

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

Кафедра інтерпретології та аналізу музики  
Кафедра спеціального фортепіано

**ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ «ЛЮБОВ ПОЕТА» Р. ШУМАНА  
В ДИНАМІЦІ ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЙ**

Магістерська робота

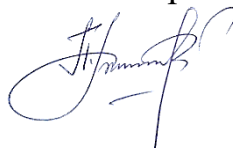
**ПОТОЦЬКОГО СТАНІСЛАВА ГЕННАДІЙОВИЧА**

Науковий керівник  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри історії української  
та зарубіжної музики  
**МІЗИТОВА АДІЛЯ АБДУЛЛІВНА**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



Потоцький С. Г.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ Р. ШУМАНА «ЛЮБОВ ПОЕТА» В АСПЕКТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ</b> .....	<b>7</b>
1.1 Наукова думка про роль піаніста-концертмейстера у камерно-вокальному дуеті.....	<b>7</b>
1.2 Образний світ та драматургія вокального циклу Р. Шумана «Любов поета» <i>op.</i> 48 .....	<b>16</b>
Висновки до Розділу 1.....	<b>27</b>
<b>РОЗДІЛ 2. «ЛЮБОВ ПОЕТА» Р. ШУМАНА У ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ</b> .....	<b>28</b>
2.1 Своєрідність інтерпретації вокального циклу «Любов поета» <i>op.</i> 48 Д. Фішер-Діскау з Дж. Муром, Й. Демусом та В. Горовицем.....	<b>28</b>
2.2 Реконструкція першої композиторської версії циклу «Любов поета» <i>op.</i> 48 дуетом Т. Хемпсон – М. Аргеріх.....	<b>41</b>
Висновки до Розділу 2.....	<b>50</b>
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	<b>52</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	<b>57</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Вокальна лірика Роберта Шумана (1810–1856) займає особливе місце як у творчій спадщині самого митця, так і у світовій камерно-вокальній музиці. Композитору належать тридцять три збірки романсів, загалом більше двохсот пісень, хоча і відомо, що до 1840 року він працював майже виключно в інструментальній сфері. Це пояснює широке вивчення зокрема фортепіанних творів, на тлі якого досвід Р. Шумана у вокальній царині залишає значний простір для наукової думки. Цьому сприяє виконавська практика, яка свідчить про постійне звернення вокально-фортепіанних дуетів різних поколінь до спадщини композитора, зацікавленістю одних й тих самих музикантів певними творами протягом творчого життя. Серед зразків, написаних Р. Шуманом, особливою популярністю користується вокальний цикл «Любов поета» *op. 48*. Це підтверджується безліччю створених виконавських версій, зафіксованих на платівках, відеозаписах з концертів тощо. Усвідомлення різного розуміння змісту цього твору вокально-фортепіанними дуетами не втрачає своєї актуальності, оскільки кожен з музикантів розкриває власне бачення емоційно-образного наповнення циклу, з одного боку, та ті зміни, які відбуваються в художній свідомості в той чи інший час, з другого боку. Окреслені положення визначають **актуальність** запропонованої теми магістерського дослідження.

**Мета дослідження** полягає у розкритті індивідуальних особливостей виконавських версій вокального циклу «Любов поета» *op. 48* Р. Шумана.

Сформульована мета передбачає вирішення наступних **завдань**:

- узагальнити наукову літературу щодо вокального циклу «Любов поета» *op. 48*;
- розкрити на підґрунті наукових розробок співвідношення учасників вокально-фортепіанного дуету у виконавському аспекті;

- порівняти специфіку втілення двох композиторських версій вокального циклу «Любов поета» *op.* 48;
- висвітлити індивідуальність виконавських версій вокального циклу «Любов поета» *op.* 48.

**Об'єктом** магістерського дослідження є камерно-вокальна творчість Р. Шумана; **предметом** – вокальний цикл «Любов поета» *op.* 48 Р. Шумана в динаміці виконавських версій.

**Методологія** магістерського дослідження базується на комплексному підході з залученням наступних методів аналізу:

- *історико-теоретичний* – освітлює розвиток художніх явищ та засобів музичної виразності;
- *структурно-функціональний* – розкриває сутність композиційних елементів та їх функції у драматургії музичного твору;
- *жанрово-стильовий* – характеризує твори за їх приналежністю до певної жанрової традиції та авторського стилю;
- *порівняльний* – виявляє індивідуальні риси у співставленні з усталеною традицією;
- *інтерпретаційний* – окреслює наукові та виконавські трактовки композиторських ідей;
- *виконавський* – роз'яснює комплекс засобів для реалізації композиторського замислу;
- *довідково-біографічний* – наводить відомості про творчу спадщину митця.

**Теоретичну базу** складають дослідження присвячені: *жанру та стилю в музиці* – (М. Арановський [3], С. Скребков [55], М. Старчеус [57], В. Цуккерман [67]); *музичній формі* – (В. Бобровський [7], В. Васіна-Гросман [8; 10], І. Глауберман [13], І. Лаврентьєва [28], Н. Кузьміна [26]), Т. Кюрегян [27], Л. Мазель [32], Л. Мазель, В. Цуккерман [33], Є. Назайкінський [48], І. Способін [56], В. Цуккерман [68; 69], В. Холопова [63]); *темі, тематизму та фактурі* – (Е. Ручьєвська [], В. Холопова [61; 62]); *синтезу мови та музики* –

(Б. Асаф'єв [4], В. Васіна-Гросман [9; 10], Р. Петрушанська [50], Р. Шуман [71; 75; 76]); *питанням інтерпретації* – (Н. Коріхалова [23], В. Москаленко [41], К. Тимофєєва [59], У. Шьонгал'єс [77]); *концертмейстерству* – (К. Виноградов [12], Г. Зуб [16], Н. Інюточкіна [17; 18], Т. Калугіна [19], С. Клебанова [20], О. Ксьондзик [25], О. Люблінський [30], С. Лютая [31], Т. Молчанова [34; 35; 36; 37; 38; 39; 40], Дж. Мур [47], О. Обухова [49], І. Полян [51], С. Саварі [54], З. Юзюк [78], G. Johnson [86], T. Service [91], R. Thies [93], S. Tomes [94], B. Wise [95]); *творчості Р. Шумана та вокальному циклу «Любов поета» op. 48* – (А. Амброс [1], Д. Житомирський [15], К. Царьова [64], R. Hallmark []; T. Hampson, R. Stark-Voit, C.-M. Verdino-Süllwold [85], A. Komar [87]); *літературній спадщині Г. Гейне* – (Н. Берковський [5], С. Біченко [6], А. Дейч [14]).

**Матеріалом магістерської роботи** слугують: нотний текст вокального циклу «Любов поета» *op. 48* Р. Шумана [72] та записи твору у виконанні дуєтів: Д. Фішер-Діскау / Дж. Мур [80], Д. Фішер-Діскау / Й. Демус [81], Д. Фішер-Діскау / В. Горовиць [82]; Т. Гемпсон / М. Аргеріх [88]. Для розкриття особливостей драматургії першої версії циклу були розглянуті відповідні пісні з *op. 127* [89] та *op. 142* [90], куди вони увійшли після вилучення з автографу.

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає в тому, що *вперше*:

- прослідковано еволюцію інтерпретації Д. Фішер-Діскау з піаністами Дж. Муром, Й. Демусом, В. Горовицем вокального циклу «Любов поета» *op. 48*;
- розглянуто виконавське втілення першої композиторської версії вокального циклу Р. Шумана «Любов поета» *op. 48*;
- розкрито особливості інтерпретації вокально-інструментального дуєту Т. Гемпсон / М. Аргеріх.

*Подальшого розвитку набули:*

- наукові ідеї Т. Молчанової про концертмейстерство.

**Апробація матеріалів.** Основні положення магістерської роботи опубліковані у тезах доповіді «Реконструкція автографа вокального циклу “Любов поета” Р. Шумана у сучасній виконавській практиці» на XII Міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» (м. Київ, 10-12 січня 2022 року) та викладені у доповіді на III Міжнародній науково-практичній конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (м. Харків, 21-22 травня 2022 року).

**Структура роботи.** Магістерська робота складається із Вступу, двох Розділів з розподілом на підрозділи та короткими висновками, загальних Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 64 сторінки, з них основного тексту – 54 сторінки. Список використаних джерел містить 95 позицій, з них 10 іноземною мовою.

## РОЗДІЛ 1

### ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ Р. ШУМАНА «ЛЮБОВ ПОЕТА» В АСПЕКТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

#### 1.1 Наукова думка про роль піаніста-концертмейстера у камерно-вокальному дуєті

Виконавство є невід'ємною складовою музичного мистецтва та займає відповідну ланку у тріаді «композитор – твір – виконавець». Пов'язано це з тим фактом, що поза реальної звукової форми будь-який твір зберігається в умовно потенціальному вигляді. Навіть при читанні нотного тексту музикантом-професіоналом твір відроджується завдяки внутрішньому слуху. Цінність виконавського мистецтва у такому контексті визначається продовженням життя твору в історичному часопросторі.

У ХІХ столітті, в період розквіту романтизму в мистецтві Західної Європи, відбувається остаточне розмежування ролі композитора та виконавця, що створює передумови для формування виконавства як окремого мистецтва. В той же час переосмислюється значення акомпаніатора, що у подальшому призводить до формування окремого фаху, а згодом стає чи не найпоширенішою професійною діяльністю піаніста. Умови, що визначили подібний розвиток здаються цілком очевидними та доцільно буде їх конкретизувати. Дослідники звертають свою увагу на низку чинників. По-перше, значним поштовхом для цього стало вдосконалення конструкції фортепіано, що значно розширило виразовий потенціал інструмента [18]. По-друге, широкого розповсюдження у композиторській творчості набули жанри камерної музики, внаслідок еволюції яких, окрім інших складових, змін зазнає і партія фортепіано. Фактура ускладнюється та набуває рис оркестрового викладу, тож вона перестає бути лише ритмічною та гармонічною підтримкою соліста. Композитори наділяють її більш різноманітними значеннями:

жанрової основи, психологічного фону, звуконаслідування інших інструментів і т. ін. По-третє, неабиякий підйом переживає тогочасна концертно-театральна сфера. Популярними стають виступи зі співаками і на концертних майданчиках філармоній, і в атмосфері домашніх музичних вечорів. Потреба у кваліфікованих акомпаніаторах виникає також в оперному театрі [40, с. 28–29]. Вже в той час в багатьох європейських закладах музичної освіти відкриваються класи акомпанементу, що підносить цю сферу діяльності піаніста на якісно новий рівень. З розвитком і розростанням мережі консерваторій та університетів, з'являється ціла плеяда піаністів, які вибудували свою кар'єру майже виключно у царині концертмейстерства. Назвемо деяких із них: Джеральд Мур (1899–1987), Губерт Гізен (1902–1976), Євген Шендерович (1918–1999), Йорг Демус (1928–2019), Важа Чачава (1933–2011), Семюель Сандерс (1937–1992), Мартін Кац (р. н. 1945), Грем Джонсон (р. н. 1950) та багато інших. В Україні, зокрема у Харкові, великий внесок зробили Регіна Горовиць (1899–1984), Всеволод Топілін (1908–1970), першою викладачкою класу концертмейстерства у Харківській державній консерваторії була Лідія Фінкельштейн, а згодом завідувачкою окремої кафедри концертмейстерської майстерності стала Ізабелла Полян (1908–1987).

Нагадаємо, що німецьке слово «*Konzertmeister*» утворилось від злиття двох слів «*Konzert*» (концерт) та «*Meister*» (майстер – з лат. *magister* – начальник, вчитель) [21]. Історично роль концертмейстера належала виконавцю першої скрипки в оркестрі, котрий водночас був і керівником усього колективу. В процесі розширення його складу виникає професія капельмейстера (диригента), а концертмейстер залишає за собою функції очільника певної групи інструментів. Відомо, що термін концертмейстер асоціюється й з іншими видами музичної діяльності. Наприклад, *ілюстратор-вокаліст/інструменталіст* в концертмейстерському класі, *піаніст-ілюстратор* в класах хорового та симфонічного диригування виконує клавіри, *піаніст-аккомпаніатор* займається зі співаком у класі та бере участь у виконанні на естраді, *корепетитор* допомагає співакам вчити партії в

оперному театрі. В певній мірі схожі завдання постають і перед піаністом камерного ансамблю з інструменталістами [35, с. 5; 21].

На тлі плюралізму наведених визначень, видається складним встановити відповідність між цими поняттями та конкретною діяльністю піаніста. На практиці в повсякденному спілкуванні вживання різних найменувань одного і того ж фаху часто не фільтрується увагою, одні поняття підмінюють інші, часом більш коректні (наприклад, акомпаніатор – концертмейстер). Унаслідок цього і в науковій літературі виявляється неузгодженість уявлень про специфіку рольової функції піаніста у різних типах ансамблю. В наш час серед науковців та практиків спостерігається прагнення дослідити більш ретельно професію піаніста-концертмейстера з обґрунтуванням належних теоретичних засад. Про це свідчить сучасний досвід, відзначений активним пошуком відповідних визначень різнобічної діяльності представників цієї спеціальності. Накопичені відомості сприяють появі спроб створити систему понять і термінів стосовно роботи піаніста в спільному виконавстві. Наприклад, Т. Молчанова намагається навести вичерпний перелік таких дефініцій, а саме: «акомпаніатор», «артист камерного ансамблю» (за зауваженням музикознавиці, не «ансамбліст»), «клавірист», «концертмейстер», «концертмейстер-ілюстратор», «корепетитор»<sup>1</sup>, «піаніст-ілюстратор музики», «тапер» [37, с. 3]. Доповнимо список дослідниці термінами, що набули розповсюдження в країнах Європи та у США для позначення професії піаніста, що працює в дуеті з інструменталістом або вокалістом: *piano accompanist* – піаніст-акомпаніатор; *vocal couch* – близький до усталеного сучасного розуміння концертмейстер; *collaborative pianist* – не має українського еквіваленту, але може розумітися як піаніст, який здатний співпрацювати у різних видах ансамблю; *associative artist* – синонім попереднього [95]. В американській дослідницькій літературі розповсюдження здобув вираз *collaborative pianist*, який використовується у

---

<sup>1</sup> Корепетитором називають піаніста, в завдання якого входить вивчення з виконавцем іншої спеціальності його партії [21].

різних контекстах, що вказує на його універсальний характер [94; 95]. Невипадково, таку назву мають відповідні кафедри у таких закладах як Джульєрдська школа (*Juilliard School*), Єльська музична школа (*Yale Scholl of Music*), а Університет штату Луїзіани (*Louisiana State University*) має літню програму «Інститут спільного фортепіано» (*The Collaborative Piano Institute*). Це дає привід говорити про схожість розуміння важливості розвитку у піаніста особливих професійних навичок.

Цінності та потреби нашого часу зумовлюють постійні зміни й у сфері музичної освіти. На думку Т. Молчанової, ключова увага приділяється індивідуалізації та збільшенню творчого компонента [39, с. 7–9]. Професія піаніста-концертмейстера не може залишитися осторонь від таких процесів, оскільки являється однією з найбільш затребуваних в музичному середовищі. Узагальнення та переосмислення попередніх результатів здобутків в цій та суміжних областях створюють передумови для виникнення нових методів та видів діяльності представників даної професії. Тому, як вважає Т. Молчанова, інтеграція методів коучингу<sup>1</sup> в музичну освіту цілком виправдана. Такий сплав наук синтезує новий підхід до взаємодії співака та піаніста, а саме вокальний коучинг («*vocal coaching*»). Визначення поняття знаходимо у Т. Молчанової: «вокальний коучинг – це метод педагогічної роботи, спрямований на створення мотивації до освоєння професійних компетенцій у студента-вокаліста» [39, с. 10–11].

