

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

КАФЕДРА ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ ТА АНАЛІЗУ МУЗИКИ
КАФЕДРА СПЕЦІАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО

**ШУБЕРТІАНСТВО ЯК ТЕНДЕНЦІЯ ФОРТЕПІАННОГО
ВИКОНАВСТВА ХХ СТОЛІТТЯ
(НА ПРИКЛАДІ ЕКСПРОМТІВ ОР.90 та ОР.142 Ф. ШУБЕРТА)**

Магістерська робота
Самосватової Олени Сергіївни
Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства,
Рудь Поліна Валентинівна

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



Самосватова О.С.

ХАРКІВ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. АСПЕКТИ ШУБЕРТІАНСТВА В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ	
1.1 Історичні аспекти шубертіанства	7
1.2 Питання виконавства фортепіанних творів Ф. Шуберта.....	13
Висновки до Розділу 1.....	16
РОЗДІЛ 2. ЗНАЧЕННЯ ЖАНРУ ЕКСПРОМТУ В ТВОРЧОСТІ Ф. ШУБЕРТА	
2.1 Історія виникнення жанру експромту	18
2.2 Жанрові моделі експромтів Ф. Шуберта	20
2.3 Фортепіанна творчість Ф. Шуберта. Експромти: шлях до визнання.....	28
Висновки до Розділу 2.....	31
РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ МОДЕЛІ ЕКСПРОМТІВ Ф. ШУБЕРТА ОР.90 ТА ОР.142	
3.1 Порівняльно-інтерпретаційний аналіз виконання експромтів австрійськими піаністами ХХ ст.: А. Шнабелем, А. Бренделем, П. Бадура-Скодою.....	33
3.2 Інтерпретація експромтів Ф. Шуберта ор. 90, ор. 142 виконавцями українського походження: В. Горовицем, Б. Блохом.....	47
3.3 Виконавсько-інтерпретаційні моделі експромтів як вираження шубертіанської тенденції у фортепіанному мистецтві ХХ століття	55
Висновки до Розділу 3.....	59
ВИСНОВКИ.....	62
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	65
ДОДАТКИ	71

ВСТУП

Музика австрійського композитора XIX століття Франца Шуберта (1797-1828) становить вагому частину репертуару піаністів-виконавців. Його фортепіанна спадщина досить багата та об'ємна. У час розквіту творчості першого романтика, який припадає на 20-ті роки XIX століття, написані найкращі інструментальні твори: опери, симфонії, зінгшпілі, меси, квартети та велика кількість фортепіанної музики, серед якої одне з визначних місць посідають експромти.

Експромт як самостійний жанр з'явився та поширився в XIX столітті. Цьому сприяла нова епоха романтизму, яка прийшла на зміну раціоналізмові класицизму та передбачала більше свободи у самовираженні думок та почуттів. Перші фортепіанні твори, що мали імпровізаційний характер, були написані чеським композитором Я. В. Воржішеком і німецьким композитором Г. А. Маршнером, але подальшого розвитку і формування в їх творчості вони не отримали. Саме Ф. Шуберт розвинув і збагатив жанр експромту. Його вісім експромтів ор. 90 і ор.142, створені у 1827 році, стали класичними зразками. Експромти композитора викликають особливий дослідницький інтерес і привертають увагу поєднанням свободи виконавської інтерпретації при досить строгій класичній будові п'єс. Цікавість до експромтів Ф. Шуберта зростає у XX ст. у зв'язку із пошуками виконавсько-інтерпретаційних моделей.

Актуальність магістерського дослідження зумовлена тим, що у вітчизняній музикознавчій літературі майже відсутні порівняльно-інтерпретологічні аналітичні розвідки щодо виконання та інтерпретації фортепіанних творів Шуберта. Можливо, одне з пояснень цього факту, – оманлива простота музики композитора, що накладає відбиток на її сприйняття, як слухацьке, так і дослідницьке. У XX столітті склались певні традиції європейського фортепіанного виконавства, які потребують окремого

осмислення і висвітлення з точки зору інтерпретації творів Ф. Шуберта, як першого романтика і музичного лірика.

Мета дослідження – розкрити специфічні риси шубертіанства, як тенденції фортепіанного виконавства ХХ століття на прикладі інтерпретацій експромтів Ф. Шуберта ор. 90 та ор. 142 видатними піаністами сучасності.

Поставлена мета зумовила **ряд завдань**:

- окреслити традиції шубертіанства в історії фортепіанного виконавства;
- порівняти інтерпретації видатних піаністів ХХ ст.;
- визначити особливості індивідуальних трактовок експромтів;
- розкрити багатогранність і множинність інтерпретаційних моделей;
- проаналізувати шубертіанство як тенденцію фортепіанного виконавства ХХ ст.

Об'єкт дослідження – виконавсько-інтерпретаційні моделі експромтів Ф. Шуберта.

Предмет дослідження – тенденції шубертіанства та їх характерні риси у фортепіанному виконавстві ХХ століття.

Матеріал дослідження – експромти ор.90 та ор.142 Ф.Шуберта.

Теоретична база магістерського дослідження спирається на фундаментальні розділи сучасної музичної науки, зокрема:

- *історія західноєвропейської музики* (Ф. Блуме, Л. Ратнер, Ч. Розен);
- *життєтворчість Ф. Шуберта* (Г. Ганзбург, А. Брендель, К. Гіббс, А. Енштейн, О. Дойч);
- *традиції фортепіанного виконавства* (Н. Кашкадамова, Л. Касьяненко, В. Приходько, С. Гарольд);
- *сучасна інтерпретологія* (В. Москаленко І. Сухленко, К. Тимофєєва, О. Фекете, В. Москалюк, О. Костюк, І. Лебедев);
- *теорія жанру та стилю в музиці* (С. Шип, А. Карачевцева, О. Катрич, А. Бент);

- *композиторський стиль* (Г. Ганзбург, Л. Шаповалова, Д. Малий, А. Муха);
- *виконавський стиль* (І. Сухленко, М. Чернявська, А. Тарабанов, П. Бадура-Скода, Н. Швець);
- *структурно-функціональний аналіз творчості Ф. Шуберта* (В. Приходько, С. Шип, Н. Кашкадамова, Дж. Хортон, Л. Бодлі, Д. Дамшредер).

Методологія дослідження ґрунтується на основі наступних наукових підходів:

- *історико-біографічному*, що дозволяє сформувати багатогранний образ композитора та уявити його епоху;
- *жанрово-історичному*, необхідному для аналізу генези експромту в історії музики та його жанрової специфіки;
- *жанрово-стилістичному*, спрямованому на вивчення типологічних ознак жанру експромту та виявленні виконавських підходів до розкриття композиторської стилістики;
- *порівняльно-інтерпретологічному*, що дає можливість зіставити різні типи виконання експромту та скласти уяву про індивідуальні особливості бачення конкретного твору тим чи іншим виконавцем.

Наукова новизна отриманих результатів магістерського дослідження полягає у:

- спробі порівняльного інтерпретологічно-виконавського аналізу експромтів Ф. Шуберта;
- визначенні інтерпретаційних моделей виконання експромтів Ф. Шуберта;
- виявленні рис шубертіанства як тенденції фортепіанного виконавства ХХ ст.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали магістерського дослідження можуть бути корисними в курсах з історії фортепіанного

виконавства, аналізу музичних творів, інтерпретації фортепіанної музики як романтиків, зокрема Ф. Шуберта, так і неоромантиків.

Структура роботи. Магістерське дослідження складається зі Вступу, трьох Розділів з внутрішнім розподілом на два (в першому) і три підрозділи в двох наступних, Висновків, Списку використаних джерел, Додатку. Загальний обсяг дослідження становить 72 сторінки, з них основного тексту – 62 сторінки. Список використаних джерел налічує 73 покажчика (6 сторінок).

РОЗДІЛ 1. АСПЕКТИ ШУБЕРТІАНСТВА В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ

1.1 Історичні аспекти шубертіанства

Світова музична спадщина композиторів різних епох дуже багата. За кілька століть до теперішнього часу написано величезну кількість музичних творів в самих різних жанрах. Щось втрачено, щось відкрито знову. Хтось став класиком і отримав світове визнання, а хтось з композиторів досі не зрозумілий і залишається в тіні.

У ХІХ столітті біографія Ф. Шуберта обросла великою кількістю міфів і легенд. Прикрашати життєпис було вельми характерною рисою для бібліографів епохи романтизму. А в ХХ столітті з'явилася прямо протилежна тенденція: певні стандарти, рамки і шаблони заважали розгледіти особистість творця. Проблема шубертіанства в ХХ столітті полягає в тому, що творчість видатного австрійського композитора Франца Шуберта вже досить докладно вивчено, а його музика багаторазово виконана й інтерпретована великим числом музикантів. Сформовані канони виконавства перешкоджають розвитку фантазії і творчого мислення музикантів-виконавців, а певні кліше роблять сприйняття музики композитора не живим і не природнім.

Завдання дослідників ХХІ століття, на мій погляд, – звільнити значущі для людства фігури від нальоту неприродності і суб'єктивного вимислу, показати діяльність творців найбільш жваво і сучасно, зберігши достовірність й історичну правду. З плином часу це стає зробити все важче, тому що епохи йдуть безповоротно, забираючи з собою найважливіші її складові, але тим цінніше стає подібна робота для сучасників.

Говорячи про поняття «шубертіанство» неможливо обійти таку видатну фігуру як Б. В. Асаф'єв. Сучасні тенденції української науки розвиваються, і на даний час має місце дещо скептичне ставлення до постаті музикознавця, його праці вважаються неактуальними, ідеї – застарілими та заангажованими.

Однак, саме Б. Асаф'єв вперше на території слов'янських держав ввів поняття «шубертіанство», вклавши в нього глибокий сенс. «Шубертіанство» – це не просто спільнота або течія, представлена шанувальниками і послідовниками музики Ф. Шуберта, а більш глобальна тенденція в музичній історії.

На початку XIX століття в музичній культурі Західної Європи настає нова ера. Пісня, романс, лірична мініатюра займають почесне місце в романтизмі та поступово формують тенденцію загальноєвропейського масштабу. Б. Асаф'єв називає цю тенденцію «шубертіанством» по імені видатної фігури, першого романтика Франца Шуберта. Так само Б. Асаф'єв порівнює значимість фігури Ф. Шуберта в пісенній творчості з фігурами І. С. Баха та Л. Бетховена, які зробили неоціненний внесок, відповідно, у розвиток фуґи та симфонізму.

Пісня – найбільше багатство, яке є у народу. Це його душа, його серце, його голос. Невичерпне джерело натхнення і творчості для композиторів і поетів. Першим композитором, який перетворив побутовий пісенний жанр в високохудожнє явище був Л. Бетховен. Він написав понад сотню пісень, романсів та арій для голосу та фортепіано. Найбільш відомі цикли «До далекої коханої», «Пісні Клерхен», романс «Аделаїда», «Рідний край», «До надії» та ін. У них композитор втілював філософські та громадянські ідеї, відображав ліричні образи, так само не оминув увагою гумор і сатиру. Не зважаючи на те, що жанр мініатюри був досить тісним для монументальних ідей Л. Бетховена, композитор звертався до нього протягом усього життя.

Нова епоха романтизму, біля витоків якої стояв Ф. Шуберт, мала зовсім іншу світоглядну картину. Жанр мініатюри вписався в неї дуже органічно і природно. Шуберт розкрив і висвітлив в пісні безліч граней, показав багатство і перспективи для подальшого розвитку. Він зберіг зв'язки з народно-побутовою музикою, але в той же час значно збагатив і урізноманітнив мелодію. За допомогою простоти, щирості, природності і

людяності Ф. Шуберт глибоко і красномовно висловлював своє ставлення до навколишнього світу, в якому йому довелося жити. Взаємодія пісні з інструментальною музикою – це джерело для появи нових жанрів і збагачення вже існуючих.

Життєвому шляху Ф. Шуберта не притаманна насичена подійність. Не було в ній захоплюючих подорожей, тріумфальних виступів та світських знайомств. Зовні звичайне і розмірене життя приховувало неймовірно глибокий і образний духовний світ людини-творця. Дивувала його безперервна працездатність та постійність, з якою він створював нові шедеври. Рідкісна знаменитість могла похвалитися такою великою творчою спадщиною, яку залишив після себе Ф. Шуберт, враховуючи, що композитор прожив усього тридцять один рік.

Усі попередники Ф. Шуберта тією чи іншою мірою мали зв'язки із салонним, придворно-аристократичним середовищем, але скромний австрієць був дуже далекий від цього. Його з дитинства оточували саме любителі музики, які не були виховані за канонами старих традицій та уподобань. Це відкривало зовсім інші можливості та перспективи для творчості та новаторства. Шуберт опоектизував народний побут: оспівав його у вокальних циклах, фортепіанна музика народжувалася як супровід до танців, а квартети композитор писав для домашнього музикування.

