

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

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

Кафедра спеціального фортепіано

**СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ
СОНАТ Р.ШУМАНА**

Магістерська робота

МАЙБОРОДИ ВАЛЕРІЇ ВАЛЕРІЇВНИ

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри спеціального фортепіано

СИРЯТСЬКА ТЕТЯНА ОЛЕКСАНДРІВНА

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



ХАРКІВ – 2022

ЗМІСТ

| | |
|--|-----------|
| ВСТУП..... | 3 |
| РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ Р.ШУМАНА У КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВА ДОБИ РОМАНТИЗМУ..... | 7 |
| 1.1. Загальна характеристика фортепіанної творчості..... | 7 |
| 1.2. Фортепіанний стиль Р.Шумана як відображення романтичного світогляду..... | 14 |
| 1.3. Своєрідність музичної стилістики та її специфіка у фортепіанних творах Р.Шумана..... | 20 |
| Висновки до Розділу 1..... | 23 |
| РОЗДІЛ 2. ПРИНЦИПИ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ Р.ШУМАНА..... | 25 |
| 2.1. Специфіка трактування жанру фортепіанної сонати у творчості Р.Шумана..... | 25 |
| 2.2. Загальні засади композиційної форми фортепіанних сонат Р.Шумана..... | 30 |
| Висновки до Розділу 2..... | 37 |
| РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКІ ТРАДИЦІЇ ВТІЛЕННЯ ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ Р.ШУМАНА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МЮРРЕЯ ПЕРАЙЯ ТА ДЖЕРОМА РОУЗА..... | 39 |
| Висновки до Розділу 3..... | 54 |
| ВИСНОВКИ..... | 55 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... | 58 |

ВСТУП

Актуальність теми. Фортепіанна творчість Р. Шумана вражає різноманітністю своїх жанрів. Особливо композитор тяжів до творів крупної форми, яким належать велика кількість циклів, три сонати, варіації на різні теми, фантазії, концерт для фортепіано з оркестром та ін. Кожен з таких творів схожий на добре втілений літературно-театральний сюжет засобами музичної мови. Однак це і не дивно з огляду на відомий талант Р. Шумана у мистецтві слова. Це неодмінно дає можливість краще зрозуміти специфіку його композиторського мислення та слугує ключем до вирішення виконавських завдань піаніста.

Дослідження музичного твору в усіх аспектах – завдання дуже важливе та необхідне для будь-якого виконавця. На цьому наголошували видатні майстри: Г.Нейгауз, С.Фейнберг, В.Софроніцький. Осмислення всієї глибини, багатства світосприйняття і образного світу композитора, його музичного стилю та особливостей епохи є шляхом до пізнання справжнього, первісного задуму митця та знаходження власних технічних засобів на шляху виконавської інтерпретації твору. За В.Москаленком існують певні аспекти знань про музичний твір, такі як виконавський, музикознавчий, ціннісний, соціологічний. Недооціненим є синтез, взаємопроникнення перших двох з них у вивченні та інтерпретуванні музичних творів молодими виконавцями.

Мета дослідження – полягає у виявленні особливостей виконавських концепцій трьох фортепіанних сонат Р. Шумана в інтерпретації видатних майстрів фортепіанного мистецтва ХХ ст.

Слід зазначити, що у автора дослідження є не лише теоретичне, а й виконавське зацікавлення щодо всебічного вивчення фортепіанних сонат Р. Шумана. У процесі тривалої роботи і неодноразових виконань інших зразків цього жанру митця на різних концертних майданчиках, автор дійшов висновку

щодо необхідності детального вивчення та пропрацювання стильових, композиційних, жанрових, інтонаційно-тематичних особливостей цих творів.

Завдання продиктовані поставленою нами метою:

- охарактеризувати фортепіанний стиль Р.Шумана як відображення романтичного світогляду;
- визначити специфіку трактування жанру фортепіанної сонати в творчості Р. Шумана;
- виявити новаторство Р. Шумана в області драматургії сонатної форми;
- охарактеризувати образний зміст та жанрово-композиційні і стильові особливості фортепіанних сонат Р. Шумана;
- здійснити порівняльний аналіз інтерпретацій трьох сонат Р. Шумана (М.Перайя, Дж.Роуз);
- вивчити та узагальнити виконавські рекомендації видатних піаністів до виконання сонати.

Об'єктом дослідження є загальні закономірності жанру фортепіанної сонати в ХІХ столітті, а **предметом** – виконавські концепції музичного твору.

Теоретичною базою слугують такі дослідження: Б. Асаф'єв[3], Е. Вязкова[9], Н. Горюхіна[14], Л. Мазель[30], В. Медушевський[32], В. Холопова[50], С. Шип[53] присвячені музичній формі; Н. Владыкина-Бачинська[6], Л. Гаккель[10], В. Галацкая[11], Н. Жилияев[16], Д. Житомирський[17], Г. Ларош[27], Н. Попова[40], Р. Шуман[54], К. Wogner[60] – життю та творчості Р. Шумана; О. Боброва[4], И. Гофман[12], Ю. Капустін[18], Катрич[19], Г. Коган[21], К. Мартинсен[31], Г. Нейгауз[39], Д. Рабинович[41], С. Раппопорт[43], С. Савшинский[44], С. Фейнберг[45], Є. Фишер[46] – присвячені виконавському стилю та піанізму; Ю. Вахранев[5], Н. Корихалова[23], В.Фомин[47], Ю. Чередниченко[52], Е. Fubini[55], Q. Graziosi[57], R. Hammerstein[58] – питанню інтерпретації музичних творів.

Матеріалом дослідження обрано фортепіанні сонати Р. Шумана (*фа-дієз мінор, соль мінор, фа мінор*), а також базові історіографічні джерела про життя і творчість видатного німецького композитора. Відповідно до поставлених завдань у роботі використовуються такі **методи дослідження**: застосовано *історичний метод*, який передбачає розгляд явищ в контексті музичних напрямків і стилів. Необхідність розкриття даного процесу залучила *жанрово-стильовий метод*. Істотну роль у виявленні технічних, інтонаційно-тематичних драматургічних завдань, що стоять перед музикантом в даному творі, грає *компаративний аналіз* виконавських версій.

Наукову новизну дослідження визначає вперше здійснена спроба дослідження фортепіанних сонат Р.Шумана як єдиного стильового утворення, в комплексі питань істотних особливостей жанру, інтерпретації та методології роботи виконавця, а також в розширенні уявлень про полісемію жанру сонати, що має різне образне тлумачення. Дані фортепіанні сонати вперше досліджуються з точки зору інтерпретації та методики роботи виконавця над музичним твором. Фортепіанні сонати Р.Шумана розглядаються з позицій виконавської проблематики, підпорядкованої практичним завданням реалізації композиторського задуму.

Практичне значення роботи. Матеріали дослідження, викладені у даній роботі, можуть бути використані у подальших наукових розробках, присвячених фортепіанним сонатам або фортепіанній творчості Р.Шумана, можуть застосовуватися на навчальних курсах «Методика викладання гри на фортепіано», «Музична інтерпретація», «Історія фортепіанного мистецтва», «Педагогіка», особливо корисною робота може стати для викладачів спеціального фортепіано вищих навчальних закладів у роботі з студентами, та студентам у пошуках власних виконавських засобів. Також, дослідження може бути використаним виконавцями-інструменталістами у концертній практиці.

Апробація отриманих результатів дослідження. Основні наукові положення та висновки дослідження, що становлять новизну та висновки практичного характеру оприлюднено на Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, ХНУМ) 21-22 травня 2022 року.

Структура роботи. Робота містить Вступ, три основні розділи (на базі історичного, методологічного та аналітичного підходів), Висновки, а також список використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 62 сторінки: основний текст – 57 сторінок, список використаної літератури включає 60 джерел.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧІСТЬ Р. ШУМАНА В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВА ДОБИ РОМАНТИЗМУ

1.1 Загальна характеристика фортепіанної творчості

Серед блискучої плеяди композиторів-романтиків, які виступили в середині минулого століття, одне з перших місць належить геніальному німецькому композитору Роберту Шуману (1810-1856 р.р.). Поряд з музикою Ф. Шопена, Г. Берліоза, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона, молодого Р. Вагнера творчість Р. Шумана входила в музичне життя Європи, живим та оновлюючим струменем.

Р. Шуман відповідав усім критеріям романтичного художника, в тому числі навіть за зовнішніми обрисами свого «Я». Це стосується і перипетій життєвої долі - від гуманітарних захоплень юності та подальшої боротьби за самоствердження до сумної розв'язки останніх років. Стосується це і зовсім типового вигляду композитора-романтика з його високою активністю і універсалізмом (крім інтенсивної композиторської творчості – виконавство, організація музичного життя, музично-критична діяльність). Нарешті, показовий і такий момент, як наполегливий пошук зв'язків музики з іншими видами мистецтва, насамперед з літературою. Наскільки художники слова його часу дбали про музичність літературного стилю, настільки Р. Шуман тяжів до наповнення своєї музики всілякими літературними асоціаціями. Безсумнівний вплив на стиль і мову літературних і музичних творів Р. Шумана справила творчість німецьких письменників-романтиків – Е. Т. А. Гофмана, поезія Г. Гейне. Фантастика, іронія, часом гротеск, сама форма – мініатюри, новели – всі ці відмінні риси творчості німецьких письменників-романтиків типові для Р. Шумана, насамперед для його фортепіанних творів. Драматизм епохи, її складність і суперечливість отримали своєрідне переломлення в психологічних

образах шуманівської музики. Тема бунтарства отримала у Р. Шумана своєрідне лірико - психологічне трактування. При цьому творчість композитора пронизана не тільки бунтівним поривом, а й поетичною мрійливістю. Створюючи в своїх літературних і музичних творах автобіографічні образи Флорестана і Евзебія, Р. Шуман по суті втілює в них дві крайні форми вираження романтичного конфлікту з дійсністю. Таким чином, за новизною художніх тем і образів, за своєю психологічною тонкістю і правдивістю музика Р. Шумана - значно розширила кордони музичного мистецтва ХІХ століття.

Сучасники Р. Шумана – передові музиканти-романтики – Г. Берліоз, Ф. Мендельсон, Ф. Ліст, Ф. Шопен – кожен по-своєму вирішували завдання, поставлені епохою перед музичним мистецтвом. Одні сміливо ламали усталені традиції, інші намагалися пристосувати їх до вимог часу, але всі зробили своєю творчістю і діяльністю внесок в розвиток музичного романтизму.

Романтизм прийшов на зміну класицизму. Однак музикознавці одностайно визнавали, що «це звичне в музичній історіографії позначення зміни стилів містить в собі тільки елемент протиставлення. Тим часом тут дуже важливим був і елемент наступності: музичний романтизм був оновленням, в дусі нового часу, продовженням класицизму. Разом з тим музичний романтизм відбирав з великої класичної спадщини найбільш потрібне, актуальне для нового часу, – відбирав, по-новому акцентував і розвивав». [17, с.22]

Справжнім одкровенням були досягнуті романтиками-музикантами нова лірична експресія та образна характерність.

У центрі уваги романтичного мистецтва був внутрішній світ людини. «Художники-романтики прагнули з новою повнотою пізнати скарби людського серця, занирнути в його найпотаємніші глибини. І вони досягали цього. Сила, безпосередність, проникливість, з якими звучали струни людського серця в творах Байрона, Гейне, Шопена були дивні, були новим словом у мистецтві і впливали на весь його подальший розвиток». [37, с.5]

Особлива увага духовному світу людини посилювала ліричний початок в багатьох творах. Трагічне сприйняття протиріч життя, властиве значній кількості представників епохи романтизму, призводило до потреби передавати звуками найменші градації психологічних переживань і крайні емоційні стани. Пошуки звукової барвистої зображальності і найрізноманітніших відтінків емоційних станів зумовили новаторство романтизму в розвитку гармонії, інструментування, музичної форми, жанрів, а також програмної музики.

Чому саме сфера фортепіанного мистецтва виявилася найбільш вдалою для композитора? Безсумнівно, що природа мистецького хисту Р. Шумана полягала у швидкій, інтенсивній реакції творчої уяви на факт, враження, переживання. Зрозуміло, в ньому жила також і здатність до умогляду – до аналізу і синтезу того, що сприймається. Ця здатність значно посилилася на пізніх життєвих етапах (в ній – одна з важливих причин тяги композитора до інших тем, до інших жанрів). Але до кінця тридцятих років XIX ст. найсильніше позначалася чисто романтична потреба в миттєвому емоційному відображенні того, що відбувається. Відголос народжувався інтуїтивно, підпорядковувався владі настрою і моменту, але в його швидкості була запорука відвертості, тобто найбільшої близькості до «натури». Якщо це був відгук на приватне, душевне, то в безпосередності найповніше проявлялася прага внутрішньої свободи. Якщо поставало зовнішнє, то безпосередність приносила особливу чуйність до конкретного, характерного народжувала неповторно точний і влучний портретний контур.

Творчість такого типу знаходила особистий відгук у імпровізації на фортепіано, та була дуже близькою до творчої особистості композитора.

Р. Шуман починав своє музичне життя як піаніст. Улюблений інструмент – і не стільки на концертній естраді, скільки вдома, в тихі сутінкові години, – був голосом його почуттів і думок. Він багато і бурхливо імпровізував, що і було протягом багатьох років початковою, вихідною стадією його

композиторської праці. У шістнадцять років, закоханий в одну з цвіккауських панянок, Роберт записує на сторінці щоденника: «Я фантазував весь день за роялем і добре, бо вона жила в моїх сльозах і звуках». [60, с.94] Він здатний так само точно захоплюватися імпровізацією і в роки професійної зрілості, хоча і цілком усвідомлює небезпеку чисто інтуїтивного творчості.

