

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

Кафедра сольного співу та оперної підготовки
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ Ф. ШРЕКЕРА: ЖАНРОВИЙ ТА
ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

Магістерська робота

КУЗЬМІЧОВОЇ ДАР'І СЕРГІЇВНИ

Науковий керівник

кандидат мистецтвознавства, доцент

ЖАРКІХ ТЕТЯНА ВАСИЛІВНА

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на

відповідне джерело

Кузьмічова Д.С.



ХАРКІВ – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ДУМКИ МУЗИКОЗНАВЦІВ ПРО ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ Ф. ШРЕКЕРА	6
Висновки до Розділу 1.....	9
РОЗДІЛ 2. ВТІЛЕННЯ НІМЕЦЬКОЇ ПОЕЗІЇ В КАМЕРНО- ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ Ф. ШРЕКЕРА	11
2.1. Поетична складова <i>Lieder</i> Ф. Шрекера	11
2.2. Композиторська інтерпретація <i>Lieder</i> Ф. Шрекера.	18
Висновки до Розділу 2.....	31
РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ РАННІХ LIEDER Ф. ШРЕКЕРА	32
3.1 Поетична інтерпретація	32
3.2 Виконавська інтепретація	42
ВИСНОВКИ	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	53

ВСТУП

Все більша кількість сучасних дослідників привертає увагу до творчості Ф. Шрекера (1878 – 1934), що справедливо, оскільки він грав помітну роль у австро-німецькому музичному житті початку XX століття як композитор, диригент і педагог, а музичні критики періоду *fin du siècle* сприймали його як одного з найперспективніших митців цього часу. У 1908 році ним був заснований Віденський філармонічний хор, який брав участь у виконанні найскладніших творів нової музики (Восьма симфонія Малера, XXIII псалом Цемлинського, Пісні Гурре Шенберга). З 1912 Ф. Шрекер викладав композицію у Віденській академії музики, а в 1920 був запрошений на посаду директора берлінської Вищої музичної школи (з цієї посади його змістили нацисти). Однак за вісім років, що минули з моменту піку популярності композитора (з 1924 до вимушеної відставки в 1932) нацисти зуміли майже повністю знищити пам'ять про творчість митця не тільки на теренах Третього Рейху, а й у всьому музичному світі.

У вітчизняній музикознавчій літературі щодо творчості та особистості Майстра є інформація переважно біографічного характеру, проте дослідження камерно-вокальної музики – відсутні, між тим, *lieder* цього композитора викликають велике захоплення у виконавців, і деякі з них долучають ці твори до свого репертуарного списку. Науковий та виконавський інтерес до камерно-вокальної музики Ф. Шрекера обумовлює **актуальність** обраної теми.

Мета дослідження – виявлення специфіки виконавської інтерпретації поетичних образів *lieder* Ф. Шрекера.

Для досягнення поставленої мети необхідне рішення наступних **завдань**:

- дослідити життєтворчість Ф. Шрекера в наукових джерелах;
- виявити поетичну складову вокальних творів Ф. Шрекера;
- означити жанрово-стилістичні особливості окремих творів автора;
- здійснити виконавський аналіз п'яти *Lieder* op. 4 Ф. Шрекера;

Об'єкт дослідження – камерно-вокальна музика Ф. Шрекера.

Предмет дослідження – специфіка виконавської інтерпретації поетичних образів *lieder* Ф. Шрекера.

Матеріал дослідження – *Fünf lieder* op. 4 Ф. Шрекера: «*Lenzzauber*», «*Wohl fühl ich wie das Leben rinnt*», «*Die Liebe als Recensentin*», «*Früling*», «*Unendliche Liebe*». Аудіоматеріали op. 4, які збережені на платформі YouTube.

Методологія дослідження. У даному дослідженні використовується комплексний підхід, що обумовлює звернення до наступних методів:

– *аксіологічного підхід* використовується для виявлення ціннісних домінант світовідчуття Ф. Шрекера, що обумовлюють специфіку його музично-філософської мови;

- *історико-біографічний*, що сприяє виявленню подій, які вплинули на створення вокального опусу «*Fünf lieder*» оп.4;
- *контекстний*, необхідний для визначення змістовних зв'язків між творами Е. Шеренберга, Т. Шторма, Ю. Штурма, О. Толстого, Карла фон Лемаєра та Ф. Шрекера;
- *стильовий* допомагає визначити специфіку індивідуального композиторського стилю в контексті традицій того часу;
- *фоносемантичний* спрямовує на розшифрування німецьких звуко-символів поетичного тексту Е. Шеренберга, Т. Шторма, Ю. Штурма, О. Толстого, Карла фон Лемаєра.

Теоретична база роботи складають дослідження, присвячені вивченню різних аспектів життя та творчості Ф. Шрекера, на ґрунті досягнень сучасного історичного та історичного музикознавства:

- історія музичного романтизму – праці Рощенко О.[11], Юдкін-Ріпун І.[17]
- історії австрійсько-німецької музики – Хейлі К.[32], Хоффман Р.[36];
- жанрова система камерно-вокальної музики – Нойвірт Г.[47];
- історія німецької філології та поезики – Ермен А.[27], Мадішева Т.[4], Мельничук Р.[5];

- теорія музичної інтерпретації – Москаленко В[6]., Ніколаєвська Ю.[8];
- монографії та статті – Беккера П.[21], Хоффмана Р.[36], Капп Ю.[38], Хейлі К.[32], Шрекер-Бурес Х.[55];

Наукова новизна полягає в тому, що ця робота є одним з перших досліджень виявлення специфіки виконавської інтерпретації поетичних образів *lieder* Ф. Шрекера на теренах України.

Практичне значення отриманих результатів. Результати даної роботи можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях, присвячених творчості Ф. Шрекера; Основні висновки магістерської роботи можуть бути залучені до виконання камерно-вокального спадку німецького композитора в українському музичному мистецтві. А також в навчальних дисциплінах у закладах вищої освіти, зокрема, з історії музики кінця XIX – початку XX століття, з історії виконавського мистецтва, з історії світової музики, аналізу музичних творів, історії та теорії вокального мистецтва, а також в музично-педагогічній та виконавській практиці.

Структура роботи. Наукова робота складається з Вступу, трьох Розділів з підрозділами, Висновків, Списку використаних джерел, що включає 60 позицій.

РОЗДІЛ 1. ДУМКИ МУЗИКОЗНАВЦІВ ПРО ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ

Ф. ШРЕКЕРА

Інформацію щодо життєтворчості австрійського композитора можливо почерпнути переважно в зарубіжних виданнях, яких існує достатня кількість. Перші монографічні роботи (П. Беккер, 1983 [21]; Р.С. Хоффман, 1921 [36]; Ю. Капп, 1921 [38]) з'явилися ще за життя композитора. Пауль Беккер, який вважається відомим критиком-музикознавцем – першим і найзапеклішим захисником творчості Ф. Шрекера, стверджував, що «на головне питання: чи є талант подібний Вагнеру, чи проявиться знову і чи буде він унікальним явищем, тепер є відповідь: Франц Шрекер – такий талант, перший з часів Вагнера споріднений до нього, той самий феномен, але в іншому втіленні» [21].

Велику роль в осягненні естетики Ф. Шрекера, питань музичної мови та композиційних принципів зіграли роботи Г. Нойвірта (1959 [48], 1972 [47]), який став першовідкривачем у дослідженні творчості композитора після довгих років забуття. У 1970-90-ті роки з'являються серйозні публікації, присвячені питанням спадщини та творчої діяльності Ф. Шрекера (колективна монографія Х. Шрекер-Бурес, Х. Х. Штуккеншмідта, В. Ольмана, 1970 [50]), окремим творам (М. Бжоска, 1988 [23]), проблемам творчої біографії (багата історико-культурним контекстом та архівним матеріалом фундаментальна робота К. Хейлі, 1993 [33]). Значний інтерес представляють два великих видання, пов'язаних з пам'ятними датами (збірник статей до 100-річчя від дня народження, ред.-скл. О. Коллеріч, 1978 [43]; збірник статей до 50-річчя від дня смерті, ред.-скл. Р. Ермен, 1984 [27]), а також публікація матеріалів берлінського симпозіуму, присвяченого творчості Ф. Шрекера (ред.-скл. Р. Штефан, 1978 [56]). Цінний матеріал містить епістолярну спадщину композитора – листування з А. Шенбергом, опубліковане Ф.К. Хеллер (1974 [24]) і листування з П. Беккер, видана К. Хейлі (1993 [33]). У зазначених публікаціях, а також у численних статтях виникає об'ємна та різнобічна характеристика творчості Ф. Шрекера. Одним із напрямів зарубіжної

шрекеріани є дослідження різноманітних зв'язків оперної спадщини композитора з літературою та живописом епохи. В рамках цього напрямку виникає проблема «Шрекер та модерн», їй присвячена змістовна стаття К. Дальхауса [24], а також одна з останніх за часом монографій – дослідження У. Кінгле про найвідомішу оперу композитора, з підзаголовком «Опера Шрекера «Далекий дзвін» і віденський модерн» [41], проте проблема модерну у контексті еволюції творчості композитора ще не була предметом самостійного дослідження. Титульному жанру Ф. Шрекера присвячена і праця Шеррі Деніз Лі «Опера, наратив та модерністська криза історичної суб'єктивності»

Найбільш вагомим внеском в розумінні ролі австро-німецького композитора в світовій музичній культурі кінця XIX – першій половині XX століття стала робота Крістофера Хайлея, що з'явилася у 1993 році «*Franz Schreker, 1878-1934: A Cultural Biography*» [33] – перша велика біографія митця від народження до його смерті.

У статті Марка-Андре Робержа, надрукованої у журналі «*Sonances, janvier 1983*» [51], пропонується періодизація життєтворчості австро-німецького композитора в 3-х періодах:

- 1 період (1878-1900 рр.) від народження до закінчення навчання;
- 2 період (1900-1920 рр.) до його від'їзду з Відня;
- 3 період (1920-34 рр.) з моменту прибуття до Берліна і його смерті.

Привертає увагу і низка дисертацій присвячених творчості Майстра, серед них: робота *Alicia Wallace* [59], яка розкриває ті фактори, що істотно вплинули на формування композиторського стилю Ф. Шрекера та праця *Jong In Kim* «Франц Шрекер: Аналітичний підхід до його хорових композицій», де представлений аналіз хорової музики композитора, та охарактеризований хоровий композиційний стиль [42].

У дослідженнях, присвячених життєтворчості Ф. Шрекера, також розглядаються його впливи та зв'язки з іншими композиторами та художниками свого часу. Зокрема, звертають увагу на вплив Ріхарда Вагнера

на творчість Шрекера та його специфічну інтерпретацію модерністського стилю.

Також варто зазначити, що рання творчість Шрекера, зокрема його опери, викликала певні суперечки та обговорення серед музикознавців свого часу. Деякі з них бачили в ньому новатора та продовжувача романтичної традиції, в той час як інші критикували його за занадто складну та експериментальну музику.

Додатково, окремі дослідники звертають увагу на роль Шрекера як педагога та диригента. Він був професором Віденської музичної академії і викладав композицію та оркестрову диригування. Його методи навчання та вплив на молоде покоління музикантів також розглядаються в літературі.

Загалом, дослідження музикознавців зосереджуються на розумінні та аналізі творчості Ф. Шрекера, розкриваючи його музичні інновації, стильові особливості та вплив на музичну культуру свого часу. Вони відображають широкий спектр думок та підходів до розуміння значення творчості цього австрійського композитора.

Дослідження музикознавців також зосереджуються на аналізі творчих засобів та стилістичних особливостей у музиці Ф. Шрекера. Вони розглядають використання хроматики, диссонансів, політонічності та інших модерністських технік в його композиціях. Шрекер відомий своїм вмінням створювати комплексні звукові текстури та багатогранні гармонії, що створюють атмосферу та емоційний зміст його музики.

Також, зокрема у роботі К. Дальхауса, вивчаються зв'язки між оперними творами Шрекера та літературою, а також живописом епохи. Аналізуються спільні мотиви, тематика та символіка, що присутні у його оперних лібретто. Це дає змогу краще розуміти контекст творчості композитора та його взаємодію з іншими мистецькими напрямками свого часу.

Усі ці дослідження спрямовані на більш глибоке розуміння і оцінку внеску Ф. Шрекера в музичну культуру та його місця у музичній історії. Вони допомагають краще оцінити значення Шрекера як композитора, педагога та

диригента, а також вплив його творчості на подальший розвиток музичного мистецтва.

Думки музикознавців щодо камерної творчості Франца Шрекера можуть варіюватися, оскільки він відомий переважно своїми оперними творами, а камерна музика у його творчості не є головним аспектом. Проте, деякі аспекти його камерних композицій можуть бути об'єктом досліджень і оцінок.

Деякі музикознавці відзначають, що камерна музика Шрекера демонструє його вміння створювати складні та виразні текстури, розгортати різні музичні ідеї та теми. Вони можуть бути зацікавлені його використанням гармонійних та мелодичних прийомів, а також дослідженням його оригінальності в рамках камерної музики.

Інші дослідники можуть вказувати на обмежену кількість камерних творів у творчості Шрекера, а також на те, що вони не завдячують такою ж популярністю та визнанням, як його оперні композиції. Вони можуть розглядати камерну творчість Шрекера як менш сильну або експериментальну частину його репертуару.

