

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМ. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

ГАНЗБУРГ ГРИГОРІЙ ІЗРАЇЛЕВИЧ

УДК 784.3 (ШУМАН)

ПІСЕННИЙ ТЕАТР РОБЕРТА ШУМАНА

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Автореферат

дисертації на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства

Харків - 2011

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана в Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського Міністерства культури України.

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор
Черкашина-Губаренко Марина Романівна,
Національна музична академія України
ім. П. І. Чайковського, завідувач кафедри історії
зарубіжної музики

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
Кравцов Тарас Сергійович,
Харківський національний університет мистецтв
ім. І. П. Котляревського, професор
кафедри гармонії та поліфонії

кандидат мистецтвознавства, професор
Андрієвський Ігор Михайлович,
Національна музична академія України
ім. П. І. Чайковського, професор кафедри скрипки

Захист відбудеться “ 20 ” квітня 2011 р. о 14 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 64. 871. 01 у Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського за адресою 61003, м. Харків, м. Конституції, 11/13, ауд. 58.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського за адресою 61003, м. Харків, м. Конституції, 11/13.

Автореферат розісланий “ 18 ” квітня 2011 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства, доцент

Чернявська М. С.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. Творчість Роберта Шумана, яка недооцінювалася за його життя, набула за останні півтора століття високого визнання, котре, здавалося б, відповідає його цінності. Однак при уважному розгляді історії побутування творів композитора (і літератури з цього питання) очевидно, що це не зовсім так. Бо навіть у XXI столітті, через понад 200 років після народження і через 155 років після смерті Р. Шумана, характер засвоєння світовою та українською культурою різних частин спадку митця не відповідає реальним пропорціям у середині цього спадку.

Вибір теми і матеріалу дослідження обумовлений недостатньою і нерівномірною вивченістю творчого доробку Р. Шумана, наявністю в цій області музикознавства прикрих прогалин, перекручень і застарілих помилок. Традиція недооцінювати пізню творчість Р. Шумана, яка виникла у його сучасників і найближчих поколінь нащадків, так чи інакше продовжує діяти у концертній практиці і в музикознавстві. Помилкові висновки про співвідношення цінностей у шуманівській творчості аж ніяк не є поодиноким виключенням у загальній історії розуміння (чи нерозуміння) музики. Таке відбувається регулярно, і з тим більшою імовірністю, чим досконалішим (а значить складнішим) є об'єкт розуміння (естетичного сприйняття, наукового пізнання). У музикознавстві у XIX столітті поступово була визнана художня цінність музики Р. Шумана, у XX столітті ствердилася думка про видатну культурно-історичну роль митця і значення створеного ним. Проте, у ході цього тривалого й складного процесу виникли і накопичилися чимало мимовільних (або вільних) спотворень і тепер, у XXI столітті, вже нагально потрібне «розчищення ікони».

Схильність до театралізування – важлива особливість мислення Р. Шумана, виявлялася вона не тільки в інструменталізмі, де виник «фортепіанний театр» (зокрема, «Метелики», «Карнавал»). У молоді роки Р. Шуман театралізував навіть музичну критику, яка без такого прийому здавалася йому нудною. Д. В. Житомирський назвав цей шуманівський хід літературною містифікацією¹, пов'язаною з життям вигаданого суспільства (тобто з персонажами-масками «Davidsbund'a»). «Давидсбюндлери, пише Д. В. Житомирський, майже завжди виступали під вигаданими іменами, часом дивнозвучними. Подібно до літературних персонажів, вони проявляли себе як яскраво індивідуалізовані характери і діяли у вигаданих ситуаціях»². Але то не була містифікація: Р. Шуман, використовуючи підписи вигаданих персонажів (Евзебій, Флорестан, Паро та ін.), зовсім не прагнув вводити читача в оману, роблячи все досить прозоро. Як же маємо назвати ті невласливі буденній журналістиці драматургічні прийоми, які Р. Шуман

¹Житомирський Д. В. От редактора-составителя // Шуман Р. Письма : в 2 т. – Т. 1. – М., 1970. С. 10.

² Житомирський Д. В. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. – М., 1964. С. 193.

застосував у музичній критиці? То була театралізація, автор не містифікував публіку, а створював *театральну умовність*: читач в музичному журналі знаходив по суті театральну п'єсу, засновану на полеміці між декількома різнохарактерними персонажами, репліки яких були складені одним автором. «Спектакль» по цій п'єсі розігрується в уяві читача, що в думках прийняв театральну умовність (задані автором правила інтелектуальної гри). Аналогічним чином Р. Шуман «грав» і з читачами нот, коли у першому виданні фортепіанного циклу «Танці Давидсбюндлерів» (ор. 6, 1837 р.), надрукованому у Лейпцігу під вигаданим ім'ям (як відомо, для більшості п'єс було вказано авторство Флорестана або Евзебія, або ж їхнє сумісне авторство).

Якщо вважати правдою пояснення Р. Шумана: «Флорестан і Евзебій це моя подвійна натура, яку я хотів би злити в одній людині Раро»³, то це був *театр психологічної драми* – явище витончене, складне й майстерно організоване.

У театралізації жанрів, далеких від театру, Р. Шуман вбачав засіб подолання рутини. З цим пов'язана важлива й маловивчена частина спадку композитора, яку можна назвати пісенним театром. Йдеться про пізні вокальні цикли, що у процесі театралізації камерних жанрів набули нових рис, які наблизили їх до оперних спектаклів. Ці нові квазі-театральні жанрові різновиди є проміжними між концертно-камерними і театральними жанрами, їм не потрібна сцена. Театральність мислення яскраво виявлялася у Р. Шумана саме *поза театром* і в нетеатральних жанрах, це спричинило активну перебудову жанрової системи.

Активність еволюційної зміни музичних жанрів характерніша для стадії становлення і розквіту стилю, а стабільність і незмінність жанрових моделей для стадії згасання, занепаду і розкладання. Ця особливість співвідношення стилю і жанру (стильової стадіальності і жанрової варіабельності) однаково відноситься і до глобальних стилів музично-історичних епох, і до індивідуальних творчих стилів композиторів. У спадщині авторів бувають 1) періоди освоєння нових жанрів, 2) періоди новаторського перетворення жанрів і 3) періоди тиражування вже існуючої жанрової моделі. Чим сильніше творче згасання, тим, як правило, наполегливіше і точніше відтворюється жанровий шаблон. І навпаки: ознакою найвищого творчого підйому є жанрогенеруюча здатність. У зв'язку з останнім періодом творчості Р. Шумана з'ясування питання саме про жанрогенеруючу здібність набуває принципового характеру і полемічної загостреності. Це обумовлено існуванням у науці протилежних думок щодо динаміки творчості Р. Шумана. Предметом розбіжностей став якраз пізній період, що традиційно (і, на наш погляд, помилково) трактували як деградацію, занепад генія. Така думка, що характерна була для авторів другої половини ХІХ століття, стала піддаватися критиці, починаючи з 30-х років ХХ століття, і все більш наполегливо ставиться під сумнів у новітніх

³Шуман Р. Письма. Т. 1. – М., 1970. С. 264.