Контакт Р. Шумана з його улюбленим інструментом не переставав існувати і в ті роки, коли з багатьох причин сфера головних творчих інтересів композитора перемістилася, і коли він навчився писати музику, не вдаючись до допомоги інструменту.

Р. Шуман зауважує якимось, що в його творах завжди «хочуть себе одночасно висловити людина і музикант». [60, с.96] Безсумнівно, що злиття «людини і музиканта» було найбільш повним в його фортепіанній творчості. Найтісніший зв'язок між ідеями, композиційними задумами, професійною роботою, з одного боку, і особистими, чисто людськими стимулами творчості – з іншого, вже одна ця властивість шуманівських фортепіанних творів була їх винятковою перевагою. І особливо – в роки розквіту шумановського романтизму.

Процес написання фортепіанних творів, саме завдяки зазначеній щойно властивості, був, мабуть, для Р. Шумана найбільш органічним. У них він прямо і швидше йшов до мети, проявляючи геніальну здатність відразу схоплювати і фіксувати найсуттєвіше. В одному зі своїх афоризмів молодий Р. Шуман каже: «Перша концепція завжди найбільш природна і найкраща. Розум помиляється – почуття ніколи». [54, с.271] Інші два афоризми, під загальною рубрикою «Про зміни в творі», свідчать: «Часто можуть бути два варіанти однакової гідності ... Початковий здебільшого кращий». [54, с.277]. Ці твердження легко оскаржити, вони вірні, однак, по відношенню до творчої природі Р. Шумана. Дослідники, яким пощастило тримати в руках його ескізні записні книжки, вказують, що вже в самих початкових проектах усі теми фортепіанних творів набували свій остаточний вигляд. За спостереженням Гурліта, шуманівський метод рішуче

відрізняється від бетховенського. У Л. Бетховена могутня сугестивність з'єднується з панівною «силою оформлення»; Р. Шуман «приділяє основну увагу роду і якості думки, що раптово з'явилася, але не удосконалення її». [60, с.96] «Відшліфовування, – зауважує з цього приводу Вернер, – виражається в порівняно незначних змінах. Шуманівські музичні “знахідки” дуже індивідуально пов'язані з життєвими переживаннями і кореняться з певної душевної ситуації». [60, с. 96] Саме тому відображений в музичному образі момент виявляється незамінним і «невиправним». У цьому сенсі він завжди «кращий». У фортепіанних творах Р. Шумана збереглося найбільше цих «кращих» моментів, що повідомляє їм особливу натхненність і найяскравішу образність.

Потрібно відзначити, що саме у своїх фортепіанних творах, що народжувалися з імпровізаційних портретів-вражень, композитор найбільш повно та влучно осягав образної характерності задуму та досягав вільної зміни настроїв. Для досягнення цієї мети потрібно багато. У музиці ліричного плану необхідна була нова ступінь експресивності висловлювання. Ф. Шуберт спокійніше розливає лірику «вшир», Р. Шуман концентрує, стискає свої ліричні образи, вносить в них підвищену інтенсивність, бурхливість, трепетність.

У музиці характеристичного плану була потрібна нова, невідома ще образна конкретність, влучність образотворчого штриха. Потрібна була більш відточена індивідуалізація образу.

Нарешті, виходячи з нового творчого завдання, був потрібний зовсім інший, не традиційний підхід до відбору музичного матеріалу. Матеріалом повинна була стати не лише образно насичена музична тема, її варіант (зі своїм образним акцентом) але й її істотний розвиток. Матеріал «нейтральний» – вступний, «додатковий», перехідний і т.п. – або зовсім опинявся зайвим, або зводився до допустимого мінімуму. Звідси впливали деякі нові задачі в

композиції, специфічні труднощі, які композитор сміливіше за все перемагав в своїй фортепіанній творчості.

Зазначені тенденції найкраще пояснюють особливості музичних форм в фортепіанних творах Р. Шумана. Схильність композитора до образної характеристики, до чисельних і частих змін тем, мотивувала його до поєднання п'єс у сюїтні цикли. Також, слід відмітити, що природня потреба Р.Шумана суміщати різне загальним, знайшла прояв у його постійних зверненнях до інших композиційних принципів. Зазвичай це – рондо і варіації. Рондо, поєднуючи сюїтну різноплановість, зберігає цикл за рахунок постійно повторюваної теми-рефрену. Варіації ж, мають більш глибокий вплив, який виявляється в діалектичній єдності схожого та відмінного.

Різноманітні поєднання принципів сюїти, рондо і варіацій відкрили для Р. Шумана величезні художні можливості. Розвиваючи такі поєднання, він створив оригінальну музичну форму, яку можна назвати тут сюїта наскрізної будови. Ця форма, що має ряд загальноромантичних ознак, природно стикається з композиційними прийомами багатьох сучасників Р. Шумана. І все ж «Метелики», «Карнавал», «Крейслеріана» та інші шуманівські сюїтні цикли залишаються дуже специфічними. Визначаючи їх відмінності можемо відзначити особливу гнучкість композиційного задуму, яка дає можливість композитору надзвичайно вільно варіювати та розвивати теми, знаходячи для музичного «процесу» нове, несподівано свіже русло.

В середині XIX століття завершився процес становлення романтичного піанізму. Фортепіанна творчість Р. Шумана найбільш повно виявила основні його риси: новаторську сміливість, тонкість художніх засобів, безпосередність висловлювання.

Шлях Р. Шумана в музику, в професійне мистецтво йшов через фортепіано. Саме найперші твори були написані для цього інструменту. І перше десятиліття зрілої творчої діяльності Р. Шумана – це були тридцять років

минулого – цілком присвячені фортепіано. Саме в цей період створені найзначніші фортепіанні твори. До 1840 року Р. Шуман склав двадцять шість фортепіанних творів, серед яких: «Метелики», «Токката», «Симфонічні етюдів», «Карнавал», три сонати, «Крейслеріана», «Дитячі сцени».

Просте перерахування жанрів, до яких звертався Р. Шуман свідчить про різноманітність його фортепіанної творчості. Тут варіації, поліфонічні твори, фантазії, сонати, програмні п'єси – картини, мініатюри, об'єднані в цикли за принципом спільності теми, характеру або форми, обробка скрипкових етюдів і власні етюдів. Кращий Р. Шуман – найоригінальніший, сміливий, проникливий і поетичний – перш за все асоціюється з його фортепіанними творами. Саме сфера фортепіанного мистецтва виявилася найбільш вдалою для композитора. Виключною перевагою шуманівських фортепіанних творів був найтісніший зв'язок між ідеями, композиційними задумами, професійною працею, з одного боку, і особистими, чисто людськими стимулами творчості, з іншого боку.

У фортепіанній творчості Р. Шуман проявив себе як сміливий експериментатор в області музичної форми, яка більшим чином взаємопов'язана з образно-сисловою стороною в творчості композитора. Створене Р. Шуманом для фортепіано можна умовно розділити на дві групи: цикли мініатюр і твори великої форми.

Р. Шуман створив за двадцять п'ять років своєї творчої діяльності понад півтора сотні творів для найрізноманітніших інструментів, ансамблів, голосу, хору, оркестру. Багато з цих творів увійшли до скарбниці світової музичної культури.

Життя Р. Шумана було сповнене прикроців і тривоги. Рано втративши батька, він був змушений займатися юридичними науками, а не улюбленим мистецтвом – музикою. Отримавши, нарешті, можливість присвятити себе музиці, Р. Шуман посиленними вправами пошкодив праву руку і повинен був відмовитися від кар'єри піаніста-віртуоза. Довгі роки тягнулася болісна

боротьба з батьком Клари Вік, яркий заперечував шлюб Р. Шумана з його дочкою. Одруження і, здавалося б, щастя, – але напади важкої душевної хвороби частішають і зводять композитора в могилу.

Творче життя Р. Шумана – це напружена праця, активна громадська діяльність, що виражалася в боротьбі з вульгарністю і рутиною, зі старими, уже неактуальними на той час поглядами на мистецтво, що заважають розвитку справжньої музичної культури. Р. Шуман був не тільки чудовим музикантом, а й видатним музичним критиком. Його сильна індивідуальність проявилася у оригінальності форм, сміливості думки і новизні задумів, в натхненності образів.

1.2. Фортепіанний стиль Р. Шумана як відображення романтичного світогляду

Музика Р. Шумана належить до одного з найбільш ліричних і проникливих творчих напрямків післебетховенського періоду. На початку творчого шляху Р. Шумана тяжке для музиканта – виконавця нещастя – невиліковна хвороба руки. З цієї причини Р. Шуман не зміг стати інтерпретатором і виконавцем власних творів. У фортепіанній творчості Р. Шуман створив особливий світ звучання фортепіано, властивий його творчості порив і патетична піднесеність відводять його стиль від звичних форм та наділяють більшість його творів значними віртуозними труднощами. Виходячи з усього цього можна уявити наскільки була трагічна для Р. Шумана неможливість виконувати і трактувати свої шедеври. Цим пояснюються незвичайні труднощі і складності фортепіанного стилю перших творів: «Карнавал», «Крейслеріана», «Токката», «Фантазія», «Симфонічні етюди», «Гумореска». Але смаки і погляди Р. Шумана складаються в області фортепіанного письма в боротьбі проти широко розповсюдженого в ХІХ столітті віртуозного стилю, "модюю бриліантної гри", яку він вважав

справжнім лихом для мистецтва. Р. Шумана відштовхувала не віртуозність, як така, а тільки лише «порожня» віртуозність. У Р. Шумана всі твори відрізняються своїм піанізмом, коли блискуче використання інструменту поєднувалося з художнім. Вищим ідеалом тому Р. Шуман завжди вважав Ф. Шопена.

Р. Шуман, поряд з Ф. Шопеном і Ф. Лістом, відносяться до нового рівня фортепіанного письма. Ними вперше було широко використано здатність фортепіано давати в одночас не тільки безліч звуків, але і безліч «планів». Багатоплановість фортепіанного викладу одна з найяскравіших рис фортепіанного стилю Р. Шумана. Надзвичайно багате, диференційоване відчуття фактури створювалося за рахунок градації динамічної насиченості звуку, виразності різних регістрів, за рахунок динамічних відтінків і тембрового забарвлення; потім акустично природне розташування акордів. Найважливішою заслугою романтиків-реформаторів є те, що окремі елементи фортепіанної звукової виразності виявилися в надзвичайній мірі підпорядковані, взаємопов'язані з головним образом твору. Та ж тенденція полягає і в тематизації фактури, тобто в насиченні побічних голосів елементами активно діючого тематичного матеріалу. На думку Р. Шумана, фортепіанна багатоплановість залежить від специфічної майстерності виконання. Перш за все це здатність до найтоншої диференціації тканини, до багатого і детального нюансування. Це відтворилося в шуманівських словесних поясненнях і, більш за все, в його докладних динамічних, темпових та інших позначеннях в нотному тексті.

Динамічні позначення Р. Шумана нерідко спрямовані на те, щоб чітко диференціювати головні побічні лінії викладу. Також Р. Шуман часто користується позначенням *sf*, чітко визначаючи необхідні акценти («Карнавал» №15). Іноді випишує частину тексту дрібними нотами – в п'єсах «Шопен» і «Прогулянка», в «Карнавалі». Композитор надавав великого

значення тонкій детальній педалізації, за рахунок якої створювалася легкість і багатоплановість фортепіанних творів.

Багато типових рис фортепіанного стилю Р. Шумана пов'язані з ідеєю наближення фортепіано до оркестру. Оркестральність фортепіанного викладу втілювалася у вживанні звучань, що асоціюються з тембрами інструментів або інструментальних груп симфонічного оркестру. Вона виявила себе також у загальному розширенні звукового діапазону фортепіано, в багатозвучності, у вживанні різнобарвних гармоній і в ефекті грандіозного аккордового повнозвуччя. (Ця ідея найяскравіше розкривається у творчості Ф. Ліста. За вдалим визначенням Я. Мільштейна, симфонічне трактування фортепіано у Ф. Ліста «ґрунтується на двох потужних засобах: способі аль фреско і способі колористичного збагачення»). [33]

Можливість наближення фортепіано до оркестру постійно манила до себе і Р. Шумана. Фортепіано часом здається йому «занадто тісним», що не може вмістити всі його задуми. Разом з тим він вірить в те, що його улюблений інструмент не вичерпав ще своїх можливостей. З живим інтересом і надією стежить Р. Шуман за технічним удосконаленням фортепіано, вважаючи, що вони відкриють перед композитором нові перспективи.

До оркестрових прийомів Р. Шуман оригінально підходить, наприклад, в «Карнавалі», де в № 9 партія лівої руки забезпечена ремаркою: *quasi cotti*. П'єса «Паганіні» безсумнівно імітує віртуозне *pizzicato* знаменитого скрипаля. Початок «Преамбули» з того ж циклу – типовий приклад аккордового повнозвуччя, що стикається з Лістовським «аль фреско».

Фортепіанне новаторство Р. Шумана ближче до шопенівського, ніж до лістівського. Але ще тісніше пов'язане з рамками німецької камерної музики її побутовою першоосною – традицією *Hausmusik*. «Симфонічні» прийоми фортепіанного письма ніде не мають ефекту лише звукової фарби і сили. «Симфонічне» трактування фортепіано не повинно розглядатися як проста

імітація оркестру. Тут діє загальний естетичний закон: зображення і предмет зображення – тотожність.