Концерти та музичні вечори, присвячені творчості Ф. Шуберта називалися «шубертіадами». Композитор сам дав їм таку назву. Тут панувала творча і невимушена атмосфера, було завжди весело і цікаво. Заможні друзі Франца разом з шанувальниками його музики і меценатами організовували ці концерти. Заходи проводилися по кілька разів на тиждень у будинках друзів, але найчастіше у віденській кав'ярні «Під угорською короною». У теплу пору року учасники вибиралися за місто, гуляли, грали в ігри, а вечорами слухали музику або танцювали.

«Шубертіади» збирали творчу молодь, яка мала різний талант. Це були художники Моріц Швінд та Леопольд Купельвізер, скрипаль Йозеф Шпаун, співак Йоганн Міхаель Фогль, поети та драматурги Йоганн Майерхофер, Бауернфельд Едуард, Франц Грільпарцер, літератор Франц Шобер. Одухотворена середовище, що панувала в цьому колі, благотворно впливала на всіх учасників: розкривала таланти, сприяла новим пошукам, з'єднувала в творчі спілки, окриляла і надихала. Художники робили замальовки під враженням фортепіанних п'єс, поетичні рядки ставали основою нових романсів і пісень.

Ф. Шуберт часто брав участь у цих заходах: акомпанував співакам, виконував свої сольні твори, або представляв нові. Танці були невід'ємною частиною програми. У той час поширення набули менуети, лендлери, польки, галопи, полонези, вальси, екозези. Тут талант Ф. Шуберта розкрився найбільш повно і був дуже затребуваний. Здібності прекрасного акомпаніатора, дар імпровізатора на ходу народжували нові шедеври. Прозвучавши одного разу, багато з них зникали в небуття назавжди, тому що композитор не записував їх відразу, а з часом музика забувалася. Однак були і повністю готові номери, що набували популярності.

Окрім музикування і танців відбувалися політичні диспути, точились дискусії з філософії та мистецтва. Франц Шуберт і його оточення були ретрансляторами Національного демократичного напрямку і всіляко намагалися протистояти розважальній тенденції, що панувала у той час. Веселий і неупереджений характер «шубертіад» мав в собі глибоку духовну основу. Це було не тільки приємне проведення часу, а й особливе середовище, необхідне для розвитку творчої особистості.

Музика геніального композитора продовжила жити в нових поколіннях: вона здатна захоплювати, надихати, давати естетичну насолоду. «Шубертіади» не втратили своєї актуальності з плином часу, а переросли в більші заходи і вийшли далеко за межі рідної країни митця. Фестивалі та

конкурси, пов'язані з творчістю Ф. Шуберта проводяться тепер на всіх континентах. Найбільший фестиваль, заснований в 1979 році Германом Преєм, щорічно проходить в містах Хоенемс і Шварценберг; він включає в себе безліч заходів: цикли концертів, екскурсії по музеях і виставках, лекції та майстер-класи. Так само можна відзначити такі німецькі міста, як Дерцбах, Шнаккенбург і Еттлінген, швейцарський Біль і Люксембург. В Іспанії «шубертіади» з'являються з 1993 року. Тисячі глядачів долучаються до музичної спадщини Ф. Шуберта, збагачуються духовно і емоційно, проносять у своїх душах і серцях безцінне багатство, одного разу втілене в музичних звуках.

В українському музикознавстві творча спадщина Ф. Шуберта вивчена недостатньо, або епізодично, на підставі досліджень музикознавців пострадянських держав. Існують окремі статті, які розглядають постать композитора досить вузько, або в контексті якоїсь більшої теми. Так, наприклад, у статті І. Карачевцевої «Стильовий феномен скрипкових сонат Франца Шуберта» відображений процес осмислення стильових засад скрипкових сонат Ф. Шуберта, які з'явилися у ранньому періоді його творчості. Також спостерігається еволюція стилю композитора через призму скрипкових сонат Ф. Шуберта, які не зазнали радикальних змін протягом написання, а також передбачили його зрілі твори. «Скрипкові сонати дали старт сонатному жанру в творчості Ф. Шуберта, та одержаний композиторський досвід був подалі закріплений в численних його фортепіанних зразках. Цей факт змушує уважно придивитися до них: не тільки як прикладів «раннього Шуберта», але й з точки зору перспективи становлення авторської концепції сонати як такої.» [9, с. 113]

В статті А. Тарабанова «Виконавський часопростір фортепіанних Сонат ор. 27 № 2 Л. ван Бетховена та D. 958 Ф. Шуберта» розглядаються специфічні риси виконавства двох фортепіанних сонат: Л. Бетховена та Ф. Шуберта, а також простежується еволюція стилю в період зміни

класицизму на романтизм. У лютому 2023 року А. Тарабанов захистив дисертацію на тему: «Часопростір фортепіанних сонат XVIII–XIX ст. у виконавській практиці», в якій у хронологічному порядку дослідив розвиток клавірної та фортепіанної сонати з боку композиторської та виконавської творчості протягом двох століть. Поряд з іншими сонатами композиторів була досліджена соната D. 958 c-moll Ф. Шуберта як яскравий приклад епохи раннього романтизму.

У статті Я. Котенко «Й. Брамс як наступник ідей музичного романтизму» йдеться мова про вплив Ф. Шуберта на Й. Брамса: «Творчість Ф. Шуберта була предметом поклоніння Й. Брамса упродовж усього життя» [18, с. 245]. Також у статті відзначена хвиля шубертіанства в XIX ст.: «Слід зазначити, що Й. Брамс (як свого часу Ф. Ліст та Р. Шуман) зробив чималий внесок до «нової хвилі» шубертівського ренесансу, насамперед, завдяки своїй дослідницькій діяльності» [18, с. 245].

Найбільш повним і змістовним залишається збірник матеріалів наукового музикознавчого симпозиуму 1994 року «Шуберт і шубертіанство» (упоряд. Г. І. Ганзбург) [44], виданий у Харкові.

Відчувається як обмежений доступ до таких видань у мережі, так і брак перекладів західноєвропейських досліджень, де продовжується докладне опрацювання творчої спадщини композитора з точки зору нових граней. В першу чергу це пояснюється тим, що Ф. Шуберт є представником західноєвропейської культури, яка водночас має схожості з українською, але в той же час дуже різниться. Австрія і Україна знаходиться на досить великій відстані, тому територіальне розташування держав уповільнює процес обміну науковими думками і творчими ідеями, не зважаючи на можливості інтернету. В умовах нинішнього не простого історичного періоду «живе» спілкування і взаємодія з представниками мистецтва обох держав вельми скрутний. Технічні можливості сучасних технологій можуть цілком заповнити цей недолік, але ще не знайдена універсальна альтернатива. Так

само постає питання мови. Представники української науки не володіють досконало іноземними мовами, а західноєвропейські вчені не прагнуть вивчати слов'янські мови. Але при великому бажанні і використанні допоміжних функцій можна без особливих перешкод подолати і цей бар'єр. Тоді для української науки відкриються нові перспективи для розробки найцікавіших тем музичного мистецтва, відбудеться важливий мистецький науковий діалог.

Сприйняття та інтерпретація музики Шуберта слов'янськими виконавцями дуже відрізняється від виконання тих самих творів австрійцями чи німцями. Тим не менше, поняття «шубертіанство» є зрозумілим у різних культурах.

1.2 Питання виконавства фортепіанних творів Ф. Шуберта

Фортепіанні твори Ф. Шуберта більшою мірою камерні і вимагають від виконавця акуратності гри, ясності звуку, легкості звучання. Це може бути досягнуто при точних і економних рухах пальців, спокійних руках і гнучких зап'ястях. У фортепіанних творах Ф. Шуберта необхідно досягти досконалого *legato* і виразною кантилени. Ще Й. С. Бах говорив і писав про «мистецтво співу пальцями на фортепіано». Виконання музики Ф. Шуберта потребує активної роботи слуху та вміння відтворювати найтонші нюанси звучності, градації динамічних відтінків.

Музична тканина фортепіанних творів Ф. Шуберта досить прозора і не перевантажена технічними складнощами. Однак періодично зустрічаються окремі епізоди з підвищеними технічними завданнями. Це арпеджовані і гамоподібні пасажі, паралельний рух в унісон, розподіл мелодичної лінії в середньому голосі між руками, розподіл акомпанементу в середньому голосі між руками, перехрещення рук. При цьому, «...виконавський простір (фактура, широкі стрибки вздовж клавіатури), що знаходиться у взаємодії з

виконавським часом (швидкість переміщення) можуть стати підвладними виконавцю через експеримент у варіюванні часу.» [36 с. 87]

Більш важким завданням є художнє наповнення смислами і образами. Не так просто поєднувати щирість і простоту з глибоким змістом, емоційними переживаннями. Музика Ф. Шуберта схожа з творами В. Моцарта: з одного боку, простота і радість, а з іншого – глибокий драматизм, навіть скорбота. Ф. Шуберт не настільки трагічний – його смуток швидше світлий і до країв наповнений лірикою. В. Моцарта, як і Ф. Шуберта, водночас і легко, і складно виконувати. Музикантові-інтерпретатору важливо не втратити щирість і віру. Найбільш підходящий стан – відкритість душі: коли ми в чомусь дуже наївні, а в чомусь непохитно переконані, але в обох випадках однаково щирі.

Фортепіанна музика Ф. Шуберта зосереджено лірична. Композитор тонко відчуває і передає різні стани душі людини та почуття. Ліричний герой його творів переживає без фатального драматизму, душевного сум'яття і глибокого трагізму. Йому більше притаманна душевна рівновага, чистота, простота, світлий смуток. Ф. Шуберт – сам по собі дуже світла людина, характер його особистості знаходить відображення у власних творах.

Щоб грати Ф. Шуберта переконливо, виконавець повинен дозріти до неї духовно, прожити безліч ситуацій самому, відчути і переосмислити їх. У цьому плані якісно може допомогти прочитання літератури, зіткнення з поезією, звернення до кінематографу – все те, що стикається зі сферою почуттів, емоцій, переживань і духовного багатства людства. Життя сучасної людини пересичене подіями, фактами і контактами, в ній мало місця для душі і внутрішнього світу. Сучасні люди в своїй більшості багато чому вже розучилися: не вміють співчувати, співпереживати, розуміти, прощати, любити... минуле віддаляється від нас все більше, його неможливо утримати, складно зберегти, але можливо переосмислити і перетворити.

Композиторський стиль Ф. Шуберта полягає в простоті, лаконічності і завершеності. «Музиці Шуберта, як молодшого сучасника Бетховена, дуже значною мірою притаманна романтична спрямованість. Однак у своїх фортепіанних сонатах він проявляє себе і як композитор пост класичної доби: його Соната D. 958 позначена помітним впливом творчості Бетховена, хоча за емоційним наповненням, принципами обробки музичного матеріалу, побудови форми все ж залишається суто шубертівською» [35, с. 72].

Він далекий від зразків блискучого стилю 30-50-х років XIX століття, якому притаманна швидкість, віртуозність, зовнішня ефектність, блиск, ефектність, лиск і бравура – все те, що яка розраховане на миттєвий захват слухача. Глибина і наповненість – характерні особливості смислової складової творів. У всіх жанрах простежується тісний зв'язок з пісенністю. Прозорість фактури, зрозумілий ритм, класичні гармонії і форма – це те, що успадкував композитор від класичної доби, в якій він сформувався. Але образно-сміслові наповнення цієї музичної матриці вже зовсім інше. Ф. Шуберт створює новий стиль.

Композитор був і першим виконавцем своїх нових творів. Друзі-шубертіанці відзначали, що слухати гру свого кумира було особливим задоволенням і насолодою. Франц не володів блискучою віртуозною технікою, проте грав досить побіжно – він був представником старої класичної фортепіанної школи, якій була притаманна стриманість і деяка манірність. Але гра композитора була приємна і одухотворена, відрізнялася щирістю і теплотою, і мала характер приємної співбесіди зі слухачем.

Музика епохи романтизму прямо або побічно повертає нас до загальнолюдських цінностей. Вони прості, але разом з тим дуже важливі. Зіткнення з певними звуковими вібраціями, мелодіями і гармоніями, закладеними композиторами-романтиками, дозволяють згадати або навчитися знову по-справжньому радіти або сумувати, бути в умиротворенні або переживати, відчувати безліч різноманітних емоцій. Музика минулого

значно збагачує внутрішній світ, покращує душевні якості, пробуджує чутливість і щирість. Образи Ф. Шуберта орієнтовані на звичайну людину з його повсякденними турботами та інтересами, тому можуть бути зрозумілі і доступні широкому колу людей.