роботах про Р. Шумана (Б. Р. Апеля, Р. Каппа, М. Штрука, Р. Ноухауза, О. В. Лосевої та ін.). Проте для ґрунтовного перегляду старих підходів до пізньої музики Р. Шумана необхідні нові вагомі аргументи. Таким має стати доказове твердження про активну і складну жанрову еволюцію (зокрема, про театралізацію жанрів) не тільки на ранніх етапах творчості Р. Шумана (що загальноновизнане і було цілком оцінено вже в ХІХ столітті), але і в пізньому періоді, що зажадало спеціального багаторічного дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане відповідно до планів науково-дослідної роботи кафедри історії зарубіжної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського по темі № 9 «Історія зарубіжної музики» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Тема дисертації перезатверджена на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 3 від 26.11.2010).

Мета дослідження – встановити історичне значення і новизну пізньої вокальної музики Р. Шумана як оригінального явища пісенного театру.

Основні завдання дослідження: 1) усунути укорінені помилки, що спотворюють розуміння творчості Р. Шумана; 2) виявити і пояснити причини появи деяких помилкових уявлень про спадок митця; 3) проаналізувати зразки пізньої творчості Р. Шумана, показати їх досконалість, сенс і значення; 4) виявити, опублікувати і ввести у науковий обіг матеріали, які допомагають простежити хід думки композитора при створенні пізніх творів, показують контекст його інтелектуальних шукань і творчих рішень, дозволяють зіставити шуманівські підходи зі спектром поглядів його сучасників і подальших поколінь. 5) встановити характерні ознаки пісенного театру Р. Шумана; 6) доповнити і уточнити загальну картину еволюції вокальних жанрів у ХІХ столітті.

Об'єктом дослідження є пізня камерна вокальна творчість Р. Шумана в її зв'язках із поезією і театром.

Предмет дослідження – новаторське перетворення жанрів у пізньому періоді композиторської творчості Р. Шумана, процеси драматизації і театралізації камерної вокальної лірики.

Матеріалами дослідження стали: 1) вокальні цикли і лідершпілі Р. Шумана пізнього періоду творчості (ор. 74, 104, 117, 135, 138); 2) повний корпус опублікованих музично-критичних і епістолярних текстів Р. Шумана, спогадів сучасників про його діяльність; 3) музично-критичні відгуки, біографічні розвідки й дослідницькі роботи авторів ХІХ–ХХ століть щодо спадку композитора; 4) неопубліковані архівні документи, що стосуються літературних джерел музичних творів.

Методологічну основу дослідження складають принцип історизму, комплексний і системний підходи до вивчення синтетичних жанрів, міждисциплінарні зв'язки музикознавства із суміжними дисциплінами.

Теоретичною базою дисертації є:

- музично-історичні концепції Б. В. Асаф'єва, В. Дж. Конен, Е. Курта, Т. М. Ліванової, Г. А. Лароша, Г. О. Тюменєвої, праці з історії західноєвропейської художньої пісні В. А. Васиної-Гроссман, Ю. М. Хохлова, Е. Шюре; з історії опери В. Е. Фермана, В. Е. Чешихіна, М. Р. Черкашиної-Губаренко; концепція вікової стадіальності творчості композиторів, що розроблена Н. В. Савицькою;
- праці з історії і естетики романтизму Н. Я. Берковського, Р. Гайма, В. М. Жирмунського, І. І. Замотіна, С. А. Маркуса, О. В. Михайлова;
- праці з аналізу музичних творів, В. В. Бобровського, Л. А. Мазеля, Є. В. Назайкинського, М. Холопової, В. А. Цуккермана; по теорії жанрів А. Н. Сохора;
- шуманознавчі праці Й. фон Василевського (Wasielowski), Д. В. Житомирського, О. В. Лосєвої, Г. Ноухауза, Е. М. Царьової, Ф. Шпітти (Spitta);
- концепція лібретології (науки про вербальний компонент музичного твору), висунута автором дисертації.

Наукова новизна отриманих результатів: встановлені нові різновиди музичних жанрів, створених Р. Шуманом, доповнена й уточнена загальна картина розвитку вокальних жанрів у ХІХ столітті, уточнена історія творчої еволюції композитора, отримані нові знання про явища театралізації і драматизації камерних вокальних жанрів, описаний феномен пісенного театру Р. Шумана, уточнена динаміка творчості композитора; виявлені і введені у науковий обіг нові архівні документи, що стосуються передісторії шуманівських творів

Практичне значення дослідження полягає у можливості застосування його результатів: 1) щодо внесення концепційних змін до викладання тем, пов'язаних із Р. Шуманом, в академічних курсах Історії музики, Історії культури, Аналізу музичних творів; 2) для музично-виконавської роботи вокалістів, піаністів-концертмейстерів, пов'язаної з інтерпретацією пізнього стилю Р. Шумана і популяризацією його вокальної спадщини; 3) для подальших наукових досліджень в області історії музичного романтизму.

Апробація дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії зарубіжної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Окремі положення апробовані у навчальних курсах світової музичної літератури і основ музичної критики у Харківському музичному училищі ім. Б. М. Лятошинського.

Основні ідеї були викладені у доповідях на наукових конференціях: Науковий музикознавчий симпозіум “Шуберт і шубертіанство”, ІІІ-й Міжнародний музичний фестиваль “Харківські асамблеї”. – Харків, вересень 1993; Науковий симпозіум “Р. Шуман і перехрестя шляхів музики і літератури”, V-й Міжнародний музичний фестиваль “Харківські асамблеї”. – Харків, 1995; Науковий симпозіум “Ф. Ліст і проблеми синтезу мистецтв”. – VI-й Міжнародний музичний фестиваль “Харківські асамблеї”. – Харків,

1997; Міжнародна науково-практична конференція „Музично-просвітницька робота у минулому і сучасності (до 90-ліття заснування Р. Л. Буличевцевим «Народної консерваторії» у Курському краю)». – Курський державний університет, 2010.

Публікації. Основні положення і висновки роботи викладені у 28 публікаціях: чотири з них у виданнях, що затверджені ВАК України.

Структура дисертаційного дослідження. Робота складається зі Вступу, чотирьох Розділів, Висновків, Додатку, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 211 сторінок, з них 160 – основного тексту. Список використаних джерел містить 334 позицій, 28 сторінок.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтована актуальність теми, оцінений ступінь її розробленості у музикознавчій літературі, визначені мета, завдання, об'єкт, предмет, матеріали, методологічна основа, теоретична база, наукова новизна, практичне значення дослідження, наведена інформація стосовно практичної апробації результатів дослідження.