У творах Р. Шумана ми ніби зустрічаємося з «подвійним існуванням», з двоплановістю життя героїв: зовнішнього та внутрішнього. Це гра уяви, перебування в двох сферах – умовній і дійсній. Композитор прагнув висловити безпосереднє, миттєве вираження емоційного стану, втілення думок, що раптово виникли, видінь в інструментальній мініатюрі, що створює поетичну атмосферу. Чітко визначений початок, як правило, відсутній, і вся мініатюра представляє собою відрізок безперервно поточного руху, діалектика якого закладена в основі всього художнього мислення романтиків. Але разом з тим композитор прагнув створити цілісну і пов'язану картину світу. З одного боку, з'явилося прагнення відобразити і зупинити «прекрасну мить», а з іншого боку – тяжіння до монументального, концептуального в мистецтві.

Інструментальні та вокальні цикли Р. Шумана, створені шляхом поєднання мініатюр майже всі пишуться до тридцятих і сорокових років.

У той час вже склалися принципи романтичної новелістики у Новаліса, Клейста, що стоять біля витоків жанру, склалися у Людвіга Тіка, Гофмана, Адальберта Шамиссо. Літературні пристрасті призводять до новаторських відкриттів в області жанрових переваг Р. Шумана і формують його музичне мислення.

Найбільш значний вплив робить творчість Гофмана. Р. Шумана надзвичайно приваблює строкатість і розмаїття дуже різних за жанром новел, об'єднаних загальним прийомом – четверо друзів по черзі читають свої твори, уособлюючи різні естетичні позиції. Це чотири томи «Серапіонових братів». Історичні асоціації, романтика мандрів, фантастичні польоти, казкові і епічні оповіді, навіяні новелами Гофмана, ми знаходимо в «Дитячих сценах», в «Новелетті», в «Танцях давідсбюндлерів», «Лісових сценах». Духовна близькість Р. Шумана і Гофмана виступає в нерозривній єдності, перш за все, в

«Життєвих поглядах Кота Мурра», в образі капельмейстера Крейсера, в діалектичному зв'язку іронічного і трагічного. Химерна композиція книги Гофмана, яка об'єднує багато сюжетні лінії своєрідно відображена в самій структурі «Крейслеріани» Р. Шумана.

Романтичним «божевіллям» відзначено всю творчість Гофмана. Змішання фантастичного і реального, блазнівського і ліричного, масок і життя, найлютішого сарказму і захоплених сповідей душі – така химерна «єдність» майже всіх його сюжетів. У «Коті Мурра» екстравагантне все, починаючи від форми твору до манери поведінки головного героя – дивака і «божевільного» Крейсера. Гофман дозволяє собі трохи відкрити душу Крейсера, показати психологічну сутність його «божевілля». «Їдкий гумор», що здається алогічністю часом екстравагантністю, був перш за все демонстрацією незалежності від будь-якої сковуючої впорядкованості. А конкретно – в німецькій дійсності епохи Гофмана – протестом проти бездушної рутини, мертвої «норми», в кінцевому рахунку, – протестом проти духовної убогості.

За удаваним «божевіллям» ховалася нова логіка, логіка «вірного, прекрасного серця», тобто цілісної, глибоко чуттєвої натури, вільної від забобонів, обдарованої живою уявою, гострою вразливістю. Ця логіка підпорядковувалася новій життєвій задачі, важливій, конче необхідній для поколінь початку століття: побачити життя неупереджено, з усією гостротою його реальних чуттєвих вражень і з усією примхливістю, його реального процесу. Відчутти і передати життя як цілісний потік, в якому все поєднано невидимими нитками та пофарбовано єдністю сприйняття, – таким було одне з найважливіших нових завдань романтичного мистецтва. Р. Шуман блискуче вирішував цю задачу в своїх фортепіанних «фантазіях». Вирішував, йдучи по шляху сміливого поновлення музичних форм. «Новелістичний¹» характер фортепіанних творів Р. Шумана визначив своєрідність їх музичної форми.

Калейдоскопічність романтичного показу життя підказувала композитору циклічну, сюїтну форму об'єднання мініатюр в єдиний твір.

Протягом майже всього свого творчого життя Р. Шуман веде своєрідний «музичний щоденник». Такі, по своїй суті його численні фортепіанні мініатюри – ці живі сценки, портрети, картини настроїв, музичні пейзажі, веселі і сумні «історії». Вони найчастіше виникають в різноманітних зв'язках і сплетіннях. Тому Р. Шуман вважає за краще об'єднати свої мініатюри в цикли. Деякі з п'єс стали частиною великих композицій із «наскрізним» розвитком, інші об'єднані на основі більш простого принципу контрастних зіставлень; вони утворюють сюїти і збірники. Саме в своїх фортепіанних циклах, що народжувалися з імпровізаційних портретів-вражень, композитор найбільш повно та влучно осягав образної характерності задуму та досягав вільної зміни настроїв.

Романтичне мистецтво висунуло на перший план тему особистості, внутрішній світ якої, розщеплюється протиріччями, різко протиставлений світу зовнішньому. Виявлення життєвих антитез стає одним з основних завдань мистецтва романтизму. Звідси виникає необхідність в розробці методів загостреної контрасної драматургії – і в театрі, і в музиці, і в прийомах багатопланової літературної розповіді чи протиставлення поетичних образів.

Одночасно виникає інша проблема: загострені контрасти життєвих антитез, романтики намагалися показати їх внутрішній зв'язок. Але для цього потрібно було глибоко осягнути діалектику об'єктивних процесів дійсності, виявити закони їх розвитку. Романтичним художникам, в силу історичної обмеженості їх світогляду, не вдалося усвідомити ці закономірності, але сумнівно, стихійно вони все ж відчували і вірно передали складну сутність зображуваних явищ. Тому не відхід від життя, а саме прагнення всебічно показати протиріччя життя характеризує творчість романтиків прогресивного напрямку. Р. Шуман – найяскравіший представник цього напрямку. Удосконалюючи романтичний художній метод образів, він розробив

індивідуальні принципи, як зіставлення образів, так і їх взаємозв'язку. Калейдоскопічність романтичного показу життя не відкидала єдності, не підміняла логіку свавіллям, але містила в собі нові, закономірні способи об'єднання окремого в струнке ціле. Відчуті і передати життя як цілісний потік, в якому все поєднано невидимими нитками та забарвлено єдністю сприйняття – таким було одне з найважливіших нових завдань романтичного мистецтва і Р. Шуман вирішив цю задачу в своїх фортепіанних «фантазіях» шляхом сміливого оновлення музичної форми. Циклічність як особливість музичного мислення Р. Шумана виникла з самої природи шуманівського мистецтва, як необхідна форма вираження його особистого світовідчуття, його особистої потреби художнього висловлювання. Саме тому вона була найбільш індивідуальною та цілеспрямованою і стала одним з найважливіших елементів шуманівського новаторства.

Романтизм в особі Р. Шумана вів непримиренну боротьбу проти порожньої фактури, рамплісажей, за підпорядкування всіх елементів музики образу, що веде думку Хмарно образна насиченість становила типову особливість музики Р. Шумана і причину відносних труднощів що до її сприйняття.

1.3. Своєрідність музичної стилістики та її специфіка в фортепіанних творах

Одна з важливих особливостей стилю композитора проявляється в індивідуалізації мелодії, умінні різко підкреслити її жанрову природу, її образність. Мелодійна мова Р. Шумана тісно пов'язана з німецькою побутовою піснею і класичною музикою. Найбільш специфічна область шуманівської мелодійної творчості – область характерного тематизму. Найважливіший різновид шуманівських гостро індивідуалізованих мелодій – це теми портретно-характеристичного і образотворчого плану. Їх ми в достатньому обсязі бачимо в

«Карнавалі», «Давідсбюндлерах», «Фантастичних п'єсах», «Дитячих сценах» і «Лісових сценах». Характерний тематизм Р. Шумана охоплює не тільки зовнішнє, але і внутрішнє, психологічне. У більшій частині портретних п'єс «Карнавалу» містяться індивідуалізовані теми, побудовані на інтонаційному «зерні». У Р. Шумана, індивідуалізація образу зазвичай пов'язана з навмисним порушенням інерції мелодійного руху. Мелодія не повинна бути передбачуваною. Так само характерно для Р. Шумана засіб, за допомогою якого композитор досягає звільнення мелодії від схематизму: подолання тактової сітки, прийом маскування метричних акцентів. Тут переслідується та ж мета: порушити інерцію, освіжити ефект мелодійної фрази. Р. Шуман робить крок в сторону нового мелодійного стилю, переважаючого у Р. Вагнера: стилю «нескінченної мелодії».

Антисхематичність і свобода тягне за собою стислість і ескізність тем. У ролі теми може виявитися не закінчена думка, а ескіз, «ембріон», який навіть не можна назвати мелодією. Яскравий приклад «Карнавал».

Гармонійний стиль композитора міцно спирається на норми, вироблені зрілим класицизмом. Разом з тим цей стиль пронизаний свіжістю, оригінальністю. Все нове і оригінальне тісно пов'язане з бажанням композитора підкреслити характерність думки або посилити її ліричну експресію. Своєрідність гармонійної мови Р. Шумана часто пов'язана з застосуванням неакордових звуків одночасно з акордовими. Такий синтез пов'язаний з поліфонічною манерою викладу. При цьому утворюються дисонуючі звучання, що створюють ефект звукового «тертя» з підкресленням «чужих» звуків. Прийом затримання неакордових звуків набуває виразного значення і має три різновиди: функціонально-гармонійний – посилення функціональної сутності акорду за допомогою його неповної завершеності, затримання, що додає ладове забарвлення музичної думки і, нарешті, барвистий – за рахунок насичення акордових комплексів гострими диссонансами.

Тональний розвиток оживляє шуманівські гармонії і служить для нього одним з найважливіших засобів гармонічного розвитку. З сучасників Р. Шумана по сміливості тональних співвідношень можна порівняти тільки з Ф. Шопеном. Шуманівські модуляційні плани часто слугують засобом показу одного образу з кардинально різних ракурсів. Це, як би, чергування або калейдоскопічне мерехтіння різних барвистих аспектів. Тональні співвідношення підкреслюють контрастну зміну тематичного матеріалу, а значить і музичних образів. Також велика роль поліфонії у Р. Шумана. На поліфонічних прийомах значною мірою ґрунтується і виклад, і розвиток матеріалу, особливо у фортепіанних творах. Нерідко в блискучому і оригінальному використанні цих прийомів – весь секрет динамічності шуманівської музичної тканини.

Можна відзначити одну рису, сприйняту Р. Шуманом від Й. С. Баха, – насиченість одноголосної лінії прихованою поліфонією, або, інакше кажучи, прагнення «стискати» двох-триголосся в одну лінію. Так, в мелодії «Евзебія» з «Карнавалу» є приховане двоголосся, що нагадує нам куранти з сюїти Й. С. Баха для скрипки сі-мінор. Це приховане двоголосся, де одна з ліній є уявним органним пунктом. Дуже часто композитор використовує довготривалі імітації, які слугують основною формою викладу. Динамізація в контрастних або розроблювальних побудовах відбувається за рахунок імітаційних нашарувань стретного характеру. Крім мелодії вельми поліфонічний і супровід. Серед багатьох поліфонічних прийомів, культивованих Р. Шуманом, помітне місце належить поліритмії. Відомо, що ритмічна диференціація тканини як засіб, за допомогою якого досягається самостійність голосів і загальна плинність музики, широко увійшла в музику ХІХ століття. З прийомів, особливо характерних для Р. Шумана, можна відзначити ритмічне відокремлення басового голосу у вигляді «попереджувальних» або «запізнілих» басів.

Яскраво характерні шуманівські енергійні ритми. В основу його музики часто покладено ритмічний принцип організованого руху, який набув широкого поширення в інструментальній музиці XVIII століття. Протягом всієї п'єси наполегливо пульсує якийсь короткий ритмічний мотив. Цей прийом є стрижнем об'єднання різноякісних музичних образів. При цьому шуманівські ритми нові, незвичні, вільні від кайданів метричного схематизму і нескінченно різноманітні.

Висновки до розділу 1

Р. Шуман був один з найбільш яскравих представників музичного романтизму в Німеччині. Не тільки неповторність образів, особливість мелодики, гармонії, ритму і поліфонії надавали його музиці індивідуальне звучання, але ще в більшій мірі своєрідність полягала в розроблених Р. Шуманом принципах зіставлення і зв'язку цих образів.

Сутність «шуманівського» в музиці виражена в його фортепіанних творах. Тонкий музикант-психолог, із глибокою поезією, який зумів втілити та поєднати суперечливий внутрішній світ митця, – таким постає перед нами Р. Шуман у своїй фортепіанній музиці.

1. Отже, в фортепіанній творчості Р. Шуман проявив себе як сміливий експериментатор в області музичної форми, яка найтіснішим чином взаємопов'язана з образно-смісловою стороною в творчості композитора.

2. Р. Шуманом вперше була широко використана здатність фортепіано давати в одночасності не тільки безліч звуків, але і безліч «планів». Багатоплановість фортепіанного викладу одна з найяскравіших рис його фортепіанного стилю.

3. Найбільш типові риси фортепіанного стилю Р. Шумана пов'язані з ідеєю наближення фортепіано до оркестру. Оркестральність фортепіанного

викладу виражалася у вживанні звучності, що асоціюються з тембрами інструментів або інструментальних груп симфонічного оркестру.

4. Відмінною рисою творів Р. Шумана є імпровізаційність.