Серед найбільш уживаних термінів виділяються два з них: «концертмейстер» та «акомпаніатор». Головною відмінною рисою першого є універсальний характер та значна роль педагогічної складової у роботі. Хоча й досі слово акомпаніатор має широке розповсюдження та часто підміняє собою більш коректне концертмейстер. У суперечці термінів «акомпаніатор – концертмейстер» Т. Молчанова помічає схильність до ототожнення цих

---

<sup>1</sup> Коучинг («*coaching*» – з англійської навчання, тренування) – це один з варіантів психологічного консультування, що має на меті допомогти досягти особистісного росту клієнта власними силами. Коуч лише мотивує та допомагає у встановленні цілей та способів їх досягнення [24; 29].

понять в роботах «піаністів-практиків». Дослідниця підкреслює анахронізм першого поняття і пояснює, що у минулому «акомпаніатор» виконував функції більш утилітарні. Наприклад, створював ритмічний фон на заняттях, пов'язаних з рухом та танцем («ілюстратор музики»), супроводжував покази німого кіно («тапер»). Переосмислення ролі піаніста відбувається з розвитком виконавського репертуару, зумовлюючи посилення функції педагогічної складової.

На сучасному етапі науковці, які спеціалізуються на вивченні різних аспектів мистецтва спільного виконавства, одностайно відмовляються від використання слова «акомпаніатор», вважаючи його застарілим та не розкриваючим суті цього виду творчості. Цю тенденцію можна пояснити, по-перше, поступовим ускладненням ансамблевої літератури, по-друге – прагненням досягти історичної справедливості, бо у минулому прізвище піаніста навіть не вказувалося на афішах концертів камерно-вокальної та камерно-інструментальної музики, а його гонорари від виступів були набагато мізерніші, за гонорари «зірок». Доцільно навести з цього приводу наступні слова Дж. Мура: «<...> вважали, що акомпаніатор сприяє успіху концерту не більше, ніж гардеробник» [47, с. 36]. Майже в кожному з джерел можна знайти нарікання на те, що професія піаніста-концертмейстера є недооціненою чи несправедливо відстає від другий план. Т. Молчанова вказує, що на це впливають багато чинників, серед яких вона називає навіть розташування музикантів на сцені [38, с. 7]. Подібні думки має і Г. Джонсон, який каже, що «партнерство співака та піаніста – це об'єднання ресурсів між двома людьми, одна з яких стоїть обличчям до аудиторії, а інша – працює лише в профіль» [86]. Дійсно, досвід багатьох представників цієї професії неодноразово доводить ці тези, а до того ще й тягар історії становлення концертмейстерства накладає свій відбиток. Проте зазначимо, що існує й інше бачення щодо цієї «екзистенційної» проблеми. Відомий британський піаніст-концертмейстер Г. Джонсон, навпаки, відстоює вживання терміну «акомпаніатор», він наполягає: «Термін “collaborative pianist ” може підходити для жорсткої

рівності камерної музики, але він не охоплює особливу природу, інтимність співучасті піаніста в роботі зі співаком. Слово “акомпаніатор” зневажається американськими музикантами, які відчують себе приниженими через це. Багато англійських піаністів вважають по-іншому: поїхати з кимось у подорож — це дуже підходяще визначення для виступу зі співаком» [там само].

Досягнутий рівень осмислення своєрідності піаністичної діяльності у взаємодії з голосом або будь-яким інструментом все ж уможливило використання слова «акомпаніатор» як синоніма до слова «концертмейстер». Хоча на сучасному етапі деякі дослідники вважають цей термін застарілим, все ж зберігається в активі культури певний пласт музичних творів, в яких на перший план виходить голос та вербальна основа. Такими постають народні пісні, які не були індивідуалізовано оброблені композитором, де збережений їх первинний вигляд, та низка творів епохи класицизму. Прикладом наведемо деякі твори В. А. Моцарта: пісні – «*Die kleine Spinnerin*», «*Das Lied der Trennung*» та концертні арії для різних голосів – «*Con ossequio, con rispetto*» [43, с. 41–47], «*Si mostra la sorte...*», «*Misero! O sogno, o son desto?..*» [44, с. 47–68], «*Così dunque tradisci*», «*Un bacio di mano...*» [42, с. 40–53]. У таких творах, незважаючи на тип фактури та її щільність, функція піаніста полягає у створенні гармонічного фону, гармонічної підтримки, тому це дозволяє використання терміну акомпаніатор. Однак, це зовсім не є свідченням простоти їх втілення, більше того, знаходимо думку, що «виконання творів цього композитора стає своєрідним іспитом на високу фахову майстерність» (мається на увазі піаніст) [78, с. 99].

О. Ксьондзик відносить акомпанування до сучасної системи музичної культури. Дослідниця виходить з того, що в ролі акомпаніатора може виступати не тільки окремий виконавець, а саме піаніст, але й колектив музикантів. На цьому підґрунті вчена висловлює критичну думку, згідно до якої є недоцільним спрощений підхід до оцінки рольової функції виконавців, лише керуючись «формою викладу музичного матеріалу». Як пише музикознавиця, взаємовідносини музикантів мають свою багатоскладову

структуру, «яка включає культурологічні, психологічні, естетичні, соціальні аспекти (з точки зору психології відносин, рівня професіоналізму, спільності мистецьких позицій, реалізації творчих задумів тощо)» [25, с. 9].

Чи існує сенс в пошуку та встановленні істини в суперечці понять «концертмейстер – акомпаніатор»? З наведених вище аргументів та думок дослідників виявляється, що ці дві фахові спрямованості потребують різних підходів у роботі, різного рівня професійності від піаніста, а з огляду на існуючий значний перелік дефініцій щодо спільного музикування взагалі робить ці два терміни лише частиною широкого кола діяльності піаніста у сфері спільного виконавства. Усі відомі факти про творчість музикантів, інтерпретацію яких буде розглянуто, вказують на їх виключну паритетність у роботі, таким чином, звужуючи зміст терміну. Тому більш доцільними було б вживання виразів *collaborative pianist* або *associative artist*. Проте, для уникнення будь-яких непорозумінь у контексті магістерського дослідження зберігається усталена традиція українського музикознавства. Визначення терміну *піаніст-концертмейстер* цілком співзвучне ідеям Т. Молчанової, тобто – це виконавець-піаніст, котрий не просто супроводжує виконання співака, а являється виключно рівноцінним учасником камерно-вокального ансамблю [38, с. 5].

Сучасне розуміння ролі піаніста у вокальному ансамблі переконливо надано і в статті Роберта Тіса<sup>1</sup>. Дослідник відмовляється від уточнюючих слів до професії піаніста у вокально-фортепіанному дуеті, він стверджує: «Піаніст не більше акомпаніатор, ніж співак; вони супроводжують один одного» [93]. Визнання концертмейстерства як повноцінного мистецтва дозволяє вийти за межі вже існуючих парадигм та традиційних практик виконавського втілення. І в подальшому, якщо не дійти до остаточного висновку, то хоча б окреслити напрямки та тенденції досліджень у царині науки про концертмейстерство. Зокрема, такими постають особливості реалізації піаністом-концертмейстером

---

<sup>1</sup> Роберт Тіс (*Robert Thies*) – сучасний американський піаніст.

інтерпретаторського задуму в камерно-вокальному ансамблі, вивченню яких присвячена низка наукових праць та накопчений досвід виконавців останніх десятиліть. Відомий піаніст С. Саварі зазначає, що «в більшості випадків на шлях теоретичного осмислення музичного змісту творів першим вступає піаніст-концертмейстер», хоча безумовно це не нівелює участі співака у процесі [54, с. 167–178]. З цього приводу варто лише згадати про крайнє педантичний та навіть перфекціоністський підхід в роботі Д. Фішер-Діскау та Т. Гемпсона, виконання котрих розглянуто в даному дослідженні.

Однак, широкий спектр можливостей та задач, котрі закладені в партії фортепіано, з одного боку, посилюють роль концертмейстера як у комунікаційному, так і професійному аспектах, з другого – збільшують його відповідальність і потребують щирої емпатії та невтомної уваги до найтонших нюансів інструмента, який занадто схильний до впливу зовнішніх чинників – людського голосу. Проте надмірна «слухняність», що не підкріплена відповідними художніми завданнями та виходить за рамки естетичного смаку, має абсолютно протилежний ефект. Піаніст К. Виноградов, вважає вкрай необхідними сольні висловлювання піаніста, звісно якщо вони виправдані контекстом певного твору. Він іронічно оцінює відсутність виконавської ініціативи у концертмейстера: «Якщо піаніст – музикант не високого класу, не інтерпретатор музики, якщо він завжди лише тільки пристосовується до соліста, слухняно слідуючи його виконавським забаганкам, виконуючи роль галантного кавалера, який пропускає “даму” поперед себе, залишаючись при цьому в тіні, він не може бути справжнім артистом» [12, с 157]. Концертмейстер має в своїх руках занадто багато, щоб просто залишатися осторонь під час роботи та виконання, а можливості фортепіано настільки вражають, що його не дарма порівнюють з цілим оркестром. Наприклад, у вивченні клавирів зі співаком концертмейстер набуває очевидних функцій диригента. У камерних жанрах піаніст має менше простору для втілення виконавського замислу. За словами Г. Джонсона, світ пісні – «це економія та нищівна виразність у межах обмежених параметрів» [86].

Відомо про багато випадків, коли під час виступу на публіці концертмейстеру доводилося буквально рятувати розгубленого співака через забутий текст та приховувати інші недоліки його виконання. Істинна роль концертмейстера міститься не в суто піаністичній майстерності, вона полягає в тому, щоб підкреслити найкращі риси співака [там само]. Можливо тому концертмейстер завжди знаходиться в тіні, бо для цього йому необхідно в деякому відношенні пожертвувати власними амбіціями до самовираження.

Н. Інюточкіна вказує, що інтерпретація камерно-вокальної музики має свої принципово відмінні особливості, що зумовлені симбіозом мистецтв звуку і слова. Наявність двох авторів – поета і композитора, та двох виконавців – співака і піаніста, створюють специфічну систему виконавського втілення, роблять процес інтерпретації *багатоетапним* [18, с. 5]. Зазначимо, що поетичне слово відіграє значну роль у цьому процесі, бо музика завжди є рефлексією композитора на поезію, а не інакше. Не дарма типовий список рекомендацій, щодо роботи концертмейстера над твором, завжди включає в себе першим пунктом обов'язкове вивчення вербального тексту. Влучно пояснює співтворення двох мистецьких стихій піаніст Г. Джонсон: «Слова змушують нас думати, музика змушує нас відчувати, а пісня змушує нас відчувати думку» [86].

## 1.2 Образний світ та драматургія вокального циклу Р. Шумана «Любов поета» *op.48*

Протягом 1840 року Р. Шуман досягає великого успіху у написанні вокальних творів. Багатьма дослідниками цей період творчості композитора названий «рік пісень» («*Liederjahre*») [10; 15; 85]. Біографи митця повідомляють, що поява циклу в особистому житті автора ознаменована одруженням на Кларі Вік. В цей період Р. Шуман відчуває неабиякий прилив сил та творчої енергії, що зумовлює його плідність в царині композиторської творчості. Саме тоді з-під пера Р. Шумана виходять у світ наступні вокальні цикли: «Коло пісень» («*Liederkreis*») *op. 24* на текст Г. Гейне; «Мірти» («*Myrten*») *op. 25* на слова різних поетів – Й. В. фон Гете (1749–1832), Р. Бернса (1759–1796), Т. Мура (1779–1852), Дж. Байрона (1788–1824), Ф. Рюккерта (1788–1866), Г. Гейне (1797–1856) та Ю. Мозена (1803–1867); «Коло пісень» *op. 39* на тексти Й. Ейхендорфа; «Любов і життя жінки» («*Frauen-Liebe und Leben*») *op. 42* на текст А. Шаміссо; «Любов поета» («*Dichterliebe*») *op. 48* на текст Г. Гейне, загалом 130 пісень.

Останній з названих циклів заслуговує особливої уваги, бо його дійсно можна назвати вершиною світової камерно-вокальної музики. Через свою унікальність і високу художню цінність цей твір давно вже привертає увагу великої кількості дослідників [85; 87]. Виявляючи тонке сприйняття поетичного слова, Р. Шуман зміг досягти неабиякого взаємопроникнення поезії та музики. Сам він стверджував, що намагався «передати думки віршів майже дослівно» [75, с. 351]. У такому сенсі, кожна поезія для композитора поставала у сукупності інтонацій, які знаходили відбиток в гармонії та інших особливостях фортепіанної партії. У висновку це призвело до того, що Р. Шуман, звертаючись до творчості поетів-сучасників, ясно втілює творчий дух цих митців романтичної поезії.

Повноцінне сприйняття, розуміння та інтерпретація вокального циклу Р. Шумана «Любов поета» неможливі без осмислення загальних

закономірностей композиційних структур такого типу. Нагадаємо, Р. Шуман тяжів до циклізації різного роду. В музичному мистецтві існує певний набір так званих циклічних форм. Вони притаманні як інструментальній, хоровій, так і вокальній музиці. Відомо, що слово «цикл» походить від грецької та означає «круг, кругообіг». Разом з тим значення його тлумачиться по різному. Наприклад, згідно наданих у «Словнику української мови» існують наступні дефініції. Найбільш узагальнене з них означає «сукупність взаємозв'язаних явищ, процесів, робіт, яка створює закінчене коло дій протягом певного проміжку часу» [65, с. 211]. Інше формулювання вказує на послідовність чогонебудь, певну сферу знань, які пов'язані між собою деяким принципом і т. ін. На цьому підґрунті в композиторській творчості слово «цикл» розуміється як багаточастинна композиція, складові якої виявляють риси спорідненості різного роду. Як бачимо, з наведених вище визначень ключовими являються кількісний компонент будь-яких явищ та система елементів, що сприяють процесу об'єднання, тобто циклізації. Всі ці елементи взаємодіють між собою за двома принципами: контрасту та подібності. Перший – помітніший, бо проявляється в загальному характері номерів, який виявляється у відмінностях форми, темпів, тематичного матеріалу, другий – більш прихований, бо закладений в інтонаційно-тематичній структурі музики.

У царині камерно-вокальної лірики, на тлі окремих різножанрових пісень та романсів, виокремився вокальний цикл, розвиток якого починається з ХІХ століття. Найбільший вклад в тогочасну музичну літературу належить австрійському композитору Ф. Шуберту (1797–1828), доробок якого налічує понад шістьсот пісень. Його цикли «*Die schöne Müllerin*» *op.* 25 та «*Winterreise*» *op.* 90 стали орієнтирами для багатьох наступних композиторів, у тому числі і Р. Шумана. Знайдені австрійцем у своїх циклах різноманітні засоби об'єднання номерів, сприяли визначенню деяких типових рис вокального циклу як жанру. Багаточастинність такого типу композиції досягається завдяки низці обраних віршів, які сприяють утворенню ліричного сюжету та виявляють різноманітні зв'язки між собою.

Виходячи з поетичної основи камерно-вокальних циклів, музикознавці розподіляють прийоми об'єднання номерів за двома принципами. Перший з них – це *сюжетний*, як правило, він зумовлений залученням поетичного циклу, що відбиває психологічну трансформацію ліричного героя на тлі послідовної зміни подій. Другий – *тематичний*, який розвиває один задум, але здійснює це різними шляхами в кожному з номерів. Це дає композитору можливість обирати різні вірші з творчості одного поета або з творчості різних майстрів поетичного слова. Наприклад, І. Глауберман називає такі загальні риси, що найбільш характерні для вокального циклу: розроблений тональний план, інтонаційні зв'язки, взаємозв'язки номерів, що змінюють один одного [13, с. 93]. У вокальному циклі «Любов поета» важко визначити домінуючий принцип, бо за багатьма параметрами у ньому наявні ознаки як сюжетного, так і тематичного.