У **Розділі 1 «ПРОГАЛИНИ І ПОМИЛКИ У ВИВЧЕННІ ТВОРЧОСТІ Р. ШУМАНА»** розглядаються існуючі тлумачення біографії композитора (**підрозділ 1.1. «Тлумачення біографії композитора як джерело помилок»**), аналізуються чинники, що спровокували хибні уявлення. Переважання суспільного інтересу на користь творів раннього і на шкоду пізньому періоду шуманівської творчості віддаляє професіоналів і публіку від багатьох шуманівських шедеврів і знижує *загальний рівень розуміння* його мистецтва. Наведений характерний приклад переоцінки окремих шуманівських творів у ХХ столітті (історія d-moll'ного скрипкового концерту, створеного 1853 р. і оприлюдненого лише 1936 р.)

Помилки спровоковані двома факторами. Перший з них – загальний для багатьох композиторів, які зазнали активної стильової еволюції. І Л. Бетховен, і Ф. Ліст, і О. Скрейбін ширше відомі своїми ранніми творами, ніж пізніми, оскільки для багатьох є неприйнятним (чи залишається незрозумілим) радикальне оновлення пізнього стилю. Випадок О. Скрейбіна найясніше демонструє цю проблему, оскільки його пізній стиль залишився недоступним для розуміння багатьох навіть високоосвічених музикантів.

Другий фактор більш специфічний: у свідомості багатьох людей репутація Р. Шумана постраждала через психічний розлад, що трапився з ним перед смертю. Людей, які не навчилися розуміти пізній стиль композитора, історія про його смерть у психіатричній лікарні насторожує і наводить на думку, що цей стиль був нібито проявом душевної хвороби композитора, через це його пізніми творами вони схильні знехтувати. Свого часу Л. Бетховен не даремно намагався приховувати від оточення свою глухоту. Як він і остерігався, слухачі, незвичні до різкого звучання його пізніх творів, були вражені і вважали, ніби цей стиль став результатом глухоти і відсутності слухового самоконтролю. Репутацію В. Моцарта, по

суті, врятувала романтична легенда про отруєння. Якби не ця легенда, шалену б о ж е в і л ь н у сміливість, новизну творчих ідей композитора, яку сучасники вважали дивною, могли б, не розібравшись, оголосити просто б о ж е в і л ь м. Пам'ятаймо, що на той час душевні хвороби розглядалися як одержимість демонами, чортами, пекельними духами з усіма витікаючими з цього ідеологічними (і репресивними) наслідками.

Репутацію Р. Шумана жодна легенда не захищала, навпаки, про його хворобу та спробу самогубства було відомо з самого початку. Чи ж можна дивуватися, що композитор, чия музика завжди відзначалася радикальним новаторством і стиль якого різко змінювався при переході від раннього періоду до наступних, став викликати у багатьох музикантів і слухачів певні підозри кожного разу, коли вони не могли збагнути його пізніх опусів.

У **підрозділі 1.2. («Помилки, що, пов'язані з фортепіаноцентризмом»)** аналізується ще одна причина того, що увага музичної громадськості більшою мірою концентрується на ранньому періоді. Акцентується думка, що більшість музикантів, котрі спеціально досліджували творчість Р. Шумана, були за своїм профілем піаністами. Це визначало їхні інтереси й уподобання, робило підхід до матеріалу, що вивчався, *фортепіаноцентричним*. Фортепіанна музика – сильна сторона раннього Р. Шумана. Таким чином, вокально-інструментальні жанри, якими був сильний пізній Р. Шуман і котрі складають центральну частину його спадку пізнього періоду, вважалися периферійними не через їх якість, а через односторонність інтересів більшості дослідників. Пізній період потрапляв «у тінь» не лише через репутацію композитора (нібито душевнохворого), а також через широко розповсюджений фортепіаноцентризм.

Дійсно, Р. Шуман на початку свого творчого шляху був композитором переважно фортепіанним. Лише за перші десять років композиторської кар'єри (1830–1839) він створив двадцять шість фортепіанних опусів першорядного значення (ор. 1-23, 26-28), серед яких «Метелики», «Інтермеццо», «Танці Давидсблундлерів», «Токата», «Карнавал», «Фантастичні п'єси», «Симфонічні етюди», «Дитячі сцени», «Крейслеріана», «Фантазія», «Арабеска», дві сонати. З роками у Р. Шумана відбулася кардинальна переорієнтація. У певний момент він досить рішуче відійшов від жанрів фортепіанної музики у пошуках інших жанрів і форм, які б дозволили повніше втілити його нові творчі наміри. Такими формами стали для нього, зокрема, багаточастинні вокально-інструментальні композиції. Злам 1840 року стався не лише на рівні жанрових пріоритетів, а торкнувся й загальної ієрархії мистецтв, був важливою новиною не лише у шуманівській композиторській практиці, а й в естетичних позиціях німецького музичного романтизму як художнього напрямку.

Розглядаються особливості творчого процесу, властиві Р. Шуману зрілого періоду після подолання ним фортепіаноцентризму, зокрема, перехід до komponування музики без фортепіано (після ор. 50). Наголошується, що відрив від фортепіанної клавіатури при написанні музики зменшує

залежність мислення композитора від піаністичної моторики і тим додатково сприяє новизні й неординарності композиторських рішень.

У підрозділі 1.3. «Уявлення про динаміку творчості Р. Шумана, періодизацію і особливості пізнього періоду» спростовуються помилкові думки про динаміку творчості Р. Шумана як про поступову деградацію. Автор пропонує власну типологію композиторів залежно від властивої їм динаміки творчого процесу. Стверджується, що за характером динаміки творчості можна умовно виділити п'ять типів композиторів, і це вимагає при вивченні творчості кожного неоднакового підходу до періодизації.

Для одного типу композиторів характерна динаміка, графік якої – слабкий початок, повільний розвиток, потім стрімкий зліт, який прискорюється перед кінцем і зривається на найвищому щаблі. До такого типу належить, наприклад, П. І. Чайковській. Інші композитори починають відразу з шедеврів, потім тримають постійну височінь і стилістично мало змінюються. Такі, наприклад, Ф. Мендельсон-Бартольдї, Ф. Шопен, О. П. Бородин. Третій тип – композитори, творча активність яких, досягнувши кульмінації, несподівано припиняється чи згасає, а наступні роки життя (або навіть десятиліття) є творчо малопродуктивними. Це стосується Дж. Россіні, М. І. Глінки, Я. Сібеліуса. Четвертий тип – композитори, творчість яких утворює певні замкнені періоди. Музика, яка належить до кожного періоду, розрізняється не так, як при прогресуванні чи деградації, а так, як може розрізнятися музика кількох різних композиторів. Такі В. Моцарт, Ф. Шуберт. П'ятий тип, найбільш розповсюджений, – композитори з поступовим прогресуючим нарощуванням творчого потенціалу, утворюючого ряд взаємозв'язаних періодів творчості, що супроводжуються мутаціями стилю (не такими різкими, як у композиторів четвертого типу). Це пов'язане з нормальним для людей будь-якої професії зростанням майстерності й досягненням особистісної зрілості. Такими є більшість відомих композиторів, включаючи І. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, Ф. Ліста, Р. Вагнера, Дж. Верді...