На мій погляд, основне завдання сучасного музиканта-виконавця полягає в переосмисленні творчої спадщини композиторів і наповнення матриці звучання їх творів новими сучасними образами і смислами, які будуть так само зрозумілі слухачеві. Це процес величезної душевної роботи: задаючи собі не дозвільні питання про сенс життя людини, про його прагнення, перспективи і мріях, про нинішній час і про майбутнє можна значно просунути в особистому зростанні, а також спонукати до змін оточуючих за допомогою навіть якісної, хорошої фортепіанної гри.

Висновки до Розділу 1

Аналіз останніх публікацій доводить відсутність досліджень на заявлену тему. На жаль, творчість Ф. Шуберта не стає предметом дослідницької уваги українських музикознавців. Існують лише окремі статті (І. Карачевцеві та Я. Котенка, А. Тарабанова), в яких постать австрійського композитора представлена ескізно, а музичні взірці його багатой спадщини розглянуті та досліджені вибірково. Матеріали статті А. Тарабанова згодом увійшли у його дисертацію, яка поповнила скарбницю вітчизняних наукових досліджень, зокрема по темі творчості Ф. Шуберта. Збірник матеріалів наукового музикознавчого симпозіуму 1994 року, упорядником якого є Г. І. Ганзбург і до сьогодні залишається найбільш повним та об'ємним в науковому просторі України на заявлену тему.

Термін *«шубертіанство»* в музикознавстві вперше ввів Б. Асаф'єв. Дослідник пов'язує його з постаттю Ф. Шуберта та особливою вокальністю, яка пронизує всю творчість композитора. Окремі характерні, індивідуальні риси, що притаманні Ф. Шуберту знайшли відображення в творчості інших

композиторів, та утворили тенденцію, яка представляє собою унікальне явище в історії музичної культури.

Складність виконання музики ранніх романтиків полягає в тому, що стиль письма та форми творів ще недалеко відходять від класичних канонів, але внутрішній зміст творів вже зовсім інший. Ф. Шуберт дуже обережно впроваджує зміни: він не ламає форму та залишається вірним класичним канонам гармонії, але наповнює музику особливим змістом та глибокими ліричними образами. Фактура у Ф. Шуберта прозора та легка, її просто зіграти, але досить складно наповнити емоційною, смисловою та образною складовими. Виникає деяка суперечність між простим та складним, але в цьому геніальність Ф. Шуберта. Музичну тканину необхідно сміливо розцвічувати як широкими мазками – образами, так і тонкими нюансами-деталлями, тоді буде музика буде сприйматися повноцінно. Щирість і теплота, що виходить від виконавця – запорука правдивого виконання. Їх неможливо замінити або відшкодувати артистизмом або майстерністю виконання. У слухача має створюватися враження дружньо-домашньої бесіди в тісному колі однодумців, де всі один одному близькі.

Ф. Шуберта іноді порівнюють з В. Моцартом – настільки співзвучні таланти цих творців. Обидва композитора пишуть дуже прозоро, легко і зрозуміло, часом навіть легковажно, проте вкладають в свої твори потужний посыл – в музиці В. Моцарта це драматизм, а у Ф. Шуберта ліризм. Художні образи Ф. Шуберта прості та невимушені, вони відображують світ звичайної людини з її думками і турботами. Лірика композитора досить особиста і сокровенна, тому її важко виконувати на великій сцені.

РОЗДІЛ 2. ЗНАЧЕННЯ ЖАНРУ ЕКСПРОМТУ В ТВОРЧОСТІ Ф. ШУБЕРТА

2.1 Історія виникнення жанру експромту

Термін «експромт» багатозначний. З латинської мови «*expromptus*» перекладається як «готовий», «швидкий». У загальному сенсі він означає невідповідне поступлення на публіці, у вільній формі, без строгих норм, рамок і правил [69]. Експромт подібний до імпровізації, але відрізняється від неї раптовістю, осяянням, тривалістю і новизною. Якщо імпровізацією може бути варіація на вже відому або заздалегідь підготовлену тему, то поняття експромту набагато ширше і його зміст заздалегідь не відомий. У літературі це компактний вірш, складений без підготовки у формі мадригалу, епіграми чи жарту. У театральному мистецтві – відхід актора від авторського тексту або задумки режисера. У хореографії – творчий сплеск енергії танцюриста, втілений в естетиці рухів. У живописі поняття експромту носить скоріше поетичний характер (як назва картини або серії). У музиці – це невелика п'єса, створена під враженням настрою, без суворої форми в імпровізаційному характері. Найбільш часто в музичній спадщині зустрічаються експромти, написані для фортепіано.

Перші фортепіанні твори, що мали імпровізаційний характер, були написані чеським композитором Я. В. Воржішеком і німецьким композитором Г. А. Маршнером. Декілька п'єс отримали назву «експромт», але в окремий жанр вони ще не склалися. Поширення експромт отримав у ХІХ столітті і вже тоді став самостійним жанром.

Ф. Шуберту, як гарному піаністу, був близький дух імпровізації. Він імпровізує на вечорах, балах, прийомах – крізь, де б не знаходився за фортепіано. Хоч він не був професійним піаністом, проте дуже багато писав для цього інструменту. Численні фортепіанні шедеври, що прозвучали одного разу, були забуті назавжди, тому що композитор не встигав їх

записувати в силу деякої неповаги, притаманної характеру особистості. Ф. Шуберт заснував, розвинув і збагатив жанр експромту. Вісім п'єс ор. 90 і ор. 142 були створені в 1827 році, вони представляють два цикли. Експромти ор. 90 № 1, 2 були видані ще за життя Ф. Шуберта, інші у 1857 році. Експромт № 3 *Ges-dur* у першій редакції транспонували та надрукували у *G-dur*. У наступних редакціях експромти видавали повністю в оригінальних тональностях як дві збірки: «Експромти ор. 90» і «Експромти ор. 142».

Крім Ф. Шуберта, до нового на той час жанру експромту звертались й інші композитори. Кожен з них не тільки сприяв популяризації жанру, а й вклав неоціненний внесок у його розвиток і вдосконалення. Ф. Шопен, як представник романтичного піанізму, надав експромту більш стандартну форму. Його твори написані в складній, контрастній 3-частинній формі, де часто зіставляється фігураційна фактура і лірична кантілена. Композитор об'єднує імпровізаційність і варіювання. Найбільш яскравим твором даного жанру є фантазія-експромт ор. 66 *cis-moll* (1855).

Р. Шуман у своїй творчості закладає в основу жанру експромту програмність; тематизм твору розвивається варіаційно. Цим самим композитор дещо змінює жанрову модель експромту Шуберта та адаптує жанр під свій авторський стиль. Експромти Р. Шумана на тему Клари Вік представляють собою тему і 10 варіацій. Видані під опусом № 5 і були редаговані двічі: в 1833 і 1850 роках.

Традиція створення експромтів продовжилася у творчості Г. Форе, А. Дворжака, Ф. Пуленка. Кожен композитор індивідуально інтерпретує і розвиває жанр у своїй творчості. У фортепіанній спадщині Ф. Ліста і А. Дворжака є Вальс-експромт. У Ліста в самій назві зафіксовано наявність танцювальності, але музика має містичний характер, що притаманно окремим творам композитора. У А. Дворжака – це музика танцювального плану з легким драматичним відтінком. В українській музиці найбільш

відомим є експромт М. Лисенко *a-moll*, що представляє собою танцювальну жанрову модель.

2.2 Жанрові моделі експромтів Ф. Шуберта

Спираючись на факт про єдиний рік написання експромтів – 1827, а також порівнюючи і аналізуючи п'єси двох опусів, можна припустити, що Ф. Шуберт мислив їх як два цикли. Складав композитор дуже швидко, тому, дуже можливо, що серія експромтів ор. 90 з'явилася під впливом одного загального настрою, а експромти ор. 142 написані в іншому стані композитора. Усередині циклів існує певна закономірність між чотирма п'єсами, їх послідовність не випадкова, а має формотворчий характер. Не всі виконавці мислять експромти Ф. Шуберта як цикл; найчастіше граються окремі п'єси. Втім, і як окремі твори експромти цілком самодостатні.

Саме поняття «експромт» не має чіткої жанрової конкретизації і тому допускає свободу трактування форми, наповнення різноманітними жанровими ознаками. Окремі ритмічні малюнки вкраплені епізодично та пов'язані з конкретними жанрами: танцювальними (марш, вальс, полька) або вокальними (пісня, романс). В кожному з експромті можна виокремити ознаки танцювальності, пісенності (кантиленності). Характерна імпровізаційність, спонтанність та фантазійність експромту натякає на свободу, але її важко вкласти в чітку класичну форму. Ф. Шуберт не порушує чіткі структурні межі, а поєднує жанрові ознаки, які допускають імпровізаційність і це є характерною ознакою його стилю. Але згодом відбувається поступова трансформація, в результаті якої форма стає більш вільною. Наприклад, це явище відобразиться в рапсодіях Ф. Ліста. Також, при написанні експромтів Ф. Шуберт застосовує сонатну форму та її елементи, які втілені всередині окремих п'єс, а також сонатну циклічність у масштабі усього циклу експромтів.

Експромт оп. 90 No.1 in c-moll

Експромт має ознаки сонатної форми. Яскраво виражені дві теми, які можна порівняти з головною та побічною партіями. Тонально вони знаходяться у терцієвому співвідношенні.

Перший експромт починається двома потужними, призовними, вольовими октавами G-G в різних регістрах. Гармонію можна трактувати як основну тональність, так і домінантову. Велика фермата, вдих і у відповідь тихо звучить одноголосна тема. Вона мелодійна, кілька боязка, тому що має затактову структуру, але одночасно рішуча – чотирьохдольний розмір надає їй маршовий характер. У п'ятому такті з'являється гармонійне заповнення теми і тепер мелодія перетворюється в стрункий хор. У дев'ятому стверджується основна тональність c-moll. Багаторазово трансформуючись і змінюючись, тема стає або ніжною і ласкавою або наполегливою і рішучою. Ф. Шуберт таким чином втілює імпровізаційність. Фактура п'єси гомофонна.

Даний експромт передбачає появу балади в фортепіанній творчості композиторів – нащадків Ф. Шуберта. Монотематизм стане характерним прийомом в симфонічній творчості Ф. Ліста і буде дуже поширений в фортепіанній музиці композиторів-романтиків.

Експромт оп. 90 No.2 in Es-dur

Талант акомпаніатора Ф. Шуберта знайшов відображення в його композиторській творчості. Безліч танцювальних вечорів відбулося під його музичним керівництвом. Другий експромт оп. 90 несе в собі танцювальний початок і вальсовий рух. Він викликає асоціації з етюдами Ф. Шопена, в яких художній образ підпорядковує собі технічні та піаністичні завдання.

Експромт містить дві образні теми: одна – в тональності Es-dur: рухлива, світла, іскриста, що летить – романтичний жіночий образ, і друга, у h-moll, – мужня, ритмічна, рішуча тема (ben marcato, ff).

Характер музики танцювальний, на що вказує тридольний розмір (жанровий зв'язок з вальсом).

Форма експромту складна тричастинна з кодою, яка будується на матеріалі другої теми. У крайніх розділах розробляється перша тема. Фактура ясна і прозора. Безперервні висхідні і низхідні пасажі з тріольних восьмих утворюють єдиний, рухливий потік. Імпровізаційність тут виражена саме цим нескінченним і спрямованим рухом. У середній частині h-moll з'являється нова рішуча тема. Вона фактурно виражена чергуванням довгих акцентованих нот (тематичне запитання) і короткими тріольними мотивами (тематична відповідь). Так само присутній акордовий склад гармоній. Кода починається в тональності h-moll, потім переходить в es-moll і ці дві тональності зіставляються на октаву вище. У фінальних акордах стверджується темна і похмура тональність es-moll. Протиставлення однойменного мінору головній мажорній тональності-явище досить рідкісне для музики композиторів-романтиків. Ще одним прикладом може послужити Рапсодія І. Брамса (з циклу «Чотири п'єси для фортепіано»).

Експромт op. 90 No.3 in Ges-dur

Один з найбільш відомих, улюблених і виконуваних експромтів Ф.Шуберта. Часто входить в концертний репертуар піаністів як окремий твір, існує варіанти його перекладень для скрипки (Д. Ойстрах, Я. Хейфець), віолончелі (М. Ростропович). Вперше цей експромт був виданий через тридцять років після написання композитором в 1857 році, причому редактор змінив тональність Ges-dur на G-dur, а так само розмір 4/2 на 4/4. У подальших перевиданнях твір друкували в оригінальних тональностях і розмірі 4/2.

