цикли про кохання презентують умовно кажучи, світлий і похмурий характер висловлювання, то в цьому сенсі Шуман у проаналізованих циклах слідує таким же характеристикам: два цикли про кохання «Любов поета», «Любов та кохання жінки», один – світлий – «Мірти» та один – філософський – «Сім пісень Єлизавети Кульман».

Романтичні теми мандрівок та вірного кохання стають сюжетною лінією «Любов поета». Відзначено, що особливістю віршів є їх певною мірою стилізація. Це виявляється у змішанні віршованих розмірів в одному тексті і, отже, у нерівномірній строфічності. Проте кожен вірш є повноцінним ліричним висловом із внутрішньою сюжетністю. Ці два моменти суттєво вплинули на принципи формоутворення кожного номера. З одного боку, очевидна строфічність тексту, яка апелює до куплетної форми, з іншого, ліричне становлення образу, що потребує процесуальності, вираженої у наскрізному розвитку. Шуман, який у своєму попередньому камерно-вокальному досвіді не стикався з подібною ситуацією, опинився в положенні оперного композитора, оскільки весь цикл, по суті, театр одного актора.

Композитор блискуче справляється з поставленим завданням, що проявляється у вокальному темо- та формоутворенні. Тому найскладніший у виконавському плані аспект вибудуваності форми. У інтерпретаціях цикл постає не просто як поєднання окремих номерів, бо як цілісна оперна сцена, спектакль.

Життя і тлінність земного існування, пізнання сенсу страждання, смерті, Любові – ось віхи роздумів Шумана-композитора в циклі «Любов та життя жінки».

В «Сіми піснях на вірші Єлизавети Кульман» вибір текстів зумовив загалом речитативно-аріозний тип викладу вокальної партії. Сенс музичної інтерпретації форми – у можливості переосмислення одного способу смерті у різних полюсах. З погляду композиторської техніки даний вокальний цикл закінчується на світлій, піднесеній емоції, оспівуючи любов як єдиний сенс існування. Для виконавця важливо відобразити ту пропорційність «особистого-об'єктивного», яка дає можливість вивести його за рамки «пісенної лірики».

Якщо узагальнити деякі виконавські моменти, то одним з основних є промовляння німецькомовного тексту.

У згадуваній збірці нот (випуск німецько-австрійської серії авторських пісень) для зручності вокалістів та студентів під час співу та вивчення німецьких вокальних творів є «спільний список правил німецької вимови» (з алфавіту та фонем). Таблиця охоплює майже всі правила правопису німецької вимови, які можуть бути використані професійними вокалістами для ознайомлення та засвоєння багатьох правил правопису німецької вимови за короткий час, а також для спроби позбутися мови під час співу німецьких вокальних творів. велику перешкоду на дорозі.

Пояснення труднощів німецької фонетики тісно пов'язані із професією співака. Це: різниця між німецькою сценічною фонетикою та розмовною мовою, та німецькою мовою «асиміляція приголосних», тобто з'єднання читання з вимовою складових гласних [ai] та [y], а також різних фонетичних

значень Міжнародного фонетичного алфавіту в німецькій та англійській мовах. Ця різниця між німецькою сценічною вимовою і розмовною мовою в основному стосується важливої різниці між німецькою вимовою в сценічних уявленнях (спів німецьких та австрійських художніх пісень і класичних опер) і вимовою повсякденного німецького розмовного мовлення; німецька асиміляція приголосних, тобто безперервне читання .

Існує важлива різниця між вимовою окремих німецьких слів та вимовою слів у повних німецьких реченнях; вимова складових гласних фонем [aj] і [y] в основному описує різницю між фактичною вимовою [ai] у слові та міжнародний фонетичний алфавіт. німецькою та англійською мовами.

## ВИСНОВКИ

У роботі проаналізовано вокальні цикли Р. Шумана в аспекті виконавського аналізу, який поєднує відбиття композиторського задуму у виконавському втіленні.

Досконала композиторська техніка Шумана в циклі «Любов поета», «Мірти»» ґрунтується на чудовому знанні музики різних епох та стилів. Як відзначають усі дослідники, найпримітніше в стилі Шумана – саме поєднання різних тенденцій, іноді протилежних, особливо яскраво виявляється в основах тематизму та прийомах розвитку. Можна підкреслити відзначається багатоплановість та багатомотивність тематизму циклу, що визначає інтенсивність подальшого внутрішньотематичного розвитку. Ліричні та драматичні риси утворюють напружену рівновагу, що обумовлює власну драматургічну логіку.