Загалом, висновки та оцінки музикознавців щодо камерної творчості Франца Шрекера можуть бути різними і базуватися на індивідуальних поглядах та підходах. Детальніше вивчення його камерних композицій може розкрити нові аспекти та збагатити розуміння творчого світу цього видатного композитора.

Висновки до Розділу 1.

Більшість дослідників творчості Франца Шрекера приходять до висновку, що особливості його композиторського стилю «балансують» між пізнім романтизмом Відня кінця XIX століття і тверезою «новою об'єктивністю» Веймарського Берліна. Шрекер поєднував в собі романтичні традиції з експериментальним підходом, створюючи власний унікальний звучання.

Великим досягненням Шрекера було створення музично-драматичних творів, таких як опери, які поєднували музику і сценічну дію. Вони відзначалися складними, багатограними аранжуваннями, барвистою оркестровкою та сюжетно-драматичною інтригою. Шрекер був здатний створити напружений музичний настрій та передати емоції через свою музику, а його опери відображали естетичні тенденції того часу.

Проте, політичні інтриги та зміна естетичних преференцій у післявоєнному періоді призвели до раптового падіння популярності творчості Шрекера. Він став жертвою політичного тиску і критики, що призвело до забуття його творчості на тривалий час.

Феномен Франца Шрекера став предметом вивчення для багатьох науковців, які вбачають у ньому ключ до розуміння еволюції музичної думки у проблемні роки до і після Першої світової війни. Творчість Шрекера відображає важливі аспекти музичного розвитку того періоду, а його долі стали символом того, як політичні та соціальні фактори можуть вплинути на прийняття та оцінку музичного твору.

У пізнанні творчості Франца Шрекера і розумінні його значення для музичного світу дослідники продовжують розкривати важливі інсайти, які внесуть свій вклад у розуміння історії та еволюції музичної культури.

РОЗДІЛ 2. ВТІЛЕННЯ НІМЕЦЬКОЇ ПОЕЗІЇ В КАМЕРНО- ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ Ф. ШРЕКЕРА

2.1. Поетична складова *Lieder* Ф. Шрекера

Поетичні тексти Т. Шторма, Е. Шеренберга, О. Толстого, Юліуса Штурма, Карла фон Лемаєра були використані Ф. Шрекером в оп. 4, створеного композитором приблизно 1899 року, тобто до 22-річного віку. Весь опус об'єднує дві визначні теми – біль кохання та прагнення до звільнення від земних обмежень. Вірші О. Толстого, Т. Шторма та Е. Шеренберга присвячені гострості болю кохання: «казкове щастя не триває довго». Карла фон Лемаєра та Ю.Штурма

Вибір композитором Францем Шрекером поезії Олексія Толстого для своєї *Lied* міг бути обумовлений кількома важливими аспектами, які відображають глибокий зміст та емоційну насиченість поетичного твору. «Слеза дрожить в твоєм ревнивом взоре» пронизана сильними почуттями, такими як любов, страждання, надія і тривога. Тема любові, котра проходить через випробування і труднощі, є універсальною і завжди актуальною. У вірші О. Толстого любов зображена як щось більше, ніж просто почуття; вона є даром, який потрібно берегти і захищати, навіть у найважчих обставинах. Це пов'язано з самим життєвим досвідом письменника. Він закохався у заміжню жінку, посприяв її розлученню але не зміг одружитися з нею через різне соціальне положення. Його переживання та біль вилились в рядках віршу, що досліджується.

У цьому творі поет не тільки дає оцінку власним почуттям, але і намагається зрозуміти, що таке кохання. З його точки зору це «рідкісні промені» які прямують до землі, щоб їх зібрати потрібно докласти зусиль. Але кохання не пов'язане з тільки приємними почуттями. Воно несе в собі випробовування. І лише для тих, хто зможе подолати, відчують справжнє щастя взаємного кохання – це буде вищою винагородою. У фіналі поезії поет

виражає надію, що його кохання до Софії Міллер зможе подолати всі труднощі і вони прийдуть до великого кохання «Як всі річки в океан».

Із біографічних джерел відомо, що в період написання цього романсу у Ф. Шрекера не було життєвих потрясінь, але обираючи таку тему композитор хотів розкрити гостроту проблемного кохання і мав бажання ствердити, що кохання – найбільше благо.

В оригіналі вірш складається з п'яти строф, але композитор для своєї інтерпретації вибрав лише дві: першу і останню. Можна припустити, що таким чином він намагався зосередити увагу на основних тематичних моментах поезії. Перекладач цього віршу не відомий, але ми можемо припустити, що це був саме Ф. Шрекер, оскільки він завжди відповідально ставився до обраних ним текстів та самостійно писав лібретто.

Я бачу сльози, що блищать у твоїх очах,
не бійся, ти моє найбільше благо.
Бо моє кохання не знає меж,
охоплює світ, як океанський приплив.

О, не бійся,
скоро твоя слабкодухість зникне,
Ти - моє найбільше благо!
Бо в орбіті Вічної Небесної Любові
Вся земна любов повинна текти,
Як всі річки в океан.

Мало, що можна знайти про поета Карла Фрейхера фон Лемаєра але його твір «*Frühling*» також не менш цікавий. Поет торкається теми кохання через порівняння з весною. Кохання таке ж світле та яскраве як «весна мерехтить у повітрі», поет закликає «радійте жайворонкові пісні». Але найкраще розквітає кохання у людському серці, саме людина здатна відчутти його і прожити найяскравіше у своєму житті. Хоча Лемаєр і нагадує, що іноді це боляче і важко «цвіте кохання солодкий біль» але так само як і О. Толстий стверджує, що воно має бути щасливим.

Весна мерехтить у повітрі,
ковзає в сонячному сяйві,
Грає в солодких, м'яких пахощах,

Грає у вихровому танці комарів.

Весна розквітає на всіх стежках,
Радійте жайворонкові пісні.
І на високих небесних стежках
Вона рухається в світлих хмарах.

Але в юному людському серці
Цвіте ще яскравіше, ніж в долині,
Цвіте кохання солодкий біль,
Розкриті промінням весни.

Теодор Шторм (1817-1888) був видатним німецьким письменником і поетом, відомим своєю здатністю створювати глибоко ліричні та психологічно насичені твори. Його творчість охоплює поезію та новеллістику, де він демонструє майстерність у зображенні внутрішнього світу людини та створенні настрою. Саме ці якості зробили його твори привабливими для багатьох композиторів, включаючи Ф. Шрекера, який звернувся до його поезії для написання своїх *Lieder*.

Т. Шторм відомий своєю ліричною майстерністю, яку він ретельно відшліфовував, обираючи лише найкращі твори. Він був дуже вибагливим до своїх текстів, що підтверджується словами: «У ліриці Шторма, яку він незліченну кількість разів «просіював» і «проціджував», здається, залишилися одні лише перлини... Щонайменше п'ять-шість зразків цієї лірики можуть бути поставлені в один ряд із найвищими і найчистішими творіннями людського духу, яким глибина почуттів і досконалість мови дають право на безсмертя» [57]. Його роботи виділяються глибиною почуттів та досконалістю мови, що робить їх справжніми шедеврами.

Вірш «*Wohl fühl ich, wie das Leben rinnt*» був створений між 1870 і 1880 роках це період німецького реалізму, предсавником якого був Теодор Шторм. У першій строфі поезія передає меланхолійне враження втрати і прощання. Зображається картина швидкоплинності життя і неминучого наближення смерті. Дуже часто поет використовує слово «останній», щоб підкреслити кінцевість. Герой у вірші усвідомлює свою смертність та бажає насолодитися

коханням, порівнюючи його з чашою з напоєм, що приносить щастя. А близькість смерті символізує із заходом зірок: «заходять і мої зорі».

У поезії Т. Штурм торакається тем кохання, сметрі, прощання, ці теми вже висвітлювались у поезіях попередніх авторів. Навідміну від інших ця поезія сумна, вона не дає надії на можливе щасливе буття в коханні, тут неминучість кінця є основною фінальною лінією. Глибокий зміст і різнобарвність поетичного слова привабила Ф. Шрекера до написання Lied.

Я відчуваю, як біжить життя,
І що я мушу нарешті розлучитися,
Що колись остання пісня
І колись прийде останній поцілунок.

Я все ще припадаю до твоїх вуст
З болісним тривожним бажанням;
Ти даруєш юності останнє привітання,
Ти даруєш мені останню троянду.

Ти даруєш з того чарівного кубка
Останній золотий напій мені;
Ти з того казкового світу
Мій останній вечірній вогник.

Остання зірка на небі,
Не стримуй свого серця;
До ніг твоїх я падаю,
Відчуваю, ти - моє останнє щастя!

Нехай ще раз крізь мої груди
Повним дрижанням життя пронизати,
Перш ніж зітхну у велику ніч
Мої зорі теж заходять.

Юліус Штурм, народжений 21 липня 1816 року в Кюстріці, князівство Ройс, є яскравим представником німецької поезії XIX століття, чиї твори насичені емоційною глибиною, ліричністю та релігійністю. Його поезія відображає особисті переживання та спостереження, які часто поєднуються з темами любові, природи, релігії та патріотизму.

Ю. Штурм був відомий своїм ліричним стилем, який дозволяв йому передавати складні емоції через витончені поетичні образи. Стиль Ю. Штурма

характеризується інтимністю та глибиною, що робить його поезію особливо проникливою.

Цей митець був глибоко релігійною людиною, що знайшло відображення у його поезії. Він часто звертався до теми віри та духовних пошуків. Наприклад, у своїх віршах він може звертатися до Бога, висловлюючи свої надії, страхи та прагнення. Його так само приваблює теми патріотизму. Він висловлював свої погляди на суспільство та державу, що відображало його турботу про майбутнє своєї батьківщини.

Однією з головних тем у творчості Ю. Штурма є любов, яку він досліджував з різних аспектів. У його поезії вона може виступати як джерело радості та натхнення, так і причиною болю та розчарування. Наприклад, вірш "Die Liebe als recensentin" може бути інтерпретований як рефлексія на тему любові, яка критикує та аналізує всі аспекти життя людини. Емоційна виразність - одна з ключових характеристик поезії Ю. Штурма. Він майстерно вмів передавати свої почуття через поетичні образи та метафори. Ця емоційна глибина робить його поезію актуальною і зрозумілою навіть сьогодні.

Враховуючи ці характеристики, композитор Франц Шрекер міг знайти в поезії Штурма багатий матеріал для музичної інтерпретації. Зокрема, вірш "Die Liebe als recensentin" міг надихнути Ф. Шрекера завдяки своїй тематиці любові та глибоким емоціям, які він передає. Поетичні образи та емоційна виразність поета могли стати основою для створення музичного твору, що передає ті ж самі почуття та настрої.

Зозуля - це птах, який часто асоціюється з вільним літнім польотом, символом щасливих спогадів або мирного життя. Порівняння коханої з зозулею може викликати асоціації з теплими спогадами та романтичними моментами. Ю. Штурм, мабуть єдиний з поетів не торкається трагічного в коханні. Його поезія лише підкреслює ставлення героя до коханої «але ніхто не співає так, як моя зозуля»

Зозуля має унікальну пісню
Про свій скарб,

що не втомлюється співати
З ранку до ночі.

Свій маленький скарб сидить на зеленій гілочці
Слухає невтомно,
І думає, що співає на весь світ.
Але ніхто не співає так, як моя зозуля.

Ернст Шеренберг народився 21 липня 1839 року в Свіноуйсьці в родині власника корабля. Ландшафт його рідного міста вплинув на його поетичну творчість. Хоча він спочатку отримав практичну освіту в галузі машинобудування в Берліні, він незабаром звернувся до мистецтва і деякий час навчався в Берлінській академії мистецтв. Його кар'єра письменника почалася з роботи редактором різних газет, зокрема берлінської жіночої газети "Вікторія" і "Braunschweiger Tagblatt".

Творчість Е. Шеренберга в основному складається з віршів, які часто торкаються патріотичних і політичних тем. Серед найвідоміших творів митця – вірші «Der Mutter Wort, wie weckt es», «Jugend und Alter» і «Wie lang die Nacht». Його поезія вирізняється чіткою, іноді емоційною мовою, яка охоплює як особисті, так і універсальні теми.

Е. Шеренберг був прихильником монархічних принципів і захоплювався кайзером Вільгельмом I, а також Отто фон Бісмарком. Ця патріотична позиція відображалася в авторських роботах і знаходила відгук у сучасників поета. Його вірші цінувалися як за їх літературну якість, так і за актуальність політичних тем. Після смерті Е. Шеренберга в 1905 році було опубліковано твір «Entgegen dem Meer», який підсумовує останні роки його поетичної діяльності.

Вірші Е. Шеренберга часто пронизані глибокими почуттями і особистими роздумами, що створює ідеальну основу для музичних інтерпретацій. Ф. Шрекера могла захопити здатність поета передавати сильні емоції. Як у «Der Mutter Wort, wie weckt es». Різноманітність тем у віршах Шеренберга, від описів природи до особистих переживань і політичних заяв, пропонує багату

основу для музичних варіацій та інтерпретацій у «Wie lang die Nacht, wie tief das Meer». Мовна краса і музикальність: Лірична мова Е. Шеренберга часто мелодійна і ритмічна, що робить її особливо придатною для музичних адаптацій. Використання звуку і метрики могло надихнути Ф. Шрекера інтегрувати ці елементи в свої музичні композиції.