Музика третього експромту дуже світла, тонка, ясна, в основі лежить вокальний початок. Виникають асоціації із серенадою, натхненим романсом, в якому Ф.Шуберт розкриває глибину ліричного мислення. Стримано натхненна виразна мелодія в поєднанні з красивою і тембрально насиченою лінією баса, на тлі гітарного супроводу створюють особливе відчуття лірико-філософської споглядальності. Біографічні дані композитора містять

інформацію про те, що Ф. Шуберт був дуже бідний і не мав вдома власного рояля, тому був змушений підбирати свої твори на гітарі. Саме характерні «гітарні перебори» в гармонічному заповненні експромту служать яскравим прикладом біографічного факту. Доречі, існує сучасне перекладення експромту № 3 для трьох гітар¹.

Рідко вживаний розмір $\mathbb{C}\mathbb{C}$ створює розширений простір для дихання мелодії та подовжує фрази. Образний зміст експромту – спогади про минулі часи і переживання ліричного героя. Форма тричастинна з серединою продовжуючого розвитку. Склад фактури гомофонно-гармонічний з трьома шарами: мелодією, серединою у вигляді гармонічних фігурацій і лінією баса. Даний експромт має схожість з «Піснями без слів» Ф. Мендельсона, а також передбачає ноктюрни Ф. Ліста і Ф. Шопена.

Експромт op.90 No.4 in As-dur

Музика четвертого експромту, який замикає даний цикл, дуже різноманітна і різнохарактерна. Композитор грає частими змінами настрою, тональностями, динамічними відтінками. Експромт написаний у складній тричастинній формі з контрастною серединою *trio*; крайні частини мають етюдний характер, а в середньому розділі – виразна кантилена. Перша нота мелодії «ces» вказує на те, що п'єса починається не в основній тональності, а в однойменному *as-moll*. Це надає музиці загадковість і світлий сумний відтінок звучання. Перш ніж затвердиться основний *As-dur* тема зазнає ряд модуляцій у *Ces-dur* і *h-moll*. У 82 такті з'являється другорядна, підлегла тема *As-dur*, викладена тріолями, в яких захований мелодійний голос.

У середньому розділі – *Trio* (*cis-moll*) змінюється фактура: лірична кантиленна тема звучить на фоні ритмічної фігурації. Плавна висхідна мелодія постійно заповнюється повторюваними гармоніями. Знову

¹ <https://youtu.be/6BlfTulRYtk>

повертається другорядна тема, тільки тепер вона не в тріольному супроводі, а в акордовому підводить до першої теми експромту. Третя частина повністю повторює першу.

Твір технічно не простий, вимагає від виконавця певного рівня віртуозності і вільного володіння технікою фортепіанної гри. Особливої уваги потребує фактура, де чергуються ефектні пасажі, фігурації шістнадцятих та виразні акордові побудови, тріольні епізоди, проведення теми в середніх голосах фактури.

Другий цикл експромтів замислювався Ф. Шубертом як продовження першого, чотири наступні п'єси були пронумеровані композитором як «5-8». Цикл віддалено нагадує сонату в чотирьох частинах. З цього приводу існують деякі міркування Роберта Шумана і Альфреда Ейнштейна. З ними можна не погоджуватись, але для виконання експромтів як циклу така трактовка буде корисною.

Експромт op 142 No.1 in f-moll: Allegro moderato.

Загальний настрій музики захоплююче-оповідний. Мінорні розділи мають рішучий і наполегливий характер, а мажорні епізоди виконані світлої, тонкої лірики. Інтерпретація форми експромту неоднозначна: можна припустити, що це форма рондо зі структурою, яка виражається наступною формулою: $A \ B \ A_1 \ B_1 \ A_2$. Так само форму твору можливо трактувати як сонатну, але без розвиваючого розробкового розділу. Це припущення відсилає до думки, що цикл замислювався як соната в чотирьох частинах.

В експромті застосовується прийом перехрещення рук: права відтворює рівномірні повторювані арпеджіо в середньому регістрі, а ліва по черзі виконує короткі мотиви в басах і в другій октаві.

Експромт op. 142 No.2 in As-dur: Allegretto – Trio.

За формою це менует з тріо в тридольному розділі, тобто з точки зору романтичного сонатного циклу це жанрова частина, що змінена місцем із повільною частиною. Фактура хоральна, із виразним верхнім голосом.

Перший розділ менуету написаний у простій тричастинній формі. Перший розділ – 16-тактовий період. Наступні 14 тактів – середина. Тут фактура більш щільна і заповнена, але після невеликої кульмінації знову повертається матеріал першого розділу. Trio написане так само в простій тричастинній формі і побудоване на контрасті з основною частиною. Змінюється фактура: в партії правої руки з'являються безперервні тріольні арпеджіо, а в лівій прихована двоголосна поліфонія. В середньому розділі відбувається зміна тональності (fis-moll), але потім повертається основна тональність. Третій розділ – зкорочене повторення першого з Trio. Третя частина менуету – це реприза першої частини з незначними змінами, але вже без повторів кожної частини. Музика світла, не кваплива в крайніх частинах і трохи більш рухлива в середині.

Експромт op. 142 No.3 in B-dur: Thema. Andante - Var. I-V.

Третій експромт написаний у формі варіацій. Тема витончена і наспівна. У першому проведенні Мелодія в правій руці викладена одноголосно, а в другому в октавному унісоні. У партії лівої руки супровід з акуратно відокремленими staccato басами. Розмір чотиридольний, alla breve надає музиці додатковий рух.

У першій варіації тема викладена пунктирним ритмом. Мелодія заповнюється шістнадцятими тривалостями, які надають відчуття постійного руху. У нижньому голосі приховане двоголосся. Динаміка тиха – градації *p* і *pp*. Характер музики польотний і спрямований.

У другій варіації відбуваються більш сміливі зміни. Мелодію вже складніше вичленувати з примхливих віртуозних пасажів, вони вільно перебігають з середніх октав у високі, а потім навпаки – з середніх у низькі, коли партії змінюються між руками. Акомпанемент синкопований – легкий одноголосний бас і важкі акорди. Музика легка, прозора і грайлива, часом робиться жартівливо-сердитою, але ненадовго – швидкоплинний настрій змінюється загальним веселим і грайливим.

Третя варіація-створює відчутний контраст світлого і легкого настрою теми і попередніх двох варіацій. Музика глибоко виразна, дуже прониклива і наспівна. Ліричний початок поєднується з відтінком драматичності. Фактура акордова, часто повторювані гармонії створюють наполегливий характер. Динаміка контрастна – від *p* на початку варіації до *f* в частих кульмінаційних точках.

У четвертій варіації повертається відчуття легкості і польоту. Початкова тема тут пізнається все складніше, але більше виражена імпровізаційність і вільність творчої думки. Мелодія переходить з руки руку, вільно переміщаючись по регістрах. Супровід викладено альбертієвими, а потім маркізовими басами. Закінчення позначено невеликою ферматою, але немає стійкої завершальної гармонії, наступна варіація починається *attacca*.

П'ята варіація завершує третій експромт. Вона блискуча і віртуозна. Швидкі пасажі шістнадцятих в тріольному викладі. Зберігається затактована структура. Акомпанемент дуже схожий з другою варіацією – синкопований ритм з наділеною сильною часткою. *Piu lento* грає роль коди, яка підводить деякий підсумок цього твору.

Експромт op. 142 No.4 in f-moll: Allegro scherzando.

Четвертий експромт написаний у формі рондо з ознаками сонати. Він відноситься до одного з найбільш складних в технічному виконанні з усіх п'єс даного жанру Ф. Шуберта. Вказівка *Scherzando* біля позначення темпу *Allegro* підсилює драматичний зміст твору. Музика далеко не грайливо-жартівлива, а сповнена більш глибокого сенсу. Фактура містить гамоподібні унісонні пасажі, послідовності ламаних акордів, арпеджіо, довгі трелі і мелізми. Виникають образні паралелі з «Танцем смерті» К. Сенс-Санса.

Експромт – це одночасно місткий та широкий жанр, який допускає різновиди форми, фактури, мелодики. Градації характеру та змісту дуже великі: від витонченої лірики до глибокого драматизму, але в них намічені жанрові інваріанти. Можна припустити думку, що ідея створення експромтів

ор. 142 як сонати, частково відображена і в першому циклі експромтів ор. 90. Про це свідчить бемольна тональна сфера, в якій спостерігається терцієве співвідношення тональностей (c-moll, Es-dur, Ges-dur, As-dur). В першому експромті ор.90 c-moll присутні елементи сонатності, а саме: дві основні теми, ГП і ПП у терцієвому співвідношення, форма з трьома розділами. Третій експромт Ges-dur подібний до повільної частини сонатного циклу, який розташовується після скерцо (експромт № 2 Es-dur), що є романтичним прийомом (тут згадуються романтичні симфонії Ф. Шуберта). Четвертий експромт циклу As-dur грає роль фіналу.

Цикл експромтів ор.142 майже відповідає сонатному циклу. Структурна, тональна, образна сфери проглядаються дуже чітко. Тонально-гармонічний план цикл витриманий в бемольній сфері: f-moll, As-dur, B-dur, f-moll. Кожен експромт відповідає семантиці частин сонати: № 1 f-mol - перша частина написана в сонатній формі. №2 As-dur – повільна частина, хоральна фактура та прихована танцювальність. № 3 B-dur – жанрова пісенна тема і п'ять її варіацій. № 4 f-moll – швидкий фінал.

Таким чином в експромтах Ф. Шуберта ор. 90 та ор. 142 можна виділити три жанрові моделі, які в подальшому продиктують типи виконання:

- *драматичні* ор. 90 № 1 c-moll; ор. 142 № 1 f-moll, № 4 f-moll.
- *хоральні* ор. 90 № 3 Ges-dur; ор. 142 As-dur
- *віртуозні* ор. 90 № 2 Es-dur, №4 As-dur; ор. 142 № 3 B-dur No.4 f - moll

Усі експромти об'єднані ліричною складовою – це цілий комплекс різноманітних емоцій, а обособлюють п'єси рівень складності, масштаб твору і тематизм.

2.3 Фортепіанна творчість Ф. Шуберта. Експромти: шлях до визнання

У XIX столітті систематичної уваги до музики Ф. Шуберта ще не було. Нею цікавилися лише видатні піаністи, такі як Ф. Ліст, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Й. Брамс. За численними спогадами сучасників, Ф. Шуберт відрізнявся особливою неухважністю і забудькуватістю в багатьох життєвих аспектах. Це згубно позначилося на його музичній спадщині. Композитор ніколи не намагався систематизувати або вести каталог своїх творів; більшість його творів зберігалася у друзів і родичів деінде: в шафах, скринях або на полицях. Щось зберіглося, щось було безповоротно втрачено. Багато десятиліть сучасники знаходили і збирали твори Ф. Шуберта.

У 1838 році у Відні Р. Шуман знаходить рукопис «Великої симфонії», яку передає Ф. Мендельсону. Згодом твір було виконано в Лейпцигу. Тут одного разу Ф. Мендельсон вже відкрив світу Й.С.Баха, тепер прийшла черга Ф. Шуберта.

Пошуки музичної спадщини австрійського композитора не згасали. Найбільший і значний внесок у цей процес внесли Джордж Гроув і Артур Салліван. У 1867 році вони виявили сім симфоній, опери, меси, музичний супровід з п'єси «Розамунда», камерні твори і безліч фрагментів і пісень. Ці знахідки значно посилили інтерес суспільства до музики Ф. Шуберта.

Плеяда європейських композиторів XIX століття значно впорядкувала і переробила творчу спадщину Ф. Шуберта. Увагу Ф. Ліста найбільше привернула вокальна творчість композитора. Він зазначав, що Ф. Шуберт – «найпоетичніший з музикантів, які будь-коли жили у світі» [68 с. 240]. Ф. Ліст зробив понад п'ятдесят транскрипцій та аранжувань пісень Шуберта для фортепіано. Почав композитор цю трудомістку роботу в середині 1830-х років. Найбільш відомими творами стали: «Ave Maria», «Ständchen von Shakespeare» («Ранкова серенада»), «Gretchen am Spinnrade» («Гретхен за прядкою»), «Erlkönig» («Лісовий цар»), «Du bist die ruh» («Ти мій спокій»); вони донині складають «золотий фонд» репертуару видатних піаністів. У

своїх транскрипціях Ф. Ліст дбайливо зберіг справжній мелодизм і вокальну природу пісень Ф. Шуберта, при цьому майстерно збагатив фактуру блискучим піанізмом.

У 1897 році видавництво «Брейткопф і Хертель» опублікувало видання творів Ф. Шуберта. І. Брамс був головним редактором цього видання.

Сто років по тому після смерті композитора, в 1928 році видатний піаніст світового рівня Артур Шнабель виконав практично всі фортепіанні твори Ф. Шуберта, тим самим воскресив і по-новому відкрив геніальну музику першого романтика слухачам. Звернутися до спадщини маловідомого того часу композитора, молодому виконавцю порадив його вчитель – Т. Лешетицький. У тому ж році С. В. Рахманінов заявив, що ніколи раніше не знав творчості Ф. Шуберта, що зайвий раз доводить ступінь можливої втрати і одночасно цінності знахідки.