Р. Шуман належить до цього ж – п'ятого типу. Ніякого спаду творчої активності за останні роки немає, а є лише оманливе враження спаду, що виникає у фортепіаноцентрично орієнтованого спостерігача. Це доводять численні твори композитора, деякі з яких проаналізовані в дисертації.

У Розділі 2 «ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ ЖАНРІВ У ТВОРЧОСТІ Р. ШУМАНА» розглядаються процеси переходу від концертно-камерних жанрів до театральних та проміжні жанрові різновиди.

У підрозділі 2.1. «Театральність і театралізація» дається визначення театралізації як *внесення театральності до нетеатральних жанрів*. Театралізація у такому розумінні можлива 1) на етапі композиції; 2) на етапі інтерпретації; 3) на етапі рецепції.

У музикуванні завжди є елемент гри, але не завжди це *театральна* гра. Для театру не обов'язкові декорації, завіса, сценічні костюми, грим, навіть зал для глядачів, обов'язкова – подвійність образу: актор (реальний план) і він же – персонаж (ідеальний план). Театральність полягає в тому, що актор і

персонаж не тотожні, а театральна умовність – у тому, щоб свідомо не зважати на їхні розбіжності, сприймати ілюзію тотожності актора і персонажа. Заряд театральності тим вищий, чим менш очевидно, менш правдоподібною є ця тотожність, і чим глибша відмінність між актором і персонажем. Диференціальною ознакою театру є лицедійство. Перехід від нетеатральної гри до театральної, який відбувається у момент прийняття умовності, – це механізм театралізації музичних жанрів. По суті, тут відбувається поєднання музикування з лицедійством.

Театральність вокальних жанрів визначається як *сукупність властивостей музичного твору, що повертає виконавця до лицедійства, а слухача – до переживання театральної ілюзії*. Внаслідок театралізації, з появою лицедійства й театральної ілюзії, у концертно-камерній музиці виникає явище, яке можна назвати квазі-театр («театр поза театром»). Такий особливий різновид видовища і пов'язаний із ним новий художній ефект – «театр поза театром» – протилежні явищу, званому «театр в театрі» (або «спектакль у спектаклі»), у тому сенсі, що вони співвідносяться як «наполовину театр» і «удвічі театр».

Вокальна музика Р. Шумана пізнього періоду містить унікальні свідчення того, як театралізація торкнулася сфери камерного співу. Це показано на прикладах вокальних циклів «Сім пісень Єлісавети Кульман. На згадку про поетесу» ор. 104 і «Вірші королеви Марії Стюарт» ор. 135. Кожен із цих творів оригінальним чином поєднує жанрові ознаки *вокального циклу й моноопери*. Їх виконавець має справу не з узагальненим, абстрактним ліричним героєм, як це буває у більшості романсів і вокальних циклів, а з індивідуалізованим персонажем оперного типу, у якого є ім'я, біографія, характер реальної історичної особи.

У **підрозділі 2.2. «Театралізація ліричних жанрів»** показано, що виконавиці циклів Р. Шумана ор. 104 і 135 мають діяти у межах театральної умовності: грати роль, створювати образ конкретного персонажа, лицедіяти, бо рух обох сюжетів відбувається в умовах, заданих реальними, біографічно зумовленими ситуаціями життя героїнь, тобто, ніби на тлі уявлених декорацій. Таким чином, пізні вокальні цикли Р. Шумана за структурою змісту тяжіють не до ліричного роду, а до драматичного, не до камерного жанру, а до театрального. Це тип спектаклю для одного актора.

Твори ці написані задовго до тих часів, коли у музичному театрі стали з'являтися перші моноопери. Подібно до того, як театралізація мадригалу в XVI столітті передвіщала народження опери, театралізація вокального циклу у пізній творчості Р. Шумана передвіщала появу моноопери. Остання виникла не як спрощення чи масштабне зменшення багатоактної і багатофігурної опери, а як ускладнення, укрупнення масштабності жанру камерного вокального циклу. Театралізація вокального циклу як тенденція виявляється у творчості музикантів наступного після Р. Шумана покоління. Це показано на прикладі М. П. Мусоргського.

Персонаж сучасної Р. Шуману опери здебільшого – особа вигадана, його біографія створена лібретистом. Біографії ж героїв шуманівських

моноспектаклів історично достовірні й документовані. Це свідчить не просто про наближення до оперного жанру, а про устремління до його майбутнього, коли на театральній сцені і на кіноекрані постали образи історичних осіб, створені на основі документальних матеріалів.

Вірогідність, не вигаданість зображених у творі подій не характерні для романтизму загалом, особливо для Р. Шумана. У цьому проступають ледь помітні ознаки новітньої для того часу реалістичної тенденції у мистецтві. Шуман-містик, майстер фантастичного у музиці зненацька виявляє тут *чарівність невигаданого*. Як відомо, реалістичний напрям поширився у музиці другої половини XIX ст., тобто дещо пізніше, ніж працював Р. Шуман, і переважно у театральних і театралізованих жанрах – в опері, театралізованій пісні (наприклад, О. С. Даргомижського й М. П. Мусоргського).

Невигадані ситуації та факти з біографії Єлисавети Кульман, Марії Стюарт стали тією дещицею реальності, яка, вбудовуючись у структуру змісту пізніх вокальних циклів Р. Шумана, надає образам такої складності, що вони виходять на рівень трансцендентності. Цих персонажів відрізняє від вигаданих така особлива ознака, яку, користуючись висловом Н. Я. Берковського⁴, можна назвати «*осаянність прототипами*».

Прототип неминуче вносить у зміст творів реалії буденного життя, його *прозаїзм*. Для романтиків поняття прози зазвичай має негативний відтінок. Парадоксально, але поетика романтичного твору має й пласт «прозаїки». Така багат шарова структура поезики ґрунтується на тому, що художній універсум може охоплювати не тільки сфери поетичного, високого, піднесеного, ідеального, потойбічного, а й «низьку прозу» – усе те, що належить повсякденності реального життя. У Р. Шумана певного прозаїзму художнім образам надають справжні, документовані реалії, пов'язані з прототипами персонажів. Однак характерно, що «прозаїчне» узятє ним не з життя звичайної людини. Міра неординарності персонажів послідовно зростає, посилюється за трьома рівнями: життя жінки, життя поета і, нарешті, життя жінки-поета.