«*Lenzauber*» є одним з відомих творів поета, який був покладений на музику композитором Францем Шрекером. Цей твір демонструє майстерність Е. Шеренберга в створенні поетичних образів і глибоких емоцій, що зробило його привабливим для музичної інтерпретації. «*Lenzauber*» відображає захоплення поета природою і змінними настроями, які вона може викликати. У цьому вірші він використовує багатий символізм і мелодійний ритм, щоб передати відчуття весняної магії та відродження. Вірш присвячений весні, часу оновлення і пробудження природи, що метафорично пояснює зародження почуттів. Він майстерно описує красу природи, використовуючи яскраві образи і метафори. «Ніби зимова агонія ніколи не закінчиться». Як і багато інших творів Е. Шеренберга, «*Lenzauber*» пронизаний глибокими емоціями. Він не лише описує природу, але й передає внутрішні переживання ліричного героя. «душа твоя вмирає від зливи блаженства». Мелодійність і ритм вірша роблять його ідеальним для музичної адаптації. Використання звукових і метрикальних прийомів створює ефект, який легко переноситься в музичну форму «Таке казкове щастя не має тривалості». Е. Шеренберг також порівнює кохання з весною. Самий кінець «душа твоя вмирає від зливи блаженства, в променях весняної ночі!» можна трактувати, як неймовірне захоплення коханням так і скінченістю почуттів.

Ніби зимова агонія ніколи не закінчиться.
світ завмер, а мій розум помер.
Аж раптом, руками богів
весна поширює всю свою магію.

Блаженно дивлячись, мрійливо слухаючи
Травень впивається повнотою дива,
п'янить твоє втомлене серце.
наче знову весна.

Таке казкове щастя не має тривалості,
 воно вже спекотне, незважаючи на всю пишність
 душа твоя вмирає від зливи блаженства,
 в променях весняної ночі!

Обрання Ф. Шрекером для своїх *Lieder* саме цих поетів пояснюється якістю вербального тексту їх творів, при цьому, для композитора не мало значення на яке місце у світовій літературі претендував той чи інший автор (популярний Теодор Шторм чи менш визнаний Ернст Шеренберг), головним було те, що їх вірші а також інші написані ними тексти викликали у Ф. Шрекера ті почуття, котрі відповідали його власній картині світу, а структура та якість мови віршів обраних поетів давали простір для створення ним нових музичних образів.

2.2. Композиторська інтерпретація *Lieder* Ф. Шрекера.

Жанр Lied (нім. «пісня») займає центральне місце у західноєвропейській вокальній музиці, особливо в епоху романтизму XIX століття. Це сольна пісня, що виконується під акомпанемент фортепіано, інколи у супроводі інших інструментів або навіть оркестру, в якій поєднується поетичний та музичний текст, часто створюючи глибокий емоційний зв'язок.

Цей жанр почав формуватися в Німеччині у XVIII столітті, проте його справжній розквіт відбувся в першій половині XIX століття під час романтичної епохи. Перші приклади Lied можна знайти в епоху Ренесансу і Бароко, але вони значно відрізнялися від тих, які ми асоціюємо з романтизмом. У XVIII столітті такі композитори, як Карл Філіп, Емануель Бах і Йоганн Фрідріх Рейхардт, почали створювати сольні пісні з простим фортепіанним акомпанементом, які заклали основу для подальшого розвитку жанру. Проте найбільшого розквіту німецька пісня досягла у творчості Франца Шуберта, який вважається одним з найвидатніших композиторів цього жанру. Його творчий доробок складає більше 600 пісень, що підкреслює вагомість творчого спадку в рамках цього жанру. До жанру Lied звертаються такі композитори як

Роберт Шуман, Йоганнес Брамс, Густав Малер, Франц Шрекер та Гуго Вольф. В творчості цих митців Lied збагатилась новими темами та емоційними відтінками і набула статусу повноцінного жанру.

Найбільша кількість Lied була написана на тексти таких поетів: Йоганн Вольфганг фон Гете, Генріх Гейне, Фрідріх Рюккерт, Фрідріх Шіллер та Фрідріх Гельдерлін, чия творчість відзначалась високою літературною якістю. Їхні вірші були багаті на образи, метафори та емоційні нюанси, що робило їх ідеальними для музичної інтерпретації. Композитори шукали тексти, які могли б не тільки надихнути їх, але й відповідати музичним структурам і формам.

Варто відзначити важливу роль у розвитку цього жанру Вольфганга Моцарта та Людвіга Бетховена, які створили велику кількість творів. В. Моцарт писав Lied для домашнього виконання, і багато з його пісень мають просту, але виразну мелодійність, наприклад, «Abendempfindung» і «Das Veilchen». А у Л. Бетховена привертає увагу Lied «Kennst du das Land», пісня Міньон з роману В. Гете «Роки навчання Вільгельма Майстра». В цій пісні Бетховен продемонстрував схильність до інструментального трактування голосу, розширення гармонічного діапазону його пісень, наприклад, поєднання мажорних і мінорних ладів, що створювали відчуття суму і надії.

Жанр Lied, хоча й виник у німецькомовних країнах, згодом поширився по всій Європі, впливаючи на музичну культуру багатьох країн. Так у Франції він трансформувався в жанр *mélodie*, який має подібні риси, але відрізняється своєю естетикою та підходами до вокалу і акомпанементу. Французькі композитори, такі як Габріель Форе, Клод Дебюссі та Моріс Равель, створили свої версії пісень, де відчувається вплив французької поезії та імпресіоністської музики. *Mélodie* характеризується більшою ліричністю та вишуканістю, ніж німецький Lied. У Великій Британії жанр Lied отримав новий розвиток завдяки таким композиторам, як Ральф Воан-Вільямс, Бенджамін Бріттен та Джеральд Фінзі. Вони адаптували традицію Lied до англійської літературної та музичної культури, створюючи пісні на тексти

відомих англійських поетів, таких як Вільям Шекспір, Вільям Блейк та Томас Харді. Англійські пісні особливі своєю народною простотою та мелодійністю, часто відображають національні музичні традиції. Також жанр Lied знайшов своє відображення у творчості скандинавських композиторів, як Едвард Гріг (Норвегія) та Жан Сібеліус (Фінляндія). Та в США у Чарльза Айвза, Семюеля Барбера та Аарона Копленда, Ці композитори поєднували елементи національної музики, джазу, фолку та інших місцевих музичних стилів.

Франц Шрекер був видатним австрійським композитором, який звертався до жанру Lied з кількох причин, пов'язаних із його творчими цілями, культурним контекстом та особистими уподобаннями. Жанр Lied надавав Ф. Шрекеру можливість досліджувати інтимні та глибоко емоційні аспекти людського досвіду. Композитор мав глибокий інтерес до літератури і поезії, що було характерним для багатьох митців періоду романтизму. Літературні тексти, які він обирав для своїх Lied, часто відображали його естетичні та філософські погляди. Він використовував поезію для створення складних, багатошарових музичних образів, що дозволяло йому експериментувати з гармонією та мелодією.

На початку XX століття Lied залишався важливою частиною європейської музичної культури. Композитори зверталися до цього жанру як до засобу самовираження та інновацій. Ф. Шрекер, як частина музичного авангарду того часу, використовував Lied для того, щоб досліджувати нові музичні ідеї та стилі. Жанр Lied надавав йому платформу для впровадження сучасних музичних технік та експериментів, які він потім використовував у своїх масштабніших творах, таких як опери.

Всі *Lieder* з оп. 4 були створені Ф. Шрекером впродовж навчання у Віденській консерваторії, тобто 1892 – 1900 р.р., де він відвідував курси з композиції у Роберта Фукса – учня Г. Малера, Х. Вольфа та О. фон Землінського. Р. Фукс – композитор старої школи, чиї власні твори є взірцем класичної збалансованості та стриманості, і наданий нижче аналіз п'яти творів з оп. 4 свідчить, що Ф. Шрекер був старанним учнем, бо для його *Lieder*

характерна ясна фактура, чітка форма, податлива мелодійна вокальна лінія і відмова від усього зайвого, що заважає сконцентруватися на вербальному тексті.

Перша Lieder з оп. 4 «*Unendliche liebe*» (Безкінечна любов) написана на текст Олексія Толстого у 1858 році, російського письменника та поета. Цей вірш можна розглядати як вираз внутрішньої боротьби, відображення емоційного стану самого поета. О. Толстий, як письменник романтичного напрямку, часто використовував образи природи та почуттів для відображення внутрішнього світу персонажів та поетичного вираження своїх ідей. Композитори, звертаючись до таких текстів, прагнули передати через музику глибокі емоції та складні психологічні стани, що робило їх твори багатограними і виразними.

Композиція складається з двох частин, позначених як **A** і **B**. Твір починається невеликим вступом із спадаючим рухом мелодії у фортепіанній партії, що триває три такти. Потім вступає соліст на *p* з текстом «*Ich sehe Tränen im Aug' Dir glänzen*» (Я бачу блиск сльози в твоїх очах), виконуючи плавний спадальний рух з покачуванням на секундах.

У фразі «*O härm' Dich nicht, Du bist mein höchstes Gut*» (Не засмучуйся, ти моя найбільша цінність), слово «*höchstes*» виділяється найвищою нотою у фразі та підкреслюється рухом мелодії малими терціями вгору та знаком крещендо. Це створює виразний акцент на значущості висловлювання. Наступне речення виконується на форте: «*Denn meine Liebe kennt keine Grenzen*» (Бо моя любов не знає меж). Мелодично ця фраза аналогічна до першої, проте збільшена динаміка підкреслює значимість слів та підводить до кульмінації у першій частині (**A**).

Кульмінаційний момент характеризується фразою «*umschließt den Erdball wie des Weltmeers Flut*» (Оточує земну кулю як прилив в океані). Мелодія тут спрямовується вгору і спадає вниз, подібно до хвилі в океані, закінчуючись на тоніці. Це підкреслює циклічність і завершеність музичної думки.

Фортепіанна партія під час виконання першої частини складається з акордів та подвоєнь, які дублюють мелодію. В лівій руці виконуються пасажі з арпеджіо, що створюють хвилюючий фон і підкреслюють певний неспокійний стан. Це доповнює емоційний контекст солістичної партії та надає композиції глибину і складність.

Між частинами **A** і **B** розташований невеликий програш-зв'язка, що завершує першу частину твору, розчиняючись у у третій октаві самотніми звуками. Цей елемент композиції належить фортепіанній партії, і виконує роль переходу, забезпечуючи плавність і безперервність музичного потоку.

Друга частина композиції (**B**) починається з аналогічного вступу, як і в першій частині. Партія вокаліста також починається з третього такту: «*O härm' Dich nicht, bald wird Dein Kleinmut schwinden*» (Ой, не засмучуйся, незабаром твоя малодушність зникне). В нотах третій такт позначений поміткою композитора «*eindringlich*» (наполегливо), далі «*zurückhalten*» (стримано), та «*a tempo*». Так композитор допомагає виконавцю зрозуміти його задум і скоригувати його виконання. Ф. Шрекер надає подальші інструкції для виконання: «*gründend*» (екологічно), «*mehr und mehr*» (все більше і більше).

3

Перший виклад фрази «*Wie alle Ströme in den Ozean*» починається з «*ritenuto*» (уповільнено) з акцентованим кожним складом. Мелодія поступово піднімається вгору, досягаючи кульмінації на двох *ff*. Після цього фраза повторюється з позначкою «*non ritenuto*» (без уповільнення), але уповільнюється за рахунок ритмічної структури: залігрованої половинної з крапкою, половинної та ще однієї половинної в кінці.

Акомпанемент продовжує емоційний потік, поступово розширюючись у просторі. Ця частина композиції демонструє багат шаровий підхід до створення музичного образу, де кожна деталь має своє значення і сприяє загальному емоційному впливу.

Композитор досягає складного емоційного ефекту завдяки ретельно продуманим музичним вказівкам та деталізації кожної фрази. Використання ритмічних і динамічних змін, а також підкреслення важливих моментів через акценти та темпові зміни, створюють багатогранний музичний образ, який розкривається перед слухачем у всій своїй повноті.

Lieder «*Frühling*» Карла, Фрейгерра фон Лемаєра передає натхненну атмосферу весни і показує, як вона впливає на природу та людські почуття. Поет описує перехідну пору року, коли природа оживає і повністю піддається весняним спокусливим чарам. Композиторське рішення дуже чітко відображає наповнення поетичного тексту.

Композиція «*Frühling*» починається з однотактового вступу з вказівкою «*Zart bewegt*» (делікатно рухатись) в тональності *H-dur*. У правій руці виконується акордове тремоло, що створює фонове мерехтіння, тоді як у лівій руці проводиться хвилеподібна партія з пунктирним ритмом на першій долі. Такий супровід надає певної пульсації і нагадує весняні потоки, що стрімко стікають.