За свідченнями наукової літератури, вокальний цикл «Любов поета» має дві композиторські версії [85; 87]. Перша з них була написана Р. Шуманом в період між 24 травня та 1 червня 1840 року, але на жаль на довгі роки була виключена з активної дослідницької та виконавської практики. Разом з тим, вже в першій монографії про композитора вказувалося на її наявність, що надало ініціативним дослідникам вести активний науковий пошук. Одним із сучасних дослідників вокальної творчості Р. Шумана є американський співак Томас Гемпсон (*Thomas Hampson*, р. н. 1955), якому вдалося об'єднати навколо себе зусилля вчених-музикознавців: австрійки Ренати Штарк - Войт (*Renate Stark-Voit*, р. н. 1953) і американки Карли Марії Вердіно - Зюльвольд (*Carla Maria Verdino-Süllwold*). В результаті їх спільної роботи вдалося зробити багато відкриттів, що стосуються історії створення циклу, композиторського задуму і драматургічних особливостей. За повідомленням вчених, рукопис оригінальної версії вокального циклу, що зберігається в фондах Берлінської державної бібліотеки, має початкову назву «Двадцять пісень і розспівів з Ліричного інтермецо в Книзі пісень для голосу і фортепіано» («*Zwanzig Lieder und Gesänge aus dem Lyrischen Intermezzo im*

*Buch der Lieder für eine Singstimme und das Pianoforte*»). Як бачимо, вже в самому заголовку міститься цікавий факт про наявність саме двадцяти номерів, замість звичних шістнадцяти. У жовтні 1843 року композитор надіслав свій твір з тією ж назвою та зазначенням *op. 47 (!)* до видавництва *Peters* у Лейпцигу, а у грудні того ж року вперше з'являється згадка про назву, що закріпилась і надалі – «*Dichterliebe*». На жаль науковці не знайшли причин численних виправлень та вилучення чотирьох номерів із офіційного видання. Проте, ці твори були опубліковані посмертно Кларою Шуман і помилково вважалися опусами пізнього періоду творчості композитора. Вони увійшли до двох збірок: «П'ять пісень та наспівів» (*Fünf Lieder und Gesänge*) *op. 127* і «Чотири наспіви» (*Vier Gesänge*) *op. 142*. До першої з них відносяться пісні «*Dein Angesicht*» («Твоє обличчя») і «*Es leuchtet meine Liebe*» («Мое кохання сяє»), до другої – «*Lehn' deine Wang'*» («Притулись щокою») і «*Mein Wagen rollet langsam*» («Карета котиться повільно»). У процесі більш детального порівняння обох композиторських версій вчені з'ясували, що автограф, крім додаткових чотирьох пісень, містить ще й велику кількість відмінностей у самому тексті і в позначеннях динаміки [85].

Отже, в остаточному варіанті автор зберігає лише 16 віршів, а не 20 з циклу Г. Гейне «Ліричне інтермецо» зі збірки «Книга пісень». Їхній сюжет, як відомо, пов'язаний з нерозділеним коханням юного поета [15, с. 558–559; 87, с. 3–12]. Р. Шуман розвиває задум поета, доповнюючи та збагачуючи його засобами музичної мови. Завдяки цьому поглиблюється духовний світ і переживання ліричного героя. Водночас виявляються деякі принципові відмінності між ідеями двох авторів. Головна з них розкривається у завершенні циклу. Не дивлячись на те, що і у поета, і у композитора твір закінчується однаковою поезією, у Г. Гейне іронічна манера залишається пануючим настроєм до самого кінця, у той час, як Р. Шуман створює фортепіанну постлюдію, характер якої згладжує основний конфлікт твору.

Драматургію «Любові поета» дослідники оцінюють по-різному. Наведемо декілька висловлювань з цього приводу: «Любов, спочатку щаслива

та безхмарна, потім отруєна сумнівами та розчаруваннями, – такою є тема цього циклу...» [11, с. 180]; яскравим є також афоризм М. Цветаєвої: «Все життя ділиться на три періоди: передчуття кохання, дія кохання та спогади про кохання». Визначаючи двочастинну структуру сюжетного розгортання циклу, науковці виявляють три основні образні сфери: природи, почуття ліричного героя, образи побуту. В. Васіна-Гроссман наводить наступну класифікацію: перша група – образи природи, яка постає у своїй красі та гармонії, друга – «образ людини з її пристрастями та тривогами», третя – «пов'язана з образами побуту, повсякденності» [10, с. 313]. Окреслені образні сфери композитор втілює за допомогою різних пісенних жанрів, відзначених певними особливостями. Зокрема, номери циклу розподіляють по трьом групам: пісні-прелюдії, пісні-монологи та жанрові пісні [там само, с. 313 – 316]. Відповідно до іншої позиції у творі Р. Шумана є лірична мініатюра (з пейзажним відтінком), картина, монолог [64, с. 217].

В музиці Р. Шумана три образні сфери втілені індивідуалізовано. Достатньо сказати, що в кожній з пісень знаходить своє відображення тільки одна сфера, за винятком хіба що заключного номеру «*Die alten, bösen Lieder*» (№ 16). Разом з тим, незважаючи на існуючу образну диференціацію пісень, вони мають спільні риси. Це зумовлено розповіддю від першої особи, що надає їм характер монологу та насичує мовленнєвими інтонаціями. На думку В. Васіної-Гроссман, до пісень першої групи можна віднести №№ 1, 2, 3, 5, 8, 10. Для них характерні лаконічність форми, виразність мелодії у вокаліста та деталізованість фортепіанного викладення. За спостереженнями дослідниці, всі ці особливості свідчать про приналежність творів до жанру романсу-прелюдії, незважаючи на те, що сформувався він дещо пізніше. В. Васіна-Гроссман приходить висновку, що пісні цієї групи слугують фоном для розкриття змісту всього циклу, створюючи при цьому атмосферу як згоди, так і протиріччя настроям персонажа. Найменша кількісно, проте найбільш значуща група в сюжетно-образній концепції всього вокального циклу представлена піснями-монологами. До них відносяться №№ 4, 7, 13 [10,

с. 314]. К. Царьова відносить до цього блоку ще й «*Aus meinen Tränen sprriessen*» (№ 2) [64, с. 220]. Д. Житомирський ніяк не класифікує цей твір у відповідності до образної сфери, але підкреслює «контраст з набагато більш природною “прелюдійною” лірикою першої пісні» [15, с. 562]. Третя група містить №№ 9, 11, 15, 16. В них розкривається жанрово-побутове начало, з опорою на пісню, танець, марш. Дослідники творчості Р. Шумана сходяться на думці, що такими засобами композитор втілює в музиці ведучу рису літературної спадщини Г. Гейне – іронію<sup>1</sup> [9; 15; 64].

Зокрема, Д. Житомирський вважає зав'язкою і початком подій перші три пісні; узагальнюючи їх характер і змістове наповнення, він формує з них групу «весняних» пісень. З пісні «Зустрічаю погляд очей твоїх» («*Wenn ich deine Augen seh`*», № 4) бере свій початок основна тема твору – тема «мук любові». Пісня «Чую пісні звуки?» («*Hör` ich das Liedchen klingen*», № 10), по ствердженню музикознавця, будучи певним підсумком першої частини, відкриває етап, в якому, говорячи словами науковця, «жар романтичного почуття покривається попелом», і «в душу проникають відгомони колишнього» [15, с. 571–572]. Інакше кажучи, цей номер Д. Житомирський трактує як рефлексію ліричного героя на вже пережиті «любовні муки» [там само, с. 560–581]. В. Васіна-Гросман висловлює іншу думку щодо «вододільного» моменту всього твору, а саме вбачає його в пісні «Я в ранці в саду зустрічаю» (№ 12). І дійсно, не можна не погодитися з таким зауваженням дослідниці, бо яскраво виражена подібність цього номеру зближує його з крайніми піснями циклу. З першою – загальний настрій, виразна і гнучка мелодична лінія та її характер розвитку, тип фортепіанної фактури у вигляді гармонічних фігурацій. З останньою, – на перший погляд, спільних рис не так багато, проте вони виявляються визначальними для драматургії всього твору. Перша і головна – це наявність фортепіанної постлюдії, котра слугує фіналом

---

<sup>1</sup> Літературознавець Пауль Рейман (1902 – 1976) афористично пояснює цей літературний прийом: «Іронія – це жорстокий суддя, устами якого поет говорить самому собі сувору правду, примушуючи себе тверезо споглядати на речі» [6].

циклу, інша деталь проявляється у спільному тоні *des/cis* (*Des-dur/cis-moll*). Зазначимо, що перша пісня в обох партіях починається з тону «*cis*».

До одного з основних прийомів, що сприяє об'єднанню номерів у циклі, відносять також тональний фактор. Відомо, що Р. Шуман був не тільки композитором, а ще й мислителем, критиком. М. Друскін, характеризуючи творчий образ композитора, відмічає: «<...> письменник-трибун, чий статті проникнуті високим громадянським пафосом, яскраво обдарований публіцист <...>». По собі митець залишив низку статей, в яких не тільки висловлюється стосовно того чи іншого твору та дає їм оцінку, але й ділиться своїми поглядами на мистецтво. В одній із статей Р. Шумана містяться цікаві думки щодо обрання композитором тональностей та їх своєрідних рис для втілення різних почуттів та станів. Виявляючись прихильником інтуїтивного вибору тональності твору, він стверджує, що композитор миттєво визначає тональність, «як художник свої фарби». Він порівнює творчість композитора з явищем генія, котрий «разом з думкою одночасно створює і форму, тобто посуд, що вміщує думку» [73, с. 158]. Зазначимо, що слово форма вжито по відношенню до тональності, а не в значенні форми музичного твору.

Слід відмітити сумніви Р. Шумана щодо пов'язування деякими композиторами тієї чи іншої тональності з вираженням конкретних почуттів та емоційних станів. Водночас справедливо зазначити, що і нерозбірливе відношення до тонального оформлення думок однозначно не є близьким композитору. Зокрема поет К. Д. Шубарт (1739–1791), як стверджує автор статті, взагалі сприймав тональності ніби окреме явище, котрому притаманні якості повноцінного художнього твору та наділяв їх великою кількістю «дріб'язково-деталізуючих епітетів» [там само, с. 158]. Тим не менш, асоціацій, які склалися у власній свідомості, Р. Шуман не уникає та наводить деякі приклади: мажор для нього є втіленням чоловічої сутності, мінор – жіночої; неглибокі почуття знаходять відбиття в простих тональностях, а щирі та відверті – в тональностях, що не такі звичні для сприйняття. Певно, що ідеться про тональності з меншою або більшою кількістю ключових знаків.

Коментуючи останню тезу, зазначимо, що композитор пояснює свої думки занадто спрощено, хоча роботу цього принципу дійсно можна побачити і у вокальному циклі «Любов поета». Наприклад, вокальна мініатюра «Уві сні я гірко плакав» («*Ich hab' im Traum geweinet*», № 13) є зразком трагічного монологу, в якому почуття відчаю та зневіри переповнюють ліричного героя. Для неї композитор обирає «складну» тональність *es-moll*. А для зображення картини весілля, танцю, що розгортаються у пісні «Наспівом скрипка чарує» («*Das ist ein Flöten und Geigen*», № 9) Р. Шуман використовує *d-moll*.

Чому проблема вибору тональності викликає такий інтерес з боку дослідників? В тій же статті Р. Шуман висловлює думку, що закономірності розвитку, кульмінації та спади найбільш вдало втілюються через систему квінтового кола. Для розуміння логіки вибору тональності у вокальному циклі ця теза є ключовою. Цікавим видається знайти співзвучне та відмінне думкам Р. Шумана, викладеним у статті та втіленим в вокальному циклі «Любов поета» та спершу прослідкуємо динаміку тонального плану в цілому.

Як відмічають дослідники, для більшості пісень із початкової групи, наповнених світлою лірикою, почуттями кохання та ніжності, які зароджуються, образами весняного цвітіння, Р. Шуман обирає мажорні дієзні тональності [11, с. 182–184]. Розташовані вони у кварто-квінтовому співвідношенні, проте деякі з них мають і більш тісний зв'язок. Наприклад, пісні №№ 3 та 5, 4 та 6 написані в паралельних тональностях – *D-dur* – *h-moll* та *G-dur* – *e-moll*, відповідно. До того ж знаходимо паралелі і в образному змісті цих творів. Для першої пари (№№ 3 і 5) спільною є тема звернення ліричного героя до квітів та природи («І рози, і лілії, і сонця сіяння...», «В квітах білосніжних лілій...»), загальний трепетний характер, проте з контрастним відтінком настрою. Даний стан героя яскраво втілено у мерехтливому візерунку фортепіанної тканини.

Подібність другої пари (№№ 4 і 6) менш помітна, оскільки на перший план виступає емоційний, динамічний та фактурний контраст. Але з точки зору змістовної лінії образ дівчини та почуттів до неї, оспіваний у пісні

«Зустрічаю погляд твоїх очей» (№ 4), отримує об'єктивний відбиток в пісні «Над Рейна світлим простором» (№ 6), у якій поет асоціює образ Діви Марії зі своєю коханою. Можна сказати, що пісня № 4 сприймається як відсилка до минулого із № 6. Отже, виявляємо циклічність та динаміку тональних змін, що нерозривно пов'язана із сюжетним розгортанням твору.

Вододільним моментом тонального розвитку постає пісня «Я не серджусь» (№ 7), написана у *C-dur*, а наступна «О, якби квіти вгадали» (№ 8), написана в *a-moll*, виступає її абсолютною протилежністю. Після пари цих пісень композитор переходить до сфери бемольних тональностей, також дотримуючись кварто-квінтових співвідношень. Пісня «Наспівом скрипка чарує» (№ 9) повністю витримана в *d-moll*, але у фортепіанній постлюдії композитор модулює в однойменній *D-dur*. Подібним способом Р. Шуман змінює тональність лише двічі протягом всього циклу – в дев'ятій пісні та заключній (№16). У першому випадку він загострює тяжіння до наступного номера в *g-moll* – «Чую пісні звуки?», котрий, на думку деяких музикознавців, є переломним моментом у драматургії вокального циклу та початком іншої її «фази»[15, с. 571], у другому випадку, навпаки, – зменшує емоційний накал для завершення усього твору. Таким чином, знаходимо ще одну закономірність тонального мислення композитора.

В останніх трьох піснях (№№ 14, 15, 16) Р. Шуман повертається до дієзних тональностей, підкреслюючи цим підхід та саму кульмінацію всього циклу. Однак напружений *cis-moll* заключної пісні (№ 16) композитор розряджає у *Des-dur* фортепіанної постлюдії. Нагадаємо, що таке рішення композитора відносно фіналу принципово відрізняє драматургічну концепцію шуманівського вокального циклу та гейнівського поетичного [там само с. 578; 11, с. 201–202]. Р. Шуман писав, натхненний коханням до Клари та одруженням з нею, а Г. Гейне виплеснув свої болісні переживання щодо нещасної любові. В свідомості одного митця мрії та оптимізм відносно майбутнього, у іншого – сум та уламки спогадів із минулого.

Тож, підсумовуючи все вище сказане, важко повністю погодитись зі словами самого Р. Шумана щодо виключно інтуїтивного вибору композитором тональності твору, адже у вокальному циклі «Любов поета» знаходимо багато закономірностей, які дають підстави стверджувати про його детально продуманий тональний план.