Цю нову якість, зумовлену чарівністю *невигаданого*, подихом реальності, Р. Шуман вніс не тільки на етапі задуму (тобто, на рівні підтексту), а й на рівні тексту. Принципове нововведення, яке свідомо й послідовно ввів тут Р. Шуман, полягає у тому, що він увів у *ліричний* жанр вокального циклу, у його значеннєву тканину, у структуру змісту *імена* людей. То були імена поетів.

У Розділі 3 «ПІСЕННІ МОНОСПЕКТАКЛІ ШУМАНА: ПЕРСОНАЖІ І ПРОТОТИПИ» досліджуються складні зв'язки, якими музика Р. Шумана переплетена з літературною першоосновою.

Підрозділ 3.1. «Співвідношення літературного і музичного в творчому процесі Р. Шумана». Навіть на тлі відомого літературоцентризму, характерного для більшості композиторів-романтиків XIX століття, тяжіння

⁴ Берковский Н. Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. – СПб., 2002. С. 25.

Р. Шумана до мистецтва слова є унікальним. Дар слова постійно супроводжував музичний дар композитора. Тонкий знавець художньої словесності, він був блискучим письменником-публіцистом, чії статті й листи є цінним пам'ятником літератури романтичного періоду. Тут, як і у його музичному доробку, поєдналися талант, смак і майстерність великого митця. Але діяння Шумана-письменника і Шумана-композитора, як правило, давали значні результати у кожній області творчості окремо: його статті обходяться без музичних ілюстрацій, а музика – без літературних коментарів. У вокальних жанрах Р. Шуман працював завжди з текстами інших літераторів, залучаючи їх до нової музично-поетичної єдності. В інструментальних жанрах – обмежувався небагатослівними програмними заголовками п'єс, ремарками («Карнавал», «Крейслеріана» та ін.), рідше епіграфами (Фантазія *C-dur*, «Лісові сцени»).

Існує лише один твір, у якому, зрадивши своєму принципу, Шуман-музикант заговорив (або Шуман-літератор удався до музикування), твір, де художній образ створювався одночасно музичними і словесними засобами, на межі двох видів мистецтва – музики і літератури. Цей твір – «Сім пісень Єлісавети Кульман. На згадку про поетеса» ор.104 – є вельми незвичною композицією, до структури якої крім поетичного тексту вокальної партії входять також інші літературні компоненти: Присвячення, передмови до кожної пісні й післямова. У них Р. Шуман стисло подає історію життя героїні. А героїнею є реальна людина — Єлісавета Кульман, чії вірші послужили поетичною основою пісень, поетеса, що жила у Росії (у Санкт-Петербурзі) у першій чверті XIX століття. Все, що стосується цієї поетеси, складає історію *прототипу* шуманівського образу, тобто, по суті, *передісторію твору*. Вона викладена у **підрозділі 3.2. «Дошуманівська історія видання й сприйняття творів Є. Кульман»**, де перебіг подій відтворено за архівними матеріалами. Показана естетична і етична значущість образу Єлісавети Кульман — поетеси і людини. Обкреслена ситуація, що склалася у кульманознавстві. Вивчення творчості письменника визначається тим, наскільки досліджені 1) джерела, 2) факти і 3) проблеми, з ним зв'язані. Для розуміння особливої позиції Р. Шумана щодо творчості Є. Кульман важливо було зібрати всі наявні джерела (зокрема, неопубліковані) і мати повну картину розповсюдження творчості Є. Кульман, а також і всю сукупність існуючих думок про неї.

У зв'язку з необхідністю виявити і зафіксувати моменти, що відрізняють позицію Р. Шумана у цьому питанні, визнано окремим важливим завданням (пов'язаним із шуманознавством і з темою дослідження) створення повної бібліографії, яка стосується життя і творчості Є. Кульман. Для вирішення цього завдання створений і поміщений у **Додатку** до дисертації реєстр друкованих документів, у яких згадується Єлісавета Кульман. Зафіксовані у ньому джерела відтворюють контекст, у якому тільки і може бути адекватно зрозумілою позиція Р. Шумана, яка різною мірою відрізняється від позицій його сучасників і наступних поколінь читачів Є. Кульман. Поданий у Додатку покажчик фіксує всі випадки, коли у пресі

згадувалася Є. Б. Кульман. Це необхідно, щоб прослідкувати, якою була участь спадку поетеси в інтелектуальному житті поколінь. Показчик надає можливість розшукати, врахувати, систематизувати всі раніше висловлені думки про неї, зіставити всі точки зору й оцінити своєрідність думки Р. Шумана. Хронологічний порядок розміщення бібліографічних записів сприяє цьому, немов «ведучи по сліду», залишеному Єлісаветою Кульман у пам'яті культури.

У підрозділі 3.3. «Вокальний цикл Р. Шумана «Сім пісень Елізабет Кульман. На згадку про поетесу» докладно аналізується opus 104. Обговорюються причини звернення Р. Шумана до поезії Є. Кульман, на вірші якої він скомпонував два твори: «Дівочі пісні» ор. 103 для двох голосів з фортепіано і цикл ор. 104 для голосу з фортепіано (усього одинадцять композиційних одиниць). Вибір віршів для вокальної музики вже сам по собі є творчим актом (і відмітною ознакою індивідуального стилю музиканта). Адже поезія (як сукупність віршованих текстів на даній мові) – спільна для всіх читачів. І для всіх композиторів поезія ніби являє собою однаковий набір текстів, проте ті самі вірші, вибрані двома композиторами, при їх музичному озвученні майже завжди виявляються *різними*.

Автором дисертації доведено, що всі *словесні* елементи шуманівського циклу, починаючи від заголовка і закінчуючи післямовою, не носять допоміжного, службового характеру, а є частиною художньої конструкції нарівні з музичними елементами.

У підрозділі 3.4. «Образ Марії Стюарт у вокальному циклі Р. Шумана ор. 135» характеризується цикл «Вірші королеви Марії Стюарт». Простежується історія втілень образу Марії Стюарт у музиці до Р. Шумана (Ф. Мендельсон-Бартольд, Г. Берліоз). Виявлені жанрова своєрідність і особливості побудови шуманівського циклу, який (як і попередній) за жанром наближений до моноопери, а за тематикою входить до групи творів, написаних «на смерть поета». Опус 135 характеризується як фінальна частина грандіозного циклу циклів (початого у 1840 році «Колом пісень» на вірші Г. Гейне). Якщо на початку траєкторії вокально-циклічних жанрів у Р. Шумана – «Жіноче кохання й життя» і «Любов поета», то наприкінці траєкторії – *смерть жінки-поета*; якщо ідейний мотив «Любові поета» Г. Гейне-Р. Шумана, за формулюванням Д. В. Житомирського, – «фатальна недосяжність щастя»⁵, то мотивом пізніх шуманівських циклів може бути названа «фатальна невідворотність смерті» (поєднання першого та другого стане згодом концепційним елементом музики П. І. Чайковського.).