Шуману притаманне прагнення суворої логічної упорядкованості – про це свідчать логічні і стрункі форми всіх частин циклу. Зміна настрою всередині циклу підкреслено зміною темпу, тональності, ладу. Цікавий тональний план циклу, який включає контрастні ладові зіставлення, але демонструє верховенство мінорного ладу.

Своєрідними є прийоми *фактурного* викладу у циклі «Мірти»: фактура всіх частин поліфонізована, багатошарова, часті прийоми імітації, канонічного викладу. Музика рясніє складними ритмами, тріольні та синкоповані ритми накладаються на рівний рух восьмих та четвертих тривалостей. У всіх 16 частинах циклу простежуються й певні ритмічні зв'язки.

З точки зору *динаміки* Шуман приділяє увагу найтоншим градаціям звуку в рамках *ppp* - *ff*, що сприяє багатоплановості сприйняття фактури. Як один із найважливіших виразних засобів у циклі «Мірти» виділяється гармонія. Вдало знайдена гармонія домальовує образ, укладений у мелодії, робить більш опуклим, певним. Не виходячи за межі щодо простих мажорно-мінорних співвідношень, Брамс розцвічує мелодію різноманітними

гармонійними фарбами. Композитор використовує різноманітні відхилення, модуляції, еліптичні послідовності, засоби мажора-мінору, модулюючі секвенції, акорди побічних щаблів. Велику роль грає мелодизація гармонії. При всій своєрідності гармонійна ускладненість не порушує класичної ладотональної основи.

Вокальний цикл «Сім пісень на вірші Єлизавети Кульман» презентує любов, що виноситься композитором за межі життєвого кола і оспівується та утверджується як єдиний сенс людського існування. Отже, у цьому циклі Шуман використовує тематичний принцип об'єднання елементів у єдине ціле.

*Драматургічна* єдність циклу створюється загальною концепцією, в якій немає контрастного зіставлення, а є епічне уявлення, що йдуть один за одним образів.

Серед власне музичних *засобів*, що створюють єдність циклу, слід виділити насамперед такі:

- музично-тематична єдність: наявність спільних для всіх наспівів інтонаційних моделей (висхідний або низхідний рух по звуках акордів, гамоподібний рух, стрибки на широкі інтервали із заповненням, інтонації співу, затримання);
- похідний характер тематизму Шумана;
- варіантний метод розвитку тематизму як особливість музичного мислення Шумана (третій та четвертий наспіви);
- тональна драматургія циклу: ре мінор – сіль мінор-Сіль мажор – мі мінор-Мі мажор – Мі-бемоль мажор.

*Фактура*: особливість композиторського мислення полягає у полімелодійному розгортанні музичної думки, яке виявляється у тому, що вокальна партія та партія фортепіано пронизані єдиним тематизмом, створюючи єдине полімелодійне ціле. Внаслідок цього головною фактурною особливістю стає поліфонічний склад фактури, що базується на імітаційному контрапункті (перший, другий, четвертий наспіви). Проте,

Шуман широко використовує інші види фактури. Тільки в одному третьому співі композитором представлені чотири види фактури: акордова, хоральна акордова органного типу, хоральна мелодизована та гомофонно-гармонічна фактура акомпануючого типу бас-акорд.

*Жанрова спрямованість циклу:* протягом усієї творчості пісня завжди залишалася для Шумана піснею у своєму жанровому ареолі. Композитор ніколи не прагнув жанрових мікстів у вокальній музиці, залишаючись вірним жанровій чистоті і природі Lied. У циклі «Мірти», «Кохання та життя жінки» зрілість і художня сила Шумана-композитора, яка доторкнулася до філософської глибини та етичності Священного писання, знайшла своє музичне втілення у жанрі, який по праву можна визначити як сольна кантата, де основною дійовою особою стає людина зі своїм особистим прочитанням та розумінням біблійних істин. І музика тут більше ніж, просто озвучування тексту, вона – оповідає, мислить, страждає, горить, любляча щира суть душі Шумана. З одного боку, всеосяжна мудрість віків, з іншого, маленька людина зі своїми живими почуттями, що нагадує всьому світу, що вона є, вона страждає і любить. Таким чином, вокальний цикл «Сім пісень на вірші Єлизавети Кульман» можна вважати прикладом циклу-моноопери.