Саме завдяки А. Шнабелю, в ХХ ст. з'являється посилений інтерес до музики геніального композитора. Значимість вкладу, який зробив А. Шнабель, можна порівняти з фігурою А. Швейцера, який в свій час відкрив світу знову постать Й. С. Баха і по-новому висвітлив епоху бароко. Завдяки А. Шнабелю, твори Ф. Шуберта потрапляють в репертуар багатьох видатних піаністів, таких як А. Брендель, П. Бадюра-Скода, В. Кемпф, К. Аррау, А. Рубінштейн, В. Горовіц, С. Ріхтер, Г. Соколов та інші. Ф. Шуберта виконують, слухають, люблять, захоплюються, вивчають, говорять про нього.

Австрійський музикознавець Отто Ерїх Дойч провів велику роботу по систематизації творів Шуберта. У 1951 році він опублікував каталог де всі твори композитора розташовані в хронологічному порядку [52].

Р. Штраус, Б. Бріттен та Дж. Крам знайшли дуже оригінальний спосіб пропаганди творчості Ф. Шуберта. У своїх творах вони робили численні алюзії на твори композитора-романтика. До всього іншого, Б. Бріттен був

чудовим піаністом і виконував сольні твори та дуети Ф. Шуберта. Під його акомпанування співакам прозвучало багато пісень композитора-романтика.

Жанр експромту відкриває перед піаністом широке коло можливостей. Імпровізаційний характер творів допомагає розкріпачити мислення, задіяти фантазію, розвинути чуттєву сторону сприйняття музики. Примітним є той факт, що прийоми викладу фактури засновані на класичній структурі періоду, однак, музика експромтів глибока, змістовна і несе в собі багатство образної сфери, різні відтінки почуттів і емоційних станів. Саме цим експромти дуже схожі з фортепіанними сонатами Ф. Шуберта і дещо відрізняються від шести музичних моментів композитора – романтичних мініатюр танцювального плану, простіших на відміну від складних експромтів. У 30-40-х роках ХІХ століття вони набувають популярності. Шість п'єс для фортепіано надрукували в 1828 році. Видавець М. Лейдесдорф був так само композитором і саме йому приписують авторство поетичної назви музичних мініатюр Ф. Шуберта. Незадовго до випуску п'єс Шуберта, він видав п'єси власного твору і дав їм назву «Moments Melancoliques» («Меланхолійні моменти»).

Жанри музичного моменту і експромту з'являються практично одночасно. Вони дуже схожі між собою. Їх об'єднує імпровізаційне начало, ліричність висловлювання і ясна фактура. Найчастіше і музичні моменти, і експромти – твори для фортепіано. Як і інші жанри малих форм епохи романтизму (прелюдії, ноктюрни), музичні моменти і експромти вміщують в себе один настрій-образ. Музичні моменти Ф. Шуберта, як і деякі його експромти містять жанрові риси танцювальності. Їх відмінність полягає в змісті образної сфери. Музичний момент лаконічно висловлює музичну думку, а експромт показує процес імпровізації більш розгорнуто. Форма експромту у Шуберта являє собою симетричну композицію – це відрізняє його від вільної імпровізації або фантазії. За обсягом музичного матеріалу музичний момент значно менше, компактніше, тоді як експромт може бути

досить великою, розгорнутої п'єсою. Продовжили розвиток цих жанрів Ф.Ліст, Ф. Шопен і С. Рахманінов.

Музичні моменти та експромти набувають популярності нерівномірно. Існує факт, що експромти були створені у 1827 році, але видані не циклом, а як окремі п'єси. Більш того, експромти ор. 90 № 3 і № 4 надрукували вже після смерті композитора у 1857 році. Цікаво, що третій експромт у першій редакції був виданий не в оригінальній тональності, а на пів тону вище – в Gs-dur. З цього факту можна зробити висновок, що сучасники композитора не дуже зрозуміли його музику, якщо вони так легко вносили зміни в ключові положення творів. Але пізніші редакції відновили справедливість і в них твори Ф. Шуберта друкували відповідно з авторським текстом. А от доля музичних моментів була трохи іншою – Ф. Шуберт створив їх у 1827 році, а у 1828 році музичні моменти вже були надруковані у Відні в повному обсязі – шість п'єс. На їх стиль також вплинув експромт Я. Воржішека.

Висновки до Розділу 2

Поняття «експромт» має широке значення і зустрічається в різних напрямках мистецтва. Він передбачає раптовість, новизну та імпровізаційність. В музиці експромт – це переважно фортепіанна п'єса імпровізаційного характеру. В творчості Я. В. Воржішека та Г. А. Маршнера зустрічаються перші зразки таких п'єс. В окремий жанр експромти виокремилися завдяки Ф. Шуберту. Експромти, як одиничні п'єси, зустрічаються у творчості Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста, Г. Форе, А. Дворжака, Ф. Пуленка, М. Лисенко. Кожен композитор вкладав в свої твори новизну та індивідуальність, але Ф. Шуберт залишається неперевершеним в експромті, будучи одночасно і засновником цього жанру і найяскравішим його представником.

Аналіз експромтів Ф. Шуберта ор. 90 та ор. 142 виокремив три основні моделі експромтів, а саме: *драматичні, хоральні, віртуозні*.

- 1) Драматичні: експромти op. 90 № 1 *c-moll*; op. 142 № 1 *f-moll* – представляють собою найскладніші п'єси циклу та містять ознаки сонатності.
- 2) Хоральні: експромти op. 90, № 3 *Ges-dur*; op. 142, № 2 *As-dur* – містять хоральну основу, яка є характерною рисою австро-німецької музики. А також знаковою є бемольна сфера (хоральність бетховенських сонат).
- 3) Віртуозні: експромти op. 90: № 2 *Es-dur*, № 4 *As-dur*; op. 142: № 3 *B-dur*, № 4 *f-moll* (в двох останніх віртуозність розсерджена). Віртуозні експромти розважального характеру. Вони витримані в легкій манері, в них спостерігається натяк на танцювальність та простежується вплив музично-танцювальних вечорів, на яких композитор часто виступав в якості акомпаніатора.

За часів Ф. Шуберта концертний піанізм тільки почав розвиватися. Ф. Ліст, Ф. Шопен, Р. Шуман та інші віртуозні виконавці того часу ще не були відомі всій Європі. Сам же композитор набув популярності лише у 1821 році, а єдиний сольний концерт, який, до речі, мав великий успіх, відбувся в рік його смерті. З цього можна зробити висновок: причина того, що багато творів Ф. Шуберта були забуті на багато років, у недостатній кількості професійних виконавців. Так само стиль композитора був досить незвичним та істотно відрізнявся від більш звичної всім класики Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена новим типом романтизму, який спирався на характерний Ф. Шуберту тематизм. Від класиків він успадкував логічність та стрункість форми, що видно на прикладі експромтів – форма залишається чіткою, пісенність зберігає цілісність теми. У майбутньому романтики в своїх фортепіанних творах почали спиратися саме на віртуозність. Це пов'язано з активним розвитком концертного піанізму.

РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ МОДЕЛІ ЕКСПРОМТІВ Ф. ШУБЕРТА ОР.90 ТА ОР.142

3.1 Порівняльно-інтерпретаційний аналіз виконання експромтів австрійськими піаністами ХХ ст.

(А. Шнабель, А. Брендель, П. Бадура-Скода)

Розглянемо виконання експромтів Ф. Шуберта ор. 90 та ор. 142 трьома видатними піаністами сучасності. Вибір саме цих музикантів не випадковий. Артур Шнабель, Альфред Брендель, Пауль Бадура-Скода як і Франц Шуберт – австрійці. Вони увібрали в себе безліч національних рис і характерних особливостей. Саме завдяки їх виконанню можна набагато ближче і ясніше зрозуміти характер стилю, сферу образів, особливості задумів композитора.

Артур Шнабель (1882-1951) – австрійський піаніст і композитор. Вундеркінд, навчатися грі на фортепіано почав з чотирьох років. Його наставниками були Х. Шмітт, А. Єсіпова, Т. Лешетицький. Дебютував у віці одинадцяти років, а в п'ятнадцять зазнав широкої популярності. Одного разу «Лешетицький сказав йому [А. Шнабелю] (чи то це було компліментом, чи то ні): «Артур, ти ніколи не будеш піаністом. Ти – музикант» І це сказав старий романтик Лешетицький, який вказав Шнабелю на сонати Шуберта і стежив за його розвитком аж до його дебюту в 1893 році» [60, с. 291].

Його виконавський репертуар у ранні роки складала твори Ф. Ліста, Р. Шумана, Ф. Шопена, а в більш зрілому віці – В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта і І. Брамса. Останнього піаніст знав особисто, входив в його коло, захоплювався грою. «Всі визнавали, що він грав Моцарта, як ніхто, що він, можливо, був кращим в нашому столітті виконавцем Шуберта, що він на короткій нозі з Брамсом» [60, с. 430-431].

І дійсно, відмінними рисами фортепіанного стилю А. Шнабеля є почуття стилю, глибоке розуміння сенсу твору, граничне занурення і зосередженість. Він розпочав так званий «інтелектуальний піанізм».

Шнабель не був блискучим піаністом-віртуозом, проте для нього не існувало непереборних технічних труднощів. Саме йому належить відкриття у ХХ ст. фортепіанної музики Шуберта. А. Шнабель виконав всі експромти Ф. Шуберта і мислив їх як два цілісних цикли.

Експромт op.90 No.1 in c-moll. *(Див. додаток, 1) 00:00)*

Перша октава, з якої починається цикл експромтів op. 90, звучить значно і повнозвучно. Далі йде одноголосна мелодія-тема в досить аристократичній манері. Стримано і з гідністю проходить мелодія в акордовому заповненні. А. Шнабель знаходить баланс між строгістю і свободою, простотою і вишуканістю, і подальший розвиток музики будується саме за цим принципом. Драматичні епізоди першого експромту дуже виразні, насичені і темні. У них піаніст проявляє владність духу: підпорядковуючи їх своїй волі, показує слухачеві всю їх глибину і змістовність. Перемежуючись зі світлими ліричними фрагментами, які А. Шнабель виконує дуже тепло і м'яко, музика першого експромту набуває гармонійної і закінченої форми.

Експромт op. 90 No.2 in Es-dur *(Див. додаток, 1) 08:53)*

Цей твір піаніст виконує легко і неупереджено. Його техніка у висхідних і низхідних пасажах бездоганна, проте А. Шнабель не хизується нею, а використовує для втілення творчого смислу твору. Музика сприймається на одному диханні – як вихор вальсу, в якому є безліч красивих фігур. Вірно вибудована драматургія дає струнке відчуття форми. Темп, на мій погляд, занадто рухливий, особливо в коді, але його досить гармонійно врівноважують більш повільні розділи. Так само виконавець успішно вслухається в гармонії, тим самим робить сприйняття музики зрозумілим.

В експромті op. 90 No.3 in Ges-dur *(Див. додаток, 1) 13:03)*

А. Шнабель вибирає досить рухливий темп, фактура звучить рельєфно. Надто громіздко звучать гармонісні заповнення, надаючи тим самим спокійним розділам п'єси схвильований характер. Виконання експромту

емоційно відкрито і яскраво. Динаміка контрастна, стрімкі наростання звучання чергуються з швидкими відходами в тишу. Зберігається єдність темпу при незначних уповільненнях. Повторення тематизму піаніст відтіняє більш спокійним рівномірним характером звучання. Це спогад про пережиті заворушення, все ще гострі в кульмінаційних моментах, і майже відчужені в тихих ліричних епізодах. Внутрішня емоційна боротьба головного героя відбувається протягом усього експромту і А. Шнабель майстерно передає всю глибину цієї драми, проте компроміс досягається вольовим рішенням і концентруванні на світлому, спокійному почутті.

Експромт op. 90 No.4 in As-dur (Див. додаток, 1) 18:00)

А. Шнабель починає просто і невігадливо. Арпеджовані послідовності шістнадцятих поступово змінюють акорди – так повторюється багато разів. З'являється відчуття монотонності, проте це всього лише художній прийом, завдяки якому виконавець майстерно розкриває середній розділ. Trio *cis-moll* рясніє багатими гармоніями, насиченими фарбами і перепадами настрою. Виконавець ніби береже свої внутрішні сили саме для цього розділу, щоб представити його слухачеві у всій глибині. Мелодійний голос рельєфно підноситься над акордовою фактурою, утворюючи два об'ємних шари. У них добре чути інтонаційні мотиви-прохання в мелодії і тематичні «відповіді» в супроводі. Шнабель виконує цей глибоко драматичний епізод дуже проникливо, роблячи акцент на ліричному початку, тим самим підвищуючи внутрішнє напруження. У репризі, яка повністю повторює першу частину, піаніст робить невелику купюру – виключає епізод з тріольним рухом і ще розділ із заключними арпеджованими пасажами. Таким чином, третій розділ експромту стає більш компактним, це ще раз підкреслює верховенство і важливість смислового змісту Trio.