У другому такті вступає вокальна партія зі словами «*Frühling schimmert in den Lüften, Gleisset in der Sonne Glanz*» (Весна мерехтить у повітрі, ковзає в сонячному сяйві). Вона починається з квінтового звуку у другій октаві з пунктирним стрибком на октаву вниз і поступово піднімається вгору до ре другої октави, переходячи через терцію та спадаючи на сексту вниз. Продовження фрази належить фортепіано, що супроводжується зміною тремоло в правій руці на тридцятьдругі ноти і додає динаміки та насиченості музичного фону. Це створює відчуття безперервного руху і мерехтіння, що відповідає темі весни.

Перший куплет закінчується словами «*Spielt im wirren Mückentanz*» (Грає в плутаному танці комарів). Композитор дуже влучно підкреслює цей танок через використання стакато у вокальній та фортепіанній партіях. Це додає музиці легкості і грайливості, що відображає колорит весни.

У другому куплеті композиція мелодично та ритмічно повторює перший, що забезпечує структурну цілісність твору і підкреслює його тематичну єдність.

Третій куплет *Lieder* є контрастним і ліричним. У фортепіанній партії в лівій руці з'являються акорди цілими та половинними тривалостями, а в правій тривалості зменшуються до восьмих, що уповільнює швидкий потік, характерний для перших двох куплетів. Мелодія в першому такті третього куплету звучить в гармонічному мажорі. Ліричний настрій третього куплету підкреслює біль і глибину людського кохання, яке продовжує квітнути в серці.

Ця *Lied* завершується кодою у фортепіанній партії, що відновлює стрімкість, аналогічну початковому вступу. Це символізує кохання, яке продовжує квітнути, як весна, що підтверджується завершенням у тональності *H-dur*.

Третя *Lieder* Ф. Шрекера, що розглядається в магістерській роботі – «*Wohl fühl ich wie das Leben rinnt*» (Я відчуваю, як тече життя) написана на вірші Т. Шторма (1817 – 1888) – видатного німецького літератора, прихильника такого напрямку як поетичний реалізм. Він створив низку оповідань, віршів та новел, дві з яких найбільш відомі – «*Immensee*» (1849) і «*Der Schimmelreiter*» (Вершник на білому коні), що були вперше опубліковані в квітні 1888 року.

Угорський літературний критик Георг Лукач у книзі «Душа і форма» (1911) [2] оцінив Т. Шторма як «останнього представника великої німецької буржуазної літературної традиції», що балансує між Єремієм Готхельфом (швейцарським народним письменником) та Томасом Манном (німецьким літератором, есеїстом, майстром епічного роману). Домінуючи теми поезії Т. Шторма – природа, кохання та в віршах найбільш пізнього періоду творчості – роздуми про смерть. У структурному сенсі вірші поета доволі однорідні: метр зазвичай простий і визначається чотирма стопами, строки римується парами, що було невід'ємною частиною поезії того періоду [7]. Та ж структура властива і віршові «Я відчуваю, як тече життя»: 4 стопи, 20 строк, де віддзеркалюються переживання та настрої головного героя. Окрім цього, слід звернути увагу на зауваження І. Р. Натурлінка, який в своєму дослідженні щодо творчості Т. Шторма, пояснює: поет вирішує питання змісту, розглядаючи роль ліричного суб'єкта, який виявляється через свої почуття та сприйняття, тобто, якщо поет бажав висловити природні звуки чи настрої, то мав справу із суб'єктивним елементом сприйняття, а не з романтичною ідеєю єдності людини та природи. І це можливо пояснити, як вважає І. Р. Натурлінк тим, що будучи частиною освіченої буржуазії, котра знаходилася під більшим впливом техніки та науки, ніж метафізики, Т. Шторм бачив себе частиною природи, але разом з тим у своєму досвіді відчував відокремлення від неї, і це виявляється в самій назві вірша: «Я відчуваю, як життя тече», що сприймається як певна дистанційність від усього, що відбувається навколо головного героя.

В третій *lieder* з оп. 4 «*Wohl fühl ich wie das Leben rinnt*» відбувається узагальнення поезії та музики, за рахунок того, що за власним визнанням

автора він бажав щастя, але мав сумніви у його досягненні. В листі до Пола Беккера, композитор писав: «у цьому світі немає такої речі, як щастя. Сп'яніння – танець навколо полум'я, а потім раптове спопеління» [8], і щось від цієї гострої обережності глибоко вкорінювалося у його музиці.

Структура твору: форма **ABA₁**, загальна тональність *H-dur*.

Поезія першого розділу виражає думку про те що життя продовжується, але солодке звільнення смерті, нарешті, прийде. В музиці ця ідея досягається за рахунок того, що вокальна партія починається із затакту низхідним хроматичним ходом та стрибком на зм. VII, мелодія рухається хвилеподібно як символ упокореної людини, сповненої спогадів про кохання. Висхідний рух «І, нарешті, останній поцілунок» – кульмінаційний спогад. відчай смерті віддзеркалюється у низхідній мелодії та тремоло в басу в останніх тактах.

У другому розділі **B** текст сповнений болісного бажання, і відповідно до поетичного тексту «*Mit mühsam verhaltener Leidenschaft*» (важка та стримана пристрасть), композитор змінює розмір з 4/4 на 2/4. Арпеджіо з'являється у лівій руці на фоні синкопованих акордів у правій. Центр твору сповнений бажанням насолодитися залишком минулих яскравих почуттів.



В останньому реченні вокальна партія схвильованого характеру трансформується у більш розмірену, а в акомпанементі повертається синкопований ритм в басу, якби нагадуючи про ті яскраві емоції, що були спочатку та плавно переходить у зв'язку-перехід.

У 3 частині **A₁** мелодично та фактурно повторюється перша частина, але вкрапляються елементи, що надають музиці відтінок смутку та останнього прощання. На відміну від поетичного оригіналу, де існує 4 строфи, композитор завершує *Lieder* третьою, акцентуючи увагу на «*Letzte Glück*» (у фразі «Відчуй моє *останнє щастя*»), в перший раз висхідним ходом, другий після паузи, як би відтіняючи першу (вказівка *sehr langsam* – дуже повільно) з тяжінням до основного тону. Фортепіанна партія продовжуючи плавно затихати, поступово повністю розчиняється у тиші.

Четверта *Lieder* «**Die Liebe als Recensentin**» (У зозулі є лише одна пісня) належить німецькому поету Юліусу Шторму. Цей вірш був опублікований в його збірці «*Liederbuch dreier Freunde*» у 1865 році.

«**Die Liebe als Recensentin**» - це типовий приклад ліричного вірша Т. Шторма, в якому він експериментує зі звуковими ефектами і образністю мови. Він використовує просту, але ефективну метафору зозулі, щоб передати свої думки про природу, кохання і життя.

Ця *Lieder* має одночастинну форму, яка складається з двох періодів і написана в тональності *F-dur*. Кожен з двох періодів містить по два речення, що утворюють структурну єдність твору.

Музичний фрагмент починається зі вступу, що складається з чотирьох тактів і виконується з вказівкою композитора «*Zierlich*» (вишукано). Це встановлює загальний настрій композиції і підготовлює слухача до основної мелодичної лінії.

У першому періоді, коли вступає вокальна партія, спостерігається рух мелодії на стакато на слова «*Der Kuckuck*» (зозуля), що нагадує звуки зозулі «ку-ку» і плутано рухається вгору і вниз. Вокальна партія містить багато штрихів, таких як стакато та заліговані подвійні шістнадцяті ноти, які створюють легкий, танцювальний візерунок. Наприклад, на словах «*Das wird er nicht zu singen müd*» (що не втомлюється співати) заліговані шістнадцяті і рух мелодії вгору і вниз підкреслюють легкість і грайливість коханої, яка співає. Речення «*Von früh bis in die Nacht*» (з ранку до ночі) виконується з

висхідним розспівом на стакато на слові «früh», потім зі спуском мелодії вниз і квартовим стрибком вгору і підкреслює оптимістичність моменту.

Другий період дублює структуру першого, зберігаючи оптимістичний і легкий характер мелодії. Наприкінці у реченні «*Doch Keiner wie mein Kucku*» (але ніхто не співає так, як моя зозуля) композитор підкреслює слово «моя» за допомогою форшлагу на ферматі. Завершується ця частина висхідним рухом на кварту з *p* на акцентовану ноту з ферматою, що стверджує оптимістичний настрій *Lieder*.



П'ята *lieder* «**Lenzzauber**» (Весняне заклинання) створена на вірші Ернста Шеренберга (1839 – 1905) – німецького поета, який не належав до певної літературної течії і не був достатньо відомим серед своїх сучасників, але враховуючи роки життєтворчості митця, можливо припустити, що він знаходився під впливом реалізму (1848 – 1890), натуралізму (1880 – 1900), модернізму (1890 – 1920).

Тематика п'ятої пісні «**Lenzzauber**» (Весняна магія) аналогічна третій пісні, в музиці якої проявляється не стільки авторське новаторство, скільки майстерність Ф. Шрекера найпростішими засобами висловлювати нюанси почуттів та психологічні особливості головного героя, що згодом стало відмінною рисою його досягнень як оперного композитора.

Структура твору: форма **ABC**, загальна тональність *h-moll*.

Схвильований вступ у фортепіанній партії *ziemlich bewegt* (вельми зворушливо) починає *Lieder* акордовою металізованою фактурою у правій руці і бассо остінато у лівій. Схвильовано трохи відчужено та холодно починається вокальна партія: «Наче зимова агонія не могла закінчитися» перекликаючись

з фортепіано у діалозі. У другій частині розділу композитор дає настанову *Sehr schnell* (дуже швидко), та модулює тональність у *H-dur*.

Автор поетичного тексту Е. Шеренберг використовує слово «*Lenz*» у фразі «Потім, раптом, розсипається руками богів весна, Ленц знищив його магію» як синонім слова «весна», між тим друге значення цього слова – роки життя. Для надання масштабності даного уривку твору композитор мислить його оркестрово: фортепіанна партія у правій руці акордова, у лівій – підголосок, що відтіняє вокальну партію.

Друга частина **В** інтонаційно продовжує **А**, музичний текст такий ж стрімкий та схвилюваний, наповнений бажанням насититися почуттям кохання: «Втомлене серце хоче і вас сп'янити, ніби знову весна?». Фортепіанна партія легка, побудована на повторі фактури у правій руці, коли у лівій – поєднання з вокальною лінією, і в той же час її виокремлення.

Третя частина **С** повертаючись до тональності *h-moll*, починається реченням з частини **А**, але у фортепіано з'являється ритмічний бас в октаву, наповнюючи тривогою, відповідно до поетичної фрази «щастя триває не довго». В цей же час вокальна лінія наповнена множинною альтерацією, створюючи враження виходу із звичної тональної гармонії, що співзвучне заклику насолодитися сповна відчуттям кохання: «Помри тоді душа від дощу блаженства в промінні весняної ночі». Поступове наростання експресії приводить до кульмінації захоплення на самій високій ноті, при цьому у фортепіано зберігається та ж фактура у правій руці, проте вже не в низькому регістрі лівої руки, та прискорюючись, стрімко розчиняється у просторі на *pp*, поступово переходячи в останніх акордах на *ppp*.

ter - strahl der Früh lings - - - nacht!

mp

8

pp

ppp

1

J. E. 907.

Поетичні тексти в романсах Ф. Шрекера можуть бути романтичними, ліричними або драматичними за своїм характером. Вони часто висловлюють почуття кохання, втрати, туги або натхнення. Шрекер майстерно використовує музику, щоб підкреслити та підсилити поетичну сутність текстів, створюючи глибокий емоційний звучання.

Особливістю поетичної складової романсів Ф. Шрекера є його здатність до передачі внутрішнього світу та емоцій героїв через музику. Він вміло використовує мелодію, гармонію, динаміку та інші музичні елементи, щоб передати настрій та почуття, що виражені в поетичних тексти.

Загалом, поетична складова романсів Ф. Шрекера відображає його вміння створювати музику, яка глибоко співвідноситься з поезією, та передавати

емоції та почуття через музичні композиції. Це додає їхній виконанні виразності та емоційної сили.

Висновки до Розділу 2.

П'ять *Lieder* з оп. 4, які досліджені в даній бакалаврській роботі, об'єднує дві визначні теми – біль кохання та прагнення до звільнення від земних обмежень. Вірші Т. Шторма Е. Шеренберга, Ю. Штурма, О. Толстого, Карла фон Лемаєра, що використані в цих творах, викликали у Ф. Шрекера ті почуття, котрі відповідали його власній картині світу, а структура та якість мови віршів обраних поетів давали простір для створення композитором нових музичних образів.

Вже в ранніх *Lieder* відчувається формування яскравої забарвленості та симфонічності інструментального супроводу, що згодом проявиться в його оперній творчості.

Lieder Ф. Шрекера, написані у середній теситурі, рухаються в основному в поступовому русі, іноді здійснюють скачок до однієї октави. Темп пісень часто повільний. Ці пісні ніколи не були оркестровані. Тим не менш фортепіанний акомпанемент щільний і припускає, що композитор, можливо, задумав їх оркестрово. Гармонічно пісні здебільшого в мажорних тональностях із частим хроматичним забарвленням.

РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ РАННІХ LIEDER

Ф. ШРЕКЕРА

Ранні твори Ф. Шрекера відрізняються особливою майстерністю, але це тільки спроби знайти свій власний стиль, котрий згодом з'явиться з рисами пізнього романтизму. В досліджуваних двох піснях композитора увагу виконавців привертає глибокий психологізм, відбитий в слові та музиці, завдяки чому ці твори викликають таке велике враження у слухацькій аудиторії. Композиторська інтерпретація поезії Т. Шторма, Е. Шеренберга, Ю. Штурма, Карла фон Лемаєра, О. Толстого є свідченням здатності Ф. Шрекера повністю віддзеркалити поезію через музику з мерехтливими оркестровими тембрами, завдяки чому вона стає проникливою і разом з тим болісно чарівною.

Для досягнення авторської ідеї виконавцям *Lieder* важливим є постійний контроль над диханням та фразуванням. Адже композитор, відштовхуючись, від вербального тексту, будував доволі довгі фрази, де використовуються стрибки на великі інтервали, що, в свою чергу, вимагає активної роботи всієї система органів дихання. Оркестрова побудова творів припускає від співаків вокально-театральної манери виконання в поєднанні з скрупульозним дотриманням динамічних вказівок, що допомагає вірно інтерпретувати музично-поетичний текст обраних творів.

Сюжетність пісень Ф. Шрекера з різноманітним емоційним забарвленням: від відчаю, душевного болю до великого емоційного піднесення – радості життя та кохання, потребує від виконавця глибокого розуміння змісту твору.

3.1 Поетична інтерпретація

Німецька фонетика часто стає справжнім випробуванням для вокалістів, особливо для тих, хто не володіє мовою на рівні носія. Особливості німецьких звуків, їх артикуляція і специфіка вимови створюють додаткові труднощі під час виконання вокальних творів.

Німецька фонетика включає в собі багато специфічних голосних та приголосних звуків. Наприклад, звук [ø:] у слові «höchstes», що вимагає особливого округлення губ і підйому язика, може бути дуже незвичним для співаків з слов'янським бекграундом. Крім того, дифтонг, такий як [aʊ] у слові «Aug», часто вимагають точного і швидкого переходу між позиціями, що може викликати складнощі при артикуляції під час співу. Також важлива і артикуляція приголосних звуків. Так приголосний [ç] вимагає точного розташування язика біля піднебіння, звук при вимові схожий на «іхь» з невеликим додаванням повітря.

Розглянемо основні моменти у вимові в Lieder Ф. Шрекера «*Unendliche Liebe*» Перший рядок «Ich sehe Tränen im Aug' Dir glänzen» [ɪç 'ze:ə 'trɛ:nən ɪm aʊk di:r 'glɛntsɐ] у вокальному виконанні звук [ɪ] у слові «Ich» має бути виконаний з коротким, зібраним положенням язика в передній частині ротової порожнини, до того ж приголосний [ç] також виконується в високому положенні язика, але перехід до звуку [z] вже спровокує зміну його розташування кінчиком до альвеолярного гребеня, утворюючи вібрацію під час подачі повітря. Для звука [e:] у слові «sehe» язик піднімається до середнього положення, забезпечуючи чистоту і ясність вимови. Дифтонг [aʊ] у «Aug'» потребує швидкої зміни позиції язика від нижньої до середньої. Для вимови [i:] у слові «Dir» потрібно язик поставити у високе положення, а [ɛ] у «glänzen» в середнє, переднє положення.

У рядку «O härm' Dich nicht, Bald wird Dein Kleinmut schwinden» [o: 'hɛɐ̯m diç nɪçt balt vɪrt daɪn 'klaɪnmʊt 'ʃvɪndən] звук [o:] у «O» виконується з низьким заднім положенням язика і округленням губ. Дифтонг [aɪ] у «Kleinmut» потребує переходу від нижнього до високого положення язика, як би вгору і назад. Звук [ɪ] у «schwinden» відноситься до коротких звуків з високим положенням кореня язика. Також в цьому рядку дуже багато поєднань приголосних звуків. Наприклад, у словах «Dich nicht» [diç nɪçt] звук [ç] переходить у [n], а ще потім повторюється в кінці другого слова [çt]. Часта зустріч приголосних, як шиплячих та сонористичних викликає труднощі у

вимові, тим більш, під час співу. А у словах «Bald wird Dein Kleinmut schwinden» [balt virt daɪn 'klaɪnmʊt 'ʃvɪndən] поєднання приголосних звуків як [t] та [v], [t] та [d], [t] та [ʃ] у німецькій фонетиці під час співу може створювати певні труднощі для вокалістів, особливо коли йдеться про переходи між звуками. При переході від [t] до [v] важливо швидко змінити положення артикуляційних органів. Відразу після вимови [t] розслабте язик і перемістіть зуби до нижньої губи для вимови [v]. Поєднання [t] та [d] часто зустрічається в німецькій мові, наприклад, у словах, де звуки розташовані на стику морфем або на межі слів. Переходячи від [t] до [d] потрібно звернути увагу на різницю в дзвінності. Обидва звуки мають однакове місце артикуляції, але [d] потребує вібрації голосових зв'язок. Важливо, щоб [t] був чітким, але не надто твердим, щоб плавно перейти до [d].

У рядку «Du bist mein höchstes Gut!» [du bist maɪn høːçtstəs gu:t]. Звук [u:] в слові «Du» вимовляється з низьким положенням кореня язика, злегка відтягнутим назад та округленням губ. Чим далі назад знаходиться кінчик язика тим глухіший виходить звук. Після нього слідує аффриката [b], яка може бути середньою між [b] та [p], а [st] у «bist» вимовляється як [ʃt].

У другому рядку «Denn in der Ew'gen Himmelsliebe Bahn» [dɛn ɪn dɛr 'ɛvɪɡən 'hɪmʌsli:bə ban] варто звернути увагу на плавність переходу від одного слова до іншого. Наприклад, в слові «Ew'gen» [ɛvɪɡən], [v] плавно переходить до [g], нагадуючи про вічність та безмежність. Також важливо відзначити акцентованість на "Himmelsliebe" [hɪmʌsli:bə], де [m] та [l] утворюють мелодійне поєднання, що підкреслює божественну природу кохання.

У третьому рядку «muß alle ird'sche Liebe münden» [mu:s 'alə 'ʔɪkdʃə 'li:bə 'mʏndən] розповідається про перехід від земного до божественного. Звук [m] у «muß» вимовляється м'яко та делікатно, він є сонорним і виконується зімкненими губами, що швидко розмикаються. Слово «ird'sche» [ʔɪkdʃə] варто вимовляти з акцентом на [ʃ], щоб підкреслити його природність та земність, а [d] у «ird'sche» та [l] у "Liebe" створюють звукову гармонію, що виражає

об'єднання. У обох схожа робота кінчика язика, при цьому звук [d] буде дзвінким а [l] – пом'якшеним.

У фінальному рядку «wie alle Ströme in den Ozean» [vi: 'alə 'ʃtvø:mə in den o:tse'a:n] можна відчути плинність та рухливість. Звук [v] у «wie» передає відкриття та безмежність, а [ʃ] у «Ströme» [ʃtvø:mə] створює образ потоків, що стрімко рухаються. Після цього, [m] у «Ströme» плавно переходить у [n] у «in den», підкреслюючи об'єднання всіх потоків у єдиний океан.

Наступна поезія, яку розглянемо це «*Frühling*». Перший рядок поезії «Frühling schimmert in den Lüften,» має таку фонетичну формулу: ['fʁy:lɪŋ 'ʃimɐt in de:n 'ly:ftɐ]. Звернемо увагу на голосні звуки [y:], [ɪ], [ʏ]. У вокальному виконанні [y:] у «Frühling» це довгий передній звук, для його вимови потрібно зробити губи округлені і витягнути вперед. Важливо забезпечити достатню напругу у середній частині язика. Звук [ɪ] у «schimmert»: короткий, зібраний, язик знаходиться у передній частині ротової порожнини у високому положенні, губи нейтральні. Фонема [ʏ], яка відноситься до умлаутів у «Lüften» це короткий передній звук який виконується з округленими губами.

У другому рядку поезії «Gleisset in der Sonne Glanz,» ['glaisət in de:v 'zɔnə glants] відсутні умлаути та складні поєднання приголосних, але хочу звернути увагу на дифтонг [aɪ] у слові «Gleisset», вимова якого вимагає плавного переходу язика від нижнього до середнього положення при нейтральному положенні губ.

Цікавий наступний рядок поезії: «Spielt in süßen, lauen Düften,» [ʃpi:lt in 'zy:sən 'laʊən 'dy:ftɐ]. Звук [ʃ] у слові «Spielt» це м'який шиплячий звук, його ми вимовляємо з язиком піднятим близько до піднебіння, губи мають бути злегка витягнуті. Важливо вимовляти його без надмірного тиску, щоб звук був легким і плавним. В порівнянні з українським [ш] цей звук шиплячий та м'який як у слові «шум». У цьому ж слові наступний звук [i:] є подовженим, доречі композитор це врахував і використав ноти більшої тривалості. У слові «lauen» дифтонг [aʊ], який має схожість з українським [ау], що вимагає

швидкої зміни позиції язика від середньої до нижчої вимовляється спочатку з широко відкритими губами, які потім округлюються.

Третя поезія, яку використовує в своєму опусі Ф. Шрекер це «Wohl fühl ich, wie das Leben rinnt». Розглянемо також її фонетичну структуру. Доречі, варто зазначити, що композитор змінив деякі слова, що посприяло кращій вимові під час співу. «Endlich» на «einmal», «In» на «Mit», «Kuß» на «Gruß».

У першому рядку «Wohl fühl ich, wie das Leben rinnt,» маємо фонетичну формулу [vo:l fy:l ɪç, vi: das 'le:bən rɪnt]. Тут слід звернути увагу на кілька ключових звуків. По-перше, звук [o:] у слові «Wohl» є довгим закритим голосним. Для його правильної вимови потрібно зробити губи округленими і витягнути їх вперед, а корінь язика має прийняти низьке положення. Звук [y:] у слові «fühle» також довгий і закритий, а для його вимови губи потрібно округлити і витягнути вперед, забезпечуючи достатню напругу у середній частині язика, який також знаходиться у низькому положенні. Короткий звук [ɪ] у слові «ich» вимовляється передньою частиною язика у високому положенні, краями доторкаючись до верхніх бокових зубів, а губи мають залишатися нейтральними. Також варто пам'ятати про звук [ç], він не має прямого еквівалента в українській мові, але його можна описати як схожий на «іхь». Це звук, який утворюється в середині ротової порожнини, коли язик піднімається до твердого піднебіння, але не торкається його, створюючи вузький прохід для повітря, що дає характерний «м'який» шиплячий звук.

Другий рядок «Und daß ich endlich scheiden muß,» має фонетичну формулу [ʊnt das ɪç 'ɛntliç 'ʃaidən mʊs]. Тут нас цікавий звук [ʃ] у слові «cheiden». Це м'який шиплячий звук, який вимовляється з язиком, піднятим близько до піднебіння, а губи мають бути злегка витягнуті. Звук [aɪ] у слові «cheiden» є дифтонгом, що вимагає плавного переходу язика від середнього до високого положення, до того ж в нотному тексті на це поєднання є лише один звук, під час якого потрібно виконати цю зміну.

У третьому рядку «Daß einmal doch das letzte Lied» з фонетичною формулою [das 'ainma:l dɔx das 'lɛtstə li:t]. Звук [aɪ] у слові «einmal» знову є дифтонгом, що вимагає плавного переходу язика. Звук [ɛ] у слові «letzte» є коротким і відкритим, а звук [i:] у слові «Lied» – довгим і переднім.

Четвертий рядок «Und einmal kommt der letzte Kuß.» [ʊnt 'ainma:l kɔmt de:v 'lɛtstə kus]. Має звук [ɔ] у слові «kommt», що відноситься до коротких і закритих, а звук [ʊ] у слові «Kuß» – коротким і відкритим. Фонема [v] у слові «der» вимовляється з задньою частиною язика, піднятою до увули (язичок).

Наступні рядки також потребують уваги до кожного звуку. У фразі «Mit schmerzlich bangender Begier;» фонетична формула така: [mit 'ʃmɛʁtliç 'baŋəndə bə'gi:v]. Тут привертає увагу слово «schmerzlich» в якому зустрічається багато складно вимовляємих фонем – [ʃ], перехід до звуку [ɛ] – короткого і відкритого, потім поєднання приголосних [vtl] та [ɪç], що вимовляється передньою частиною язика у високому положенні.

У рядку «Die letzte Rose gibst du mir.» з фонетичною формулою [di: 'lɛtstə 'ʁo:zə gibst du: mi:v]. Звук [i:] у слові «die» – довгий і закритий, звук [o:] у слові «Rose» є довгим і заокругленим. А складність вимови буде складати знову поєднання трьох приголосних звуків у словах «letzte» та «gibst» це фонemi [tst] та [bst]. Наступні рядки також містять цікаві звуки на які ми звернемо увагу. Наприклад, у рядку «Du schenkst aus jenem Zauberkehl» фонетична формула [du: ʃɛŋkst aus 'je:nəm 'tsaʊbəvkeɪx]. [aus] у слові «aus» – дифтонг, при його вимові буде помітний рух губ з відкритих до звужених, а язик змінить своє положення з середнього на низьке. «Du bist aus jener Märchenwelt» має фонетичну формулу [du: bist aus 'je:nəv 'mɛ:vçənvelt]. Тут зацікавила будова слова «Märchenwelt». Перший звук [m] дзвінкий губно-носовий звук, схожий на український «м» поєднується з [ɛ:] – дуже відкритим та подовженим, губи при вимові цього звуку розтягуються в викривлену посмішку. Наступний приголосний звук [v], вже звичний для німецької мови, поєднується з [ç] і переходить у [ə] – це звук який у звичайній вимові вимовляється майже непомітно, але під час співу має бути озвученим.