Говорячи про цільність всього вокального циклу, дослідники не залишають без уваги цілий ряд інтонаційно-тематичних зв'язків, що пронизують як фортепіанну, так і вокальну партії. Найяскравішим прикладом даному аргументу може слугувати інструментальна постлюдія в пісні «Я вранці в саду зустрічаю» (№ 12), яку Р. Шуман пізніше використає в якості завершення циклу в останньому номері «Ви злі, злі пісні...» (№ 16) [15 с. 578–579; 11, с. 202]. Зв'язуючі функції набувають і окремі інтонаційні структури, названі В. Васіною-Гроссман «психологічно правдивими». Підтвердженням даній тезі слугують міркування Б. Асаф'єва, на думку якого «мовленева інтонація дає композитору матеріал, що тісно пов'язаний з проявами психічного життя» [4, с. 7]. Наприклад, інтонації малої секунди в вокальних мініатюрах «Квітів вінок духмяний» (№ 2) та «Уві сні я гірко плакав» (№ 13) асоціюються з образами сліз, плачу. В даному випадку, як і у багатьох інших, музична інтонація нероздільна з мовленевою. Цьому сприяло вміле володіння композитором такими типами вокального викладення, як лірична кантилена і речитатив, останньому з яких належить головна роль в конкретизації образів. У висновку в циклі утворився набір структур, котрі не тільки виконують тематично-сполучну функцію між окремими його піснями, але й поглиблюють розуміння психоемоційного стану ліричного героя [11, с. 202–204]. Створення основного настрою в кожній мініатюрі композитор заклав у фортепіанну партію, котра виконує роль психологічного фону.

До «року пісень» увага митця була зосереджена майже виключно на фортепіанній музиці. Будучи чудовим піаністом, Р. Шуман як ніхто усвідослював колосальний потенціал виразових можливостей цього інструмента, тому переніс це розуміння і у вокальну музику, визначивши роль

партії фортепіано не просто рівноправною з вокальною, а часто навіть ведучою. Невипадково Д. Житомирський називає пісні Р. Шумана вокально-інструментальними дуетами, при цьому відмічає, що «образний елемент, завдяки якому досягається визначеність змісту та яскравість вираження, закладений в партії фортепіано» [15, с. 546–547]. Тому роль піаніста-концертмейстера розуміється як рівноправного учасника вокально-інструментального ансамблю. В одній зі своїх критичних публікацій до опусу пісень німецького композитора Теодора Кірхнера (1823 – 1903) Р. Шуман відмічає збільшення можливостей та зростання ролі фортепіано у такому жанрі, в той час, коли літературне мистецтво зазнає змін. Автор підкреслює важливість відтворення детальних нюансів віршів завдяки виразовим можливостям фортепіано, за умови, що вокальна партія не втрачає своїх функцій та залишається рівноцінним засобом для розкриття художнього образу. В іншому випадку, коли інструментальний супровід переважає над голосом, виникає не що інше, як пісня без слів [71, с. 347 – 349].

Розглядаючи роботу іншого свого сучасника, композитора Р. Франц (1815 – 1892), Р. Шуман стверджує, що той належить до митців, творчість котрих була в певній мірі протестом проти беззмістовності, яка захопила тогочасний музичний простір і здебільшого фортепіанне мистецтво. У підсумку воно і стало на чолі «наступального руху» [там само, с. 350]. Твори, наповнені блискучими та віртуозними фігурами руху, поступилися значно глибшим за змістом, в них знайшла відбиток творчість двох німецьких геніїв – Й. С. Баха та Л. ван Бетховена. Виходячи з цього, підкреслимо, що в суто фортепіанній музиці митці мали всі ресурси для якісно нових змін і втілення будь-яких ідей та думок, а найголовніше були самодостатніми та володіли значним арсеналом виразових можливостей свого інструменту. Одночасно з тим, композитори, що працювали у царині вокальної музики, безумовно, черпали натхнення з поетичної літератури.

**Висновки до Розділу 1.** Представлені дослідження про концертмейстерство містять низку питань щодо історії становлення професії та сучасні умови її розвитку. Через розширення сфери діяльності піаніста-концертмейстера спостерігаємо зусилля фахівців до зміцнення наукового бекграунду цього виду творчості. В той час коли в українському музикознавстві поняття «акомпаніатор» визнане застарілим, деякі зарубіжні дослідники навіть відстоюють вживання цього «анахронізму». Важливо застерегти від підміни між собою інших згаданих в роботі дефініцій, оскільки їхня велика чисельність не лише підкреслює специфіку конкретного виду діяльності в царині спільного виконавства, а й вкотре свідчить про широкий спектр видів та напрямків творчості піаніста-концертмейстера. Значний ресурс дослідників спрямований на відстоювання рівноправності піаніста та відмову від «авторитарності» співака, тому закономірним являється новація в американській артистичній практиці, пов'язана з формулюванням поняття *collaborative pianist*, яке безпосередньо вказує на принцип взаємовідносин у вокально-фортепіанному дуеті.

Огляд наукової літератури, присвяченої вокальному циклу «Любов поета», дозволив співвіднести позиції дослідників щодо образно-емоційного змісту, драматургії, особливостей циклізації пісень. Деякі вчені групують пісні за жанровими ознаками, інші – за образно-змістовним наповненням. Важливими постають питання тональної логіки, характеристики мелосу композитора, насиченості інтонаційними зв'язками. Помітні відмінності у розумінні музикознавцями вузлових моментів сюжетного розгортання твору. Можна вказати на деяку невизначеність з приводу принципів об'єднання поетичної основи, бо цикл містить риси як тематичного, так і сюжетного типів. Вагомим є відкриття вченими першої версії твору Р. Шумана, що дає можливість розглядати його з інших ракурсів музикознавцям та виконавцям. Причини вилучення чотирьох номерів залишаються невідомими, і це відкриває перспективи для майбутніх пошуків відсутніх фактів з історії створення шуманівського «*Dichterliebe*».

## РОЗДІЛ 2

### «ЛЮБОВ ПОЕТА» Р. ШУМАНА У ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

#### 2.1 Своєрідність інтерпретації вокального циклу «Любов поета» ор. 48 Д. Фішер-Діскау з Дж. Мур, Й. Демусом та В. Горовицем

Вокальний цикл Р. Шумана «Любов поета» ор. 48 входить до репертуару багатьох вокально-фортепіанних ансамблів з усього світу. На інтернет-ресурсах збереглися аудіозаписи таких численних дуетів, зокрема Ф. Вундерліх / Х. Гізен, Д. Фішер-Діскау / Дж. Мур, Д. Фішер-Діскау / Й. Демус, Д. Фішер-Діскау / В. Горовиць, Т. Хемпсон / М. Аргеріх.

З джерел відомо, що дискографія Д. Фішера-Діскау налічує щонайменше шість записів вокального циклу «Любов поета» Р. Шумана. Всі вони зроблені в різні роки в співпраці з різними піаністами-концертмейстерами. Хронологічно перший з-поміж них – спільно з британським піаністом Джеральдом Муром (*Gerald Moore*, 1899–1987), зроблений 13 серпня 1956 року на музичному фестивалі у місті Зальцбург [33].

Примітно, що саме цей запис став першим для молодого співака. Дж. Мур, котрий вже тоді був абсолютно зрілим музикантом і успішним артистом, так говорить про свою першу зустріч з 26-ти річним співаком: «Він був великий у всьому – фізично, інтелектуально, музикально <...>. Йому досить було заспівати лише одну фразу, і я зрозумів, що знаходжусь поряд з майстром» [47, с. 71–72]. Що ж спровокувало досвідченого концертмейстера на таку високу оцінку дарування молодого баритона? Відзначаючи прекрасний голос, досконалу техніку, неперевершену дикцію, музикальність і темперамент, Дж. Мур пояснює: «Якби мені знадобилося визначити відмінність Фішера-Діскау від інших співаків, я висловив би його в одному слові – Ритм» [там само, с. 73].

Виступ музикантів відмічений емоційністю в розкритті образного змісту твору, детальним втіленням штрихів та нюансів нотного тексту. Скрупульозність також виявляється й у слідуванні оригінальним темповим вказівкам. Звичайно, що агогічні відхилення неминучі, інакше музика була б «мертвою», однак у цілому характер руху відповідає початковим позначенням. Відмітимо, що тональності деяких номерів було змінено в сторону пониження.

Цикл відкриває пісня «В сіянні теплих майських днів» («*Im wunderschönen Monat Mai*», № 1). В ній ніжне, чисте почуття кохання ліричного героя тільки-но зароджується, як і пробуджується природа навесні, коли розпускаються «всі бутони квітів» («*Als alle Knospen sprangen*») та «співають всі пташки» («*Als alle Vögel sangen*»). Музика огортає ласкою і теплом та сповнена стриманого захвату. Фактура ясна та світла, вокальна партія проста і невибаглива. Дует Д. Фішер-Діскау / Дж. Мур сприймається злагоджено та гармонійно. Вступ у фортепіано звучить пластично та виразно, концертмейстер створює імпульс в першій фразі (тт. 1–2), спочатку дещо прискорює рух, а потім (т. 2) компенсує це сповільненням та розширенням, підкреслюючи секундову інтонацію в мікрокульмінації. Це зумовлює гнучкість та природність викладення музики, а також втілює початкову вказівку Р. Шумана: «Повільно, ніжно» («*Langsam, zart*»). Вокаліст «підхоплює» посил концертмейстера та обережно влітає свій наспів. Якщо перший куплет у цілому витриманий без коливань емоційного стану, то другий відмічений нетривалим підйомом, що приводить до загальної кульмінації (тт. 21–23).

Через коротку люфт-паузу виникає пісня «Квітів вінок духмяний» («*Aus meinen Tränen spriessen*», № 2). Вона продовжує розкривати психологічний стан героя, який був окреслений в попередньому номері, але мініатюрність форми та речитативна мелодика вказують на більшу інтимність висловлювання, проте дещо збудженого та неспокійного характеру. Хвилювання в музику привносять синкопований та пунктирний ритм і переривчасті фрази вокаліста, викладені 16-ми та 8-ми тривалостями

здебільшого на інтонаціях прими. У фортепіано, навпаки, створюється протилежний ефект через акордове викладення партії, яка опонує до партії співака. У Д. Фішера-Діскау основний нюанс твору *piano*, в межах якого залишається піаніст, але вокаліст в кульмінації (тт. 13–14) наближається до *mf*.

Порив радості та захоплення, водночас, граціозність та простота характеризують мініатюру «І рози, і лілії..» («*Die Rose, die Lilie*», № 3) Легкість та невимушеність руху зумовлена артикуляцією на *non legato* в обох партіях та чіткою дикцією у вокаліста.

Сповнена ніжності та відвертого почуття пісня «Зустрічаю погляд твоїх очей» («*Wenn ich in deine Augen seh*», №4). Голос Д. Фішера-Діскау звучить оксамитово м'яко, Дж. Мур підтримує той же характер. Весь твір витриманий на *piano*, за виключенням невеликої кульмінації на *forte* (тт. 5–7), проте, у фортепіано воно відносне. Принцип діалогічності, закладений Р. Шуманом в цей номер, музиканти втілюють природно та невимушено. Тиха кульмінація на словах «я кохаю тебе» («*ich liebe dich*», тт. 13–14) вносить натяки на подальший драматичний розвиток сюжету, однак майже відразу фортепіанне завершення повертає початковий настрій (т. 16). Вже в діалогічній «любовній сцені» четвертого номера позначається психологічна драма ліричного героя: його відчуття блаженства, глибокого почуття та передбачення неминучого розлучення, розчарування. Піаніст дотримується авторських вказівок темпу та динаміки.

Після світлої лірики попереднього твору «здрігається і тремтить» («*schauern und beben*») фактура пісні «В квітах білосніжних лілій» («*Ich will meine Seele tauchen*», № 5). Одночасно виникає відчуття, що загальний рух стримується на користь рівномірності метричної пульсації, а згодом (т. 15) виконавці допускають *ritenuto*, котре відсутнє у автора. Пауза між номерами була досить довга, тому дещо згладжується їх контраст. Початкове *Leise* (тихо) для виходу на кульмінацію порушується тільки на словах «*den sie mir einst gegeben*» (тт. 12–13). Концертмейстер обережний, він ніби створює повітряну подушку для вокаліста.

Володіючи широким діапазоном та великою силою голосу, Д. Фішер-Діскау іноді допускає перевантаження на *forte*, що не асоціюється з інтимним характером викладення думок та почуттів ліричного героя. Наприклад, в першій строфі «Над Рейна світлим простором» («*Im Rhein, im heiligen Strome*», № 6) композитор виставляє динаміку *forte*. Вокаліст, точно слідуючи цій вказівці, занадто обважнює та підкреслює майже кожен звук, в голосі чутно хрипіння, все це створює ефект необґрунтованого драматизму та вносить темброві фарби, що більш характерні для амплуа баса, ніж для баритона. У наступному розділі, щоб відтінити об'єктивне змалювання суворої краси величного собору (на початку) від глибоких та ніжних почуттів героя до своєї коханої, композитор переходить в зону *piano*. На такому контрасті динамічних планів вражає майстерність співака змінювати колір свого голосу.

Темпову вказівку автора *Nicht zu schnell* (Не надто швидко) в пісні «Я не серджусь» («*Ich grolle nicht*», № 7) можна інтерпретувати по-різному. Дует Д. Фішер-Діскау / Дж. Мур дотримується більш помірною викладення музичного матеріалу. Співак починає стримано, далі збільшуючи емоційне напруження, проте це загострення відбувається через опір мірного акордового акомпанементу з восьмих. Драматичності цьому номеру додають динамічні хвилі та контрасти відтінків *forte* та *piano*. В другому розділі (тт. 12–18) вокаліст акцентує всі сильні долі тактів, а концертмейстер відносно сильні треті, хоча в тексті такий акцент вказаний одноразово на першу половинну тривалість (т. 13). У такий спосіб досягаються два результати: з одного боку, «розгойдування» емоційного стану, з другого – стримування почуттів, які воліють виплеснутися зовні.

Пісня «О, якби квіти вгадали» («*Und wüssten`s die Blumen*», № 8) схожа за характером на «*В квітах білосніжних лілій*» (№5), тому вони мають дещо подібну фактуру, але перша з них позбавлена опори у вигляді довгих тривалостей в нижньому регістрі, відсутні тяжіння, музичні пласти ніби летять. Вокаліст створює в тембрі легкість та невагомість. Його голос немовби пливе над землею, а концертмейстер огортає ніжними і прозорими тканинами

музики. Проте, перед третім куплетом поступово притримує рух (т. 23) і наступний епізод (тт. 24–31) звучить помітно повільніше. Піаніст змінює вагу туше, тридцятьдругі тривалості звучать не так легко; використовуючи витримані композитором крайні голоси, Дж. Мур досягає ефекту ручної педалі на фоні педалі демпферної, що сприяє поступовому згущенню фарб та динамізації драматургічного наповнення. В забарвленні голосу співака також відбуваються метаморфози, все більш важким та темним стає тембр, бо приближається кульмінація, сповнена відчаю, тому що кохана «розірвала серце» («*zerrissen mir das Herz*», тт. 30–32) Заключна фортепіанна постлюдія, яку справедливо Д. Житомирський порівнює з першим номером циклу для фортепіано Р. Шумана «Крейслеріана» *op. 16* (1838), вибухає як почуття ліричного героя, що вирвалися на зовні. Надзвичайно бурхлива та емоційна, вона переконливо втілена Дж. Муром. Концертмейстер відчуває емоційний стан цього епізоду, тримається на відтінку *forte*. Дві однакові фрази він, на перший погляд, не диференціює за динамічними нюансами, відповідно до шуманівського тексту, але перед *sf* у другій – створює мікроцезуру, що робить це місце центром тяжіння.