Експромт op. 142 No.1 in f-moll: Allegro moderato. (Див. додаток, 1) 24:06)

А. Шнабель виконує цей експромт у властивій йому аристократичній манері: харизматично, з гідністю, по великосвітському. Характер звучання

п'єси урочистий, піднесений і благородний. Фортепіанна техніка піаніста бездоганна і є однією зі складових його виконавського іміджу. На відміну від А. Бренделя, виконанню А. Шнабеля не вистачає душевності, а в порівнянні з П. Бадурою-Скода «діалогу з композитором». Сама по собі інтерпретація А. Шнабеля може вважатися еталонною.

Експромт op. 142 No.2 in A-dur: Allegretto – Trio. (Див. додаток, 1) 33:12)

Ця п'єса, в тридольному метрі та з рисами танцювальності, у виконанні А. Шнабеля створює дуже світлі образи. Акордова фактура крайніх розділів набуває співучий, ліричний характер звучання. Дуже гарний баланс верхніх нот акордів і басів. Динаміка контрастна, благородне зіставлення *f* і *p* у множинних репризах, урочисті кульмінації. У Trio піаніст вивільняє свої душевні сили. Тут А. Шнабель перевтілюється в звичайну людину зі своїми думками і переживаннями. Багаті насичені тембри в лівій руці поступово розгортаються на тлі хвилеподібних арпеджіо в правій. Уже в другому експромті вгадується масштаб мислення А. Шнабеля: не одним експромтом, а цілим циклом.

Експромт op. 142 No.3 in B-dur: Thema. Andante - Var. I-V. (Див. додаток, 1) 40:29)

За задумом і формою твір досить масштабний. Варіаційна форма вимагає від виконавця швидкого перевтілення з одного образу в інший. А. Шнабель майстерно втілює цю вимогу. У нього вдале темпове співвідношення, завдяки якому експромт сприймається на одному диханні, легко і вільно.

Тема звучить просто, невигадиво, але перетворюючись в подальшому, набуває досить вишуканий характер звучання. Перша варіація стрімка, танцювальна, натхненно-піднесена. Друга варіація кокетлива та грайлива, з елементами швидкоплинної наполегливості. У третій варіації А. Шнабель поступово розпалює емоційної фон, щоб витримати форму всередині твору. Радісний і спрямований характеру музики змінює драматична лірика.

Четверта варіація за характером знову радісна і спрямована, але тема вже зазнала кілька перероджень і тепер виглядає зовсім інакше: більш насичено, багато, шляхетно. П'ята варіація подібна до другої, але ще більш рухлива, блискуча і хитромудра. Тут піаніст демонструє свої чудові технічні можливості. У *Piu lento* лаконічно підводиться підсумок всієї п'єси.

Експромт op. 142 No.4 in f-moll: Allegro scherzando. (Див. додаток, 1) 50:22)

Заключний експромт циклу має подвійний смисл: при всій своїй легкості і часом жартівливості, твір глибоко драматичний. А. Шнабелю вдається об'єднати в своєму виконанні ці дві діаметрально протилежні якості. Легкість і жартівливість часом стає похмурою і зловісною, а мінорні швидкі, стрімкі епізоди – підступними і містичними. Володіючи віртуозною технікою, А. Шнабель блискуче долає технічні піаністичні труднощі цього дуже непростого твору.

Обидва циклів експромтів Ф. Шуберта op. 90 і op 142 в інтерпретації А. Шнабеля сприймається цілісно, гармонійно і на одному диханні. Виконавець майстерно вибудовує драматургію не тільки всередині кожної окремої п'єси, а з'єднує їх воедино тонкими смислоутворюючими нитками.

Альфред Брендель (нар. 1931) – відомий австрійський піаніст, наступник Е. Фішера. Від природи володів чудовими піаністичними даними, проте не отримав систематичної музичної освіти. Так само захоплювався живописом, і до сімнадцяти років не міг визначитися з вибором своєї професії. Це питання він вирішив вельми оригінальним способом: зробив виставку своїх картин і дав сольний концерт. Публіка вирішила, що як піаніст А. Брендель більш успішний. Перемога в конкурсі піаністів імені Ф. Бузоні спонукала Бренделя вдосконалювати свою майстерність. Він бере уроки у Е. Фішера, П. Баумгартнера, Е. Штойермана. Відмінною рисою становлення фортепіанного стилю виконавця було прагнення бути самим собою. А. Брендель уникав строгих академічних рамок, не зациклювався на

певному колі композиторів або епохах, як це робили його колеги П. Бадураскода і І. Демус. Важка самостійна робота принесла свої результати, і до середини 1970-х років ім'я А. Бренделя посіло почесне місце серед знаменитих піаністів сучасності. [60, с. 483]

Експромт оп. 90 No.1 in c-moll. (Див. додаток, 2) 00:10)

Першу знамениту октаву А. Брендель бере дбайливо і акуратно, заповнюючи її звучанням простір під час фермати. Мелодія в одноголосному проведенні звучить просто, невигадиво і м'яко. При акордовому заповненні теми виконавець додає рішучості і твердості, але вона швидко розсіюється в тихих градаціях *pp*, а з появою нової ліричної теми і зовсім зникає. Тепер проявляється характерна манера гри А. Бренделя – м'яка, мрійлива і лірична. Він насолоджується гармонічними барвами, зіставляє їх відтінки і ступінь насиченості. У мінорних розділах музика вимагає суворості і холодності – піаніст відтворює необхідний образ артистичним талантом, але і крізь ці напружені епізоди відчувається дещо інша суть виконавця. Акордові послідовності в драматичних фрагментах рівні, стрункі і безпристрасні, а ось мелодичні послідовності м'які, теплі і співучі. Брендель обирає середній темп виконання і робить упор на ліричний початок музики, якому підпорядковує інші піаністичні завдання.

Експромт оп. 90 No.2 in Es-dur (Див. додаток, 2) 10:05)

П'еса звучить дуже делікатно і акуратно. На відміну від А. Шнабеля, А. Брендель цілком не віддається танцювальному настрою музики. Проникаючи в більш глибокі смислові пласти твору, піаніст створює неповторно-унікальну концепцію даної п'еси. Він віддає перевагу більш спокійному темпу, в якому музика розкривається під незвичайним кутом – вона звучить проникливо, світло і сумно. Необхідна наполегливість в драматичних моментах досить вимоглива, але пом'якшується при першій появі більш тихої динаміки. Блискучі, стрімкі пасажі А. Шнабеля у А. Бренделя відходять на другий план і грають допоміжну роль. Вони є

фоном, на якому піаніст створює свою особливу історію. А. Брендель трактує цей експромт як дуже драматичну музику, яка вміщує в себе найрізноманітніші відтінки одного настрою. У нього це не веселий танець-вихор, а глибоко-психологічний твір.

Експромт op. 90 No.3 in Ges-dur. (*Див. додаток, 2) 14:50*)

Безперервна плинність фактури, насолода звуком, спокійний рух в помірному темпі малює картину умиротворення після сильної бурі почуттів. Виконавець плавно і м'яко веде мелодію, багато озвучує баси, а заповнення фактури шістнадцятими проводить на найдальшому звуковому плані. Такий баланс між пластами створює ефект польоту, легкості і прозорості. Музика ширяє в просторі як легка хмара, химерно змінюючи форму і насиченість кольору. Підходи до кульмінацій збудовані послідовно з вивіреною силою звуку. Тут немає різких контрастів і раптових напливів, які характерні для виконання цього експромту А. Шнабелем. Кожна фраза, вивірена з математичною точністю, являє собою логічною мірою завершену, гармонійну в своїй досконалості побудову. Драматичні епізоди врівноважені спокійними розділами, що дає відчуття стабільності при всій емоційній насиченості музики. Початковий спокійний розділ і його повторення в третій частині, не мають особливого контрасту за характером виконання – вони однаково спокійні. Подальший розвиток драматичного кульмінаційного фрагмента в третій частині більш інтенсивне, ніж на початку. Цим піаніст демонструє, що для нього більш цінним є пережитий досвід, ніж сам процес його напрацювання.

Експромт op. 90 No.4 in As-dur (*Див. додаток, 2) 20:50*)

А. Брендель виконує дуже легко і світло. На думку деяких критиків, ця п'єса найбільш драматична з усіх п'єс циклу, проте А. Брендель трактує її інакше, віддаючи перевагу легкості руху і розцвічуючи найсвітлішими тонами. Він відтворює дуже тонкі градації динаміки, відповідно до текстових вказівок, а також привносить свої індивідуальні уточнення.

Якщо А. Шнабель віддає смислове перевагу драматичному початку, яке цілком розкриває в середньому розділі Трію, а крайні частини у нього служать красивим обрамленням, то А. Брендель рівноцінно розподіляє творчі сили і цілком вкладає відповідні смисли і образи в кожен частину. Крайні частини у А. Бренделя легкі і спрямовані, а тріо *cis-moll* наповнене глибоким ліризмом, в грі піаніста простежуються захват, співчуття і наснагу.

Експромт op. 142 No.1 in f-moll: Allegro moderato. (Див. додаток, 3) 00:00)

Музика першого експромту в інтерпретації А. Бренделя романтична і мрійлива. Піаніст дуже тонко відчуває різні настрої в музиці, реагує на найменші зміни.

А. Брендель рельєфно розшаровує фактуру, зіставляє регістри. Його туше кілька пом'якшене в ліричних розділах, але з гарною опорою, в кульмінаціях без жорсткості, впевнено і з характером. У верхніх регістрах піаніст майстерно створює ефект дзвіночків – дзвінкий, сріблястий, звук. Музичний матеріал А. Брендель трактує у вигляді діалогу, в якому ведуть бесіду головні теми експромту. Динаміка продумана і добре вибудована: Плавні підйоми до кульмінацій і логічні дозволи дисонансів. На відміну від манери гри П. Бадури-Скоди, якій характерна різкість і імпульсивність, у А. Бренделя звучання округле, м'яке. У порівнянні з А. Шнабелем, А. Брендель грає відкрито, виразно, більш просто і дуже душевно.

Експромт op. 142 No.2 in As-dur: Allegretto – Trio. (Див. додаток, 3) 11:30)

Знову лірика, м'якість і плавність руху. Акордова фактура у А. Бренделя має абсолютно інший характер, порівняно з інтерпретацією А.Шнабеля. Велика увага приділяється деталям, піаніст чуйно і тонко реагує на найменші зміни фактури, настрою і виразно відображає їх у своїй грі. Динаміка дуже контрастна – А. Брендель знаходить гранично тихі звучання фортепіано, а в яскравих кульмінаційних точках уникає грубості і жорсткості. *Trio* у А. Бренделя дуже мрійливе, умиротворене, на відміну від А. Шнабеля, у якого цей розділ вкрай схвильований, навіть бунтівний.

Похмурі епізоди у А. Бренделя не мають глибокого трагізму – це лише сплески, які розсіюються в ніжних і світлих наступних фрагментах. Реприза знову світла, мрійлива, присутня дещо більше напористості в кульмінаціях, ніж на початку твору.

Експромт op. 142 No.3 in B-dur: Thema. Andante - Var. I-V. (Див. додаток, 3) 17:43)

У А. Бренделя цей експромт – умиротворена розповідь. Головна тема опоетизована, вона звучить як справжній шедевр, прекрасний у своїй простоті. Перша варіація в інтерпретації А. Бренделя оповідає про мрії ліричного героя. Вона досить сентиментальна і прониклива. Друга варіація, на противагу першій, дуже вільна, навіть розкута. Третя варіація, що відтіняє попередні, у А. Бренделя виконана емоційності і напруги. Піаніст вкладає всю силу свого таланту в нетривалий за звучанням, але глибокий за змістом епізод. Це кульмінація всього експромту. Четверта варіація починається досить спокійно і тихо, можна припустити, що А. Брендель вирішив зробити для слухача емоційну перерву, проте швидко наростаюча кульмінація говорить про те, що хвилі попередніх переживань ще не зникли. Однак до кінця вони повністю заспокоюються і в п'ятій варіації повертається грайливий легкий характер. Техніка піаніста на висоті, вона дозволяє успішно і легко справлятися з віртуозними моментами в експромті. *Piu lento* підкреслено нарочито повільним рухом для відновлення темпового балансу.