Аналізуються специфічні виконавські завдання, що стоять перед співачкою-актрисою при інтерпретації пізніх вокальних циклів Р. Шумана.

У підрозділі 3.5. «Персонаж “Гусарських пісень” Р. Шумана» для порівняння характеризуються прийоми театралізації у більш ранньому циклі ор. 117 (на вірші Н. Ленау). Відмічено дещо інші, ніж у проаналізованих раніше циклах, виконавські завдання співака-актора. Це лише один приклад

⁵ Житомирский Д. В. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М., 1964. С. 574.

циклу Р. Шумана, у якому текст співається від імені негативного героя. Йдеться про якогось воїна, який насолоджується можливістю безкарно убивати (ніби ожила ілюстрація до першої частини афоризму Ф. Шиллера: «Усі солдати – убивці, усі ченці – кати»).

Серед чинників театралізації у цьому циклі (на відміну від *opus'ів* 104 і 135) немає вказівки на ім'я персонажа, а лише на певний соціальний (професійний) статус. Проте є суто оперний прийом: автор зазначив у нотах *вокальне амплуа* діючої особи (баритон). Це означає, по-перше, що автор задумав і зафіксував цілком певний психо-фізіологічний тип персонажа з певним характером і що для правильного акторського відтворення саме такого образу пропонує відповідний йому сценічний тип. Тобто Р. Шуман постає тут *оперним* композитором. По-друге, не властива камерному жанру авторська вказівка («для баритона») виключає застосування до цього твору звичного для німців вільного транспонування пісні для високих або низьких голосів і наближує виконання до *театральної* практики, коли не можна (і не прийнято) оперні баритонові партії чи арії транспонувати для тенора чи баса. В опері, навіть якщо теситура вокальної партії дає можливість, не змінюючи тональності, виконувати баритонову партію тенором, – цього не роблять, бо важлива не стільки взята автором тональність арії, скільки запропоноване автором вокальне амплуа (у цьому понятті – не тільки тембр і діапазон голосу, а й психофізіологічні особливості співака-актора, з якими нерозривно пов'язаний характер сценічного образу).

Особливість циклу полягає в тому, що висловлювання персонажа побудовані переважно на емоційних вигуках, тобто на словесному й інтонаційному матеріалі зумисне спрощеному, часом – до примітивності. Такі інтонаційно-мовні прийоми суто театральні, пов'язані з характерною сценічною поведінкою актора.

«Гусарські пісні» Р. Шумана мало відомі, через те, що співакам видається дивним у концертному виступі висловлюватись від імені настільки несимпатичного персонажа-убивці. Хоча в опері ті ж співаки охоче беруться за виконання ролей негативних героїв: це сценічно виграшно, висуває цікаві акторські завдання і викликає успіх у публіки. Вони неохоче беруться за «Гусарські пісні» Р. Шумана, бо не помічають *театральності* цього вокального циклу, за інерцією мислять категоріями камерної лірики і не бачать тут сценічного прийому самовикриття персонажа (як і у відомому і добре засвоєному співаками-акторами романсі О. С. Даргомижського «Черв'як»).

У **Розділі 4 «ДРАМАТИЗАЦІЯ КАМЕРНИХ ЖАНРІВ У Р. ШУМАНА»** аналізуються твори у жанрі лідершпіля: «Іспанський лідершпіль» ор. 74 і «Іспанські любовні пісні» ор. 138 (обидва на вірші Е. Гейбеля). У **підрозділі 4.1. «Багатофігурні пісенні композиції Р. Шумана: лідершпілі»** охарактеризовані процеси драматизації нетеатральних жанрів. У **підрозділі 4.2. «Особливості “Іспанського лідершпіля” й “Іспанських пісень кохання”»** аналізується композиція лідершпілей Р. Шумана і прийоми драматизації як чинник, що готує наступні

процеси театралізації жанрів. Зокрема, показана унікальність композиційного і жанрового рішення дуету «Вночі» ор. 74 №4, де автором знайдений особливий різновид вокального ансамблю, що відрізняється і від оперного, і від концертно-камерного. Показано, що даний дует, заснований на прийнятті оперної умовності і на створенні суто оперної ілюзії, знаменує лише *шлях* до театралізації, лише проміжний етап між драматизацією і театралізацією жанру, оскільки тут ще немає головного театралізуючого чинника — індивідуалізації ролей і пов'язаного з цим лицедійства акторів. Автором пропонується для порівняння аналогія з явищами драматизації в ораторіальній творчості Г. Ф. Генделя.

У **Висновках** підведений підсумок дослідження, показано виконання поставленої мети. Дослідження показало, що у пізній період творчості Р. Шуман створив нові жанрові різновиди, перехідні, проміжні між вокальним циклом, кантатою і оперою. Він послідовно вдавався до драматизації й театралізації камерних жанрів, що вплинуло на всі складові музичної композиції (включаючи форму, фактуру, інтонаційність) і на виконавські засоби. При цьому важливо, що твори, написані у нових жанрах, набуваючи деяких ознак спектаклю, не перестали бути концертно-камерними й не стали власне театральними.

Підкреслені нові можливості, що їх дає шуманівський пісенний «напів-театр» порівняно зі звичайним музичним театром. Завдяки новій моделі вокального циклу пізній Р. Шуман створив опери не зменшені (малі), а тонкі, витончені. Освоїти цю нову художню цінність здатен тільки особливо навчений співак-актор, який володіє іншими, додатковими навичками, ніж камерні й оперні співаки.

Серед особливостей «пісенного театру Р. Шумана»:

1. Поєднання у творі *ліричної* складової, властивої жанру Lied, не тільки з *драматичною*, що наближає вокальний цикл до моноопери, але також і з *епічною*. Елементи епічної драматургії, які не типові для вокального циклу й опери, привносяться Р. Шуманом у зв'язку з наміром відтворити засобами вокальної музики *біографію* персонажа, що разом з драматичністю вимагало також і *розповідності*. (Така оповідність, що у різних пропорціях поєднує реальність з вигадкою, розглянута у роботах О. Г. Рощенко про «нову міфологію» романтиків і має відношення до описаного нею так званого *docta stilo*⁶.)

2. Пісенний театр Р. Шумана принципово несценічний. Дослідження цього феномена дозволяє надалі ставити питання про «несценічну театральність» як самостійну музикознавчу та лібретологічну проблему.

Нові цінні якості, що з'явилися у пізніх вокальних творах завдяки театралізації камерної лірики, переконливо спростовують думки про нібито деградацію і художнє безсилля пізнього Р. Шумана.

⁶ Див.: Рощенко Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) / Елена Рощенко (Аверьянова) : Монография. – Харьков, 2004. С. 71-80.

Вписуючи знайдені композитором нові жанрові різновиди у загальну історію і типологію жанрів, отримуємо збагачену картину жанрової еволюції у романтиків. (У перспективі це допоможе істотно просунути і в науковому вивченні подальших етапів еволюції жанрів вокальної музики, зокрема кардинальних новацій М. Мусоргського, Г. Вольфа, Г. Малера, і далі у ХХ столітті аж до Д. Шостаковича, В. Гавриліна, Л. Десятникова).