Особливо відповідальна роль концертмейстера в пісні «Наспівом скрипка чарує» («*Das ist ein Flöten und Geigen*», № 9), бо саме в партію фортепіано композитор заклав більшу частину засобів для відтворення художнього образу. Дж. Мур максимально точно виконує всі авторські вказівки, він виразно будує фразу, робить контур одноманітної мелодії пластичним та рельєфним за допомогою динаміки та ритму. Цілеспрямованість розвитку приводить до кульмінації, яку Р. Шуман розташовує саме у фортепіанній постлюдії (тт. 72–76). Завдяки цьому фортепіанна партія в цілому тут сприймається як носій ключової думки композитора. Це висловлювання пов'язане з характером сюжету, а подібний тип супроводу А. Люблінський називає «конфліктним» [30, с. 32]. Таке сприйняття цього номеру підкріплюється особливостями вокального мелосу, для якого характерна відсутність кантиленного наспіву, прості діатонічні ходи

інтервалів, невігадливі мотиви. Тут герой постає стороннім споглядачем картини весілля своєї коханої, і мелодія виявляється не дуже виразна, тож співак компенсує це зміною тембру голосу, що дозволяє краще зрозуміти реакції героя на події, та реалізацією композиторських позначень контрастної динаміки, щоправда в зонах *forte* іноді допускає перебільшення та надлишкові акценти (тт. 9–14). В той же час у фортепіано акценти часто виявляються необхідними, особливо в партії лівої руки задля стримування та метричної організації потоку із шістнадцятих в партії правої руки.

Через витриману паузу, яка має велике драматургічне значення і налаштовує слухача на сприйняття чогось важливого, виникають перші інтонації «Чую пісні звуки?» («*Hör` ich das Liedchen klingen*», № 10). Для одиниці пульсації виконавці обирають чверть і перше враження складається, що ніби темп дещо прискорений, а початкове позначення «повільно» (*Langsam*) знехтуване. Проте, коли з'являється голос, то стає зрозумілим, що таким способом музиканти прагнули досягти цільності думки та фрази. Д. Фішер-Діскау вступає якомога тихіше, враховуючи темброву насиченість баритону, хоча в тексті Р. Шумана стоїть позначка *piano*, і невдовзі (тт. 6–7) чути тремтіння голосу, що може вказувати на брак дихання. В той час концертмейстер м'яко підтримує соліста, але й не ховається за нього, бо в місцях поліфонічного розшарування фактури сміливо «говорить» своє слово – мелодична лінія контрапунктує партії вокаліста. В тихій кульмінації на словах «*Dort löst sich auf in Tränen*» (тт. 17–19) музиканти роблять *ritenuto*, що допустиме, але відсутнє у Р. Шумана. У фортепіанній постлюдії концертмейстер зміщує *sf* з синкопованої долі на  $g^1$  на першу *b* контроктави, з чим погодитися важко, бо за акустичними властивостями нижній регістр завжди перебиває верхній або середній, а композитор свідомо намагався досягти протилежного ефекту.

Пісня «Її він палко кохає» («*Ein Jüngling liebt ein Mädchen*», № 11) слугує яскравим прикладом втілення іронії Г. Гейне в музиці Р. Шумана. Проста, дещо незграбна за характером музика рясніє фольклорними мотивами.

Ритмічний малюнок яскраво виражений та одноманітний. Піаніст підкреслює кожен авторський акцент в синкопованих четвертях. Голос співака звучить яскраво та насичено в динаміці *forte*. Для єдності фрази він не гребує прийомами *crescendo* та *diminuendo*, хоча в тексті таке позначення знаходимо лише одноразово перед кульмінацією (тт. 26–27), яка написана композитором в *Ges-dur* та відтіняє основний *Es-dur*. Виконавці значно розсувають часові рамки, що у Р. Шумана виражено в позначці *ritardando* (т. 29), голос набуває неабиякої сили, акценти у фортепіано звучать максимально важко, що ще більше дрібнить мотивні структури речення, ділить їх надвоє, як і кохана, що «розбиває серце навпіл» («*Dem bricht das Herz entzwei*»).

Позбавленим різких коливань психічних станів, достатньо рівним та стійким емоційно видається «Я вранці в саду зустрічаю» («*Am leuchtenden Sommermorgen*», № 12). Образ цього твору дує втілює різними градаціями нюансу *piano* та вільним володінням агонічних *rubato* та *ritardando*. Контраст досягається показом зміни тональних та гармонічних фарб. Виникають сумніви з приводу відповідності темпу, який обрали виконавці до вказаного Р. Шуманом «доволі повільно» («*Ziemlich langsam*»), а саме його зміни в сторону прискорення. Також помітна, але незначна різниця у темпі фортепіанного вступу та подальшого розгортання партії голосу. Рух музики концертмейстер підкорює метричній пульсації восьмих та інтонаційно підкреслює чверті у верхньому голосі, а низхідні короткі гармонічні фігурації із шістнадцятих мисляться виконавцем як органічна складова мелодико-гармонічної фактури, що сприяє щільності звучання. Такий тип викладення викликає асоціації з піснею Р. Штрауса (1864–1949) «Ранок» («*Morgen*») *op.* 27, №4. В ній композитор також звертається до образів природи та кохання, однак загальний характер більш оптимістичний та позбавлений болю героя від нерозділеного кохання. У фортепіанній постлюдії пісні Р. Шумана піаніст природно та пластично проводить всі голоси поліфонічної фактури. Загальний спад динаміки дозволяє відтінити дві однакові фрази (тт. 23–26) відносно контрастними *piano*.

Наступна пісня «Уві сні я гірко плакав» («*Ich hab` im Traum geweinet*», № 13) постає як монолог ліричного героя, котрий бачить три сні про свою кохану. В першому – дівчина являється йому мертвою. Голос Д. Фішера-Діскау сповнений відчаю, звучить насторожено на *piano*. Концертмейстер відповідає скупими, контрастними до партії вокаліста фразами з акордів на *staccato*. Схожими засобами втілений і образ другого сну, але помітний більш спустошений та відчужений характер, який співак втілює тонкими нюансами динамічних відтінків та закінченнями фраз, що ніби зависають у невизначеності. У фортепіано звучать, як і раніше, короткі акордові послідовності і тільки перед третім розділом (тт. 22–24) схоже, що вони організовуються у фразу, яка дублює мелодію вокаліста. Вона стисла, але у концертмейстера наповнена трагізмом, прорікає невідворотність долі. В цій частині партія фортепіано та голосу сходяться для того, щоб разом прийти до кульмінації (тт. 31–32), а завершується твір початковими фігурами супроводу, які піаніст ніби вихоплює зі всеосяжної тиші пауз.

Ще один сон героя розгортається у пісні «Мені сниться ночами образ твій» («*Allnächtlich im Traume*», № 14), однак, наповнений ніжністю та світлом, він протилежний до похмурого попереднього. Композиційно твір складається з трьох куплетів, і цікавими виявляються рішення виконавців щодо їх урізноманітнення. Перший починається легко, невимушено, проте з невеликим нашаруванням схвильованості. У другому рух трішки стримується, *piano* стає більш виразним та глибоким. Третій куплет звучить бережно, з завмиранням серця та передчуттям втілення мрій кохання. *Pianissimo* дуже виразне з натяками невпевненості та нерішучості. Виконання відмічене численними агогічними відтяжками, музиканти розширюють кожен фразу, не дивлячись на те, що в тексті вказівки на це містяться двічі (тт. 11, 24). Лише наприкінці першого та другого куплетів *ritardando* узгоджується з авторським задумом, проте, в момент фортепіанного завершення концертмейстер в декількох інтонаціях повертається до початкового темпу (тт. 11–12), що суперечить нотному тексту, і потім знову сповільнює рух. Такі виконавські

рішення музикантів викривлюють задум автора, бо, судячи з нотного тексту, Р. Шуман прагнув відтворити момент завершення куплетів саме в партії фортепіано, яка нібито договорує за ліричним героєм.

Два останні твори, що завершують цикл, є наймасштабнішими серед усіх інших. Перший з них – «Забуті старі казки» («*Aus alten Märchen winkt es*», № 15). Для музики цієї пісні характерні світлі та радісні образи, герої найбільше віддаляється від переживань нещасного кохання та прагне прихистку для себе та свого змученого серця в «країні блаженства» («*Land der Wonne*»), де воно буде «вільним та благословеним» («*Und frei und selig sein!*»). Незважаючи на акордову фактуру фортепіанного супроводу, концертмейстер легко та граціозно виконує вступ. Вокаліст продовжує в тій же манері і лише на гребнях динамічних хвиль дещо прибавляє звучності та густоти в тембрі. Жвавий темп («*Lebendig*»), майже точно втілений шуманівський динамічний план, легкість туше піаніста, ясність штрихів та виразна дикція співака, роблять інтерпретацію цієї пісні однією з найбільш вдалих в усьому циклі.

Замикає вокальний цикл пісня «Ви, злі, злі пісні» («*Die alten bösen Lieder*», № 16). В ній герої прощається з коханням, мрією, остаточно позбавляється ілюзій, пробуджується від сну, де все було і дуже близьким, і одночасно недосяжно далеким. Тепер герої зіштовхується з реальним світом у всій об'єктивності та суворості буття. Твір позбавлений, на перший погляд, серйозного, глибокого і тим більше трагічного почуття, як у попередніх піснях, бо на передній план виступають скепсис та іронія. Вони влучно втілені в образі домовини, що має бути більшою, ніж Гейдельберзька бочка, в яку молодий поет поклав би злі пісні та погані сни («*Die alten bösen Lieder, Die Träume schlimm und arg*») і схоронив би на морському дні. Музика Р. Шумана в повній мірі втілює ці образи та почуття: нав'язливий акомпанемент, маршовий характер, гострий штрих, *cis-moll*. Але несподівано, майже наприкінці твору, виникає невелике за розмірами *Adagio*, яке повертає нас на початок циклу, коли тепле почуття любові тільки но зароджувалося «В сіянні

теплих майських днів». Дійсно, схожість з першою піснею дуже помітна, що так влучно підмічено Д. Житомирським. [15, с. 578] Фортепіанна постлюдія заслуговує окремої уваги з декількох причин. По-перше, цей розділ достатньо розгорнутий за масштабом, чого не зустрічається в інших піснях циклу, по-друге, він тематично пов'язаний з піснею «Я вранці в саду зустрічаю» (№ 12). Такий зв'язок створює тематичну арку, що має важливе значення в сюжетному розгортанні всього твору, а також виступає одним з факторів, що зумовлюють цілісність вокального циклу.

Голос Д. Фішера-Діскау все менше відображає світлих фарб, його тембр насичений, густий, а рішучий та впевнений настрій втілюється чітким штрихом та переважанням динаміки *forte*. Цей же відтінок динаміки позначений автором на початку твору в фортепіанній партії, проте концертмейстер помітно відходить на другий план, даючи можливість вокалісту відбити усі тонкі нюанси голосу. Опорою для співака слугує метро-ритмічна основа у супроводі. Вона залишається незмінною та одноманітною протягом всього твору, що виражається в слідуванні авторській вказівці темпу *Ziemlich langsam* (доволі повільно). Дж. Мур точно виконує авторський штрих.

За рік після запису с Дж. Муром, Д. Фішер-Діскау виконує цей твір з австрійським піаністом, котрий вибудував свою кар'єру як і у сольному, так і у спільному виконавстві, Йоргом Демусом (1928–2019). Музикант відомий повним записом фортепіанних п'єс Р. Шумана, за що отримав «Премію Роберта Шумана» у 1986 році.

Попри значні досягнення в інтерпретації музики Р. Шумана, виконання вокального циклу «Любов поета», на перший погляд, пронизане формальним відношенням піаніста до музики. Це найбільше проявляється у вузькому емоційному спектрі та невиправданій поспішності у русі (№№ 3, 4, 8, 9, 10). Однак слід відмітити, що він дуже природно втілює позначення *ritenuto* і *ritardanto*, водночас мало відхиляється від руху, лише у зазначених композитором епізодах. Емоційна одноплановість проявляється також у слабо диференційованих динамічних відтінках, чого не можна сказати про співака.

Д. Фішер-Діскау відмінно змінює тембр голосу відповідно до змісту. У піаніста володіння тембром фортепіано добре проявляється у зонах *piano*. Наприклад, у пісні «Я вранці в саду зустрічаю» (№ 12), незважаючи на досить рухливий темп, низхідні пасажі немовби спадають кришталевими крапельками роси з листків свіжим літнім ранком. Те саме можна сказати про наступну пісню «Уві сні я гірко плакав» (№ 13). Окуті паузами заціпенілі куці акорди – страх і хвилювання героя, що прокинувся раптово, хороший приклад збігу звукових уявлень і відмінного почуття ритму у піаніста.

Взаємодія партнерів не обмежується лише дотриманням ритмічної сітки, але зазначимо, що однією із найсильніших сторін Й. Демуса є бездоганне сприйняття метроритмічних співвідношень. Його здатність тримати в часовому фокусі партнера, позитивно впливає у найбільших за масштабом піснях: «Забутої старої казки» (№ 14) та «Ви злі, злі пісні» (№ 15). І постлюдія в завершальній мініатюрі не «розпливається» по солодким гармоніям та звукам, а окреслена конкретними часовими рамками та дотриманням авторської вказівки *Andante espressione*. В черговий раз переконуємось у найпотужнішому впливі музичного часу та його колосальному виразному потенціалі. Проте, звернемо увагу, що вміння «вести» партнера у даному випадку зумовлює й інший ефект, а саме прискорення початкових темпів в тих піснях, в котрих Р. Шуманом це передбачалося. Наприклад, у пісні «І рози, і лілії» (№ 3) рух, заданий піаністом, позбавляє співака можливості природно розподілити дихання, унаслідок чого одна фраза налітає на наступну (тт. 2, 4). Повітряна та прозора тканина «О, якби квіти вгадали» (№ 5) у Й. Демуса позбавлена легкості, якої вимагає композитор у початковій вказівці, тому фактура формалізується і набуває рис етюдного жанру. Але більш за все вражає вибір темпу в найбільш проникливій мініатюрі, в такій собі тихій кульмінації всього циклу, важливого переломного моменту, моменту відчаю, болю, усвідомлення незворотності минулого, але й смирення з теперішнім – «Чую пісні звуки?» (№ 10).

Зовсім по-іншому сприймається виконання дуєтом Д. Фішер-Діскау / В. Горовиць, запис якого зроблений 18 травня 1976 року під час концерту в Карнегі-Гол. Музиканти розкривають потужний емоційно-образний потенціал вокального циклу «Любов поета». Кожна мініатюра, як відомо, втілює один стан ліричного героя, а зіставлення зміни цих настроїв є ключем до розуміння почуттів молодого поета, його романтичних мрій, а загалом і драматургії всього твору. Від захоплення та ажитації, від переповнюючого почуття любові до дівчини, як у пісні «І рози, і лілії» (№ 3), на що вказує швидкий темп, легкість фактури та підкреслення звуку  $d^2$  – інтонаційної вершини в кожному з мотивів, що повторюються, – до емоційного відкату, до появи перших сумнівів у взаємності почуття у мініатюрі «Зустрічаю погляд» (№ 4). Постлюдія пісні № 3 не залишає сумнівів у почуттях юнака, що підкреслено рішучими заключними акордами. Чого не скажеш про його дівчину, відповіді від якої він чекає з лагідним трепетом і нудиться в наступній пісні. Якщо перший період пісні ще вселяє надію, виконавці дуже виразно втілюють динамічні вишки, партія голосу і фортепіано перебувають в непорушному зв'язку, коли один каже – інший доповнює (т. 1–2), або вторить (т. 4–5), або погоджується (т. 5–6), доходючи до реального *forte* (т. 7), то другий період набуває забарвлення невпевненості, рух фрази стає менш стрімким, динаміка різко падає в зону тихої звучності. Піаніст прибирає фактурну масу, залишаючи лише виразний верхній голос (тт. 8–11). Двічі упираючись у невизначену домінантову гармонію (тт. 9, 11), виконавці намагаються утвердитися далі і роблять натяк на *crescendo* (т. 12), якого немає у Р. Шумана. Але, не дивлячись на зменшений септакорд (т. 13), швидко скидають напруженість за допомогою відвертого *ritardando* та глибокого *diminuendo*. Тиха кульмінація (т. 14), що сприймається найімовірніше як вирок, а не щире зізнання, провокує наступну емоційну реакцію в словах «і гірко, гірко плачу я» (тт. 14–16), підкреслену у виконавців невеликим зрушенням темпу і слідуванням авторському *crescendo* (тт. 14–15). У постлюдії перші дві фрази (тт. 16–18) ще ніби залишають надію, піаніст оживляє їх агогічним

ущільненням, але в останній (тт. 20–21), підкоряючись вказівкам *ritardando*, розширює час і завмирає на терцієвому тоні. Біль юнака, що накопичилась, виливається в мініатюрі «У квітах білосніжних лілій» (№ 5).