Рядок «Am Himmel steht der letzte Stern,» має фонетичну формулу [am 'himəl stɛ:t dɛ:ʁ 'lɛtstə stɛʁn]. Звук [ɪ] у слові «Himmel» – короткий і передній, так як подвоєння приголосних вказує на це. А от подвоєння приголосних на письмі у німецькій мові у вимові не подвоюється, лише вказує на короткість попереднього голосного звуку.

У рядку «O halte nicht dein Herz zurück;» фонетична формула [o: 'haltə nɪçt daɪn hɛʁts tsu'ʁʏk]. Звук [o:] у слові «O» вимовляється з заокругленням губ, що створює глибший і насиченіший тон, тоді як звук [ɪ] у слові «nicht» вимовляється з розслабленими губами і більш високим положенням язика, що створює більш різкий і короткий звук. «Zu deinen Füßen sink ich hin,» [tsu'daɪnən 'fy:sən zɪŋk ɪç hɪn]. Звук [aɪ] у слові «deinen» – дифтонг, а звук [y:] у слові «Füßen» – довгий і закритий. Дифтонг [aɪ] складається з двох елементів: початкового голосного [a] і фінального підйому до [ɪ], що створює рухливість і динамічність у вимові. З іншого боку, довгий звук [y:] у слові «Füßen» вимовляється з губами, округленими, як для [u], але з язиком у положенні для [i], що робить його більш напруженим і близьким.

Аналізуючи останній рядок вірша «Ich fühl's, du bist mein letztes Glück!», можемо помітити, що фонетична структура цього рядка відображає його емоційну насиченість та глибоке почуття. Звуки [ɪç fy:ls, du: bist maɪn 'lɛtstəs glyk] створюють враження ніжності, відчуття інтимності та сповненості почуттями. Перш за все, звук [ɪç] у слові «Ich» передає індивідуальність та особистий характер почуттів, надаючи рядку особистий тон. Далі приголосний [f] у слові «füh'l's» та [l] у слові «letztes» створюють м'яку та лагідну звукову палітру, що підсилює враження емоційної ніжності та спокою. Для підкреслення значення та вагомості слів «letztes Glück» приголосні [t] та [k] в слові «letztes» створюють відчуття закінченості та стабільності, підсилюючи ідею, що це «останнє щастя» у житті автора.

Поезія Теодора Шторма завжди виділялася своєю музичністю та емоційною насиченістю. Відомий вірш «Der Kuckuck hat ein einzig Lied» є відмінним прикладом того, як фонетичні елементи можуть створювати певний

настрій та образ. Розглядаючи голосні звуки в цьому вірші, такі як [a], [e], [i], [o] і [u], можна помітити, що вони створюють ритм та мелодію, що відтворюють спів зозулі. Наприклад, відкриті голосні [a] додають відчуття простору та відкритості, тоді як закриті голосні [u] і [i] надають інтимності та глибини. Це можна помітити в словах «hat», «Schatz», «singt», «Zweig», «Reich» та «mein».

Приголосні звуки в цьому вірші також мають свою важливу роль у створенні образу та настрою. Глухі приголосні, як [k] у словах «Kuckuck» та «Keiner», додають різкості та енергії, підкреслюючи витівку та жвавість зозулі. Дзвінкі приголосні, такі як [z], [g] у слові «singt», створюють оптимістичний настрій та нагадують про гостроту любовних почуттів, яку передає зозуля своїм співом.

Під час вимови цих звуків, голосовий апарат працює в певному порядку, щоб передати відповідні відчуття та емоції:

- Голосні [a], [e], [i], [o] і [u] вимагають різного положення губ та язика. Наприклад, [a] вимовляється з відкритими губами та нижнім положенням язика, тоді як [e], [i] вимагають піднятого язика та розтягнутих губ.
- Приголосні [k], [d], [t], [s] та [n] мають свої особливості в вимові. Глухий проривний [k] вимовляється з піднятим язиком до заднього піднебіння, що створює закриття, яке потім різко відкривається з різким поштовхом повітря. Дзвінкий проривний [d] вимовляється з піднятим язиком до альвеол (місце за верхніми зубами) за участю голосових складок.

Ернст Шеренберг у своїй поезії майстерно відтворив образи та емоції через фонетичні елементи та мелодійність мови. Його вірш «Als wollte Winterqual nicht enden» це втілення магії природи та перетворення, що відбувається від суворої зимової стужі до чарівної краси весняного пробудження.

У першому рядку «Als wollte Winterqual nicht enden» [als 'vɔl:tə 'vɪntəkva:l 'niçt 'ɛndən], присутні такі звуки, як [a], [ɔ], [l], [v], [t], [ɐ], [k], [a:], [n], які допомагають створити враження суворості та неприємної атмосфери

зими. Наприклад, глухий приголосний [k] у слові "Winterqual" передає відчуття холоду та вітру, а голосний [a:] створює враження тривалих страждань та монотонності.

У другому рядку «lag starr die Welt und tot mein Sinn» [lak ʃtak di: velt unt to:t main zin], фонетичні звуки, такі як [a], [ʊ], [t], [m], [aɪ], [n], [z], [ɪ], [n], сприяють створенню образу замерзлої та мертвої природи. Наприклад, голосний [a] у слові «lag» передає відчуття безжиттєвості та безпорадності, тоді як приголосний [k] створює враження стійкості та холоду. Часте повторення у рядку звуків [t], [z], [n] насичують крижаним холодом смерті у розумі персонажа.

У третьому рядку «Da plötzlich streut mit Götterhänden» [da 'plœtsliç 'ʃtʰɔʏt mit 'gœtəhendən], фонеми [d], [a], [plœ], [ʃt], [ɔʏ], [mit], [gœ], [tə], [h], [ɛ], [n] відображають момент раптового змінення пейзажу під впливом руки бога. Наприклад, звуки [plœ], [ʃt] та [mit] у слові «plötzlich» передають враження раптовості та несподіваності, а [ɛ] та [n] у «Götterhänden» підкреслюють велич і магічність природи.

Четвертий рядок «der Lenz all seine Zauber hin» [de:v lents al zainə tsaʊbɐv hin] пропонує нам спостерігати за природним чудом. Фонемами [d], [v], [l], [ɛ], [n], [t], [s], [aɪ], [nə], [ts], [aʊ], [bɐ], [h], [ɪ], [n] створюють образ дивовижного і чарівного моменту. Наприклад, звуки [d], [l], [n] у «der Lenz» передають відчуття ніжності та краси весняного періоду, а [ts], [aʊ], [bɐ] у «Zauber» додають загадковості та магії.

У наступних рядках «Beseligt Schauen, traumhaft Lauschen / in Wunderfülle schwelgt der Mai,» знову з'являються довгі голосні, які продовжують передавати відчуття плавності та насолоди. Тут помітне чергування коротких і довгих голосних звуків, що створює відчуття змін і зростання. М'які приголосні [m], [l], [ʃ] надають цим рядкам легкість і мрійливість, які асоціюються з весною.

Сьомий рядок «wills müdes Herz auch dich berauschen» [vɪls 'my:dəs hɛrts aʊx diç bə'kaʊʃən] передає відчуття втоми і бажання знайти спокій.

Фонеми [v], [l], [l], [s], [m], [y:], [d], [h], [εк], [t], [aʊ], [x], [d], [l], [ç], [b], [к], [aʊ], [ʃ], [ə], [n] створюють відчуття спокою та мрійливості. При вимові [vɪls] губи округлені, язик піднімається до середньої частини рота. Звуки ['my:dəs] вимагають підняття язика до середньої частини рота і округлення губ. Приголосні у [hɛʏts] вимагають чіткої артикуляції гучного щільного [x] і приголосного [t]. Приголосні та голосний у [dɪç] вимовляється з піднятим язиком до середньої частини рота і чіткої артикуляції приголосного [ç] в тому самому положенні. У слові [bə'vaʊʃən] потрібно підняти язик до середньої частини рота і округлити губи для вимови [aʊ] у русі від відкриття до закриття.

У восьмому рядку «als ob noch einmal Frühling sei» [als ɔp nɔx 'aɪnma:l 'fʁy:lɪŋ zaɪ] передає відчуття ностальгії за весною. Поєднання фонем [a], [l], [s], [ɔ], [p], [n], [x], [aɪ], [m], [a:], [l], [f], [к], [y:], [l], [l], [ɪ], [ŋ], [z], [aɪ] створюють образ ностальгії та спогадів про весну. Під час вимови [als ɔp] губи, язик мають бути розслаблені, язик піднімається до середньої частини рота але основна функція у вимові залишиться у губ. Звук [ɔ] вимовляється з округленими губами і вимовляється коротко, бо відноситься до коротких відкритих звуків. Приголосні [n], [m] в слові «einmal» відносяться до дзвінких, носово-сонорних, і у вимові має бути якісний перехід між вимовою цих звуків. Перший вимовляється за участю язика, а другий губ.

Дев'ятий рядок «Solch Märchenglück hat keine Dauer» [zɔɫç 'mɛʁçɛŋ ɡlʏk hat 'kaɪnə 'daʊə] передає образ короткочасного щастя. При вимові [zɔɫç] губи розслаблені, язик знаходиться в середньому положенні. Приголосні у слові [ɡlʏk] вимагає чіткої артикуляції [g], який озвучується за рахунок коливань голосових складок, і приголосного [к], який є шумовим, що вимовляється без участі голосу.

Десятий рядок «schon dräut es schwül ob aller Pracht» [ʃo:n drɔʏt ɛs ʃvy:l ɔp 'alɐ pʁaxt] передає відчуття напруги та тривоги. Під час вимови [ʃo:n] губи розслаблені, язик піднімається до середньої частини рота, звук [o:] має бути подовженим. У слові «schwül» [ʃvy:l] звук [y:] повинен плавно зливатися з [l], створюючи природний перехід.

Останні рядки «stirb Seele denn vor Wonnenschauer, / im Wetterstrahl der Frühlingsnacht!» містять комбінацію довгих голосних і різких приголосних, що підсилює драматичність і напругу. Використання різноманітних приголосних і голосних створює відчуття кульмінації і конфлікту, що символізує боротьбу між життям і смертю, між зимою і весною.

3.2 Виконавська інтепретація

Взірцем виконання *Lieder* Ф. Шрекера можливо вважати іспанське сопрано Офелія Сала, яка переконує універсальністю свого голосу, сповненого палітрою свіжих фарб, кристально чистим, з вишуканим вібрато і чистотою інтонації в кожній частині діапазону, а її прониклива інтерпретація має якусь магію, таємничу силу.

Перша пісня з опусу 4 «*Unendliche Liebe*» у інтерпретації Офелії Сала починається з ніжнього та м'якого виконання першої фрази на піано (*p*). Цей момент надзвичайно важливий для передачі емоційної глибини та тонкої експресії твору. Ритмічна формула цієї фрази передає трепетність сльози, що тремтить, як тонкий кришталь. Лігація нот в цьому місці виконує важливу роль, імітуючи повільне скочування краплі по обличчю, створюючи ефект легкого коливання. Це вимагає від виконавця збереження стабільної динаміки голосу і при цьому бездоганної вимови німецької мови, щоб передати автентичність почуттів. З чим успішно справилось іспанське сопрано.

У наступній фразі, яка виконується вже на форте (*f*), зберігаються деякі елементи з першої фрази, проте вона має новий розвиток. Тут музика набирає силу, рухаючись до ля другої октави, що символізує піднесення емоцій. Цей момент надзвичайно важливий, оскільки передбачає стрибок на велику сексту вниз, що є досить складним технічним елементом для вокаліста.

Друга частина твору структурно повторює першу, але містить кульмінацію, яка досягається за рахунок мелодії, що рухається вгору в декілька прийомів. Цей поступовий рух мелодії вгору створює відчуття

напруги. Рітенуто, підкреслене стакато, додає цьому рухові драматичності, особливо коли мелодія досягає вершини на *ff*. Це місце є кульмінаційним, адже тут виражається найвища точка емоційного напруження твору.

Остання фраза завершується затуханням з уповільненням у вигляді залігованих половинної з крапкою та половинної нот (в тексті позначено *pp ritenuto*). Це уповільнення створює відчуття завершеності і спокою. Важливо, що композитор обрав саме таке позначення, адже це вимагає від виконавця плавного і поступового зменшення динаміки, що дозволяє слухачеві поступово зануритися в стан спокою і задоволення від почутого. Теситурно твір зручний для вокаліста: майже відсутні скачки, динаміка без яскравої градації. Це робить виконання твору більш комфортним, адже короткі фрази дозволяють вокалісту краще контролювати дихання і уникати зайвого напруження.