Обрані виконання відрізняються трактовкою драматичного сенсу, вимовою німецького тексту, розміщенням смислових акцентів, тембровими інтонаціями, що зумовлено належністю вокалісток до різних вокальних традицій та особистісними властивостями.

Продовжуючи і в той же час, перетворюючи класичну традицію, вважаючи камерну вокальну музику сферою високої духовності, Шуман відкриває шляхи для розвитку вокальних циклів та камерно-вокальної лірики наприкінці XIX-XX століть, що складає їхню неперевершену актуальність для виконавців. Інтелектуалізм, інтонаційна ємність, філософська ліричність, простота, згладженість контрастів, культура почуття, елегічність і як результат – природність мелодійного розвитку – все це яскраво

проявляється в музиці аналізованих у рамках дослідження камерно-вокальних циклів, у яких Шуман узагальнив типову для романтичних художників художню проблематику.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 49. Харків, 2018. С. 4–18.

2. Антипова Н. Заметки о Фаустиане в музыкальном театре романтизма. «Фауст» Шпора. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки теорії і практики освіти: збірка статей*. Х., 2005. № 16.

3. Белоброва О. Об осуществлении принципа виртуозности в тексте музыкального произведения // Музичний твір як творчий процес. – Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К. : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2002. – Вип. 21. – С. 53 – 58.

4. Белоброва О. Принцип виртуозности как фактор музыкального стилеобразования // Київське музикознавство. – Культурологія та мистецтво. – К. : НМАУ ім. П.І.Чайковського, КДВМУ ім. Р.М.Глієра, 2003. – Вип. 9. – С. 38 – 47.

5. Берковский Н. Романтизм в Германии. С-Пб, Азбука=Классика, 2001. 566 с.

6. Брендель Ф. Из рецензии на книгу Й. Ф. Василевского «Роберт Шуман. Биография» // Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. М.: Композитор, 2000.

7. Варавкина-Тарасова Н. П. Духовное содержание музыкального произведения : монография. Харьков : ХНУИ имени И. П. Котляревского, 2013. 200 с.

8. Ганзбург Г. И. Персонажи песенного театра Шумана и их прототипы // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы : сб. науч. трудов. Харьков : РА Каравелла, 1997. С. 21–33.

9. Ганзбург Г. Песенный театр Роберта Шумана // Музыкальная

академия. 2005. №1. С. 106–119.

10. Ганзбург Г.І. Пісенний театр Роберта Шумана : автореф. дис....кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2011. 18 с.

11. Ганзбург Г.И. Театрализация и драматизация камерных жанров в вокальной музыке Р. Шумана // Искусство музыки: теория и история №5, 2012. С. 88–102.

12. Ганзбург Г. И. Статьи о поэтессе Елисавете Кульман. Харьков : Ин-т музыкознания. РА, 1998. 52 с.

13. Говорухина Н. О. Вокальный цикл как историко-стилевой феномен (аспекты эволюции) // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. пр. [заг. ред. В. Л. Філіппова] / Луганський держ. ін-т культ. і мистецтв. Луганськ, 2007. Вип. 8. С. 65–75.

14. Говорухина Н. О. Взаимодействие музыки и слова как основы формообразования в камерно-вокальном жанре // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова] / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Х., 2007. Вип. 20: Мистецтво: Від існуючого до виникаючого. С. 56–68.

15. Говорухина Н. О. Эволюция вокального цикла и закономерности циклообразования (на примере произведений Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Харьков, 2009. 239 с.

16. Говорухіна Н.О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : автореф. ...канд. мистецтвознавства; ХДУМ ім. І.П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.

17. Горелік Л. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. ... канд. мистецтвознавства. ОДМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2006. 16 с.