Як вже говорилося вище, представлену інтерпретацію відрізняє яскрава емоційна виразність та залученість дуету Д. Фішер-Діскау / В. Горовиць у процес виконання. Звернемо увагу, що фактором, який посилює цей ефект, безсумнівно є ансамблева взаємодія. Вона сягає корінням не тільки до великого професіоналізму, але й до кінця неусвідомленого інтуїтивного відчуття один одного. В. Горовиць проникає в глибину стилю Р. Шумана, деталізуючи ті зміни, які відбуваються в музиці відповідно до гейнівського тексту. Тобто не йде шляхом створення загального настрою, а підкреслює будь-які деталі, що дозволяють провести зв'язки між різними мініатюрами циклу. Піаніст розуміє суть вокального письма композитора та ті функції, якими він наділяє фортепіано, а саме, тембровими, фактурними, динамічними можливостями фортепіано деталізувати будь-які особливості поетичного тексту. Дуєт Д. Фішер-Діскау / В. Горовиць дає зрозуміти особливу вагомість таланту піаніста у вокально-фортепіанному дуєті, що в жодному разі не зменшує талановитості та майстерності інших піаністів, які розглядаються. Разом з тим, вокальний цикл в інтерпретації В. Горовиця-концертмейстера не тільки виявляє його власне відчуття музики, але сприяє розкриттю нових граней виконавських можливостей співака. Хоча Д. Фішер-Діскау до цього моменту вже був визнаним співаком, його авторитет не підлягає сумніву, але запис, зроблений в дуєті з В. Горовицем, вражає новими відчуттями німецького баритона дуже знайомої для нього музики.

## 2.2 Реконструкція першої композиторської версії циклу «Любов поета» *op. 48* дуєтом Т. Хемпсон / М. Аргеріх

Як було вище зазначено, вокальний цикл Р. Шумана «Любов поета» представляє значний інтерес як для музикантів-виконавців, так і дослідників-музикознавців. Проте одній людині вдалося сумістити ці дві сфери творчості й у підсумку поділитися зі світовим музичним товариством результатами своїх пошуків. Ці відкриття у подальшому стали підґрунтям для відродження твору в його первісному вигляді, яке розкриває цю музику з нових ракурсів та дає змогу по-іншому поглянути на усталену традицію її трактовки.

Цим науковцем-«аматором» (як сам він себе називає) та одночасно високопрофесійним виконавцем є американський баритон Томас Гемпсон<sup>1</sup>. Цікавим видається те, що для виконання артистом був взятий автограф нотного тексту Р. Шумана, котрий раніше не був виданий, але зберігався у фондах Берлінської державної бібліотеки [85].

З інтерв'ю співака відомо, що перший запис цієї версії твору відбувся в творчій співпраці з німецьким піаністом Вольфгангом Заваллішем<sup>2</sup> [там само]. Виходячи з датування запису, цей проект був здійснений у 1994. Понад два десятиліття потому, у 2018 році, вокальний цикл був виконаний та записаний разом з аргентинською піаністкою Мартою Аргеріх (р. н. 1941) на фестивалі у місті Гамбург [88]. Додаємо, що концерт відбувся 30 червня та був присвячений 80-ти річчю видатної представниці сучасного фортепіанного мистецтва.

На жаль за відсутності першої версії нотного тексту порівняння буде здійснено за опублікованим офіційним виданням «*Dichterliebe*» *op. 48* та окремими піснями з *op. 127* [89] та *op. 142* [90], що не увійшли до нього.

---

<sup>1</sup> Thomas Hampson (р.н.1952) – соліст *Metropolitan Opera*, співак був визнаний «провідним баритоном Америки». Деякий час навчався у Е. Шварцкопф (1915–2006).

<sup>2</sup> Wolfgang Sawallisch, (1923 – 2013) – німецький диригент та піаніст. Був акомпаніатором багатьох співаків, зокрема Д. Фішер-Діскау, П. Домінго, Г. Прай, Е. Шварцкопф, М. Прайс.

Перш за все, звернемо увагу на ті зразки, котрі не були включені в остаточну редакцію циклу. Це чотири пісні, серед яких № 5 «Твоє обличчя» («*Dein Angesicht*»), № 6 «Притулись щокою» («*Lehn deine Wang*»), № 15 «Мое кохання сяє» («*Es leuchtet meine Liebe*»), № 16 «Карета котиться повільно» («*Mein Wagen rollet langsam*»). Перші два твори розміщені на початку циклу між піснями «Зустрічаю погляд твоїх очей», № 4 та «В квітах білосніжних лілій», № 5, останні два – наприкінці, між «Я вранці в саду зустрічаю», №12 та «Уві сні я гірко плакав», №13. Завдяки цьому зсувається нумерація та розширюються межі циклу. Як бачимо, пісні розміщені парами симетрично в центрах кожної з умовних двох частин вокального циклу. Нагадаємо, що у дослідницькій літературі спостерігається два визначення етапів драматургічного розвитку цього твору. Згідно першої позиції межа пролягає у мініатюрі «Чую пісні звуки?» (№ 10), за іншою – початком нової фази розвитку стає пісня «Я в ранці...» (№ 12). На жаль, відповіді на питання чому ж саме ці пісні спіткала доля бути викресленими із фінального варіанту твору, який вийшов друком у 1844 році досі не знайдені.

До репертуару переважної більшості виконавців вокальний цикл входить за версією 1844 року, тобто із 16 пісень. Якщо взяти за основу остаточний варіант твору, то виникає питання: яких змін зазнає концепція вокального циклу при поверненні чотирьох вилучених зразків? Зауважимо, що надалі будемо додержуватися нумерації частин згідно до автографа. Отже, розмірковуючи про генезу «*Dichterliebe*» Р. Шумана, Т. Гемпсон разом з дослідниками підкреслював, що, перш за все, поглиблюються песимістичні настрої в фантазіях ліричного героя та відчуття невідворотного сумного фіналу. За словами музикознавців, в пісні «Твоє обличчя» (№ 5) похмурість емоційного стану лише дещо проявляються, а в мініатюрі «Мое кохання сяє» (№ 15) іронічне (трагічне) ставлення героя до ситуації відбивається в словах: «*Коли мене поховать, тоді ця казка закінчиться*» [85]. Інші вчені визначають, що сумніви героя зароджуються раніше, а саме в пісні «Зустрічаю погляд...» (№ 4) [11, с. 183; 15, с. 564].

Окрім вище зазначеного, спостерігається розвиток й інших образних сфер. Наприклад, пісні «Зустрічаю погляд...» (№ 4), «Твоє обличчя...» (№ 5) та «Притулись щочкою» (№ 6) утворюють мікроцикл, змістовним центром якого є портрет коханої. Ця зв'язка пісень сприяє нагнітання емоцій відчаю юного поета і посилює його бажання знайти втіху – «В квітах білосніжних лілій» (№ 7), тим самим підкреслює контраст між номерами. Мотиви сновидінь розширює та доповнює пісня «Моя карета...» (№ 16). Наявність попереднього номеру – «Моє кохання» – з його мотивами фантазії створює тематичну арку з прологом до «Ліричного інтермецо» Г. Гейне, в якому герой постає як лицар-поет. Крім того, Т. Гемпсон звертає увагу на численні інтонаційні взаємозв'язки між названими вище мініатюрами, хоча й не конкретизує їх нотними прикладами [85].

Залучення чотирьох пісень вносить зміни в тональний план твору. На початку циклу звичний кварто-квінтовий порядок, до того ж в області дієзних тональностей, несподівано після *G-dur* порушує *Es-dur* («Твоє обличчя...», № 5). Таке співставлення сприяє більш емоційному розкриттю змісту поезії та значно активізує розвиток усередині портретної тріади пісень (№№ 4, 5, 6). Наступний номер представляє собою кульмінацію мікроциклу і завершення тимчасового перенесення у царину бемольних тональностей: *g-moll* змінюється в останніх тактах пісні на *D-dur*

Схоже зіставлення притаманне й іншій частині вокального циклу, а саме між творами «Я вранці в саду зустрічаю» (№ 14) та «Моя карета...» (№ 16). Ліричний та мрійливий характер, блаженство фантазій та ірреальних видінь, затьмареність свідомості героя від перебування у власному вигаданому світі різко контрастують пориву та яскравому спалаху почуттів у пісні «Моя любов...» (№ 15). Спонтанність виражається і у зміні тональності – *g-moll* на *G-dur* усередині самого твору, проте, пасторальність *B-dur* двох сусідніх номерів утворює змістовно-психологічні рамки, що нібито приборкують стихію почуттів.

Для розуміння інтерпретації циклу важлива оцінка власне співаком його загального змісту. Зокрема, Т. Гемпсон звертає увагу на драматургічне значення Прологу до «Ліричного інтермецо» Г. Гейне, який пояснює загальний настрій твору та налаштовує читача на світосприйняття ліричного героя. Таким чином, виникає питання: що саме є особливою рисою філософії юного поета? За словами музиканта, видимий та реальний світ не відіграє значущої ролі для героя і поступається його власним уявленням, тому на перший план виходить суб'єктивна дійсність. У цьому Т. Гемпсон вбачає «драматургічний лейтмотив» всього циклу [там само]. Незважаючи на те, що композитор оминає Пролог своєю увагою, він зберігає головний його пафос. Достатньо вказати на переосмислення Р. Шуманом ідеї конфлікту з реальністю, ідеї, яка у Г. Гейне втілюється за допомогою літературних прийомів метафори та персоніфікації. З цього приводу американський співак розмірковує: «Коли у Шумана герой говорить про те, що вважає реальністю, ритм завжди рівномірний – і у фортепіано, і у голосу. А коли говорить про “справжню” реальність, яку він не може усвідомити, виникає синкопований ритмічний малюнок» [там само]. Виконавець наводить, як приклад, пісню «Я вранці в саду зустрічаю». З його слів стає відомо, що в автографі мелодію на слова «*Am leuchtenden Sommermorgen*» (тт. 3–4) Р. Шуман написав такими тривалостями: восьма з крапкою, восьма, шістнадцята, чверть, восьма, чверть, восьма. Внаслідок цього в розмірі 6/8 виникає синкопований ритм. Разом з тим, у фінальній версії твору, за думкою Т. Гемпсона, через недостатнє розуміння редактором ідей композитора, цей малюнок був спрощений. [там само].

Продовжуючи міркування Т. Гемпсона, слід відмітити, що конфліктність, окрім області ритму, виявляється також, говорячи словами К. Царьової, у «психологічному контрапункті» вокально-поетичної та фортепіанної партій [64, с. 217]. У науковій літературі зверталася увага на те, що контраст речитативної мелодики, яка посилює вагомість тексту, створює свій самостійний психологічний план на тлі інструментальних лірико-

поетичних мотивів. Це можна спостерігати на прикладі того ж твору. Дослідниця звертає увагу на речитативний характер мелодії, чим, на її думку, підкреслено драматургічне значення тексту та особливий виклад партії фортепіано, що поряд з іншими номерами циклу (№№ 1, 7) створює «лейтфактуру», яка асоціюється з почуттям любові та образами природи [там само, с. 217].

Окрім самого факту виконання циклу в його першій композиторській версії, слід відзначити високу художню цінність даної інтерпретації. Що ж підносить це виконання на такий рівень? Насправді, як завжди, все просте лежить назовні, а саме, у прагненні до **розкриття композиторського задуму**. Тобто того, що будь-який виконавець ставить на меті у своїй творчості, того, у чому полягає суть усього мистецтва інтерпретації. Звідси виходить і продумана в цілому драматургія, і трактування авторських темпових вказівок, і значення пауз між номерами, і, зрештою, усвідомлення кожним учасником дуету своєї ролі у творчому акті.

Звідки є підстави вважати про таку продуману концепцію виконавців? По-перше, відомий живий інтерес Т. Гемпсона до музики Р. Шумана, по-друге, велика дослідницька робота, проведена співаком разом із музикознавцями, відображена в численних інтерв'ю та статтях. Що вже говорити про М. Аргеріх, популярність якій не в останню чергу принесли численні записи висококласного виконання творів Р. Шумана та вражаюче розуміння романтичного світосприйняття німецького композитора. Авторитет її незаперечний, її інтерпретації стали зразком, наслідувати яким прагнуть піаністи всього світу. Можна сказати, що М. Аргеріх стала живою легендою.

Що ж є ключовим в інтерпретаційній версії дуету Т. Гемпсон / М. Аргеріх? Нагадаємо інтерв'ю співака, в якому він звертає увагу на драматургічне значення Прологу з «Ліричного інтермецо» Г. Гейне та каже, що у деяких його виступах читці виконують цей розділ поетичного циклу. З одного боку, це свідчить про його виконавську чесність, з другого, вкотре підкреслює глибоке занурення музикантів у зміст твору.

Пісня «Твоє обличчя» (№ 5) написана у простій тричастинній формі з варійованою репризою, перша з двох строф поетичного тексту повторюється. Вона однотемна, подібний наспів охоплює половину строфи. Композитор групує рядки першої строфи попарно і організовує їх в період повторної структури, хоча друге речення оновлюється за рахунок ритміки. Зокрема, на словах «*Und doch so bleich, so schmerzenbleich*» (тт. 7–9) з'являються синкопи. Мелодія пісенного плану не відзначена особливою виразністю, її діапазон не перевищує інтервал малої септими. Дещо речитативний початок стає імпульсом для виразного ходу на інтервал чистої квати та наступного його заповнення. Різноманіття розвитку музичного матеріалу в середньому розділі композитор досягає засобами синкопованого ритму та модуляції із *Es-dur* в *G-dur* та *Ges-dur*. Тональна нестійкість вказує на середину розвиваючого типу. В репризі повертається початковий образ та характер, затверджується *Es-dur*.

Інтерпретація дуету Т. Гемпсон / М. Аргеріх відмічена широкою палітрою агогічних відтінків, але в рамках вказівки Р. Шумана «повільно» («*Langsam*»). Відзначимо відмінну дикцію співака, його відношення до смислових наголосів у реченнях. Він не боїться дроблення фраз для підкреслення тісного взаємозв'язку слова та музики, що притаманне вокальній ліриці Р. Шумана. Зокрема, у фразі «*die sind rot*» («вони червоні», т. 11) Т. Гемпсон підкреслює кожний склад. У фортепіанний супровід М. Аргеріх вводить акценти, не позначені композитором у тексті (тт. 4, 7), але це можна пояснити бажанням піаністки підкреслити інтонаційно виразні структури з-поміж нашарувань фактури. В цілому ж, концертмейстер прагне досягти рівноправності партій. Складається враження повного та глибокого проникнення в композиторський задум. Проте, відчувається деяка пріоритетність положення фортепіанної партії: піаністка доволі часто виконує провідну роль. Внаслідок цього виникає деякий дисбаланс між партнерами.

Наступний твір – «Притулись щогою» (№ 6) – представляє собою зразок шуманівського пориву, лаконічного та переконливого, не дивлячись на те, що завершується пісня на доміантовій гармонії. «*Пристрасно*»

(«*Leidenschaftlich*») – таку вказівку дає композитор напочатку. Р. Шуман вміщує свої думки у простій двочастинній формі. Вокальна лінія обіграє інтонацію прими, що зумовлює декламаційний характер мелодики, а *crescendo* на цьому фоні підсилює емоційне напруження. Матеріал першого розділу зазнає секвенційного розвитку у другому. При всій своїй зовнішній простоті фортепіанна партія створює психологічний фон збудження та тривоги. Фактура супроводу першої частини викладена у вигляді пульсуючих акордів з басом на сильну та відносно сильну долі (завуальована вальсовість), а другої – у вигляді гармонічних фігурацій з опорою на октави у нижньому регістрі [30, с. 30-35]. Динаміка всього твору хвилеподібна.