Особливу увагу слід звернути на виконання іспанської сопрано Офелії Сала, яка своєю інтерпретацією цієї *Lieder* досягла максимальної автентичності щодо тексту композитора. Її виконання дійсно вражає своєю точністю і чутливістю до деталей. Проте варто зауважити, що динамічні відтінки в першій частині, де перше речення повинно було виконуватися на піано, а друге на форте, не були дотримані: обидві фрази звучали однаково. Це може бути пов'язано з інтерпретаційними особливостями співачки, яка, можливо, хотіла надати твору більш рівного звучання, проте втратився контраст між двома фразами, який задумував композитор.

Такі нюанси виконання є надзвичайно важливими, адже вони впливають на загальне сприйняття твору. Правильне дотримання динаміки, ритму і артикуляції є ключовими аспектами, що дозволяють повністю розкрити задум композитора і передати слухачам всю глибину емоцій, закладених у творі.

Друга *Lieder* «*Frühling*» є дин контрастним твором у цьому опусі, який вимагає від виконавця вдалої інтерпретації для передачі його поетичної краси та емоційного змісту. Романс передає природну красу та емоції, тому важливо надати виразності кожному слову та фразі. Потрібно звернути особливу увагу

на мелодійність та акцентуацію слів, щоб передати їх значення та емоційну силу.

Динаміка та фразування мають свою внутрішню структуру. Динамічний діапазон знаходиться між (*p*) та (*mf*) лише в кінці закінчується на (*pp*), що в свою чергу при доволі швидкому темпі, може визвати складнощі в утриманні динаміки. Важливо підкреслити ритм та фразові лінії, що передають яскраві емоції, пов'язані з приходом весни. Також важливо звернути увагу на фразування та правильно розподілити дихання, щоб підкреслити музичні фрази та їх смислову єдність.

Як взірець виконання, можна навести приклад іспанської сопрано Офелії Сала. Її інтерпретація «*Frühling*» відрізняється надзвичайною легкістю та відчуттям весняного настрою. Офелія дуже майстерно балансує у встановленій динаміці, при цьому має гарну вимову німецької фонетики.

Виконання першої фрази «*Frühling schimmert in den Lüften, Gleisset in der Sonne Glanz,*» Офелією Сала починається в тонусі, активно і ритмічно чітко, із вражаючою вимовою кожного звуку. Це створює враження торжественного приходу весни, передаючи її відчуття у повітрі та мерехтіння сонячних променів. Офелія вміє тонко підкреслити ці елементи музики, додаючи їм яскравості та життєвості. Вона передає радість і свіжість весняного пробудження, акцентуючи увагу на кожному слові і ноті.

Наступні два рядки «*Spielt in süßen, lauen Düften, Spielt im wirren Mückentanz,*» контрастують своєю ліричністю і ніжністю. Офелія Сала майстерно виконує квартовий скачок вгору і наступний вниз на октаву, при цьому, у її виконанні, верхня нота звучить комфортно і легко, на тонкому змиканні голосових зв'язок, дотого ж на піано. Це досягається завдяки її технічній майстерності та вмінню контролювати голос. Виконавиця демонструє високу технічну майстерність, коли на словах «*wirren Mückentanz*», де композитор в нотному тексті вказав стакато, вона легко переходить з штриху легато, підкреслюючи танцювальний характер мотиву. Це не просто технічна деталь, а справжній показник високого рівня

майстерності співачки, яка здатна інтерпретувати музичний матеріал з такою витонченістю.

У наступній фразі, яка за будовою схожа на першу, Офелія виділяє слово «Jauchzet», як і позначено в нотному тексті. Це підсилює враження тріумфу та радості, надаючи музичному твору додаткової емоційної насиченості. У повільній частині, яка є контрастною у будові цього Lied, вона майстерно виспівує на легато мелодичну лінію, яка постійно рухається в діапазоні різних інтервалів. При цьому вона виконує найвищі скачки на соль другої октави на mezzo voce, дотого ж на піано. Це створює відчуття ніжності і вразливості, додаючи виконанню ще більше емоційної глибини і чуттєвості.

Музика у «*Frühling*» несе в собі складну емоційну палітру, яка вимагає від виконавця не лише технічної майстерності, але й глибокого розуміння музичного матеріалу. Офелія Сала демонструє обидва ці аспекти, що робить її виконання неперевершеним. Її здатність передавати найтонші нюанси музики і тексту вражає і захоплює, створюючи справжнє музичне диво.

Важливо відмітити у виконанні цього твору майстерність піаніста. Райнілд Мес гармонійно доповнює виконання Офелії, створюючи глибину і багатство звучання. Його гра на фортепіано додає твору необхідної музичної атмосфери, при цьому не займаючи місце соліста, а навпаки, підтримуючи і підкреслюючи соліста. Мелодії і ритмічні лінії, що проводяться у лівій руці, задають основний настрій твору, доповнюючи і підкреслюючи вокальну партію.

У третій пісні «*Wohl fühl ich wie das Leben rinnt*» перша фраза «Я відчуваю як життя минає» виражає почуття смутку та болю. Це досягається завдяки розміреному темпу і тихій динаміці. У першій частині твору, де темп позначений як «*Langsam, nicht schleppend*», з розміром 4/4 у вступі з поліфонічним викладом акомпанементу, а далі з переходом на 3/4, важливо чітко витримувати метричність. Вокальна партія веде роздумливу мелодійну лінію, підкреслену додатковими альтераціями, які є авторською підказкою для виконавців, щоб налаштувати голос на більш темні тембральні барви, досягти

максимальної округлості звуку та звернути увагу на випадкові альтерації, вводячи слухача в необхідну психологічну атмосферу перед початком вокальної партії.

Офелія Сала у своєму виконанні зуміла майстерно передати всі ці нюанси. У її виконанні кожне слово звучить чітко і виразно на різній висоті, адже мелодія скачкоподібна, і кожен звук має свою фонетичну комбінацію. Офелія Сала інтонаційно підкреслює слова «letzte Lied» (остання пісня) та «letzte Kuß» (останній поцілунок), які звучать на інтонаційному підйомі, що додає особливого емоційного навантаження. Попри повільний темп, артикуляція вокального апарату має бути на високому рівні, що Офелія Сала досягає з легкістю.

Зі зміною темпу Lied змінює свій характер – смуток трансформується в болісні, але приємні переживання. Це досягається збереженням інструментального звуковедення та дотриманням динамічних вказівок. У другій частині, яка більш рухлива, основний темпоритм належить фортепіанній партії, яка гармонійно доповнює вокальну, не забираючи увагу від соліста. Емоційно ця частина вимагає більшого напруження, особливо на моменті кульмінації.

Зміна розміру і фактури нагадує бурхливий струмок, що створює динамічний контраст і додає твору жвавості, можливо, навіть дещо схожої на «*Frühling*». Ця частина вокально не складна, співається на легато, але емоційно вимагає більшого напруження. Кульмінація поступово стихає і повертається до структури першого куплету, що надає твору циклічності.

Основна складність цієї Lied полягає в емоційному відтворенні контексту тексту: «Я добре відчуваю, як тече життя», «і що нарешті треба розлучитися», «Я опускаюся до твоїх ніг, о, відчуй, ти моє останнє щастя!». Інтерпретація Офелії Сала, на прикладі виконання якої виконується аналіз, показує, що емоційний і психологічний стан були досягнуті повністю. Її майстерне володіння голосом, збереження балансу та чітке співпадіння з нотним текстом свідчать про те, що це виконання справжньої майстрині.

Під час підготовки до виконання «*Wohl fühl ich wie das Leben rinnt*» важливо ретельно вивчати мелодію окремо, а потім поєднувати її з акомпанементом. Мелодична лінія твору є складною і потребує від виконавця глибокого розуміння тексту та виразності. Це вимагає не лише технічної досконалості, але й здатності передати всю глибину емоцій, закладених у музиці і словах.

У підсумку, виконання цієї пісні потребує високого рівня майстерності, уважності до деталей і глибокого емоційного занурення. Офелія Сала зуміла досягти цього завдяки своєму професіоналізму і чутливості до музичного матеріалу, що робить її інтерпретацію зразковою.

Основна складність виконання Lied «*Die Liebe als Recensentin*» полягає у емоційному відтворенні контексту тексту. Інтерпретація виконавця повинна відображати почуття смутку, болю, та роздумів, що містяться у тексті. Майстерне володіння голосом та збереження балансу дозволяють досягти високого рівня виконання.

У «*Die Liebe als Recensentin*» важливе значення має вибір темпу, який повинен бути «*Zierlich*» (вишуканий). Це вказує на потрібну граціозність та елегантність у виконанні. Ця мініатюра найконтрастніша в опусі і за розмірами, і за характером. Вокалісту важливо філігранно виконувати вказані штрихи в нотному тексті. Так нотний текст містить штрихи стакатто, потім без, пункритний ритм, заліговані подвійні шістнадцяті. Це технічно складні елементи, особливо у поєднанні з німецьким текстом. Проте, наприклад, у слові «*Der Ku-kuk*» звук [k] дуже зручний для виконання цього штриху. Також важлива вимова в кінці кожного слова, наприклад у слові «*wind*» звук «d» звучить як «t» проривний, у словах «*denkt*», «*Zweig*» звуки [kt],[k] важливо договорити до кінця.

Вступ у виконанні Райнілда Меса у цій мініатюрі звучить прозоро і філігранно, задаючи основний легкий настрій пісні. Далі вступає іспанське сопрано чітким округлим звуком у другій октаві, яка вже має певну складність для виконавців. Візерунчастий малюнок мелодії, також велика насиченість

різних штрихів, ускладнює технічну задачу для відтворення задуму композитора. Наприклад, на слові «früh» є висхідний хід мелодії на стакатто, для якого потрібно правильно вимовити всі фонemi, утримуючи звук [y:], правильно розподілити дихання та підтримку м'язів. Також твір містить невелику кількість мелізмів, для яких потрібно розвивати швидку техніку. У виконанні співачки ці елементи звучать дуже технічно і якісно.

Тому виконання іспанською співачкою Офелією Сала та піаніста Райнілда Меса можна вважати взірцем вишуканості, філігранності фортепіанного штриху та легкого звучання сопрано.

Щодо «Lenzzauber», яка має певну схожість з третьою піснею циклу через мелодійну побудову. У ній також присутні хвилеподібні рухи та численні інтервальні стрибки. Найбільші складнощі для вокалістів виникають у третій частині твору, де стрибки на чисту квінту та велику септиму створюють відчуття нестабільності, через що музичний текст потребує постійної уваги до чіткої інтонації.

Розглянемо виконання цього романсу у інтерпретації відомої співачки Офелії Сала. Твір починається фортепіанним вступом, який передає схвильованість, а повтори однієї ноти в басу нагадують плин часу. Співачка починає свою партію в розповідному характері. Невелика фортепіанна зв'язка підводить до першого емоційного напруження на словах «lag starr die Welt» (світ завмер) у висхідному русі вокальної партії. Офелія Сала виконує це місце емоційно напружено, підкреслюючи кожен ноту, а потім на спадаючій мелодії затихає на словах «und todt mein Sinn» (і мій розум зупинився), злегка затримуючись на ферматі на слові «todt».

Наступна частина стає рухливішою, коли чари зникають і приходить весна. Мелодія рухається вгору на крещендо, довгі ноти, що є зручними для вокаліста. Офелія Сала виконує це місце легко і тепло, передаючи контрастність на користь весняного настрою. Діапазон наступних фраз невеликий, вони мають дещо речитативний характер, при цьому зберігаючи легкість у виконанні. Співачка дуже чітко вимовляє слова, які знаходяться

теситурно трохи вище розмовного регістру, і впевнено переходить на скачки в кінці фраз. У цій частині романсу показується зародження почуттів кохання через порівняння з природою. Мелодія наповнена численними альтераціями, що змінюють її гармонічне забарвлення. У виконанні Офелії Сала ця частина звучить схвильовано, вона інтонаційно виділяє мелодійні звороти та емоційно підкреслює зміни в альтераціях, створюючи магічність цієї частини.

Наступна строфа висловлює думку, що щастя кохання не буде довговічним. У виконанні співачки це відображається в темному забарвленні звуку, драматичному наповненні, крещендо і довгих витриманих нотах. Офелія Сала демонструє свою різносторонність як виконавиці. Важливо відзначити і фортепіанну партію, яка підтримує емоційний фон, з подвоєними нотами в октаву, що створюють відчуття пульсації часу. Складна гармонія насичує емоційно, підводячи до фінальної кульмінації: «*stirb Seele denn vor Wonnenschauer, im Wetterstrahl der Frühlingsnacht!*» (вмирає душа від насолоди, у блиску весняної ночі!).

Фінал пісні, що є водночас і кульмінацією твору, є найбільш складним в опусі. Важливо враховувати, що стрибки на ля, фа і сі бемоль другої октави тривають від півтори до трьох тактів, що вимагає від співака дотримання декількох основних технологічних умов – підтримки дихання, високої позиції та мислення фразами. Остання нота сі бемоль другої октави повинна прозвучати на *pp*, тобто використовується прийом *mezza voce*. Складність цього прийому полягає в тому, що тихе звучання потребує ще більш повноцінного дихання, а співати потрібно з частковим використанням голосу у високому регістрі. У інтерпретації Офелії фінал звучить і драматично, і технічно досконало, демонструючи її високий рівень майстерності.