У творчості Р. Шуман спирався на образи літературного романтизму (Жан Поль і Е. Т. А. Гофман), багатьом його творам властива літературно-поетична програмність. Композитор у своїй творчості постійно звертається до написання циклів, ліричних та контрастних мініатюр для фортепіано або голосу з фортепіано. У музиці Р.Шумана можна помітити як романтичний спалах змінюється меланхолійним спогляданням, чудернацька скерцозність із жанрово-елементами.

Особистість композитора з її неповторними індивідуальними рисами, стає типовим виразом свого часу, своєї епохи.

ПРИНЦИПИ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ У ФОРТЕПІАННИХ СОНАТАХ Р. ШУМАНА

2.1. Специфіка трактування жанру фортепіанної сонати в творчості Р. Шумана

Сонатна форма з усіх класичних форм інструментальної музики є найбільш дієвою, яскравою і драматургічно цілісною. Вона гнучко вбирає в себе риси стилю, змінює свої композиційні межі, чуйно відповідає перипетіям індивідуального змісту твору.

Створення сонатної форми і жанру сонати не можна також зв'язати з однією країною, з одним ім'ям. Риси сонатної форми проступають в лютневій музиці XVI-XVII століття, в інструментальній музиці кінця XVII - початку XVIII століття у італійських композиторів – А. Кореллі, А. Вівальді, в музиці видатного англійського композитора Г. Перселла, в музиці попередників і сучасників Г. Генделя і Й. С. Баха – Д. Букстехуде, І. Кунау, Г. Телемана. Коріння її і в музиці французьких клавесиністів, і в оркестровій музиці чеських композиторів.

Подальший розвиток сонатної форми пішло за одним з визначених Л. Бетховеном шляхів – романтичні ознаки у формі стають дедалі чіткішими, виразними, визначеними.

Першою рисою романтичної сонатної форми стає певна роз'єднаність, внутрішня замкнутість розділів та їх виокремленість. Інша особливість романтичної сонатної форми – зростає образна закінченість тематизму. Нерідко теми - це завершений, той що не потребує розвитку, художній образ та не вимагає процесу становлення і виявлення характерних його якостей. Характерні якості теми дано відразу. Показ закінчених образів замість становлення їх в процесі розгортання форми з'явився, мабуть, більш різким запереченням принципів бетховенської сонатної форми, ніж відокремлення розділів і партій.

Обидві ці риси взаємопов'язані і визначають та обумовлюють одна одну. Третя особливість романтичної сонатної форми – це метод розвитку матеріалу. У будь-якому розділі форми і на будь-якій частині матеріалу – всієї теми або її найбільш характерного елементу – можуть виникати нові образи. Цей метод розвитку сприяє відокремленню як великих розділів, так і невеликих структур. Виникає розчленована, перенасичена цезурами сонатная форма. Звідси її статичність, зумовлена ще й переважанням експозиційно – заключної функції у викладі матеріалу, замкнутою виокремленістю образів і розділів, варіаційним методом розвитку.

Усе це разом і визначає оповідальність як характерну ознаку романтичної сонатної форми. Для продовження даного циклу композитори все частіше починають звертатися не до *внутрішніх* рушійним силам, закладених у темі, а до *зовнішніх* – типу вторгнення нового матеріалу чи відчужених гостро-експресивних засобів.

У всіх творах, написаних в сонатній формі, виявляється одна тенденція - розповідність, проявляється вона в епічності загального розгортання або в крайньої жанрової конкретності характерного в художньому образі, у наявності або авторської теми чи загальному баладному тоні твору, в ясно проступаючій сюжетності чи у наповненості, драматургічності дієвості. Оповідальність впливає на форму, сприяє утворенню нових властивостей в сонатній формі і дозволяє виділити її, як дійсно існуючий, тип романтичної сонатної форми.

Свідомо нове трактування відрізняє і сонатну форму Р. Шумана, про яку він говорить наступне: «Окремі прекрасні втілення цього жанру ще будуть, швидше за все, з'являтися там і сям ... в загальному ж, здається, форма вже зжила себе, і це в порядку речей; ми не повинні протягом століть повторювати одне й те саме, а повинні подумати про нове» [17, с.410-411]. Однією з центральних проблем формоутворення в музиці нового романтичного напрямку була, мабуть, для Р. Шумана проблема нових «співвідношень» («Хто вічно

обертається в одних і тих же формах і співвідношеннях, той застигає в будь-якої манері» [17, с.209]). У поняття «співвідношення» можуть входити і образні відносини (конфліктність, контрастність, єдність), і нові тональні, гармонійні і, головне, – взаємозв'язок розділів форми за тематичним змістом (принцип повторності, контрасту і т.д.) або за принципами масштабності, пропорційності.

Нові масштаби, пропорції, рівень тематичної насиченості співвіднесеного матеріалу передають нове відчуття музичного часу у романтиків, яке було необхідним для втілення поступово розгортаючоїся музичної дії, на відміну від класичного. Розуміння цього моменту – ключ до нової організації форми у Р. Шумана.

Форми у Р. Шумана то занадто короткі за протяжністю дихання, через що великі твори швидше мозаїчно складаються, ніж розгортаються відповідно до логічних законів, які диктуються матеріалом, то починають втрачати свої контури в непомірно великих для даного розділу структурах. Тоді виникає відчуття імпровізаційності і певною мірою випадковості проходження матеріалу, необов'язковості саме такого розвитку.

У трьох великих сонатах – op. 11 f-moll, op. 22 g-moll і op. 14 f-mol Р. Шуман розвиває традиції багаточастинного сонатного циклу. Всі ці твори чотиричастинні, а перша – фактично п'ятичастинна, оскільки сонатному allegro можна виділити велику інтродукцію.

Сонатам Р. Шумана властивий наскрізний розвиток. Він здійснюється зазвичай шляхом лірико-психологічного переосмислення тем, їх мотивної та поліфонічної розробки. Основою мелодики Сонати f-moll стала тема Клари Вік, за якою написані варіації третьої частини циклу.

Цікаво, що тематичні зерна двох інших сонат, особливо g-moll, близькі до цієї теми. Таким чином, можна говорити про тематичну спорідненість усіх трьох сонат. Якщо згадати, що за винятком окремих частин вони були створені

в один рік (1835) і що творчість Р. Шумана того часу надихалася любов'ю до Клари Вік, цю тематична схожість навряд можна віднести до випадкового збігу.

У сонаті op. 11, fis-moll, сонатна форма Р. Шумана особливо показова. Звертаючись до сонатної форми першої частини Першої сонати Р. Шумана, трактування якої викликає багато суперечок. Як будується експозиція? Головне питання дискусій – який матеріал експозиції можна назвати побічною партією. Її функцією наділяється розділ es-moll (passionate), після якого знову повертається матеріал головної партії. Романтично схвилюваний характер звучання поєднує весь матеріал від початку експозиції до розділу в A-dur (останні 30 тактів), що має якість біфункціональності (у ньому є риси як побічної, так і заключної партії). Своєрідність цієї експозиції з „неврівноваженим” розташуванням тематичного матеріалу (найяскравіший матеріал, здатний бути „антитезою”, наділений якостями стійкості та тематичної визначеності – A-dur – віднесений значно „вправо”) дає натяк на те, що суттєвим є не звичайне співвідношення головної і побічної сфер експозиції, а співвіднесення інших за масштабами розділів.

Тут, у першій частині Першої сонати спостерігається дзеркальність у співзв'язку „великих” розділів, що повторюються (експозиція-розробка, розробка 2 - реприза). Тема вступу, що вторгається, як би підкреслює початок нового, другого розділу.

Наведемо схематичний план цієї форми: вступ (fis-moll), експозиція, розробка, головна тема (cis-moll); Тема вступу (f-moll), Розробка, Реприза.

Слід зазначити, що форму головної партії у цій сонаті можна визначити як період з трьох речень, причому третє переростає у сполучну партію. Дані речення відрізняються між собою деякими мелодійними та фактурними деталями. Коли тема головної партії з'являється між повторюваними розробками (безумовно, додаючи елемент рондо), тоді викладеним виявляється перше речення (котре вже розробно варійоване), а на початку репризи - друге -

динамічно, без повторення третього. Головна партія, таким чином, виявляється розосередженою, і ніби навмисне „припинутою” матеріалом розробки, що повертається: на початку репризи головна тема, яка звучить наче „продовження на відстані”, а не початок цього розділу. Таким прийомом „відтягування очікуваного”, явно „спрямованим” на слухача, Р. Шуман „пояснює” сутність нових співвідношень цієї сонатної форми, що переусвідомила предмет та пропорції співвіднесенного [9, с. 79]. Основними методами розвитку стає нанизування тем і варіювання – суворе, фактурно-ритмічне та вільне, образно-смісловне. І в сюїтному нашаруванні матеріалу, і в варіюванні художня фантазія Р. Шумана невичерпна: вона вражає своєю поетичною марнотратністю імпровізаційне натхнення композитора. У такої щедрості – своє поетичне завдання: відтворити безліч варіантів, станів у висвітленні одного й того самого явища. Поруч із глибокою поезією в сонаті op.11 Р. Шумана очевидні драматургічні прорахунки: тональні «топтання» (fis – A в інтродукції і в головній партії), відсутність цілеспрямованих підходів і кульмінаційних вершин, нерівновзначність партій (головна набагато перевищує побічну), випадковість матеріалу (тільки цитатою наприкінці розробки пов'язується тематизм інтродукції зі швидкою частиною) та ін.

Тим не менш, сонату fis-moll Р.Шумана можна вважати одиною із найпоетичніших творів. Найтонше ліплення образу через особливо гостре відчуття метра, ритму та темпу – одна з особливостей поетизації виразних засобів. Вона посилена виразністю фактури, експресією гармонії, витонченістю мелосу. Надзвичайно експресивні та гнучкі виразні засоби, що чутливо реагують на миттєву зміну імпульсів оголеної психіки, становлять індивідуальні властивості форми.

Р.Шуман оновлює сонатну форму, перетворюючи її на індивідуальну. Цієї властивості композитор досягає не через структуру – її логіку чи конструкцію, а через експресію тематизму, експресію образних трансформацій матеріалу, через

зіставлення контрастних образів, широко використовуючи виразні можливості кожного засобу.

2.2. Фортепіанні сонати Р. Шумана. Загальні засади композиційної форми

Для фортепіано Р.Шуманом написано три великі сонати - фа-дієз мінор, соль мінор, фа мінор і цикл із трьох сонат для юнацтва – соль мажор, ре мажор і до мажор, створений наприкінці життя. Основна відмінність великих сонат від юнацьких полягає не у фортепіанній мові та масштабах, зумовлених різними виконавськими адресами, а у інших образах, що надихають Р.Шумана у різні творчі періоди.

Перша соната Р.Шумана фа-дієз мінор (op.11) була розпочата в 1833 році, а закінчена в 1835 році і опублікована в 1836 році під назвою *Pianoforte – Sonate Clara zugeeignet von Florestan und Eusebius* (Соната для фортепіано).

Жага щастя, досягненню якого заважають невблаганні сили, стихія, яка не підкоряється волі людини, «флорестановський» порив – ось переважні настрої сонати фа-дієз мінор.

Головна тема (*Allegro vivace*) починається з руху звуками квінти («піццикато» контрабасів), які наче попереджають про появу чогось важливого. Рух короткої мелодії з характерним ритмом, що повторюється (дві шістнадцятих і восьма) ніби стримується, гальмується акордовим супроводом (синкопи).

Квапливий підйом мелодійної лінії на тлі розрізненої фігури супроводу, та короткий сполучний епізод (соль-дієз мінор) вводить у побічну тему (*passionate*, мі-бемоль мінор) – палку і життєрадісну, хоча й неспокійну (різкі сфорцандо на слабких долях такту).

Розробку Р.Шуман будує переважно на матеріалі головної партії, сполучного епізоду та побічної партії (імітаційні ходи, ритмічне варіювання,

тональні зрушення). Призовний вигук, що виник із Вступу, у розробці звучить, наче набатний дзвін.

Реприза першої частини сонати значно спокійніша і коротша за експозицію. Як і в експозиції, заключна партія (тут вона дана в мінорі) переходить в гаммоподібні лінії, що спокійно піднімаються до фа-дієзу третьої октави, а потім спускаються до великої октави. Закінчується частина тривожним квінтовым ходом у басу, з якого починалася головна тема (тут на тоніку): продовження слідує, бо це не є кінцем всього твору.

Друга частина сонати – Арія. Їй притаманні світлий колорит, пісенні інтонації. Р.Шуман начебто вводить до царства Евсебія слухача. Вся Арія – розвиток образів середини Вступу. Порівнюючи тему Арії з темою Вступу, можна знайти майже повний їх збіг.

Арія тричастинна. У середній (фа мажор) виразне, дещо скорботно-замислене звучання середнього голосу супроводжується арпеджованою фігурацією на витриманому басі.

Третя частина сонати – Scherzo e Intermezzo (Скерцо та Інтермеццо) – своєрідний триптих танцювального характеру. Веселе пошвавлення цієї частини так близько до Р.Шумана – автора карнавальних сцен. Перший танцювальний рух, що переривається синкопами, нагадує задерикувату мазурку.

Інтермеццо – за характером руху – полонез. *Lento. Alla burla, та romposo* (Повільно. Начебто жарти, але важливо, помпезно) - ця примітка автора підкреслює характер теми.

Речитатив (*ad libitum, scherzando*), що виконує роль зв'язки, переходу від Інтермеццо до повторення музики Скерцо, сповнений навмисного пафосу, властивого театралізованій дії.

Головна тема четвертої частини сонати Фінала (*Allegro in poco maestoso*) ніби продовжує лінію попередньої частини: після різних танцювальних форм на перший план виходить рух маршу. Тридольний розмір порушується через

чергування штрихів (стаккато та легато) та пов'язаних з ними акцентів; рух типово інструментальний, що нагадує токкату.