Експромт op. 142 No.4 in f-moll: Allegro scherzando. (Див. додаток, 3) 27:46)

У цьому творі талант А. Бренделя розкривається з технічного боку. Виконання неймовірно віртуозне, дуже рухливий темп, в якому виконавець встигає звертати пильну увагу дрібницям. Точне, синхронне звуковидобування, піаністичне туше виразне, часом навіть хльостке, але це передбачає внутрішній зміст музики. Дивно те, що, вивчаючи виконання А.Бренделем всіх попередніх експромтів, вже напрошувався висновок про

характерні риси його піанізму, яким властиві м'якість, мелодійність, співучість, оповідальність тону навіть в дуже драматичних епізодах. Однак виконання четвертого експромту Ф. Шуберта op.142 розкриває особистість А. Бренделя із зовсім іншого боку. Тут він заявляє про себе як про сильну і вольову особистість. І А. Шнабель, і А. Брендель точно вловлюють сутність твору, розкриваючи його зловісно-містичний характер.

Експромти Шуберта у виконанні А. Бренделя наповнені споглядальним характером, чим істотно відрізняються від досліджуваного виконання А. Шнабеля. В першу чергу – це переважання ліричного початку над драматичним. Зауважимо, що Ф. Шуберт у своїх творах залишає на розсуд виконавця що саме підкреслити – сильні переживання або просвітлене умиротворення. А. Брендель віддає перевагу останньому і це виглядає більш доцільно та класично, тому що Ф. Шуберт – композитор-лірик. Так же А. Брендель дуже акуратно ставиться до авторського тексту, не допускає неточності або вольностей, виконує всі п'єси без купюр. Між п'єсами робить перерву і попередньо налаштовується перед кожним твором. Спільність циклу у А. Бренделя відчувається менше, ніж у А. Шнабеля, але в цьому є своя краса – таким чином виконавець підкреслює індивідуальність і унікальність кожної п'єси циклу.

Пауль Бадур-Скода (1927-2019) – творча і різнобічна особистість. Виконавець, педагог, дослідник, диригент, музичний критик і літератор. Учень В. Терн і Е. Фішера. Великий знавець віденської класики. Його концертна діяльність почалася досить успішно – піаніст добре зарекомендував себе на міжнародних конкурсах в середині минулого століття. Це дозволило йому регулярно виступати на кращих європейських майданчиках. Гра П. Бадурі-Скоди відрізняється акуратністю і аристократичністю, але разом з тим легкістю і свободою. Він дуже дбайливо ставиться до авторського тексту, не допускає його спотворення або вільного трактування. Володіє почуттям стилю і витонченим музичним смаком.

Фортепіанна техніка на висоті блискучої віртуозності. Ще молодого виконавця в минулому відрізняла якась скутість і учнівська правильність, але згодом П. Бадура-Скода сформувався в зрілого музиканта з яскраво вираженими індивідуальними рисами.

Виконуваний ним репертуар досить широкий: Віденська класика, Л. Бетховен, Ф. Шуберт і Р. Шуман, Ф. Шопен, І. Брамс, Кл. Дебюссі, М. Равель, Б. Барток та П. Хіндеміт. Існує безліч записів на платівках, в нинішній час оцифрованих і перенесених на більш сучасні носії [72].

П. Бадура-Скода грав в ансамблі з Д. Ойстрахом. На думку критиків, піаніст поступався скрипалеві глибиною художнього задуму, але був неперевершеним акомпаніатором. Протягом багатьох років існував фортепіанний дует Пауля Бадури-Скоди і Йорга Демуса, в якому музиканти виконали практично всю музику Моцарта в чотири руки. Втім, це був не тільки музичний дует: П. Бадура-Скода і Й. Демус плідно співпрацювали на дослідницькому ґрунті, видавши дві книги, присвячені проблемам інтерпретації творів В. Моцарта і Л. Бетховена. Так само випустили ряд телепередач до 200-річчя Л. Бетховена, в яких виконували сонати композитора і супроводжували програми цікавими коментарями.

Експромт ор. 90 No.1 in c-moll. *(Див. додаток, 4) 00:18)*

Початок дуже суворий, стриманий. У процесі розвитку музичного матеріалу, піаніст додає сили звуку і розкриває характер свого виконання. Тема ліричного епізоду позбавлена сентиментальності, Бадура-Скода грає її сухо. Драматичний розділ звучить дещо грубовато, з-за різких напливів динаміки і швидких перемикань, акорди досить громіздкі. В експромті створюються два плани: скупий ліричний і різкий драматичний. Тема сприймається дуже самотньо, вона існує ніби сама по собі і не знаходить підтримки в різних варіантах її проведення. Динаміка різко контрастна, зміна фактури так само добре помітна. Акорди надто бравурні, а в ліричних розділах, на мій погляд, не вистачає співучого і зв'язного виконання. Однак

дана інтерпретація заслуговує на увагу тим, що П. Бадура-Скода грає в традиції старих майстрів, дуже строго, стримано і не допускає вольностей.

Експромт оп. 90 No.2 in Es-dur. (Див. додаток, 4) 09:11)

П. Бадура-Скода виконує в характері оповідальності. Переважає ритмічний початок, що підпорядковує собі піаністичні завдання. Темп обрано досить рухливий, проте в ньому немає тієї яскраво вираженої танцювальності, яка дуже відчутна в інтерпретації цього експромту А. Шнабеля. П. Бадура-Скода послідовно розповідає слухачам захоплюючу історію, складену одного разу Ф. Шубертом.

Експромт оп. 90 No.3 in Ges-dur. (Див. додаток 4) 13:38)

Виконавець обирає рухливий темп і етюдний характер виконання. Розшарування музичної тканини на три основні шари прослуховується ясно. Мелодія звучить невігядливо, а баси в міру насичені, заповнення об'ємне і добре відчутне. Якщо в інтерпретаціях А. Шнабеля і А. Бренделя цікаво вслухатися в проведення кожного голосу, то у П. Бадури-Скоди найбільш добре сприймати звучання цілісно, тому що складові частини фактури доповнюють одна одну. Виконавець тримає почуття і емоції під суворим контролем, часто «ігнорує» красиві гармонії і не завжди витримує фермати. Його гра швидше неупереджена і підпорядкована загальному, рухливому потоку.

Експромт оп. 90 No.4 in As-dur. (Див. додаток, 4) 18:46)

Початок п'єси розмірений і неспішний. Виконавець створює світлий, радісний настрій. Послідовно і планомірно викладає музичний матеріал, чергуючи легкі арпеджіо з більш вагомими акордовими гармоніями. *Trio* починає з відтінків смутку, яка переростає в тривожність, а в кульмінаційних точках досягає відчаю. Весь драматизм розкривається в основний кульмінації даного розділу. Повернення до репризи відбувається вкрай швидко, не затримуючись в попередньому характері. Повтор відбувається в

пришвидшеному темпі, щодо першої частини, ніби основна думка вже висловлена, а післямова не так важлива.

Експромт op. 142 No.1 in f-moll. Allegro moderato. (Див. додаток, 5) 00:00)

Початок задумливий, темп середній, скоріше Moderato, ніж Allegro. Створюється враження, що піаніст під час гри розмірковує разом з композитором. Вельми проникливо і душевно звучать ліричні епізоди, особливо гарний по емоційному наповненню епізод з перехрещуванням рук. Загальний характер виконання споглядально-оповідний, що черговий раз підкреслює характерну манеру виконання піаніста. Туше підкреслене, звук зібраний і цілеспрямований. У цьому експромті вдало знайдений хороший баланс між необхідною стриманістю і свободою вираження емоцій. Техніка піаніста не досконала, проте цей фактор позитивно відображається на сприйнятті суті експромту, що є не блискучими естрадними п'єсами, а дуже душевні твори для виконання в камерному дружньому колі.

Експромт op. 142 No.2 in As-dur: Allegretto – Trio. (Див. додаток, 6) 00:00)

П. Бадура-Скода опускає численні повтори в даній п'єсі, і в його інтерпретації експромт набуває дуже лаконічного музичного висловлювання. Середина *Trio* є найвищою кульмінаційною точкою всього експромту. Всю свою розповідь виконавець вибудовує як підйом до неї і спуск. Характер виконання стриманий, більш схожий на інтерпретації А. Шнабеля.

Експромт op. 142 No.3 in B-dur: Thema. Andante - Var. I-V. (Див. додаток, 7) 00:00)

Якщо порівнювати виконання теми цього експромту у А. Шнабеля і А. Бренделя, то у П. Бадури-Скоди серединний варіант інтерпретації. Його гра одночасно сувора і стримана, але звук не позбавлений теплоти. Цей баланс, мабуть, найбільш вдалий в трактуванні музики Ф. Шуберта. Темпи П. Бадура-Скода вибирає помірні. Вже першу варіацію виконавець насичує яскравими образами, робить контрастну динаміку, тим самим натякає слухачеві, що він мислить кожен елемент експромту як самостійний. В

другій варіації виконавець виразно розкриває легкий та жвавий характер музики, наділяє його привабливістю. Третя варіація стримана за емоціями; на відміну від А. Шнабеля і А. Бренделя, котрі виконують її дуже відкрито, П. Бадура-Скода знаходить особливі виразні фарби, щоб передати відповідну напругу в музиці. У четвертій варіації вже відчувається заспокоєння, лише короткі кульмінації нагадують про попередні негаразди. П'ята варіація легка та стрімка. *Piu lento* трактується як епілог, він не дуже виразний, проте лаконічно підводить до смислової точки в завершенні третього експромту. Технічні складності виконавцю часом важче долати, ніж двом попереднім досліджуваним піаністам, проте П. Бадура-Скода раціонально розраховує сили і вибирає зручні для себе темпи.

Експромт op. 142 No.4 in f-moll: Allegro scherzando. (Див. додаток, 8) 00:00)

У П. Бадури-Скоди музика даного експромту нагадує ритуальний танець. Він співзвучний у своїй інтерпретації з попередніми виконавцями, а також не відходить від авторського задуму. Характер звуку часом буває дещо грубуватим, проте це цілком співвідноситься з не дуже привітним змістом експромту.

Інтерпретація циклів експромтів Ф. Шуберта op.90 і op.142 П. Бадурой-Скода відрізняється від інших виконань прихильністю класичним традиціям і стриманістю емоційного фону. Свою особистість піаніст ставить на другий план, а основне місце займає музичний твір і розкриття задуму композитора. Інтерпретація відповідає авторському тексту; піаніст дуже обережно вносить будь-які зміни і цілісно витримує загальний характер творів, не дроблячи його на складові компоненти.

3.2 Інтерпретація експромтів Ф. Шуберта ор. 90, ор. 142 виконавцями українського походження: В. Горовицем та Б. Блохом

Володимир Горовиць (1903 – 1989) – український та американський піаніст, що видає постать в історії фортепіанного виконавства. Його інтерпретації визнані геніальними, а ім'я В. Горовиця стоїть в ряду кращих піаністів. Випускник Київської консерваторії, учень В. Пухальського, Ф. Блуменфельда і С. Тарновського не відразу здобув слави на естраді і загального визнання публіки. Його перші виступи відбулися в Києві, Харкові, Одесі у складні 20-ті роки ХХ ст. Своїми концертами піаніст заробляє на хліб, одночасно вдосконалюючи техніку і майстерність. Емігрувавши за кордон в 1926 році вже сформованим майстром, В. Горовиць згодом зробив блискучу кар'єру. Його європейське турне з 69 концертів за рік принесло піаністу світову славу.

Горовиць мав феноменальну пам'ять: знав напам'ять майже всю фортепіанну музику, проте виконував у концертах лише вибрані твори. Так, з тридцяти двох сонат Л. Бетховена, він грав лише шість, а з усіх концертів тільки один (№ 5 «Імператорський»). Виконував лише один концерт Моцарта (№23). Поступово його репертуар звужувався і зводився до С. Рахманінова, А. Скрябіна і Ф. Шопена. [60 с.437]

Музичні критики характеризують виконавський стиль В. Горовиця химерним, непостійним і непередбачуваним. Його інтерпретації не були схожими ні на виконання інших піаністів, ні на свої власні. Один і той самий твір він грав кожен раз по-новому, і дуже складно було вибрати кращий варіант. При цьому відбувався процес постійного вдосконалення, хоча піаніст все життя йшов до простоти.

Техніка гри піаніста вельми нестандартна: прямі пальці і підігнуті мізинці, низьке розташування ліктів. Швидкість і спритність рук підтримувалася багатогодинними регулярними заняттями за фортепіано.

Особливий склад нервової системи, сприяв граничній чутливості до забарвлення звуку.

Весь творчий і життєвий шлях В. Горовиця – це подолання себе, подолання негараздів і випробувань. Були періоди, коли він повністю йшов від концертної діяльності на десятки років. Але кожен раз повертався знову – з оновленими смислами і все більш досконалою грою.

В. Горовиць виконував не всі експромти. Вочевидь піаніст не мислить експромти циклом, а як окремі самостійні п'єси, які відбирає за принципом власного уподобання .