У зв'язку з отриманими результатами дослідження пісенного театру Р. Шумана потрібний перегляд і переосмислення багатьох сталих уявлень про спадок митця. У викладанні і вивченні шуманівської проблематики на всіх рівнях музичної освіти потрібні кардинальні концепційні зміни: однакова увага до новацій фортепіанних жанрів і вокально-інструментальних, до раннього періоду творчості і середнього і пізнього (зрозуміло, без зменшення акцентування безумовної цінності ранніх фортепіанних творів композитора як художньо довершеної, історично важливої частини його спадку).

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ РОБІТ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Ганзбург Г. И. Россини и Глинка / Ганзбург Г. И. // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; упоряд. Л. І. Шубіна. ; за заг. ред. Н. Є. Гребенюк. — К., 2002. — Вип. 10. — С. 85-93.
2. Ганзбург Г. И. Либреттология: статус и перспективы / Г. И. Ганзбург // Музичне мистецтво : зб. наук. ст. / Донецк. держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва — Донецьк, 2004. — Вип. 4. — С. 27-34.
3. Ганзбург Г. І. Прогалини у вивченні творчості Роберта Шумана як проблема музичної освіти / Г. І. Ганзбург // Науковий вісник : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Львів, 2008. — Вип. 74 : Естетика і практика мистецької освіти. — С. 104-112.
4. Театрализация камерных жанров в вокальной музыке Р. Шумана // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. — Харків, 2010. — Вип. 28. — С. 145-158.
5. Ганзбург Г. И. К истории издания и восприятия сочинений Елизаветы Кульман / Г. И. Ганзбург // Русская литература. — 1990. — № 1. — С. 148-155.
6. Ганзбург Г. И. О либреттологии / Григорий Ганзбург // Советская музыка. — 1990. — № 2. — С. 78-79.
7. Ганзбург Г. И. Елисавета Кульман (материалы к библиографии) / Григорий Ганзбург — Харьков : Институт музыкознания, 1997. — 8 с.
8. Ганзбург Г. И. Периодизация творчества / Г. И. Ганзбург // Статьи о Шуберте / Г. И. Ганзбург. — Харьков : РА, 1997. — С. 4-5. — (Институт музыкознания. Шубертовское общество.).

9. Ганзбург Г. И. Песенный театр Шумана: герои и прототипы. Статья 1. «Между вокальным циклом и монооперой» / Григорий Ганзбург // Искусство : еженед. прилож. к газ. "Первое сентября". — 1998. — №5. — С. 12.
10. Ганзбург Г. И. Песенный театр Шумана: герои и прототипы. Статья 2. «Петербургская поэтесса Елисавета Кульман» / Григорий Ганзбург // Искусство : еженед. прилож. к газ. "Первое сентября". — 1998. — №7. — С. 7.
11. Ганзбург Г. И. Песенный театр Шумана: герои и прототипы. Статья 3. «Вокальный цикл "Семь песен Елисаветы Кульман. На память о поэтессе"» / Григорий Ганзбург // Искусство : еженед. прилож. к газ. "Первое сентября". — 1998. — №8. — С. 13.
12. Ганзбург Г. И. Песенный театр Шумана: герои и прототипы. Статья 4. «Шотландская королева Мария Стюарт» / Григорий Ганзбург // Искусство : еженед. прилож. к газ. "Первое сентября" — 1998. — №9. — С. 13.
13. Ганзбург Г. И. Что общего между Россини и Глинкой, или Типологическая особенность романтиков первого поколения / Г. И. Ганзбург // Аспекти історичного музикознавства: Дослідження і матеріали : зб. ст. / Харк. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. кол.: Л. І. Шубіна та ін.]. — Харків, 1998. — С. 207-212. — (До 50-річчя кафедри історії музики).
14. Ганзбург Г. И. Статьи о поэтессе Елисавете Кульман / Г. И. Ганзбург. — Харьков : Институт музикознавства — РА, 1998. — 52 с.
15. Ганзбург Г. И. Три поколения композиторов-романтиков в их отношении к синтетическим жанрам / Григорий Ганзбург // Музыкальная академия. — 2001. — №3. — С. 135-141.
16. Ганзбург Г. И. О перспективах либреттологии / Г. И. Ганзбург // Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы / ред.-сост. А. А. Баева, Е. Н. Куриленко. — М., 2004. — С. 244-249.
17. Ганзбург Г. И. Поздний период творчества Р. Шумана: упадок или расцвет? / Г. И. Ганзбург // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури: Збірка наукових статей / Упоряд. М. П. Калашник. — Харків, 2004. — С. 84-93.
18. Ганзбург Г. Песенный театр Роберта Шумана / Григорий Ганзбург // Музыкальная академия. — 2005. — №1. — С. 106-119.
19. Ганзбург Г. Сочинения Елисаветы Кульман / Григорий Ганзбург // Слянка Часу *Zeitglas : [междунар. лит.-худ. журн.]. — Канів, 2006. — № 40. — С. 112-121.
20. Ганзбург Г. И. Вивчення пізньої творчості Роберта Шумана як педагогічна проблема / Г. І. Ганзбург // З музично-педагогічного досвіду : зб. ст. / Харк. муз. уч-ще ім. Б. М. Лятошинського ; упоряд. Г. Г. Газдюк, Г. І. Ганзбург ; заг. ред. А. С. Зареченської. — Харків, 2008. — Вип. 1. — С. 102-114.