У підсумку, виконання «*Lenzzauber*» вимагає від співака як технічної досконалості, так і здатності передати глибокий емоційний зміст твору. Офелія Сала у своїй інтерпретації показує вміння балансувати між технічними вимогами і емоційним наповненням, створюючи справжній музичний шедевр.

Висновки до Розділу 3.

Виконання *Lieder* Ф. Шрекера потребує від виконавців відповідності музиці славетного австрійського композитора, що відрізняється величезним психологічним впливом в діапазоні соковитих гіпнотичних звуків, одночасно вабних і різюче гострих.

Для досягнення авторської ідеї головною умовою для виконавців *Lieder* Ф. Шрекера важливим є, з одного боку, глибокого розуміння змісту, осягнення глибини психологізму твору, з другого, досягнення технічної досконалості – постійний контроль над диханням та фразуванням, скрупульозне дотримання динамічних вказівок, інструментальне звуковедення, достатні знання щодо фонетики німецької мови

В якості чудового прикладу інтерпретації *Lieder* Ф. Шрекера можливо вважати іспанську співачку – сопрано Офелія Сала, виступи якої залишають глибоке враження у багатьох професіоналів світу.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження й виконання поставлених мети та завдань надає підстави зробити такі висновки:

1. Виявлено, що особливості композиторського стилю Ф. Шрекера знаходиться між пізнім романтизмом Відня кінця XIX століття і « новою об'єктивністю » Веймарського Берліна. Феномен Ф. Шрекера, може дати ключ до розуміння еволюції музичної думки у проблемні роки до і після Першої світової війни. Дослідження життєтворчості Ф. Шрекера, проведені музикознавцями, виявили багатогранність його творчого світу та його значення в музичній культурі початку XX століття. Життєтворчість Шрекера отримала увагу вчених, які присвятили свої дослідження його творам, стильовим особливостям, взаємодії з літературою та живописом, а також його впливу на музичний рух модернізму.
2. У процесі аналізу вокальних творів Ф. Шрекера, була виявлена велика поетична складова, яка пронизує його музику. Вокальні композиції Шрекера характеризуються багатогранністю виразових засобів та глибокою емоційністю. Вони вдало поєднують музику і текст, виражаючи поетичний зміст через музичні образи, мелодії, гармонії та вокальну лінію.

Увага до деталей та вміння створювати виразові аранжування дозволяють Шрекеру передати різноманітні емоції та настрої, які перебувають у текстах його вокальних творів. Його музика викликає в слухачів сильні емоційні реакції, здатні перенести їх у світ поетичного вираження.

Таким чином, поетична складова вокальних творів Ф. Шрекера розкривається через його майстерне використання музичних засобів для вираження почуттів, настроїв та смислових вимірів текстів. Вокальна музика Шрекера стає витонченою формою поетичного мистецтва, де музика і слово об'єднуються, створюючи глибоке емоційне звучання.

Його внесок у розвиток вокальної музики важливий, а його твори заслуговують належного визнання та дослідження.

3. Охарактеризовано композиторський стиль Ф. Шрекера, спираючись на аналіз ранніх *Lieder* з оп. 4 на вірші Т. Шторма та Е. Шеренберга, Ю. Штурма, Карла фон Лемаєра, О. Толстого, де відчувається формування яскравої забарвленості та симфонічності інструментального супроводу, що згодом проявиться в його оперній творчості. *Lieder* Ф. Шрекера, написані у середній теситурі, рухаються в основному в поступовому русі, іноді здійснюють скачок до однієї октави. Темп пісень часто повільний. Ці пісні ніколи не були оркестровані. Тим не менш фортепіанний акомпанемент щільний і припускає, що композитор, можливо, задумав їх оркестрово. Гармонічно пісні здебільшого в мажорних тональностях із частим хроматичним забарвленням.
4. У ході виконавського аналізу двох *Lieder* Ф. Шрекера встановлено декілька важливих моментів: складність створення відповідної психологічної атмосфери творів; розуміння, з одного боку, змістовної цінності, з другого, досягнення технічної досконалості – постійний контроль над диханням та фразуванням, скрупульозне дотримання динамічних вказівок, інструментальне звуковедення, достатні знання щодо фонетики німецької мови.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко Н. О. Оперна творчість Франца Шрекера: проблеми цілісності стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2011. 30 с.
2. Глебов І., Гінзбург С., Радлов С. Франц Шрекер і його опера «Далекий дзвін». Л.: Academia, 1925. 67 с.
3. Кібенко В. А. Методичні вказівки з німецької мови для студентів перекладацького відділення всіх форм навчання. укладач В. А. Кібенко. Харків: НТУ «ХП», 2012. 65 с.
4. Мадишева Т. П. Співак і мова : навч. посібник. Харків : Штрих, 2002. 160 с.
5. Мельничук Р. М. Фоносемантичні явища у сучасній німецькій мові (теоретико-експериментальне дослідження) : автореф. дис. ... канд. філолог. наук. Запоріжжя, 2007. 24 с.
6. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпритації : навч. посібник. Київ : Клякса, 2013. 272 с.
7. Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю Київське музикознавство. Вип. 1. Київ, 1998. С. 87–93.
8. Ніколаєвська Ю. В. Символ Дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 18 с.
9. Онацький М. Ю. Синтез музики та слова в камерно-вокальній творчості М. В. Лисенка Магістерські читання 2020: когнітивне музикознавство : зб. наук. статей. Харків, 2020. Вип. 15. С. 83-95.
10. Петренко М. О. Німецька для початківців : навч. посіб. Хмельницький університет управління та права імені Леоніда Юзькова, 2020. 79 с.
11. Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2006. 33 с.

12. Сюта Б. Музична творчість 1970 – 1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ: Грамота, 2006. 256 с.
13. Табуліна О. Б. Голосове вібрато в інтерпретації вокальної музики доби бароко Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ, 2021. Вип. 40. С. 178-183.
14. Тимків В. Романс Словник музичних термінів. упоряд. О. Подручна. Київ, 2017. С. 229-231.
15. Українська музична енциклопедія. Національна Академія Наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Вид-во ІМФЕ НАН України, 2008. Т. 2. 664 с.
16. Фонетичні терміни. URL: <https://wunderdeutsch.com/fonetytschni-terminy/> (дата звернення: 02.05.2024).
17. Юдкін-Ріпун І. М. Культура романтики. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2001. 481 с.
18. Andreas A. Theodor Storm. Das lyrische Werk. Kindlers Neues Literatur Lexikon. München, 1991. 24 p.
19. Anonymous. Franz Schreker. The Musical Times. 1934. Vol. 75, No. 1095. P. 467-468.
20. Arbogast J. A Comparative Analysis of Mignon's Song «Kennst du das Land» : a creative project paper submitted in partial fulfillment of the requirements of candidacy for the degree of Master of Music with a major in vocal performance. advisor Dr. Mei Zhong. Ball State University, December 2008.
21. Bekker P. Franz Schreker : monograph. Studie zur Kritik der modernen Oper (1918). Aachen : Rimbaud Verlag, 1983. 52 p.
22. Blackburn, Robert. Franz Schreker, 1878-1934 The Musical Times. 1978. Vol. 119, No. 1621. P. 224-228.
23. Brzoska M. Franz Schrekers Oper «Der Schatzgräber» Archiv für Musikwissenschaft. Band XXVII. Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 1988. 209 p.

24. Dahlhaus C. Schreker und die Moderne. Zur Dramaturgie des Fernen Klanges. Graz: Universal Edition, 1978. №50 S. 9-18.
25. Glauert A. «Do you know the land?» Unfolding the secrets of the lyric in performance. Music Performance Research. 2013. Vol. 6. P. 68-96. Royal Northern College of Music.
26. Goddard S. Beethoven and Goethe. Music and Letters. 1927. Vol. 8, No. 2. P. 165-171.
27. Ermen R. Der «Erotiker» und der «Asket». Befragung zweier Klischees am Beispiel der Gezeichneten und des Palestrina. Aachen: Rimbaud Presse, 1984. S. 47-57.
28. Foulkes R. A Critical Analysis of the Song Collection Schwanengesang by Franz Schubert : thesis. UNT Theses and Dissertations, UNT Digital Library. Cleveland, Ohio, August 1949. Page: 84.
29. Franz Schreker. Fünf lieder op.4 [Noten]. Wien : Musicalien-verlagshandlung, 1995. 13 p.
30. Franz Schreker (1878 - 1934). URL: <http://www.k-faktor.com/en/schreker.htm> (accessed: 25.09.2023).
31. Geering A. Textierung und Besetzung in Ludwig Senfls Liedern. Archiv für Musikforschung. 1939. Vol. 4. P. 1-11.
32. Hailey Ch. Franz Schreker 1878-1934: a cultural biography. Britain : Cambridge University Press, 1993. 453 p.
33. Hailey Ch. Franz Schreker, 1878-1934: a cultural biography. Cambridge, New-York : Cambridge University Press, 1993. 433 p.
34. Heller F. C. Arnold Schönberg und Franz. HellerTutzing : Hans Schneider, 1974. S. 7-24.
35. Hepding A. Julius Sturm. Giessen, 1896.
36. Hoffmann R. S. Franz Schreker : monograph. Leipzig Wien Zurich: E. P. Talu. Co Verlag, 1921. 174 p.

37. Jacob A. Auge und Ohr. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker. *Die Musikforschung*. 2008. S. 295-297.
38. Kapp J. Franz Schreker. Der Mann und sein Werk : monograph. München : Drei Masken Verlag, 1921. 111 p.
39. Karsten Bujara M. A. Klang – Farbe – Geschlecht – Sexualität. Diskursive Metaphorik nationaler Identität. Alterität in der Rezeptionsgeschichte der musikalischen Moderne am Beispiel des Komponisten Franz Schreker : Doctoral dissertation. Humboldt-Universität zu Berlin. Berlin, 2015. 400 p.
40. Keyl S. Tenorlied. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London; New York, 2001. Vol. 25. P. 500-510.
41. Kienzle U. Das Trauma hinter dem Traum. Franz Schrekers Oper «Der ferne Klang» und die Wiener Moderne. Argus, 1998. 431 p.
42. Kim J. I. Franz Schreker: analytical approach to his choral : Doctoral dissertation. University of Southern California. California, 2011. 129 p.
43. Kolleritsch O. Über Adornos'- Schreker-Bild, Franz Schreker. Am Beginn der neuen Musik. Graz: Universal Edition, 1978. P. 99-105.
44. Lee Sh. D. Opera, Narrative, and the Modernist Crisis of Historical Subjectivity : Doctoral dissertation. The University of British Columbia. Vancouver, Canada, 2003. 220 p.
45. Lenau, Nikolaus. Encyclopædia Britannica Online. URL: <http://original.search.eb.com/eb/article-9047737> (accessed February 25, 2024).
46. Markus Böggemann und Dietmar Schenk. «Wohin geht der Flug? Zur Jugend». Franz Schreker und seine Schüler in Berlin. Olms-Verlag, Hildesheim. Zürich. New York, 2009.
47. Neuwirth G. Die Harmonik in der Oper «Der ferne Klang» von Franz Schreker. *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Band 27. Regensburg : Gustav Bosse Verlag, 1972. 253 p.
48. Neuwirth G. Franz Schreker. Wien: Bergland Verlag, 1959. 96 p.

49. Osthoff H. Die Niederländer und das deutsche Lied. Berlin, 1938.
50. Reinhard Ermen. Franz Schreker (1878-1934) zum 50. Todestag. Vorwort von Haidy Schreker-Bures und Reinhard Ermen. Beiträge von Sieghart Döhring, Frank Reinisch, Hans Joachim von Kondratowitz, Jens Malte Fischer, Reinhard Ermen, Rudolf Stephan, Peter P. Pachl, Eckhardt van der Hoogen, Michael Struck-Schloen, Manfred Haedler. Rimbaud Verlag, Aachen, 1984.
51. Roberge M. A. Franz Schreker (1878-1934): de la gloire à la renaissance en passant par l'oubli. Sonances. 1983. Vol. 2, №2. P. 2-10.
52. Roebeling I. Naturlyrik. Storm-Handbuch. Stuttgart : Metzler, 2017. P. 61-62.
53. Sherrill J. Musical Mignon: A Discussion of Three Musical Settings of Goethe's Mignon. Thesis. November 2018. University of California, Davis.
54. Scherenberg E. Gegen Rom! – Zeitstimmen deutscher Dichter. Elberfeld: Baedeker, 1874.
55. Schreker-Bures H., Stuckenschmidt H. H., Oehlmann W. Franz Schreker. Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Bd. XVII. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1970. 94 p.
56. Stephan R. Anmerkungen zur Oper Das Spielwerk. Berlin: Colloquium Verlag, 1978. P. 110-114.
57. Storm T. Hans and Heinz Kirch with Immensee & Journey to a Hallig. translated by Denis Jackson & Anja Nauck. Angel Books, 1999.
58. Schubert F. Mignon. From Schubert's Songs to Texts by Goethe. edited by Eusebius Mandyczewski. New York: Dover Publications, Inc., 1979.
59. Wallace A. Do you know the Storm?: The forgotten lieder of Franz: Doctoral dissertation. University of North Texas. Texas, 2016. 138 p.
60. Williams J. R. Goethe: The Crisis of the Lyric Poet? The Modern Language Review. 1983. Vol. 78, No. 1. P. 91-102.