Порівнюючи головну тему Фіналу сонати фа-дієз мінор з темами фіналів інших великих творів Р.Шумана, наприклад, Карнавалу та Симфонічних етюдів, можна зробити висновок, що усі три фінали є урочистими ходами. Два з них, незважаючи на маршоподібний характер, написані у тричетвертному розмірі (Карнавал, Соната), теми двох фіналів (Симфонічні етюди, Соната) подібні руху мелодійних ліній. Перехід до подальшого розвитку у всіх фіналах пов'язаний не тільки зі зміною тональностей, але й з дробленням, ускладненням ритмічного малюнку (особливо це відчувається в Сонаті).

Заключне проведення головної теми дано в блискучому фа-дієзі мажорі, і після нього – потужна кода (Pio Allegro), в якій серед фанфарних октав, лавини стрибків і гамоподібних розбігів, як схвильований спогад про минуле, відчувається побічна тема першої.

«Дитина романтизму, що прокидається Дитя просыпающегося романтизма», – так назвав Мошелес сонату фа-дієз мінор Р.Шумана в рецензії 1837 року. Найменування дуже образне і дуже справедливе. У цій же рецензії Мошелес писав: «...щоб вирішити те велике завдання, за яку взявся автор сонати, знадобиться ряд творів, у яких значний талант молодого композитора виявлявся б щоразу з більшою силою і ясністю» [40, с.49]. Таким «рядом творів» стали наступні твори Р.Шумана, написані ним у великій формі.

Соната соль мінор (ор.22), названа зазвичай Другою, була задумана Р.Шуманом одночасно з сонатою фа-дієз мінор у 1833 році. Закінчив Другу сонату Р.Шуман лише у 1838 році і присвятив її Генрієтті Фойгт – дуже музично та поетично обдарованій жінці.

Соната соль мінор компактніша, за задумом, ніж дві попередні (створена раніше Третя соната фа мінор спочатку мала назву Концерт без оркестру). Тут немає драматичних зіткнень та конфліктів, немає зловісних інтонацій та

тривожних ритмів, характерних для Першої сонати Р.Шумана. Соната соль мінор сповнена чарівної ширості, свіжості та м'якості, її жарти не саркастичні, сум не безвихідний, у стрімких рухах немає елемента нищівної стихійності. З усіх сонат Р.Шумана соль мінорна найсвітліша і лірична.

Головна тема першої частини сонати (*So rasch wie möglich*) виникає і тричі повторюється на тлі фігури шістнадцятих, що безперервно звучить. Настрій теми – радісна схвильованість, трепетність.

Примітно, що у Р.Шумана початок творів зазвичай відразу вводить слухача в дію, як у центр подій, що відбуваються. Згадуючи перші рядки всіх сонат та інших творів, близьких за формою до них, активний початок Карнавалу, Крейслеріани та багатьох інших творів Р.Шумана.

З перших тактів сонати соль мінор відчутний наче ансамбль струнних інструментів з фортепіано. Можна було б надати перше проведення теми скрипці; при повторенні каноном вплітається голос віолончелі і нарешті, тема проходить у фортепіано, яке владно її затверджує.

Лірика побічної теми мимоволі нагадує натхненні теми Першого концерту П.Чайковського.

Перекликання октав у різних регістрах, що перебиває тему, і дзвінкий рух шістнадцятими призводять до короткого висновку, що завершує експозицію сонати.

Порівняно невелика розробка побудована на розвитку та варіюванні елементів сполучної, побічної та головної тем. І тут виразно чути «оркестрування» тріо.

Реприза починається як завчасно: в основній тональності (на *piano*) проходить початок головної теми, потім повторюється в низхідній секвенції і тільки після підйому (*FF*) настає точне повторення експозиції. Побічна партія дається тут у соль мажорі. Перехід до головної, мінорної теми відбувається лише за стрімким епізодом, дуже прозорим за звучанням.

Друга частина сонати, *Andantino*, подібно до Арії з сонати фа-дієз мінор, була написана Р.Шуманом спочатку як пісня *Im Herbst* (Восени). Плавна, сумна мелодія звучить у супроводі акордів-крапель.

Andantino побудовано однією темою. Друге і третє її проведення, дещо варійовані ритмічно та інтонаційно, дані на тлі шістнадцятих, спочатку немов байдужих, але потім набувають активної самостійної інтонації. Після кульмінації всієї частини (*forte, ritardando*) з'являється тема у її початковому вигляді. Спокійна кода завершує другу частину сонати.

У третій частині сонати, Скерцо, ніби дано зображення полішинелі. Дзвіночки на його жезлі та клоунському одязі лунають то тут, то там...

Можна відзначити спорідненість деяких музичних зворотів Скерцо з Карнавалом.

Короткі теми, вміщені Р.Шуманом між «рухами» полішинеля, – ніби іронічне повторення основних тем першої частини, відображених у кривому дзеркалі.

Фінал сонати соль мінор був іншим у першому варіанті. Складений Р.Шуманом у жовтні 1835 він був складний технічно і незручний для піаністів.

На початку головної партії, даної у швидкому темпі з авторським вказівкою *Passionate* (пристрасно), виклад теми у верхньому голосі перебивається акцентами у супроводі. Незвичайний розмір 6/16 чергується з розподілом на 3/8. Більш спокійною є побічна тема її задумливі хитання незабаром доручаються Р.Шуманом лівій руці у дециму. Це свідчить про розміри та технічну свободу здорової руки композитора.

На прохання Клари, Шуман склав у 1838 новий фінал. Він написаний у тій самій формі, що вільно поєднує риси сонати та рондо (але дуже далекої від форми класичної рондо-сонати), яку Р.Шуман вже застосовував раніше, наприклад, у фіналі Першої сонати.

Головна тема повторюється у фіналі п'ять разів. Іноді чітко чути оркестрування тріо; тут, наприклад, тема як би проходить у віолончелі, що супроводжується легкими висхідними октавними пасажами скрипки та фортепіано.

Тема побічної партії спокійніша, пісенного складу. Скільки чарівності та чистоти в цій, близькій народному співу мелодії! І знову рух (*allegro*), повний занепокоєння і, подібно до сполучної з першої частини, деякої метушливості, що вноситься синкопами супроводу, секвенцією у верхньому голосі і «шелестом» шістнадцятих.

Велика соната для фортепіано фа мінор (op.14) задумана у 1833 і завершена Р. Шуманом у 1836 році. У першому виданні вона вийшла під назвою "Концерт без оркестру", продиктованому Р.Шуману його видавцем Хаслінгером.

Погодившись із пропозицією видавця, Р.Шуман змушений був вилучити скерцо, щоб привести форму у відповідність до назви твору, хоча погляди самого Р.Шумана на форму подібних творів були іншими.

У 1853 році, однак, цей твір був виданий як Третя велика соната, що цілком відповідало первісному задуму композитора. Щоб відновити сонатне чергування елементів, Р.Шуман склав нове скерцо.

Соната присвячена Ігнацю Мошелесу, з яким Р.Шуман постійно підтримував дружні стосунки.

Третя соната істотно відрізняється від двох інших, незважаючи на те, що всі три твори, по суті, створювалися одночасно (1835/36 рік).

В основу сонати Р.Шуманом покладено лаконічну тему з п'яти нот, що належить перу Клари Вік.

Р.Шуман починає першу частину цієї теми. Загальний колорит суворого смутку не змінюється і після того, як вступає задушевна перша побічна тема.

Натомість друга побічна тема (основна у цій групі) носить легкий і навіть дещо жартівливий характер.

Друга частина сонати, Скерцо, також побудована на темі Клари Вік. Крайні частини (Скерцо написано у складній тричастинній формі), обрамлені дворазовим повторенням першої теми, включаючи кілька хвиль-підйомів гаммоподібних ліній. Настрій тут не тривожний, не похмурий, але досить серйозний; скерцозність та свобода висловлювання поєднуються з розважливими мужніми діалогами.

У середній частині Скерцо ясно чується боязка надія. Можна припустити, що Шуман відмовився від Скерцо, складеного в червні 1836 року, і замінив його новим тому, що хотів усі частини сонати побудувати на одній темі.

Наведемо теми колишнього Скерцо, яке написано у складній тричастинній формі з тріо. Останні частини Р.Шуман будує на повторенні імітаційних ходів. Їхня вершина завжди збігається з акцентом на акорді. Темп *Vivacissimo* (дуже скоро), незабаром змінюється на *lento* (повільно), щоб потім через *stringendo* (прискорюючи) та *ritardando* (уповільнюючи) повернутися до колишнього руху, є надзвичайно примхливим.

Тріо - віддалено нагадує вечірню пісню; авторська вказівка - *sempre tenuto* (дуже витримано). Подібно до першого *Presto* з сонати соль мінор, це Скерцо заслуговує на увагу сучасних піаністів.

Третя частина сонати фа мінор, *Quasi variazioni*, є одним з справжніх одкровенень Р.Шумана. Тут тема звучить подібно до жалібного маршу.

Закінчується тема немов питанням (зупинка на домінанті) і далі відразу слідує варіація, що розвиває лише першу частину теми і знову «повисає» на домінанті.

У другій варіації поліфонічний виклад значно ускладнюється. Варіюється і друга частина теми, що дещо нагадує тут першу побічну тему першої частини сонати.

Імітаційні ходи, контрапунктичне поєднання голосів призводять до кульмінації, після чого дано висновок на характерному ритмі траурної ходи (теми).

Фінал сонати – *Prestissimo possibile* (як найшвидше). Різкі зміни надії та розпачу, безтурботності та тривоги – все це на тлі безперервного, стрімкого руху (своєрідне *perpetuum mobile*) – такий настрій останньої частини. Тема Клари Вік дається цього разу спочатку у зверненні (висхідний рух восьмими та шістнадцятими нотами в середньому голосі).

Характер варіювання нагадує окремі прийоми, обороти першої частини сонати, що ще більше наголошує на єдності всього твору. Нові інтонації, що виникають, збільшують загальну схвильованість фіналу.

Велика група побічних тем, по-шуманівськи короткі та виразні, безпосередньо вливаються в розробний розділ, що приводить до репризи головної теми, після чого, як це часто буває у Шумана, слідує повторення в інших тональностях усієї побічної партії.

Протягом фіналу композитор декілька разів вказує на необхідність загального прискорення темпу. Здавалося б, після акордового тремоло не можна далі прискорити рух, але знову *Pin presto* (скоріше) у головній темі (друга реприза), що переходить на висновок в однойменному мажорі.

Висновки до розділу 2

Ставлення Р.Шумана до сонатної форми було великою мірою пов'язано з його глибоким шануванням класиків, і особливо Л.Бетховена. Соната – це, за традицією, втілення серйозних, глибоких думок, великих пристрастей, це щось діаметрально протилежне салонній та концертній музичній «балаканині», яку так ненавидів Р.Шуман.

Порівнюючи його ранні зразки з більш зрілими, бетховенськими, можна помітити такі нові риси, що історично склалися: по-перше, відбувається

насичення тематизму, що поступово втрачає свою побутову, жанрову «натуральність»; теми, особливо лірико-драматичні, стають концентрованішими, часом нагадуючи «формули» або «тези»; по-друге, посилюється роль тематичного розвитку; по-третє, встановлюється суворо обґрунтована та раціональна логіка великої форми з виразним поділом функцій, з певною ієрархічною системою підйомів, кульмінацій, драматичний «зав'язок» та «розв'язок».

РОЗДІЛ 3

ВИКОНАВСЬКІ ТРАДИЦІЇ ВТІЛЕННЯ ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ РОБЕРТА ШУМАНА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МЮРРЕЯ ПЕРАЙЯ ТА ДЖЕРОМА РОУЗА

Освоєння музичного світу композитора у процесі роботи над твором – одне із найпоширеніших шляхів розуміння специфіки його стилю. Є ще інший шлях до розуміння композиторського задуму – це розгляд різних інтерпретацій видатними майстрами фортепіанного мистецтва. Кожен талановитий музикант у своєму виконанні підкреслює певні властивості та особливості стилю композитора. Саме це дає слухачеві «варіантну множинність виконання»[43]. Для кожного піаніста розгляд різних інтерпретаційних версій, особливо визнаними майстрами, є одним з шляхів до вирішення власних виконавських завдань, допомогою у пошуках індивідуального виконавського стилю, та натхненням до створення нових версій твору.

Але перш за все слід зануритися у сенс і походження терміну «інтерпретація».

Проблема інтерпретації виникла кілька століть тому, як у нотах опус продовжував «існувати і після смерті автора» [60, с. 47]. Запозичення тем чужих авторів, цілих частин а іноді навіть розділів було прийнятним та звичним у музичній практиці до середини XVIII століття (наприклад, І.С.Бах а також Г.Ф.Гендель). Історія фортепіанного мистецтва знає багато прикладів цитувань певних фрагментів творів інших митців у власній композиторській творчості, або навіть «автоцитат», написання декількох творів на власну тему. До кінця цього століття виконавське мистецтво змінює свої орієнтири та пріоритети. Використання доробків інших композиторів викликає протистояння, посилюється роль індивідуалізованої творчості композитора. Така ситуація призводить, як М. Корихалова, до «відчуження твору, який став

загальнодоступним від його творця» [31, с. 10]. Відчужений твір автора часто зазнавав змін у виконанні (додавань, переробок, спрощень, скорочень). Це у свою чергу створює проблему «вірності» виконання авторського тексту.