21. Ганзбург Г. И. Очерк творчества С. Свириденко / Ганзбург Г. И. // 3 музично-педагогічного досвіду : зб. ст. / Харк. муз. уч-ще ім. Б. М. Лятошинського ; упоряд. Г. Г. Газдюк, Г. І. Ганзбург ; заг. ред. А. С. Зареченської. — Харків, 2008. — Вип. 2. — С. 118-190.
22. Г. И. Либреттология и специальные аспекты изучения вокальных произведений Ф. Шуберта и Р. Шумана / Григорий Ганзбург // Шуберт и шубертианство : Сборник материалов научного музыковедческого симпозиума 30 сент.-2 окт. 1993 г. / «Харьковские ассамблеи» ; Ин-т музыкознания ; сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1994. — С. 83-90.
23. Ганзбург Г. И. Шубертоведение и либреттология / Г. И. Ганзбург // Франц Шуберт. К 200-летию со дня рождения : Материалы международной научной конференции / Мос. гос. конс. им. П. И. Чайковского ; Шубертское общество. — М., 1997. — С. 111-115.
24. Ганзбург Г. И. Персонажи песенного театра Шумана и их прототипы / Г. И. Ганзбург // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы : сб. науч. тр. / «Харьковские ассамблеи» ; Ин-т музыкознания ; сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1997. — С. 21-33.
25. Ганзбург Г. И. С. Свириденко — дослідниця німецької музики та перекладачка німецькомовних лібрето / Григорій Ганзбург // Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення (за матеріалами міжнар. симпоз.) : зб. ст. / ред. - упоряд. Т. С. Невінчана. — К., 1998. — С. 164-173.
26. Ганзбург Г. И. Три поколения композиторов-романтиков и их отношение к синтетическим жанрам / Г. И. Ганзбург // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : сб. науч. тр. / «Харьковские ассамблеи» ; Ин-т музыкознания ; сост. Г. И. Ганзбург ; под общ. ред. Т. Б. Веркиной. — Харьков, 2002. — С. 12-24.
27. Ганзбург Г. И. Изучение позднего творчества Р. Шумана как педагогическая проблема / Г. И. Ганзбург // Музыкально-просветительская работа в прошлом и современности (к 90-летию учреждения Г. Л. Булычевцевым «Народной консерватории» в Курском крае) : Материалы междунар. науч.-практ. конф. / гл. ред. М. Л. Космовская ; отв. ред. С. Е. Горлинская, Л. А. Ходыревская. — Курск : Изд.-во Курск. гос. ун-та, 2010. — С. 131-150.
28. Hansburg G. Aufsätze über Poetess Elisabeth Kulmann [Текст] / Grigorij Hansburg // Russland-Deutsche Zeitgeschichte unter Monarchie und Diktatur. — Band 4. — Fusage 2004/2005 / Hrsg. A. Bosch. — Nürnberg, München, Größburgwedel, 2005. — S. 76-127.

АНОТАЦІЇ

Ганзбург Г. І. Пісенний театр Роберта Шумана. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2011.

Дисертація присвячена вивченню пізньої камерної вокальної музики Р. Шумана в її зв'язках з поезією і театром. Досліджені процеси театралізації і драматизації жанрів, що відбилися на всіх елементах музичної композиції (включаючи форму, фактуру, інтонаційність) і на виконавських засобах. Дано визначення театралізації (привнесення елементів театральності в нетеатральні жанри), описані нові жанрові різновиди, проміжні між вокальним циклом, кантатою і оперою. На матеріалі вокальних циклів (ор. 104, 117, 135) і лідершпільей (ор. 74, 138) досліджено оригінальне явище пісенного театру, що сформувався в пізній творчості Р. Шумана. У зв'язку з явищем «театр поза театром» виявлено феномен несценічної театральності як самостійна проблема музикознавства і лібретології. Введені до наукового обігу архівні документи, що стосуються передісторії і прототипів творів Р. Шумана. Переглянуті деякі сталі уявлення про значення пізнього періоду творчості композитора, уточнена загальна картина еволюції музичних жанрів в ХІХ столітті.

Ключові слова: пісня, романс, вокальний цикл, лідершпіль, театр, опера, моноопера, пісенний театр, театралізація, драматизація, лібретологія.

Ганзбург Г. И. Песенный театр Роберта Шумана. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского. – Харьков, 2011.

Диссертация посвящена изучению поздней камерной вокальной музыки Р. Шумана в ее связях с поэзией и театром. Исследованы процессы театрализации и драматизации жанров, отразившиеся на всех элементах музыкальной композиции (включая форму, фактуру, интонационность) и на исполнительских средствах. Дано определение театрализации (привнесение элементов театральности в нетеатральные жанры), описаны новые жанровые разновидности, промежуточные между вокальным циклом, кантатой и оперой. На материале вокальных циклов (ор. 104, 117, 135) и лидершпильей (ор. 74, 138) исследовано оригинальное явление песенного театра, сформировавшегося в позднем творчестве Р. Шумана. При этом важно, что произведения, сочиненные в новых жанрах, приобретая некоторые свойства спектакля, не перестают оставаться концертно-камерными и не становятся собственно театральными. Показано значение приведенной Р. Шуманом жанровой трансформации, определенные преимущества шумановского «полу-театра», «песенного театра», по сравнению с традиционным музыкальным театром. Приняв новую модель вокального цикла, поздний Р. Шуман создает оперы не уменьшенные (малые), а *тонкие, утонченные*. Освоить эту новую художественную ценность можно только с участием особым образом обученного певца-актера, обладающего иными, дополнительными навыками, нежели у камерных и оперных певцов. В связи с явлением «театра вне театра» выявлен феномен несценічної театральності как самостоятельная музыковедческая и либреттологическая проблема.

Введены в научный оборот архивные документы, касающиеся предыстории и прототипов произведений Р. Шумана. Пересмотрены некоторые устоявшиеся представления о значении позднего периода творчества композитора.

Уточнена общая картина эволюции музыкальных жанров в XIX веке. (В перспективе это поможет существенно продвинуться и в изучении последующих этапов видоизменений жанров вокальной музыки, в том числе кардинальных новаций М. Мусоргского, Г. Вольфа, Г. Малера, и далее в XX веке вплоть до Д. Шостаковича, В. Гаврилина, Л. Десятникова).

Ключевые слова: песня, романс, вокальный цикл, лидершпиль, театр, опера, моноопера, песенный театр, театрализация, драматизация, либретология.

Hansburg G. I. Robert Schumann's song theater. – the Manuscript.

Doctoral dissertations for scientific degree of the candidate of art criticism by speciality 17.00.03 – Music art. – Kharkiv National university of art of I. P. Kotlyarevsky. – Kharkiv, 2011.

The thesis is devoted to studying late chamber vocal music by R. Schumann and its connections with poetry and theater. Theatricality and dramatizations of genres, reflected in all elements of musical composition (including form, style, intonation) and performing means, are investigated. The definition of theatricality is given, which means an introduction of theatricality's elements into untheatrical genres. New genre varieties, intermediate between a vocal cycle, a cantata and an opera, are described. Also, the original phenomenon of the song theater that was formed in late R. Schumann's creative work is investigated according to the material of vocal cycles (op. 104, 117, 135) and liederspiels (op. 74, 138). Within a «theater out of theater» conception, the phenomenon of non-stage theatricality is revealed as an independent musicological and librettological problem. The archival documents concerning backgrounds and prototypes of R. Schumann's works are put into scientific circulation. Some steady conceptions about the importance of the composer's late period creativity are reconsidered, in addition, the overall picture of the musical genres' evolution of the XIX-th century is specified.

Keywords: song, romance, vocal cycle, liederspiel, theater, opera, monoopera, song theater, theatricalizing, dramatization, librettology.

Підписано до друку 01.03.2011 р. Формат 60x84/16.
Обсяг 0,9 ум.-друк. арк. Папір офсетний. Друк різнограф.
Наклад 100 прим. Зам. № 2/11.

Надруковано у СПДФО Іванова М. А.
М. Харків, вул. Бурсацький узвіз, 6, к. 201.