18. Григор'єва О. Вокальний цикл у творчості Д. Л. Клебанова: аспекти інтерпретації жанру. Дис....канд.мистецтвознав. Харків, 2021. 240 с.
19. Грицюк О. Жанровий синтез в камерно-вокальній музиці першої третини ХХ століття (на прикладі творів М. Равеля, П. Гіндеміта, С. Прокоф'єва, Ф. Пуленка) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2017. 22 с.
20. Деркач Л. Сильові механізми виконавської інтерпретації вокальної лірики (на матеріалі творів Д. Шостаковича, О. Чайковського, В. Золотухіна): автореф. дис.....кандидата мистецтвознавства. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2012. 17 с.
21. Деркач Л. Силевые основы интерпретации произведений в классе концертно-камерного пения : методические рекомендации. ХНУИ им. И.П. Котляревского. Харьков, 2013. 36 с.
22. Дуда А. Основы постановки певческого голоса. Одесса : ОДМА, 2005. 116 с.
23. Євтушенко Д. Г., Михайлов-Сидоров М. Питання вокальної підготовки. Історія, теорія, практика. К. : Мистецтво, 1963. 336 с.
24. Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М. : Композитор, 2000. 376 с.
25. Іванова І. «Три фортепіанні сонати для юнацтва» *op.* 118 у контексті останніх творів Роберта Шумана. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XIII. Харків : ХНУМ, 2018. С.26-45.
26. Инюточкина Н. В. Черты позднего стиля Роберта Шумана (на примере вокального цикла на стихи Марии Стюарт) // Проблемы взаємодії педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Харк. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 1999. Вип. 4. С. 66–72.
27. Мадішева Т. Співак і мова: культура співу мовою оригіналу: теорія та практика: навч. посіб. для студ. вокал. ф-тів ВНЗ культури і мистец. України. Харків: Штріх, 2002. 123 с.

28. Москаленко В. Аура слова в музичній інтонації // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 28. Київ, 2003. С. 3–14.
29. Мурга О.Л. Принцип віртуозності в російській художній культурі другої половини ХІХ - початку ХХ століття та еволюція жанру російського романтичного фортепіанного концерту: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. К., 2003. 18 с.
30. Наухауз Г. Возвращение к слову: Поздние литературные труды [Р. Шумана] // Музыкальная Академия. 2006. №4. С. 166–170.
31. Ноймайр А. Музыка и медицина: На примере немецкой романтики. Ростов-на-Дону: Феникс, 1997.
32. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть (Монографія). Харків: Факт, 2020. 576 с.
33. Радкевич Ю. Цикл вокальних мініатюр как синтез лирической поэзии и музыки: теоретические аспекты изучения жанра // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 43. Харків, 2015. С. 249–259.
34. Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. Сб. науч. трудов / составитель Г. И. Ганзбург. Харьков : Ра – Каравелла, 1997. 272 с.
35. Роберт Шуман. Життєві правила для музикантів. Переклав Василь Білоцерківський. URL: <http://maysterni.com/publication.php?id=148861>
36. Рощенко Е.Г. Новая мифология романтизма и музыка: проблемы энциклопедич. анализа музыки. Х. : ХНУРЕ, 2004. 286с. .
37. Сюта Б. О. Текстові взаємодії: один з основних засобів організації музичної цілісності. *Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття*. Київ, 2004. С. 67–79.
38. Хуторская А. Й. Композиторская интерпретация поэтического текста как художественный перевод (на примере камерно-вокальной музыки): дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Харьков, 2009. 243 с.

39. Шаповалова Л.В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве : монография. Харьков : Скорпион, 2006. 296 с.
40. Шуман Р. Письма (1817 - 1840) : в 2-х т. / Сост., текстол. ред., вступит. статья, коммент., указатели Д. В. Житомирского. М.: Музыка, 1970.
41. Шуман Р. Письма. / Р. Шуман ; сост., науч. ред., вступ. статья, коммент. Д. В. Житомирского ; пер. с нем. Д. В. Житомирского, Е. М. Закс, Л. Товалёвой, В. Г. Шнитке. М. : Музыка, 1982. Т. 2. 525 с.
42. Abraham Gerald E.H. Robert Schumann. URL: <https://www.britannica.com/biography/Robert-Schumann>
43. Clark Joseph, Levi Erik, John Daverio (work-list with ERIC SAMS). Schumann, Robert // The New Grove Dictionary of Music & Musicians. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan/New York: Grove, 2001. P.
44. Gruber G. Das Zitat als historisches und semantisches Problem. *Musicologica Austriaca*. 1977. № 1. S. 121–135.
45. Libbey Ted. The Life And Music Of Robert Schumann. URL: <https://www.npr.org/2011/07/18/127038609/the-life-and-music-of-robert-schumann>
46. Neumeyer D. Organic Structure and the Song Cycle: Another Look at Schumann's Dichterlieb // *Music Theory Spectrum*, iv (1982), 92–105.
47. Robert Schumann. URL: <https://www.oxfordlieder.co.uk/composer/10>.
48. Sams E. The Songs of Robert Schumann. London: Indiana Univ Pr, ed.3. 1993.
49. 108 німецько-австрійських художніх пісень (китайською). Вип 5. Р. Шуман «Мірти». (переклад Цзя Дірана). Вид-во Південно-Західного педагогічного університету. 2020.