У зв'язку з розвитком нових, складніших за структурою та обсягом музичних жанрів і форм (симфонії, класичної сонати та концерту) музичний твір забезпечується все більш докладним текстом, і «поле свободи» виконавця помітно звужується» [31, с. 12]. Про це говорив А.Рубінштейн, зазначаючи, що для XVII-XVIII століть була характерна «фігура великого вигадника, що був віртуозом, який одночасно виконував здебільшого свої власні твори» [53, с. 139]. З розвитком виконавського мистецтва значно збільшується кількість професійних піаністів. Все частіше на концертних сценах лунають не лише власні твори, а й твори інших композиторів. Актуальними стають сольні концерти, які користуються винятковою увагою публіки. І вже до кінця XIX століття від виконавця починають вимагати дедалі суворішого дотримання композиторських вказівок.

Отже, для музичного виконавства кінця XVIII і до першої половини XIX століття характерними є дві протилежні риси: детальніший запис нотного тексту композиторських творів, що закликає артистів того часу до відтворення основного задуму автора та прагнення виконавців до втілення власних художніх вражень від виконуваної музики.

Цей висновок міститься у відомому висловлюванні А.Рубінштейна: «Твір – це закон, віртуоз – виконавська влада» [53, с. 143].

Цей вираз має в собі більший та глибший сенс ніж взаємовідносини об'єктивного і суб'єктивного в музичному виконавстві. У праці М.Корихалової визначається об'єктивність виконання як «вірність автору», «вірність твору» а також «вірність нотному тексту». Важко не погодитись з тим, що виконання має бути об'єктивним, за умови що це означатиме саме турботливе та уважне ставлення до авторських вказівок. Слід додати, що виконання музичного твору

не може бути всеціло об'єктивним, бо проходить через призму особистісних якостей, думок та звукових уявлень виконавця. Тож, важливо, щоб об'єктивне та суб'єктивне діалектично поєднувалося у виконавському процесі. ХІХ століття внесло певні зміни у музичній творчості того часу, музиканти переосмислюють роль виконавця, як сформованої творчої особистості. Стає глибшим сенс понять «виконавець» і «виконання», що дає поштовх до введення нового терміну – «інтерпретація».

Таким чином, поява терміну «інтерпретація» означало визнання виконавців, як самостійної творчої одиниці, як оповідачів музичних творів. І, звичайно, у кожному випадку «інтерпретація є неповторною і є результатом індивідуальної волі виконавця.

Слід додати, що яскравим показником історичної перемінливості є те, що кожен виконавець є продуктом певного соціального середовища проживання і епохи.

На цьому наголошувала Н. Корихалова, звертаючи увагу на «перебудову інтонаційного мислення, зміну одних конкретних історичних форм суспільного музикування іншими» [31, с. 168].

Один із найкращих інтерпретаторів І.С.Баха, В.А.Моцарта, Л.Бетховена, Р.Шумана відомий швейцарський піаніст Е.Фішер писав: «Звукове втілення музичного твору складається з трьох елементів: нотного тексту, інструменту та виконавця» [57, с. 203]. Він наголошував, що «нотний текст – це непорушна матеріальна основа для виконавця» [57, с. 203]. Інтерпретація можлива лише внаслідок точної передачі того, що дано у тексті. Ці зауваження перебувають у руслі загальних виконавських тенденцій ХХ століття: «Не втративши дорогоцінного почуття свободи самовираження, піаністи стали набагато глибше осягати суть твору та стиль його творця» [57, з. 17].

Суть другого елемента згідно з класифікацією Е.Фішера пов'язаний з історично обумовленим удосконаленням конструкцій музичних інструментів та заміною інструментів на подібні їм та розвитком техніки гри.

І, нарешті, третій елемент – це індивідуальність виконавця. Навряд чи можна вичерпно перерахувати всі складові, з яких вибудовується артистична індивідуальність. Це – світогляд, ступінь розвитку інтелекту та досвід емоційного життя, приналежність до того чи іншого художнього типу, вольові якості та риси характеру, культурний рівень та художній смак, професійна обдарованість, ступінь володіння технікою, артистизм тощо. Те, що кожен виконавець – це продукт певного соціального середовища та епохи, різнобарвність, неоднорідність особистості виявляється воістину невичерпною.

Розглядаючи питання інтерпретацій зроблених на основі виконань видатними майстрами піаністами ХХ століття, методом порівняльного аналізу. А.Алексеев робить висновок, що «трактування музичних творів, їх характер та цілісність визначаються тією ключовою ідеєю інтерпретації, якою керується виконавець». Ця ключова ідея є надзавданням, вона «напружує волю» і «спонукає творчу уяву» [1, с. 5].

Основний задум – явище, похідне особистості виконавця. Чим ця особистість багатогранніша, тим яскравіші її творчі прояви.

У даному аспекті особливого значення набувають класифікації та піаністичної типології, запропонованої К.Мартінсенем і наданої в праці «Індивідуальна фортепіанна техніка на основі звукотворчої волі».

Дослідник наголошує на неповторності техніки кожного виконавця та зв'язок з характером звукової вистави, тобто з «звукотворчою волею» даного піаніста.

К.Мартінсен називає три основні піаністичні типи: класичний (статична звукотворча воля), романтичний (екстатична звукотворча воля), експресіоністський (експансивна звукотворча воля) [36]. Дослідник також

наголошує на тому, що виведені ним типи рідко зустрічаються у «чистому вигляді», зазвичай зустрічаються «змішані» з певним переважаючим. К.Мартінсеном – це «розподіл за співвідношенням цілого та деталей, об'єктивного та суб'єктивного, інтуїтивного та раціонального» [41, с. 11].

Слід визначити, що «не все в мартінсенівській типології заслуговує на беззастережне визнання» [31, с. 6]. – зазначає Г.Коган у своїй вступній статті до цієї книги.

Д.Рабинович представив свою класифікацію, розподіливши типи з творчих цілей, які виконавці неусвідомлено чи напівусвідомлено ставлять за свою мету. Виокремлено такі типи: емоційний, віртуозний, раціоналістичний інтелектуальний.

Отже, проведений у цьому розділі екскурс у побудову піаністичної типології (як у плані «звукотворчої волі», так і у плані «творчих задумів виконавців») дає нам право зробити порівняльний аналіз інтерпретаційних версій фортепіанних сонат Р.Шумана відомими виконавцями ХХ століття.

Останнім часом створюється дедалі більше музикознавчих праць, написаних на теми, присвячені різним аспектам виконавської інтерпретації. Саме інтерпретація, наприкінці століття зіграла вирішальну роль у становленні музичної культури того часу.

Вивчаючи вплив виконавської індивідуальності на специфіку виконавської інтерпретації фортепіанних сонат Р.Шумана, проведемо порівняльний аналіз їх інтерпретацій представниками кількох виконавських типів, а саме, емоційного та раціоналістичного.

Раціоналістичний тип виконавця у даному дослідженні представлений американським піаністом **Мюрреєм Перайя** (Murray Perahia, 1947). Видатний виконавець сучасності та президент Єрусалимського музичного центру, він вийшов на виконавську арену у 1970-і роки разом із такими знаними піаністами, як К. Цимерман (Krystian Zimerman), Д. Ранки (Ránki Dezső), І. Погореліч (Ivo

Pogorelić). М. Перайя народився у Нью-Йорку, у сім'ї вихідців із Іспанії. З раннього дитинства майбутній піаніст виявив зацікавленість у музиці і до сімнадцяти років займався фортепіано у викладачки, що не обтяжувала його технічними вправами, але приділяла значну увагу розвитку слуху та теорії музики. Після цього музикант дещо змінив вектор своєї спеціалізації, п'ять років вивчав диригування у Коледжі Маннеса (Mannes School of Music) під керівництвом К. Бамбергера (Carl Bamberger) та в результаті отримав диплом із відповідної спеціальності. Після цього М. Перайя певний час брав уроки у відомого піаніста Р. Серкіна (Rudolf Serkin) в Інституті Кертіса (Curtis Institute of Music) та навіть виконував функції його помічника. В цей самий період він мав можливість регулярно музикувати разом із видатними музикантами того часу, зокрема, із знаменитим віолончелістом П. Казальсом (Pablo Casals). Безумовно, для піаніста подібна практика було головною «школою», у якій він набував професіоналізму та майстерності.

Перший виступ М. Перайя у якості піаніста відбувся ще у 1964 році, після чого молодий музикант успішно виступав у місті Нью-Йорк, даючи сольні концерти та граючи із провідними оркестрами країни. Втім, прагнення до реалізації повноцінної кар'єри професійного піаніста спрямувало творчу увагу до участі на фортепіанних конкурсах. Змаганням, яке стало переломним для творчого шляху піаніста, став міжнародний конкурс у Лідсі (Leeds International Pianoforte Competition), у якому М. Перайя одержав перемогу. Результатом цієї перемоги стало концертне турне, ряд контрактів із *CBS Records* на запис серії платівок та гастролі Європою.

Творчий стиль піаніста характеризується першою чергою музичною зосередженістю та відмовою від зовнішніх ефектів. У кожному своєму виконанні М. Перайя має на меті максимально передати саме те, що хотів передати у нотному тексті композитор. Результатом подібної установки є свідомо економія засобів виразності, стримана емоційність та враження повне

занурення в музику. Інтерпретація піаніста відрізняється майже аналітичною увагою до всіх деталей нотного тексту та максимально продуманою артикуляцією. Виконання М. Перайя завжди демонструє інтелектуальний підхід до осягнення нотного тексту, увага до деталей якого дозволяє піаністу відкривати нові аспекти у багаторазово інтерпретованих творах.

Втім, виконавський стиль М. Перайя у жодному разі не можна охарактеризувати як сухе або неемоційне. Цільності сприйняття інтерпретацій піаніста сприяє колористичність його фортепіанної палітри, яскравий та впізнаваний звук, індивідуальність якого відзначали безліч критиків. Зазвичай у верхньому регістрі М. Перайя досягає чудового перлинного звучання. Серед якостей, що допомагають безпомилково впізнати стиль М. Перайя – переливчасте *pianissimo*, яскраву артикуляцію та ясність форми, через які виконавець набув репутації одного з найбільш урівноважених та витончених класичних піаністів сучасності.

Увага до деталей парадоксальним образом поєднується у виконавському стилі М. Перайя із винятковою свободою фразування, досить вільним ставленням до ритму та динамічних градацій, а також тяжіння до певної виконавської спонтанності, що знаходить особливий прояв у зрілому періоді творчості піаніста. Репертуар М. Перайя складають переважно твори В. А. Моцарта, Р. Шумана та Ф. Мендельсона. Крім того, у його дискографії є й записи творів Ф. Шопена, Й. Брамса та Л. ван Бетховена; із композиторів ХХ століття у творчості піаніста представлений лише Б. Барток. Часто М. Перайя виступає на сцені у подвійній ролі – одночасно як диригент та піаніст. Особливою популярністю користується його запис усіх фортепіанних концертів В. А. Моцарта, під час виконання якого М. Перайя не лише солював, а й керував Англійським камерним оркестром (English Chamber Orchestra).

Зовсім інший, *емоційний тип* виконавця представляє собою американський піаніст **Джером Роуз** (Jerome Rose, 1938). Музикант почав своє

навчання гри на фортепіано у класі А. Баллера (Adolph Baller), після чого закінчив Джульярдську школу (Juilliard School), а надалі вдосконалював майстерність під керівництвом Р. Серкіна (Rudolf Serkin) та Л. Шура (Leonard Shure). Як і М. Перайя, Дж. Роуз розпочав свою кар'єру піаніста із блискучою перемогою на Міжнародному конкурсі піаністів імені Ф. Бузоні (Concorso Pianistico Internazionale Ferruccio Busoni), яку він здобув 1961 року.

Серед репертуарних уподобань Дж. Роуза бачимо передусім твори Р. Шумана (піаніст здійснив записи всіх шуманівських фортепіанних сонат), Ф. Шопена (записав усі шопенівські фортепіанна сонати, балади та фантазії) та Ф. Ліста (популярністю користуються його виконання лістівських «Трансцендентних етюдів», циклу «Роки мандрів» та фортепіанних концертів).

Музичні критики називають Дж. Роуза «останнім романтиком нашої епохи». Це цілком закономірно як з точки зору репертуару, якому піаніст надає перевагу, так і з точки зору його стильових уподобань. Виконання піаніста характеризується емоційністю, експресією та яскравим артистичним посилом, що допомогли йому завоювати перемоги на численних фортепіанних конкурсах та підкорити серця вибагливої європейської та американської публіки.

Представники однієї й тієї самої виконавської школи, учні Р. Серкіна, М. Перайя та Дж. Роуз інтерпретують фортепіанні сонати Р. Шумана зовсім на різний лад, у відповідності до власного виконавського типу. Так, у *Сонаті для фортепіано op. 11 fis-moll* М. Перайя проявляє себе як розсудливий виконавець із чітко вибудованою виконавською драматургією твору. Музикант демонструє граничну увагу до нотного тексту, особливо до численних агогічних вказівок, які Р. Шуман залишає у нотному тексті сонати, та повністю дотримується їх. Відчувається, що всі агогічні зміни добре прораховані та вивірені піаністом, що тут немає місця випадковості.