Прочитання цієї пісні дуєтом Т. Гемпосн / М. Аргеріх дійсно пристрасне і емоційне, можна сказати навіть переповнене хвилюванням та сприймається, як би це банально не звучало, «на одному диханні». Ініціатива концертмейстера відчувається і по відношенню до темпу, і в побудові динамічного плану. Вокаліст ніби опиняється у вирі подій, що зовсім невіддільні його волі, та слідує імпульсам, що закладені у фортепіанній партії. Можливо, через постійний високий рівень емоційного піднесення, співак виконує весь твір в межах нюансу *forte*, що, не дивлячись на стислий масштаб пісні, породжує деяку емоційну монотонність та викликає неоднозначні враження. Таке *forte*, на перший погляд, може сприйматися монотонним прийомом. Таким чином, цей номер демонструє достатньо вільне відношення учасників ансамблю до авторського тексту. Якщо піаністка враховує усі авторські позначки щодо динаміки, штрихової палітри, то вокаліст обирає інший план висловлювання, підкреслюючи стан емоційної напруги та схвильованості. Такого роду «змістовний дисбаланс» підкреслює діапазон образного наповнення цієї пісенної мініатюри. Попри це, виконання артистів не залишає байдужим, привертає увагу цільністю та своєрідністю розуміння шуманівської лірики.

Інші дві пісні – «Моє кохання сяє» та «Карета котиться повільно», котрі також були вилучені Р. Шуманом, в автографі розташовані наприкінці циклу,

між творами «Я вранці в саду зустрічаю» та «Уві сні я гірко плакав» і позначені номерами 15 та 16, відповідно.

Перша з них «Моє кохання сяє» (№ 15) – плід уяви ліричного героя, він порівнює свою любов із «сумною та похмурою казкою». («*Wie'n Märchen traurig und trübe*», тт. 4-5). Твір контрастує пісням, що оточують його в цій частині циклу, своїм образним змістом відсилає нас до його початку та нагадує про бурхливі та емоційні переживання молодого поета.

На відміну від багатьох номерів, композитор не позначає характер руху, проте, надає образно-емоційні вказівки – «*фантастично, підкреслено*» («*Phantastische, markiert*»). Дуєт мислить пісню доволі жваво та енергійно, що сприяє розкриттю задуму автора, котрий намагався втілити фантастичний елемент гейнівської поезії. В цьому номері, як і в попередньому, знову провідна роль належить концертмейстеру, особливо це помітно у виконанні динамічних відтінків. У першому реченні (тт. 2–5) піаністка помітно заглушує співака. Виходячи з традиційних уявлень, це може сприйматися як деяке порушення звукового балансу між виконавцями, але звернемо увагу на те, що Р. Шуман диференціює динаміку, згідно з якою позначка *forte* визначає «градус гучності» фортепіанної партії, у той час як *mezzo forte* у партії співака вказує на більш стриманий характер висловлювання. За цим криється особливий драматургічний прийом, оскільки з часом вокальна партія набуває більшої масштабності та динамічності розвитку. Маємо звернути увагу на те, що в зонах тихої звучності виконавці по-різному втілюють нюанс *piano*, а саме, в той час, коли М. Аргеріх змінює реальну силу звуку, Т. Гемпсон досягає ефекту цього відтінку зміною тембру голосу. Вокаліст допускає упущення позначень *crescendo* в середній частині (т. 13), що спричиняє різкий контраст з попереднім реченням, хоча композитором момент контрасту закладений в співставленні тональностей *g-moll* та *Es-dur*. Коротка модулююча фортепіанна інтерлюдія продовжує неспокійний характер твору, вона вносить ще більше невизначеності та тривоги. Концертмейстер досягає піку емоційного напруження. Піаністка маркує кожен авторський акцент та *sf*

(тт. 16–19), і тільки після появи партії співака накал почуттів починає вщухати, дует «прямує» до завершення твору. Наприкінці пісні звучить фортепіанна постлюдія, фактура якої складається з хвилеподібних хроматичних пасажів октавами, що приводять в однойменний *G – dur*. Таким чином, Р. Шуман згладжує драматичний фінал віршу Г. Гейне.

На початку наступного твору «Карета котиться повільно» (№ 16) композитор робить позначення «За змістом вірша» («*Nach dem Sinn des Gedichts*»), уникаючи при цьому вказівок на характер і навіть темп. Тож розглянемо поетичний текст в аспектах його образного наповнення та драматургічного значення у вокальному циклі «Любов поета».

В «Ліричному інтермецо» Г. Гейне ця поетична мініатюра продовжує образи сну, сновидінь та передує трагічному монологу «Уві сні я гірко плакав». «Три фігури тіней» («*drei Schattengestalten*»), що виникають у цьому номері, являються прообразами трьох снів героя у наступному. Характер поезії мрійливий, споглядальний, вірш позбавлений емоційних поривів та спалахів. Ліричний герой занурюється в думки про свою кохану і знову сон плутається з реальністю. Р. Шуман вдало втілює мотиви поетичної основи Г. Гейне: пісня починається з фортепіанного вступу, що нагадує неспішний рух карети. Гармонічні фігурації в партії правої руки накладаються на тонічний органний пункт в партії лівої і створюють психологічний фон та її загальний настрій, а синкопована мелодична лінія, що проростає з-поміж акомпанементу, нагадує роздуми молодого поета, які виникають до того, як матеріалізуватися у слові. Вокальна партія першого речення (тт. 9–17) створена на основі мотивів мелодії з інструментального вступу. Загальний настрій наступного епізоду затаєний, обережний, дещо схвильований. Цей розділ містить раптовий тональний контраст: *Des-dur – B-dur*, в акомпанементі фігурації змінюються на послідовності з коротких акордів *staccato*, наспівна мелодія перетворюється на куці обривки фраз і лише на словах «*моя кохана*» (тт. 23–24) повертається попередній характер висловлювання. Подальший розвиток музичного матеріалу являється варійованою репризою, яка

завершується фортепіанною інтерлюдією (тт. 24-30). У виконанні дуету перше, що звертає на себе увагу, це чутке відношення концертмейстера до голосів фактури, їх різноплановості та характерного забарвлення.

**Висновки до розділу 2.** У виконаннях циклу «Любов поета» німецьким співаком Д. Фішер-Діскау з різними концертмейстерами особливо яскраво простежується роль піаніста у відтворення композиторського задуму. Запис в дуеті з Дж. Муром – хронологічно перший. Взаємодія молодого співака та досвідченого концертмейстера у висновку призводить до появи взірцевої інтерпретації, на що вказує скрупульозне відношення до тексту, відсутність екзальтації емоційного наповнення та органічна ансамблева взаємодія. Для виконання з Й. Демусом характерне загальне форсування темпів, що часто не є виправданим, а іноді навіть призводить до порушення природного дихання співака. Інтерпретація з В. Горовицем відмічена глибоким проникненням в емоційний стан ліричного героя. Невимушене втілення руху музики, широкий спектр динамічних відтінків, диференціація фактурних пластів, виявлення виразних інтонаційних зворотів – все це створює істинно романтичний тип висловлювання. Така багатопланова подача вокального циклу з різними піаністами вказує на високу виконавську мобільність Д. Фішер-Діскау, а вплив концертмейстера в кожному конкретному випадку визначає, якщо не ключову, то домінуючу роль у трактуванні музики.

Ідея виконання вокального циклу «Любов поета» Р. Шумана за текстом автографу композитора сама по собі представляє неабиякий інтерес, а враховуючи такі фактори, як нещодавно зроблений запис дуєтом Т. Гемпсон / М. Аргеріх, активізує увагу до кожної деталі та стимулює прагнення переосмислити первинний задум композитора. Відомо, що практика виконання твору за автографом й досі залишається рідким явищем, скоріше винятком, ніж усталеною традицією. Виконання першозадуму Р. Шумана має не лише історичну цінність, а й розкриває нові грані емоційно-образного змісту твору, дозволяє по-новому оцінити його драматургію.

Вокальний цикл від просто окремих записів у «ліричному щоденнику» набуває рис монолітної структури з численними інтонаційно-тематичними зв'язками, об'єднаними гнучкими рамками темпо-ритмічної основи. У кінцевому вигляді «Любов поета» позбавляється двох яскраво-емоційних мініатюр – «Притулись щокою», № 6 та «Моє кохання сяє», № 15. У цілому це не впливає на гармонійність твору, але лишає його надзвичайно характерної для творчості Р. Шумана царини емоційного пориву.

## ВИСНОВКИ

1. Огляд наукової літератури, присвяченої вокальному циклу «Любов поета» *op.* 48 Р. Шумана, приводить до висновку, що твір німецького романтика і сьогодні привертає увагу багатьох музикознавців. Дослідники розглядають його у різних аспектах, зокрема історії створення, драматургії, образно-змістовного наповнення, значенні окремих елементів, як-то детально розробленого тонального плану та тісного інтонаційного зв'язку з літературним джерелом. Особливо важливими ці питання виявляються у порівнянні з першою композиторською версією твору, яка висвітлює значні відмінності між двома камерно-вокальними циклами. Окрім об'єктивних структурних змін, що зазнає цикл після вилучення чотирьох пісень, різниця між ними виявляється і у особистому відношенні Р. Шумана, а саме зміні першої назви на звичну «*Dichterliebe*» та позначенні *op.* 47 на *op.* 48. Підкреслимо, що в дослідженнях українських науковців дане питання не розглядається взагалі (або випадки цього нам невідомі), тоді коли у музикознавстві європейських країн та США перші дослідження датуються початком ХХ століття.

2. В Україні питанням концертмейстерства займається велика група дослідників. Проте провідні ідеї належать музикантам С. Саварі та Т. Молчановій. Думки останньої викладені у двох дисертаційних дослідженнях, численних статтях та інших публікаціях. Загалом увага більшості науковців зосереджена на декількох важливих питаннях, а саме: історії становлення професії, пошуку найбільш точного визначення роботи піаніста в дуеті та його ролі. Стосовно першого питання – можна сказати, що історія становлення сучасного фаху концертмейстерства на різних етапах його розвитку свідчить про зміну мети, завдань та інструментарію: від простого ритмічного супроводу на примітивних інструментах до широкого спектру музично-виразових можливостей фортепіано. Збільшення ролі концертмейстера у камерно-вокальному дуеті зумовлене ускладненням

відповідного виконавського репертуару. Каталізатором цього явища, окрім іншого, стала й камерно-вокальна творчість Р. Шумана. Ті завдання, котрі поставали перед піаністом та співаком в інтерпретації музики видатного німця, потребували високої професійної майстерності та налагодженої комунікації під час роботи. Разом з тим, виникає потреба у теоретичному обґрунтуванні цього виду творчості. Велика кількість напрямів діяльності створює плутанину у вживанні термінів. Тому й до сьогодні зберігається використання застарілого поняття «акомпаніатор», а суть терміну «концертмейстер» трактується по-різному. Звертаючись до практик західної культури, знаходимо, що *accompanist* також широко розповсюджене, здебільшого у Європі, в той час, коли у США популярності набув *collaborative pianist*, а іноді *associative artist*. Окремим видом діяльності постає *vocal coach*, риси якої співпадають з сучасним уявленням поняття «концертмейстер», але з конкретним направленням на роботу зі співаком. В нашій культурі визначення піаніст-концертмейстер здобуло універсальний характер. Т. Молчанова наводить багато прикладів використання цього терміну, окрім того формулює «семантико-етимологічний тезаурус дефініцій» [37], що свідчить про значний крок вперед наукової думки щодо позначень діяльності піаніста у спільному виконавстві. З численних дискусій дослідників бачимо, що всі вони одностайно підтримують думку про рівноправність піаніста у вокально-фортепіанному дуєті.

3. Популярність вокального циклу «Любов поета» Р. Шумана не підлягає сумніву. Тому є свідченням не лише численні дослідження, а й надзвичайно велика кількість записів виконання цього твору. Серед відомих виконавців-співаків наведемо наступних: Д. Фішер-Діскау (1925–2012), Ф. Вундерліх (1930–1966), Т. Гемпсон (р. н. 1955), Т. Квастхофф (р. н. 1959), Я. Бострідж (р. н. 1964), Й. Кауфман (р. н. 1969) та ін.; виконавців-піаністів – А. Корто (1877–1962), Дж. Мур (1899–1987), В. Горовиць, (1903–1989), Й. Демус (1928–2019), А. Брендель (р. н. 1931), К. Ешенбах (р. н. 1940), М. Аргеріх (р. н. 1941), Х. Хьолль (р. н. 1952) та ін. Значну зацікавленість

викликає дослідження інтерпретації німецького співака Д. Фішера-Діскау та той факт, що в своїй дискографії він має щонайменше шість записів з різними піаністами. З них було обрано три: з Дж. Муром, з Й. Демусом та В. Горовицем. Всі вони дуже різні, перш за все, це виявляється у розкритті емоційно-образного змісту твору. Найяскравішою є версія з В. Горовицем. Природність та невимушеність цього виконання є наслідком дуже органічного симбіозу двох знакових постатей виконавського мистецтва ХХ століття. Піаніст сповна проникає в задум автора та створює дуже комфортний образно-психологічний фон для висловлювання співака. Менш відвертим виглядає твір у дуеті з Й. Демусом. При цьому співак знаходить способи втілення почуттів за допомогою зміни тембру голосу, розширення діапазону динамічних відтінків та підкреслює виразні інтонаційні звороти. Піаніст, на перший погляд, ніби намагається втілити всі авторські вказівки темпу та агогічних відхилень, проте складається враження його більш формального відношення до тексту. Особливу увагу було приділено виконанню з англійським піаністом Дж. Муром. Запис є хронологічно першим і постає певним базисом для більш пізніх інтерпретацій. Для цього виконання характерні, з одного боку, живе, емоційне переживання виконавцями, а з другого – доволі точне слідування авторським намірам. Безумовна злагодженість дуету та спільність інтерпретаційного задуму створюють один із переконливих прикладів глибокого проникнення у художній світ камерно-вокальної музики Р. Шумана. Зовсім особливою є версія вокального циклу у дуеті Т. Гемпсона та М. Аргеріх. Окрім того, що музиканти втілили першу композиторську версію твору, їм вдалося розкрити його з нової художньої сторони, досягти неабиякого занурення у зміст циклу. Продумана драматургія сприяє більшому усвідомленню твору та його структури. Увага виконавців до окремих нюансів тексту надає кожній інтонації особливої вагомості. Втілення М. Аргеріх музики Р. Шумана підносить планку якості та створює нові орієнтири для наступної генерації піаністів-виконавців. Ансамблева взаємодія цих двох

музикантів виявляє спільні риси з дуєтом Д. Фішер-Діскау та В. Горовиць, а саме, являє собою яскравий приклад співтворчості зрілих музикантів.

Розглянуті виконавські версії, окреслені унікальним набором індивідуальних ознак, з часом безумовно зазнавали змін, як у одного і того ж виконавця, так і у загальній виконавській практиці. Все це у підсумку демонструє динаміку розвитку у сприйнятті та розумінні одного з видатних камерно-вокальних зразків німецького романтика.