У першій частині М. Перайя чітко диференціює поліфонізовану фактуру, всі голоси якої звучать у нього дуже ясно, навіть під час проведення у

контроктаві. Різниця між штрихами *legato* та *staccato* показана також із максимальною ясністю. Інтродукція звучить драматично та приречено що досягається виразним веденням мелодичної лінії, вона існує, ніби, «над» всією фактурою. Скерцозний характер головної партії не втрачає своєї оповідальності, яка притаманна загальному стилю композитора. Поліфонічність викладу полягає у підкресленні, мікро-«sf» деяких мотивів, які у кінцевому результаті складають свою мелодійну лінію. Попри емоційний порив, притаманній першій частині Сонати та твору в цілому, М. Перайя приділяє значну увагу грі у нюансі ріано, яке у нього буває всіх характеристик – від сліпуче-дзвінкого до приглушено-тьмяного. З точки зору ритму, М. Перайя підкреслює ямбічний характер мотивів, із яких побудовано тематизм першої частини сонати, та велику увагу приділяє змістовним цезурам. Втім, у першій частині Сонати піаніст, попри чітке виконання всіх авторських вказівок, раптово у деяких епізодах допускає певну ритмічну свободу (наприклад, пунктирний ритм, якого немає у нотному тексті), що сприймається як особливо яскраве вираження виконавської свободи на тлі загальної підпорядкованості інтерпретації авторському тексту.

Для другої частини сонати у виконанні М. Перайя характерні кришталево звучання, округлий та м'який звук у нижньому регістрі. Піаніст демонструє ідеальний баланс на найтихішій динаміці. М. Перайя інтерпритує цю частинну як романс, дуже відчутно розшарування фактури, віддаленість та своєрідність кожного з голосів. Свобода та «дихання» мелодії попри чіткий метроритм. З точки зору агогіки виконавець поводить себе досить стримано. Третя частина сонати вирізняється у виконанні М. Перайя яскравими динамічними контрастами, та гострою, чіткою артикуляцією із ритмічно підкресленим пунктирним ритмом, характерним для творів Р. Шумана. Довжина мислення виконавця дозволяє не зупинятися слухачеві незважаючи на короткі інтонаційні кроки. У інтермецо піаніст майстерно оперує часом, роблячи «відтяжки» у місцях, які прагне інтонаційно підкреслити. У епізоді *ad libitum* М. Перайя

дозволяє собі достатньо вільно поводитися із темпоритмом. До фіналу сонати музикант переходить майже *attacca*, хоча подібна ремарка у нотному тексті відсутня. Всі хоральні епізоди звучать дуже насичено, добре відчутно чітку диференціацію голосів, а мелодизовані пасажі, близькі шопенівському викладу, звучать у цій частині «свіжо» та легко. Епізод «*marcato un poco*» та м'який перехід в «*dolce*» виявляє яскраву особливість виконавця у професійному володінні всією звуковою палітрою та природньому відчутті течіння мелодії. Попри достатньо обережну педалізацію, яку піаніст демонструє протягом всієї сонати, у фіналі М. Перайя користується педаллю більш активно, особливо у епізодах імпровізаційного характеру, де звучання обертонів насичує музичну тканину та певним чином контрастує до вивіреного переплетіння голосів поліфонізованої фактури інших епізодів.

Шанобливе ставлення до тексту у виконанні М. Перайя знаходить прояв навіть на рівні виконавського формотворення: піаніст сумлінно виконує всі виписані Р. Шуманом репризи, дещо додаючи експресії та підкреслюючи всі динамічні контрасти при повторі, тоді як *Дж. Роуз* ігнорує знак репризи, що маркує повторення експозиційного розділу першої частини сонати.

Загалом *Дж. Роуз* розпочинає Сонату для фортепіано ор. II *fis-moll* більш експресивно та драматично. Відчувається емоційний натиск. В інтродукції він виразніше підкреслює акценти, усі «*sf*» звучать досить різко. У метроритмічному відношенні *Дж. Роуз* дозволяє собі більш рубатне виконання що диктується хвилеподібною динамікою. Мелодія ніби влітається в фактуру. Піаніст обирає дещо стриманіші темпи, аніж М. Перайя, проте значно активніше користується педаллю, через що фактурні розшарування зчитуються не так очевидно, проте досягається більша гармонічна єдність. Головна партія звучить більш саркастично порівняно з виконанням М. Перайя через затактову інтонацію, початок якої є вершиною в інтерпритації *Дж. Роуза*. В цілому складається враження, що М. Перайя у роботі із нотним текстом мислить

більшаю мірою за поліфонічною горизонталлю, а Дж. Роуз – за гармонічною вертикаллю.

Дж. Роуз вибудовує виконавську драматургію сонати більш крупними «мазками», динамічний план його інтерпретації вирізняється більшою цілісністю, тут немає таких яскравих та відточених контрастів, як у виконанні М. Перайя, проте *forte* звучить потужніше та емоційніше. Якщо М. Перайя частіше використовує ритмічну педаль, то у виконанні Дж. Роуза вона слугує передусім для об'єднання фраз у єдиний гармонічний фрейм. З точки зору агогіки, Дж. Роуз також сумлінно виконує всі авторські ремарки, проте у його інтерпретації всі *accelerando* сприймаються як спонтанний емоційний порив.

Друга частина сонати звучить у виконанні Дж. Роуза зі значно більшим використанням прийому *rubato*. В мелодії дуже відчутно її структуру, виконавець виокремлює короткі інтонації, зв'язуючи їх спільною агогікою. Таке трактування можна порівняти з мовою, слова які складаються в речення. Піаніст послуговується більш наповненим, «тілесним» звуком, що звучить ніби живий людський голос. Скерцо має риси танцювальності, дуже пружно та пластично звучить мелодія. Розділ «*riu allegro*» схожий на кружляння вальсу, а інтермецо ніби благородний полонез. Тож, третя частина у інтерпретації піаніста нагадує цикл танців. Фінал у виконанні Дж. Роуза звучить також стриманіше, але лише за темпом, у той час як емоційна напруга зберігається, вона обумовлена тим, що всі пунктири у піаніста гостріші та більш маркатні. В епізоді «*marcato un poco*» виконавець орієнтується на голосоведенні в партії лівої руки, перехід в «*dolce*» Дж. Роуз відзначає темповою зміною, певною динамічною мікро-паузою, яка застигла у повітрі. Потрібно відмітити, що вказівка Р. Шумана *pp* протягом всього епізоду трактується виконавцем дещо вільно, тут він дозволяє собі звукову градацію аж до *mf*. Цікаво, що імпровізаційні епізоди, які М. Перайя «розцвічує» педаллю, у виконанні Дж. Роуза звучать досить сухо, майже без педалі, контрастуючи до основних епізодів.

Узагальнюючи, зазначимо, що виконання М. Перайя в цілому відрізняється продуманістю, поліфонічністю та вивіреністю всіх нюансів, тоді як інтерпретація Дж. Роуза відрізняється більшою безпосередністю вираження емоцій.

Ці ж тенденції ми бачимо і у виконанні піаністами інших сонат Р. Шумана. Так, у *Сонаті для фортепіано op. 22 g-moll* М. Перайя реалізує своє горизонтальне мислення шляхом яскравої демонстрації голосів прихованої, «віртуальної» поліфонії. У цьому виконавцю допомагають, зокрема, ясне звуковедення та чітке фразування. Авторська темпова вказівка «як найшвидше» трактується М. Перайєю дещо стриманіше, не з точки зору уникнення технічних складностей, а зі сторони втілення свого інтерпретаційного задуму – розшарування пластів музичної тканини, об'ємність звуку, оркестральність викладу. Всі фігурації у швидкому темпі «проспівані» виконавцем, слугують не лише фактурним доповненням, а й мають свій динамічний план та розвиток не заважаючи основній мелодії. Загалом виконання піаністом першої частини вирізняється віртуозністю, яка не є самоціллю, а цілком підпорядкована ясності думки. Натомість, другу частину М. Перайя виконує дуже стримано та делікатно, демонструючи високу культуру звуковидобування, красиве, рівне і наповнене звучання у всіх регістрах, прозоре, добре чутне виконання *piano* і витримане *forte*. Виконавець дуже майстерно використовує динамічні градації від *ppp* до *mp*. Характер викладу Р. Шуманом другої частини подібний до тієї ж частини Сонати № 1. Можливо тому М. Перайя зберігає риси притаманні виконанню першої сонати, він залишається майстром природнього дихання мелодії. Можна відмітити, що вокальний виклад мелодії (тема другої частини написана на романс Р. Шумана «Восени» («Im Herbste» op.10)) диктує певні виконавські засоби та кульмінаційні точки, на які й спирається музикант у своїй інтерпретації. Після ліричної частини, більш контрастною сприймається у виконанні М. Перайєю третя частина, активна та скерційна. Крім цього контрасту

між частинами, виконавець ретельно вибудовує внутрішній конфлікт між скерційними та ліричними епізодами, що реалізується не лише за рахунок динаміки та темпу, але й у якості звуку. Піаніст дуже сухо використовує педалізацію у швидких і навіть спокійних розділах, плавності й легкості він досягає за допомогою інших засобів музичної виразності (тонкому інтонуванні кожного звуку та пластичній передачі мелодії з лівої в праву руку, і навпаки) У фіналі піаніст зберігає моторний характер рефрену, ретельно прослуховуючи пласти прихованої поліфонії. Ламані октави у швидкому темпі цієї частини звучать дуже невимушено, без натиску, ніби «мерехтіння», але не втрачають своєї схвильованості. Спокійні епізоди звучать тут більш контрастно і у виконанні М. Перайя нагадують колискову пісню. Кода «*prestissimo*» вражає блискучим піанізмом. Дзвінкі переливи шістнадцятих у високому регістрі у процесі «*immer schneller und schneller*» зливаються, нагадуючи більше арпеджіато яке веде до *ff*, останнього потужного повторення теми рефрену, що завершує цикл.

Виконання цієї сонати *Дж. Роузом* не настільки відрізняється від виконання М. Перайя, як, наприклад, інтерпретація Першої сонати. Втім, попри певну стриманість, що притаманна піаністу у цьому виконанні, Дж. Роуз залишається вірним своєму виконавському типу. Навіть у найбільш моторних епізодах піаніст використовує прийом *rubato*, що дозволяє йому певним чином індивідуалізувати музичне висловлювання, надати йому особистісного забарвлення. У темповому плані, на відміну від першої сонати, Дж. Роуз бере більш швидкі темпи ніж М.Перайя. У першій частині піаніст користується хвилеподібною динамікою, та інтонаційними відтяжками, щоб додати напруження та певного «нерву». Стрімкий рух виконання тримає увагу слухача до кінця. У другій частині Дж. Роуз приділяє значну увагу гармоніям, та вибудовує свою драматургію за принципом гармонічних співвідношень. Дуже широко та повно використовує педалізацію. У третій частині піаніст виразно

підсвічує приховану поліфонію Фінал, у порівнянні з виконанням М. Перайя звучить більш драматично. Ломані октави рефрену звучать масивніше та важливіше, ліричні епізоди також наповнені і не мають великого звукового контрасту. Виконавець забарвлює цю музику крупними «мазками». Коду піаніст грає всупереч композиторським вказівкам, починаючи у темпі *prestissimo*, як виписує автор, але вже з педаллю, що не відповідає нотному тексту. В переході на «*immer schneller und schneller*» виконавець навпаки уповільнюється підкреслюючи кульмінацію, драматичність моменту, та ставить жирну крапку у вигляді останнього повторення теми рефрену, підкреслюючи кожну інтонацію. В цілому ж соната звучить у виконанні Дж. Роуза більш патетично, піднесено, у єдиному емоційному пориві, що досягається у тому числі й за рахунок не такої пильної уваги до тих чи інших деталей нотного тексту.

У *Сонаті для фортепіано оп. 14 f-moll* досвід М. Перайя як майстер поліфонічної фактури знаходить своє яскраве втілення. Багат шаровість фактури дозволяє музиканту продемонструвати поєднання бездоганного володіння дрібною технікою та здатність мислити багатопластово. Втім, піаніст завжди обирає певний голос, що є ключовим для даної музичної думки, та вибудовує музичну думку у відповідності до співвідношення голосів та їх балансу. У інтерпретації М. Перайя так само можна спостерігати дуже обережне поводження із педаллю, відсутність прагнення до зовнішніх ефектів, максимальну зосередженість у лірико-філософських епізодах та режисерську продуманість у епізодах драматичних. Втім, його виконання не можна назвати суто розсудковим, хоча емоційність М. Перайя завжди контролюється його добрим смаком.

У першій частині відчувається посилене художнє протиставлення, схвильованих, скерцозних та ліричних епізодів. Кожен характер висвітлений через призму власних емоцій та власного життєвого досвіду. Тут ніби живими постають «флорестанівські» та «евзебієвські» образи Р. Шумана. Скерцо у

виконанні піаніста звучить святково та бадьоро. М. Перайя, задля досягнення ще більшої виразності контрастів, всі *staccato* грає з клавіатури, а усі ліги підкреслює акуратною педаллю. При виконанні варіацій на тему Клари Шуман піаніст дозволяє собі більшу темпову свободу, ніж у інших частинах. Особливої самостійності набувають усі голоси фактури Фінал розкриває всі найкращі виконавські якості піаніста, як художні, так і технічні. Вражає свобода виконання та цілеспрямованість задуму. М. Перайя вдається виправдати початкову назву сонати «Концерт без оркестру».

У свою чергу, виконання *Дж. Роуза* захоплює своїм емоційним пафосом, масштабністю вибудованої ним виконавської драматургії. У випадку із Сонатою для фортепіано ор. 14 f-moll піаніст обирає дещо більш стримані початкові темпи, що дозволяють йому яскравіше виходити на кульмінаційні епізоди. У першій частині виразно звучать усі теми, яким підпорядковується фактура. Перша частина має багато темпових змін, які сумлінно виконує піаніст. Через великий об'єм та часту зміну характеру епізодів, частина дещо розсипається за формою, ділиться на фрагменти, нагадуючи цикл п'єс, але потрібно відзначити, що не втрачає цікавості та різнобарвності викладу. Другу частину *Дж. Роуз* відчуває дещо танцювальною, але спокійною. Звучить дуже легко, об'ємно. Третя частина звучить у виконанні музиканта підкреслено трагічно за рахунок тембрової диференціації голосів та обраного піаністом темпового рішення, що перетворює частину на драматичний монолог. Ця частина захоплює своєю чуттєвістю та щирістю у виконанні піаніста. Кожна варіація індивідуалізована, має свій образ, але не втрачає цільності музичної думки. Фінал енергетично наповнений, виконавець веде постійний діалог між голосами. Всі фігурації звучать розсипчасто, не запедалізовані.

Таким чином, бачимо, що виконавські інтерпретації трьох великих фортепіанних сонат Р. Шумана видатними американськими піаністами

М. Перайя та Дж. Роузом демонструють їх приналежність до різних виконавських типів.

Висновки до Розділу 3

Дослідження впливу артистичного темпераменту на специфіку виконавської інтерпретації фортепіанних сонат Р. Шумана та проведений у даному розділі порівняльний аналіз їх інтерпретацій представниками двох виконавських типів (за Д. Рабиновичем), а саме *емоційного* та *раціоналістичного* дозволяють виявити особливості виконавських концепцій, які демонструють різні виконавці під час виконання одних і тих самих творів. Проаналізовані виконання трьох фортепіанних Р. Шумана М. Перайя та Дж. Роузом дозволяють ідентифікувати першого виконавця як піаніста раціоналістичного типу, а другого – як піаніста емоційного типу. Загалом виконання М. Перайя вражає своєю поліфонічністю, багат шаровістю, оркестральністю та довжиною думки. Дж. Роуз ж володіє іншими принадами згідно зі своїм виконавським типом – яскравою емоційністю, характерністю образів та романтичністю задуму.

ВИСНОВКИ

Видатного композитора Р. Шуман цілком по праву вважають одним із найбільш яскравих представників музичного романтизму в Німеччині. Для творчої індивідуальності композитора характерними є не тільки неповторність образів, особливість мелодики, гармонії, ритму і поліфонії, але й принципи зіставлення та зв'язку цих образів.

Найбільш характерні шуманівські риси знайшли прояв у його фортепіанних творах. Саме у фортепіанній музиці Р. Шуману вдалося проявити себе як музиканту, що здатен зафіксувати та втілити мовою музичних звуків найтонші людські душевні переживання.

Саме у фортепіанній творчості Р. Шуман проявив себе як сміливий експериментатор в області музичної форми, яка найтіснішим чином взаємопов'язана з образно-сисловою стороною в творчості композитора. Крім того, Р. Шуманом вперше була широко використана здатність фортепіано давати в одночасності не тільки безліч звуків, але і безліч «планів». Багатоплановість фортепіанного викладу одна з найяскравіших рис його фортепіанного стилю, який, безперечно, має враховуватися виконавцями, що звертаються до шуманівських творів.

Ключові риси фортепіанного стилю Р. Шумана були пов'язані першою чергою із ідеєю наближення звучання фортепіано до оркестру. Оркестровий характер фортепіанного викладу знаходить прояв у тембровій диференціації звукових пластів, що асоціюються з тембрами інструментів або інструментальних груп симфонічного оркестру. Ще однією рисою фортепіанної творчості Р. Шумана є імпровізаційність, що знаходить прояв як у характері тематизму, так і з точки зору формотворення.

Одним із ключових жанрів фортепіанної творчості Р. Шумана став жанр фортепіанної сонати. Пильна увага, яку Р. Шуман приділяв жанру сонати та

сонатній формі було великою мірою пов'язано з його глибоким шануванням класиків, і особливо Л. Бетховена, для якого жанр сонати був особливо важливим. Крім того, жанр сонати традиційно пов'язаний із втіленням серйозних, глибоких думок, великих пристрастей, які так цінував Р. Шуман.

Порівнюючи його ранні зразки з більш зрілими, бетховенськими, можна помітити такі нові риси, що історично склалися: по-перше, відбувається насичення тематизму, що поступово втрачає свою побутову, жанрову «натуральність»; теми, особливо лірико-драматичні, стають концентрованішими, часом нагадуючи «формули» або «тези»; по-друге, посилюється роль тематичного розвитку; по-третє, встановлюється суворо обґрунтована та раціональна логіка великої форми з виразним поділом функцій, з певною ієрархічною системою підйомів, кульмінацій, драматичний «зав'язок» та «розв'язок».

Три великі фортепіанні сонати Р. Шумана увійшли до золотого репертуару кращих піаністів світу. У межах даного дослідження було проаналізовано дві інтерпретації всіх трьох сонат Р. Шумана, представлених двома видатними американськими піаністами ХХ століття – Мюрраєм Перайя та Джеромом Роузом. Обидва представники однієї національної фортепіанної школи, обидва учні великого Р. Серкіна, ці два піаністи демонструють зовсім різні темпераменти, різні виконавські підходи та у результаті зовсім різні виконання. Проведений у даному дослідженні аналіз їх інтерпретаційних версій дозволяє ідентифікувати даних виконавців за типологією Д. Рабиновича: Мюррай Перайя визначається нами як виконавець раціоналістичного типу, а Джером Роуз як виконавець емоційного типу.

Мюррай Перайя як представник раціоналістичного типу виконавця із режисерською точністю вибудовує виконавську драматургію шуманівських сонат, оперуючи агогікою та динамікою, розраховуючи всі виконавські деталі до найменшої дрібниці. Шуманівська багат шаровість тексту резонує із

чудовою майстерністю піаніста у виявленні багатоголосся та ясному показі всіх музичних пластів. Піаніст дуже обережно та продумано використовує педалізацію, приділяє значну увагу фразуванню та різноманітності штрихової та динамічної палітри. Втім, його виконання не можна назвати суто інтелектуальним та неемоційним; емоції піаніста, втілювані ним у виконанні творів, завжди контролюються його добрим смаком.

Джером Роуз як представник емоційного типу виконавця під час інтерпретації фортепіанних сонат Р. Шумана демонструє яскравий емоційний посыл. Він вибудовує свою виконавську драматургію крупними «мазками», жертвуючи певними деталями та нюансам нотного тексту заради цільності форми. Твори у виконанні піаніста звучать більш патетично та піднесено.

Підсумовуючи, зазначимо, що представник кожного із виконавських типів інтерпретує фортепіанні сонати Р. Шумана по-своєму, розкриваючи в творах ті чи інші риси. Відмітимо, що виконання М. Перайя більше резонує із «евзєбієвським» первнем шуманівської музики, а виконання Дж. Роуза – із «флорестанівським». Кожна із аналізованих інтерпретацій є художньо вартісною, має право на існування та може послугувати яскравим прикладом для молодих виконавців, які знаходяться у пошуках творчих орієнтирів на шляху до власної виконавської майстерності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. 2. Москва : Музыка, 1967. 285 с.
2. Асафьев Б. Избранные труды. Т. 2. Москва : АН СССР, 1954. 384 с.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
4. Боброва О. Вопросы музыкального исполнительства и педагогики: труды. Выпуск XXIV. Москва : Музыка, 1976. 285 с.
5. Вахранев Ю. Исполнение музыки (поэтика). Харьков, 1994. 336 с.
6. Владыкина-Бачинская Н. Роберт Шуман. Изд. 3-е, переработ. М. : Музыка, 1968. 165 с.
7. Выготский Л. Избранные психологические исследования: мышление и речь / под ред. А. Н. Леонтьева и А. Р. Лурия. Москва : АПН РСФСР, 1956. 519 с.
8. Выготский Л. Психология искусства. Москва : Искусство, 1986. 572 с.
9. Вязкова Е. О новых принципах соотношения разделов в сонатной форме Р.Шумана. Черты сонатного формообразования: сб. ст. / Ин-т им. Гнесиных. Москва, 1978. Вып. 36. С. 68-90.
10. Гаккель Л.Е. Роберт Шуман. Исполнителю, педагогу, слушателю. Л., 1988. С. 155-157.
11. Галацкая В.С. Великий немецкий композитор Роберт Шуман. М. : Знание, 1956. 32 с.
12. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва : Гос. музык. изд-во, 1961. 223 с.
13. Гофман Э.А. Житейские воззрения Кота Мурра. *Избранные сочинения в 3-х томах*. М. : Гослитиздат, 1962. Т.3. С. 109-490.
14. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. К. : Муз. Україна, 1973. 310 с.

15. Григорьев Л. Г., Платек Я. М. Современные пианисты: сб. кратких биографий. 2-е изд. испр. и доп. Москва : Совет. композитор, 1990. 463 с.
16. Жилияев Н.С. Шопен и Шуман. Литературно-музыкальное наследие. М., 1984. С. 58-65.
17. Житомирский Д. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М. : Музыка, 1964. 880 с.
18. Капустин Ю. В. Музыкант-исполнитель и публика (социологические проблемы современной концертной жизни): исследование / ЛГИТМиК. Ленинград : Музыка, 1985. 160 с.
19. Катрич О. Стиль музыканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич, 2000. 100 с.
20. Коган Г. М. Вопросы пианизма. Москва : Совет. композитор, 1968. 463 с.
21. Коган Г. Музыкальное исполнительство и его проблемы. *Избранные статьи* / Г. Коган. Москва, 1972. Вып. 2. С. 5–30.
22. Конен В. Театр и симфония. М. : Музыка, 1968. 352 с.
23. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Ленинград : Музыка, 1979. 208 с.
24. Костюк А. Г. О теории музыкального восприятия. *Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования* : сб. ст. / сост. А. Г. Костюк. Киев, 1986. 126 с.
25. Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация. *Советская музыка*. 1969 № 12. С. 56–60.
26. Кюи Ц. Избранные статьи об исполнителях. Москва : Гос. музык. изд-во, 1957. 276 с.
27. Ларош Г.А. Шуман как фортепианный композитор. *Избранные статьи*. Л., 1978. Вып. 5. С. 19–29.
28. Леонгард К. Акцентуированные личности : пер. с нем. / предисл. и ред. В. М. Блейхера. 2-изд. Київ : Вища школа, 1989. 375 с.

29. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. 3-е изд. Москва : Музыка, 1986. 528 с.
30. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. 2-е изд. М. : Сов. композитор, 1991. 376 с.
31. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника. Москва : Музыка, 1966. 220 с.
32. Медушевский В. В. Строение музыкального произведения в связи с его направленностью на слушателя : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1971. 24 с.
33. Мильштейн Я. На вершинах искусства. *Советская музыка*. 1968 № 1. С.40–43.
34. Москаленко В. Понятие «музыкальное произведение» в аспекте методики анализа. *Исторические аспекты теоретических проблем в музыковедении* : сб. ст. / сост. В. Г. Москаленко. К. : КГК им. П.И. Чайковского, 1985. С. 50–64.
35. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство* : зб.наук.пр. К. : 2001. Вип. 7. С. 3–10.
36. Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах. Т. 1–6. М., 1973–1981.
37. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 383 с.
38. Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. *Избранные статьи. Письма к родителям*. / Г. Нейгауз ; общ. ред. С. Г. Нейгауза [и др.]; сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. Я. И. Мильштейна. 2-е изд., испр. и доп. М. : Сов. композитор, 1983. 526 с.
39. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. Москва : Музыка, 1988. 238 с.
40. Попова Н. Фортепьянные сонаты Р. Шумана. М. : Музыка, 1959. 71 с.
41. Рабинович Д. А. Портреты пианистов. изд. 2-е. Москва : Совет. композитор, 1970. 280 с.
42. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Москва : Совет. композитор, 1979. 320 с.

43. Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства. *Музыкальное исполнительство*. Москва, 1972. Вып. 7. С. 3–46.
44. Савшинский С. Пианист и его работа. Ленинград : Совет. композитор, 1961. 272 с.
45. Фейнберг С. Пианизм как искусство. Москва : Музыка, 1965. 516 с.
46. Фишер Э. Музыкальные наблюдения *Исполнительское искусство зарубежных стран*: сб. ст. / сост. Я. Мильштейн. Москва, 1977. Вып. 8. С. 199–228.
47. Фомин В. Способ существования музыкального произведения и методология сравнительного анализа. Введение в проблему. *Музыкальное искусство и наука / сост. Е. В. Назайкинский*. Москва, 1973. Вып. 2. С. 99–135.
48. Холопов Ю. К проблеме музыкального анализа. *Проблемы музыкальной науки*. – Москва, 1985. Вып. 6. С. 130–151.
49. Холопов Ю. О формах постижения музыкального бытия. Вопросы философии. 1993. № 4. С. 106–114.
50. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. СПб. : Лань, 2000. 320 с.
51. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. СПб. : Лань, 2001. 496 с.
52. Чередниченко Т. В. Композиция и интерпретация: три среза проблемы. *Музыкальное исполнительство и современность*. Москва, 1988. Вып. 1. С. 43–68.
53. Шип С.В. Музична форма: від звуку до стилю. К. : Заповіт, 1998. 368 с.
54. Шуман Р. Избранные статьи о музыке / Р.Шуман. М. : Музгиз, 1956. 400 с.
55. Fubini E. Notazione musicale e interpretazione. – *Rasserna musicale*, 1961.
56. Gavoly B. Artur Rubinstein. – Gefn, 1955.
57. Graziosi Q. Interpretazione musicale. Torino: 1967. – Passim.
58. Hammerstein R. Musik als Komposition und Interpretation. – *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1966.

59. Ostwald, Peter F. Glenn Gould: the ecstasy and tragedy of genius. – Toronto, 1997.
60. Worner K.H. Robert Schumann. Zurich – Freiburg, 1949.