4. Практика виконання вокального циклу «Любов поета» Р. Шумана ясно показує, що перша композиторська версія твору залишається поза увагою більшості музикантів. Звісно, що на те є вагомі об'єктивні причини, однією з яких є банальне незнання про сам факт існування цієї версії. Тому наразі відомо лише про два записи, зроблених американським баритоном Т. Гемпсоном у дуеті з В. Заваллішем (1994 р.) та М. Аргеріх (2018 р.). В той час, як перший не поширений у широкому доступі, другий набув розповсюдження. Очевидні структурні та текстові відмінності між циклами, один з яких включає 20 пісень, а інший, який посів міцне місце в історії музичної культури, – 16, потребують осмислення нових драматургічних акцентів, котрі наявні у першому варіанті. Через це посилюється або послаблюється контраст між окремими номерами, що впливає на динаміку сюжетного розвитку. Одні образні сфери (сну, фантазії) розширюються, другі – утворюються («портретна тріада»). Таке розростання безумовно збільшує кількість інтонаційних та тематичних зв'язків. При цьому слід наголосити, що традиційна версія із 16-ти пісень не поступається своїм виразовим потенціалом. Її порівняно стислий масштаб вимагає від виконавців більшої лаконічності висловлювання, позбавляє своєрідного «маневру» при розкритті емоційно-образного наповнення циклу та змушує вокально-фортепіанний дует шукати продумані у всіх деталях виконавські засоби виразності.

Знайомство з розширеним колом пісень впливає на більш ясне уявлення про композиторський задум твору, тому ретельне вивчення деталей виконавського втілення зумовлене непідробним інтересом. Реконструкція

вокального циклу «Любов поета» у його першій композиторській версії дійсно по-новому відкриває геніальне творіння німецького романтика.

Еволюційний шлях сприйняття та відтворення, що проходить будь-який твір, з часом показує формування та зміну традицій його виконання. Переосмислення, а іноді й злам цих шаблонів, завжди викликає живий інтерес з боку музикознавців. Пошуки вокально-фортепіанними дуетами нових засобів, що дозволяють ідентифікувати їх особливий виконавський почерк вокального циклу «Любов поета» *op. 48*, а у підсумку й поява інших інтерпретаційних підходів та ідей, обумовлюють прогрес у виконавській практиці того чи іншого періоду. Вивчення цього процесу визначає *перспективи* для майбутніх досліджень.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Амброс А. В. Роберт Шуман. Жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1988. 62 с.
2. Анализ вокальных произведений : уч. пос. Ленинград : Музыка, 1988. 352 с.
3. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник* / сост. Зив С. С. Москва, 1987. Вып. 6. С. 5–44.
4. Асафьев Б. В. Речевая интонация. Ленинград : Музыка, 1965. 136 с.
5. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2001. 511 с.
6. Биченко С. Г. Романтическая ирония в философии. *Знание. Понимание. Умение*. 2012. № 2. С. 319–322.
7. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы : исследование. Москва : Музыка, 1978. 332 с.
8. Васина-Гроссман В. А. Вокальные формы. Москва : Музгиз, 1963. 40 с.
9. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Москва : Музыка, 1978. Ч. 2, 3. 368 с.
10. Васина-Гроссман В. А. О музыкальной поэтике вокального цикла. *Музыка и поэтическое слово*. Москва : Музыка, 1978. Ч. 2, 3. С. 303 – 323.
11. Васина-Гроссман В. А. Романтическая песня XIX века. Москва : Музыка, 1966. 406 с.
12. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца. *Музыкальное исполнительство и современность* : сб.ст. Москва, 1988. № 1. С. 156–178.
13. Глауберман И. Л. Основы изучения музыкальных произведений : монография. Харьков, 2009. 123 с.
14. Дейч А. Поэтический мир Генриха Гейне. Москва : Худлит, 1963. 447 с.
15. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Москва : Музыка 1964. 880 с.

- 16.Зуб Г. О. Концертмейстер-піаніст в контексті еволюції виконавського мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, 2012. 18 с.
- 17.Инюточкина Н. Становление профессии пианиста-концертмейстера. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Ред.-упоряд. Л. В. Русакова / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 35 : Професія «музикант» у часопросторі: історико-культурні метаморфози. С. 76–86.
- 18.Инюточкіна Н. В. Феномен піаніста-концертмейстера в вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу ХІХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, 2010. 19 с.
- 19.Калугіна Т. Ю. Зародження концертмейстерської спеціальності у вітчизняних музичних навчальних закладах дожовтневого періоду. *Українське музикознавство*. Київ, 1990. № 25. С. 27–33.
- 20.Клебанова С. Ключі до майстерності: з досвіду роботи концертмейстера в класі концертно-камерного співу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2019. № 53. С. 8–20.
- 21.Концертмейстер; концертмейстерство. *Українська музична енциклопедія* / Ред. кол.: Г. Скрипник (голова) та ін. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. Т. 2. С. 538–539.
- 22.Концертмейстерська діяльність: історія, теорія, практика : зб.ст./ Ред.-упор. Ніколаєва Л. М. Львів : Сполом, 2005. 108 с.
- 23.Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки : теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград : Музыка, 1979. 208 с.
- 24.Коучинг. URL <sup>^</sup>:  
<https://slovnyk.ua/index.php?sword=%D0%BA%D0%BE%D1%83%D1%87%D0%B8%D0%BD%D0%B3>

25. Ксьондзик О. Мистецтво акомпанування як особливий вид музичного виконавства. *Концертмейстерська діяльність: історія, теорія, практика* : зб. ст. Львів, 2005. С. 3–12.
26. Кузьмина Н. И. Камерно-вокальний цикл. *Анализ вокальных произведений* : уч. пос. Ленинград : Музыка, 1988. С. 215–222.
27. Кюрегян Т. Форма в музиці XVII–XX століть. Москва : Сфера: 1998. 344 с.
28. Лаврентьева И. В. Вокальні форми в курсі аналізу музикальних произведений. Москва : Музыка, 1978. 80 с.
29. Леонова О. Що таке коучинг (і чому він потрібен). URL : <https://hurma.work/ru/blog/chto-takoe-kouching/> (дата звернення 14.12.2021).
30. Люблинский А. А. Теорія і практика аккомпанемента. Ленинград : Музыка, 1972. 80 с.
31. Лютая С. До проблеми інтерпретації вокального циклу Р. Шумана «Любов поета» (спроба порівняльного аналізу). *Молоде музикознавство* : Зб. ст. Львів , 2002. Вип. 7. С. 150–158.
32. Мазель Л. Строек музикальних произведений : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1986. 528 с.
33. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музикальних произведений. Элементи музики і методика аналізу малих форм : учебник спец. курсу для муз. вузів. Москва : Музыка, 1967. 752 с.
34. Молчанова Т. О. Вокальні цикли Р. Шумана в концертмейстерському класі: Методичні поради для викладачів і студентів музичних вузів. Київ, 1994. 37 с.
35. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера : Навч. посібник. Львів : Сполом, 2007. 216
36. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика : монографія. Львів : Ліга Прес, 2015. 558 с.

37. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера: історичний і методологічний дискурс-аналіз : автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2016. 36 с.
38. Молчанова Т. О. Міра і пропорційність виконавського тандему «піаніст–концертмейстер–соліст». *Наукові записки ТНПУ імені В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2014. №. 2. С. 3–9.
39. Молчанова Т. О. Модель фахової підготовки vocal coach у контексті наступності навчання піаніста-концертмейстера. *Наукові збірки ЛНМА імені М. Лисенка* : зб. ст. Львів, 2019. Вип. 45 : Музикознавчий універсум. С. 6–16.
40. Молчанова Т. О. Самоосвітня діяльність піаніста-концертмейстера : теоретичний аспект. Львів : Видавець Т. В. Тетюк, 2021. 219 с.
41. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исследование. Киев : КГК, 1994. 157 с.
42. Моцарт В. А. Арии для баса в сопровождении фортепиано. Москва : Музыка, 1964. 53 с.
43. Моцарт В. А. Арии для тенора в сопровождении фортепиано. Москва : Музыка, 1990. 48 с.
44. Моцарт В. А. Арии для тенора в сопровождении фортепьяно. Москва : Гос.муз.издат., 1962. 70 с.
45. Моцарт В. А. Песни для голоса в сопровождении фортепиано. Москва : Музыка, 1981. 93 с.
46. Музыка Австрии и Германии : уч. пос. / под. ред. Цытович Т. Э. Москва : Музыка, 1990. Кн. 2. 528 с.
47. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Москва : Радуга, 1987. 432 с.
48. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
49. Обухова О. У концертмейстерському класі. *Музика*. 1980. № 6. С. 24.
50. Петрушанская Р. И. Музыка и поэзия. Москва : Знание, 1984. 56 с.
51. Полян І. З досвіду педагога-концертмейстера. *Музика*. 1975. № 4. С. 14.

52. Роберт Шуман (1810–1856) Любовь Поэта. Песенный цикл на стихи Г. Гейне из «Лирического интермеццо» для голоса и фортепиано, *op.* 48. URL : <https://classic-online.ru/ru/production/1509> (дата звернення: 25.05.2021).
53. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Ленинград : Музыка, 1977. 60 с.
54. Савари С. Концертмейстер – интерпретатор камерно-вокальных сочинений. *Теория и история музыкального исполнительства* : Сб. научн. статей. Киев : Изд-во Киев.гос. консерватории, 1989. С. 167–178.
55. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
56. Способин И. В. Музыкальная форма : учеб. для муз. вузов. Москва : Музыка, 1967. 400 с.
57. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции. *Музыкальный современник* : сб. ст. / сост. С. С. Зив. Москва, 1987. Вып. 6. С. 45 – 68.
58. Теоретичні та практичні аспекти роботи піаніста-концертмейстера : зб. ст. / упоряд. Л. М. Ніколаєва. Львів : Сполом, 2010. 142 с.
59. Тимофеева К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології ( на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, 2009. 18 с.
60. Фах піаніста концертмейстера в системі культури та освіти : зб. ст. / ред.-упоряд. Т. О. Молчанова. Львів : Вид. Тетюк Т. В., 2018. 160 с.
61. Холопова В. Фактура: очерк. Москва : Музыка, 1979. 87 с.
62. Холопова В. Н. Музыкальный тематизм: науч.-метод. очерк. Москва : Музыка, 1983. 83 с.
63. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие для студ. вузов искусств и культуры. Санкт-Петербург. : Лань, 2001. 490 с.
64. Царева Е. М. Р. Шуман. Песни. *Музыка Австрии и Германии* : уч. пос. / под. ред. Цытович Т. Э. Москва : Музыка, 1990. Кн. 2. С. 198 – 227.

65. Цикл. *Словник української мови: в 11 томах*. Київ : Наукова думка, 1980. Т. 11. С. 211.
66. Циклические формы. Музыкальный энциклопедический словарь /
67. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 160 с.
68. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы : учебник. Москва : Музыка, 1980. 296 с.
69. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы : учебник. Москва : Музыка, 1983. 216 с.
70. Цыпин Г. Музыкант и его работа: проблемы психологии творчества. Москва : Сов. композитор, 1988. 384 с.
71. Шуман Р. Избранные статьи о музыке. Москва : Музгиз, 1956. 400 с.
72. Шуман Р. Любовь поэта. Цикл песен на слова Г. Гейне для голоса в сопровождении фортепьяно, *op.* 48. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1959. 48 с.
73. Шуман Р. О музыке и музыкантах : сб. ст. : 2 т. Москва : Музыка, 1975. Т. 1. 407 с.
74. Шуман Р. Письма : 2 т. / Сост., науч. ред., вступ. статья, коммент. Д. В. Житомирского. Москва : Музыка, 1982. 525 с.
75. Шуман Р. Р. Франц. Двенадцать песен для сопрано или тенора с сопровождением фортепиано, *op.* 1. *Избранные статьи о музыке*. Москва : Музгиз, 1956. С. 350 – 353.
76. Шуман Р. Характеристика тональностей. *О музыке и музыкантах*. упоряд. Д. Житомирский. Москва : Музыка, 1975. Т. 1. С. 158–159.
77. Шьонгальс У. Множинність сучасних інтерпретацій пісні «Ich grolle nicht» з циклу Р Шумана «Любов поэта». *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2013. Вип. 27. С. 21–25.

- 78.Юзюк З. Робота над аріями В. А. Моцарта в концертмейстерському класі. *Концертмейстерська діяльність: історія, теорія, практика* : зб. ст. Львів, 2005. С. 99–105.
- 79.About Warren Jones. URL: <https://warrenjones.com/about-warren-jones/> (дата звернення: 08.06.2022).
- 80.Die Salzburger Liederabende (Live). *You Tube*. URL: [https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy\\_mmvKZPupJYrj0ImUC9fzF5Q1kM9kl4bfs](https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mmvKZPupJYrj0ImUC9fzF5Q1kM9kl4bfs) (дата звернення: 08.06.2022).
- 81.Dietrich Fischer-Dieskau. Early recordings on deutsche grammophon. 9 електрон.-опт. дисків (CD). Hamburg : Deutsche Grammophon GmbH, 2005. URL: <https://www.deutschegrammophon.com/en/catalogue/products/fischer-dieskau-early-recordings-on-dg-5486> (дата звернення: 08.06.2022).
- 82.Fischer-Dieskau, Horowitz: Schumann, Dichterliebe (1976). *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ka5x167wNt8> (дата звернення: 07.06.2022).
- 83.Fourth Lied Recital – Dietrich Fischer-Dieskau, Gerald Moore / Salzburg Festival Archive. URL : [https://archive.salzburgerfestspiele.at/archive\\_detail/programid/3466/id/460/j/995](https://archive.salzburgerfestspiele.at/archive_detail/programid/3466/id/460/j/995) (дата звернення: 07.06.2022)
- 84.Hallmark R. The Sketches for «Dichterliebe». *19th-Century Music*. 1977. Т. 1, № 2. С. 110–136. URL: <http://www.jstor.org/stable/746473> (дата звернення: 08.06.2022).
- 85.Hampson T., Stark-Voit R., Verdino-Süllwold C.-M. “A Great Song Work...”: Notes on the Genesis of Schumann’s “Dichterliebe”. URL : <https://hampsongfoundation.org/resource/a-great-song-work-notes-on-the-genesis-of-schumanns-dichterliebe/> (дата звернення: 11.05.2021).
- 86.Johnson G. The Unacclaimed Accompanist, 2019. *YouTube*. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=XQ35CL2j\\_nA](https://www.youtube.com/watch?v=XQ35CL2j_nA) (дата звернення: 31.05.2022).

87. Komar A. Robert Schumann Dichterliebe. New-York : W. W. Norton & Company, 1971. 136 c.
88. R. Schumann. Dichterliebe op. 48 (first edition) T. Hampson-M. Argerich. *YouTube*. URL: <https://youtube.com/playlist?list=PLPRb7bhMrKUobyfMU110WDhYaVEvThxjq> (дата звернення: 08.06.2022).
89. Schumann R. Fünf Lieder und Gesänge, op. 127. *Robert Schumanns Werke* / ред. C. Schumann. Leipzig, 1888. Т. 13 : Für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. URL: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f5/IMSLP51766-PMLP12787-RS151.pdf> (дата звернення: 07.06.2022).
90. Schumann R. Vier Gesänge, op. 142. *Robert Schumanns Werke* / ред. C. Schumann. Leipzig, 1885. Т. 13 : Für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. URL: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a0/IMSLP51768-PMLP12791-RS153.pdf> (дата звернення: 07.06.2022).
91. Service T. Accompanists: the unsung heroes of music. URL: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2012/mar/04/accompanists-unsung-heroes-music> (дата звернення: 08.06.2022).
92. There is no such thing as a piano «accompanist». URL: <https://www.thestrads.com/there-is-no-such-thing-as-a-piano-accompanist/5590.article#commentsJump> (дата звернення: 08.06.2022).
93. Thies R. Might We Accompany Each Other?. *VOICE Prints*. 2021. Т. 18, № 4. С. 84–90.
94. Tomes S. Why pianists don't like being called accompanists. URL: <http://www.susantomes.com/pianists-accompanists-duos-language/> (дата звернення: 08.06.2022).
95. Wise B. Revenge of the Collaborative Pianists. The Accompanist As Equal Partner // URL : <https://www.steinway.com/news/features/revenge-of-the-collaborative-pianists> (дата звернення: 26.05.2022)