Експромт Op. 90, No. 2 in Es-dur. *(Див. додаток, 9) 00:00)*

В. Горовиць володіє дивовижною здатністю насолоджуватися і милуватися звуком. Піаніст в своїх інтерпретаціях не захоплюється темпами, не женеться за віртуозністю і блиском, якими володіє досконало, а всю силу свого таланту реалізує в красі звуку і гармоній.

У виконанні В. Горовицем другого експромту Ф. Шуберта переважає ліричний початок і споглядально-оповідний характер. Він грає інтелігентно і аристократично, найбільш повно розкриває звукове багатство регістрів, тембрів, обертонів.

Порівнюючи хронометраж виконання другого експромту Б. Блохом і В. Горовицем, знаходимо різницю всього в сім секунд. Однак суб'єктивно темп, обраний Б. Блохом, сприймається в рази швидше, ніж темпоритм В. Горовиця. Пояснюється цей феномен тим, що В. Горовиць інтонує кожен звук, вслухається в кожну гармонію, реагує на найменші зміни характеру музики. Фактура другого експромту, як і багатьох інших творів Ф. Шуберта дуже прозора і зрозуміла. Висхідні і низхідні пасажі підбивають виконавця блиснути віртуозністю, але В. Горовиць виспіває їх на особливий вокальний манер. Віддаючи перевагу вокальному початку, знаходячи і підкреслюючи його і в танцювальному жанрі, В. Горовиць знаходиться ближче до композиторського стилю Ф. Шуберта; його інтерпретація не йде врозріз з

духом шубертовської епохи. Тоді як виконання Б. Блоха, який робить акцент на віртуозності і зовнішній епатажності викликає спірні судження щодо його індивідуальної інтерпретації творів раннього романтизму.

Артикуляція у В. Горовиця в цьому варіанті виконання експромту декілька в'язка, а ось педалізація досить суха і скупа. Темброва драматургія багата: продумані і збудовані фрази, барвіста і різноманітна динаміка, врівноважене поєднання гучного і тихого звучання. Плавні підйоми і спади, наполегливі, переконливі кульмінації і таємничі фермати. На мій погляд трохи не вистачає дрібної агогіки в крайніх частинах. В. Горовиць дуже дбайливо ставиться до авторського тексту, не допускає навіть найменших спотворень або неточностей. Особистість піаніста під час виконання скромно відходить на другий план і в центрі уваги слухача залишається музика Ф. Шуберта.

Експромт Op. 90, No. 3 in Ges-dur. *(Див. додаток, 10) 00:30)*

В. Горовиць у своїй інтерпретації близький до композиторського задуму експромту як світлого спогаду про минулі події і часи, особисті переживання. Музика споглядального характеру, спокійна і умиротворена. Експромт має пісенний початок, тому темпоритм задається можливостями людського голосу. В. Горовиць обирає досить спокійний рух, в якому органічно розкриває красу мелодичного голосу, багатство оксамитових басів, а також «гітарний» супровід. Темброве забарвлення звуку у В. Горовиця приглушене, матове, але разом з тим глибоке і насичене.

Як відомо, на характеристики звуку впливає багато чинників: особливості інструменту, акустика залу, досконалість запису, артикуляція піаніста і безліч інших факторів. Горовиць майстерно володіє тембровою драматургією. У даній п'єсі він створює звукове марево, в якому ясно чути головні елементи фактури, але разом з тим кордони мелодійних пластів художньо прибрані. Артикуляція у В. Горовиця досить ясна, при його дуже

нестандартній манері гри прямими пальцями. Динаміка ретельно продумана, послідовно збудовані кульмінації. На особливу увагу заслуговують світлі ліричні розділи, при *ppp* фактура прозвучала гранично ясно. Педалізація прозора, що підкреслює красу гармоній.

Музика третього експромту у виконанні В. Горовиця народжує асоціації з нехитрим візерунком, в якому переплетені головні і другорядні лінії-долі.

Експромт Op. 90, No. 4 in As-dur. (Див. додаток, 9) 04:52)

Виконання четвертого експромту Шуберта В. Горовицем є вишуканим, витонченим, філігранним, з часткою кокетства. Піаніст використовує роздільне туше і ясну артикуляцію, за допомогою яких кожна нота в пасажі сприймається як окрема коштовність. Таким чином створюється ефект «перлів», але без зсуву лише у віртуозність. Рівна, метрична пульсація надає виконанню стійкість і стабільність. В. Горовиць зберігає єдність темпу протягом усього твору, агогіка вельми стримана, обережна, піаніст не допускає значних темпоритмічних відхилень. Фактура добре розшарована; виконавець тонко і чуйно розподіляє ієрархію голосів: красива і мальовнича мелодія, різноманітні темброві контрасти. Постійно повторюваний мотив протягом всієї п'єси кожен раз розкритий по-новому.

В. Горовиць грає з почуттям, виразно інтонує кожен звук і мотив, захоплюючи слухача з кожною фразою розвитком музичної думки. Його виконання камерне, ніби у вузькому колі друзів, в якому до кожного учасника можна донести цінну ідею-думку. Піаніст не перевантажує своє виконання; в емоційному плані все досить стримано, а драматичні епізоди містять в собі елементи ліричності. Логічна, вибудована динаміка, є баланс гучного і тихого звучання.

Через музику відчувається висока духовна культура особистості виконавця, але фігура піаніста знову в тіні пишноти звуків Ф. Шуберта. Загальна тенденція виконання: В. Горовиць представник більш старшого

покоління, його виконання наповнене, змістовне, без внутрішнього поспіху і суєти. Завдання сучасних виконавців знайти золоту середину і не розгубити минулого, не повністю піддатися нинішнім модним тенденціям, зробити музику зрозумілою.

Експромт op. 142 No.1 in f-moll: Allegro moderato. (*Див. додаток, 9) 12:27)*

Виконання яскраве, харизматичне, рішуче в наполегливих, драматичних розділах і виразне в ліричних частинах. З огляду на незвичайну манеру виконання маестро, звуковидобування дуже різне, відповідно до характеру музики. Динаміка контрастна, різноманітна, без різких сплесків, а цілком логічна і добре вибудована. Піаніст майстерно володіє звуком. Манера подачі музики у В. Горовиця відкрита, від щирого серця, по-слов'янськи.

Експромт op. 142 No.4 in f-moll: Allegro scherzando. (*Див. додаток, 9) 22:47)*

Заключний твір циклу в інтерпретації В. Горовиця схожий із трактуванням його західних колег: А. Шнабеля, А. Бренделя, П. Бадурі-Скоди. Мабуть, сам зміст музики підказує виконавцям відповідний характер виконання. Туше у В. Горовиця тут уривчасте, пасажі звучать стримано і акуратно, він не надто віддається загальному потоку-вихору, як це робить, наприклад, А. Брендель, а планомірно вибудовує довгі лінії шістнадцятих.

Борис Блох (нар. у 1951 р.) – німецький піаніст українського походження. Навчався в спеціальній музичній школі ім. П. С. Столярського (м. Одеса), випускник Московської консерваторії (кл. проф. Д. Башкірова). Успішно брав участь у конкурсах і здобував перемоги в роки студентства, але після еміграції в США кар'єру піаніста-виконавця довелося починати заново. Б. Блох успішно пройшов прослуховування молодих виконавців і через рік відбувся його дебют в Нью-Йорку. Перемоги в міжнародних конкурсах і численні концерти, дуже скоро приносять славу і популярність

піаністу в усьому світі. Музикант виступає з кращими оркестрами Відня, Риму, Х'юстона в якості піаніста, а також диригента. Вважається одним з кращих виконавців музики Ф. Ліста. Поширює вітчизняну культуру за кордоном і викладає в німецькій вищій школі М. Ессена.

Б. Блох досконало володіє фортепіанною технікою, легко справляється з усіма видами труднощів. Це добре видно на прикладі його виконання музики Ф. Ліста, де фактура рясніє віртуозними пасажами, незручними стрибками і швидкими темпами. Всупереч бажанню блиснути технікою, піаніст всі душевні сили зосереджує на інтонації і фразуванні, на втіленні художнього образу, на характер і зміст музики. Дуже дбайливо поводить ся зі звуком – навіть в потужних і гучних кульмінаціях сила звучання настільки вивірена, що не існує ні найменшого натяку на форсування або грубість.

Диригентська діяльність Б. Блоха має безпосередній вплив на сольне виконання – рояль під його руками звучить як цілий симфонічний оркестр, з різноманітністю зіставлення тембрів і регістрів [70].

Експромт Op. 90, No. 1 in c-moll. (Див. додаток, 11) 00:00)

Експромт починається з гучного лаконічного висловлювання – усього один акорд пронизує простір дуже рішуче, стверджуюче, повноцінно. Далі з'являється проста одноголосна теиа-мелодія, боязко і здалеку. Б. Блох не наділяє її зайвим ліризмом, а виконує просто, наївно і дещо сухо. Незабаром мелодія обростає гармоніями, м'якими мажорними і більш дисонансними. Композитор нібито надає вибір на розсуд виконавця: більше підкреслити світлі співзвуччя, а мінорні відтінити, або ж зробити акцент на більш густих фарбах. Б. Блох відразу підкреслює драматичні звучання, які беруть початок від самого першого акорду експромту. І надалі піаніст буде дотримуватися в своєму виконанні саме цієї лінії. Ліричні епізоди п'єси піаніст виділяє більш спокійним рухом, тихими динамічними градаціями, але і в них відчувається непохитність характеру. Тут лірика чоловіча – холодна, сувора, розважлива, стримана, але також досить виразна.

Виконання даного експромту дуже енергійне, рішуче, навіть владне, проте немає тієї особливої теплоти, яка незамінна і дуже необхідна у виконанні музики Ф. Шуберта. Раціональне зерно домінує над сферою почуттів. Б. Блох вельми харизматична особистість, концепція «я-художник» проявлена досить яскраво.

Експромт оп. 90 № 2 in Es-dur. (*Див. додаток, 12) 00:00*)

Б. Блох досконало володіє фортепіанною технікою: вона чудова і бездоганна. Даний експромт виконує дуже віртуозно, обирає досить рухливий темп. У ньому музика сприймається досить легко сучасному слухачеві, проте для сучасника Ф. Шуберта такий рух виявилось надмірно швидким. Блискучі, надмірно швидкі пасажі не властиві композиторському стилю Шуберта. Б. Блох грає по-лістовськи (до речі, критики вважають Б. Блоха одним з найкращих виконавців музики Ф. Ліста), його інтерпретації звертають увагу і заслуговують на повагу, однак при цьому втрачається особлива чарівність, притаманна творам Ф. Шуберта.

Експромт має танцювальний характер: тридольний розмір вказує на вальсовий рух з нескінченними поворотами і кружляннями. І в ліричних частинах немає заспокоєння і зупинок – витримується єдність темпу, з'являються лише невеликі фермати перед новим розділом. Тут знову не вистачає душевності і теплоти, виконання здається занадто ідеальним технічним.

З недоліків гри, на мій погляд, не вистачає вслухання в гармонії, особливо в місцях їх частих змін і перетворень. У гонитві за зовнішнім блиском і ефектністю, піаніст недостатньо інтонує і диференціює музичну тканину. Робить більший акцент на партії правої руки, але ж в лівій багато гармонійних нюансів і дві лінії голосів, які так само слід виразно показати. Допускає неточності в прочитанні авторського тексту, спотворює ритм. Наприклад, перетримує основну долю, а наступні тріолі недостатньо інтонує. Саме тріолі вкрай вибиваються із загального характеру музики. Дуже

усереднена динаміка: однакова і прямолінійна, мало тихого звучання. В цілому виконанню властива деяка грубість і прямолінійність. Постійні повтори одного нехитрого мотиву вимагають від виконавця творчої уяви і музичної фантазії, щоб кожен раз створити новий відтінок. Агогіка незбалансована і її недостатньо особливо там, де хочеться підкреслити зміни гармоній і переходи до нових розділів. Відсутнє *accelerando* наприкінці експромту. Педалізація надмірно жирна, не вистачає прозорості.

Експромт Op. 90, No. 3 in Ges-dur. (Див. додаток, 13) 00:00)

Звучить досить рухливо, з хвилюванням. Кілька відволікає заповнення, метушливо. Знову переважає драматичний початок. Проживання емоцій, не спогад колишнього, а реальні, під час гри. Дещо поверхнєве виконання, не глибоко відчуте. Але разом з тим гарний приємний звук, високий рівень професіоналізму.

Експромт Op. 90, No. 4 in As-dur. (Див. додаток 14) 00:00)

Б. Блох виконує даний експромт емоційно наповнено і відкрито, не стримує емоції всередині себе. Хвилююче звучать драматичні епізоди: виконавець переживає кожну гармонію під час виконання, вкладаючи певний емоційний посил. З самого початку дуже вільна агогіка. Хороші контрасти-відтінки мажору і мінору. Темп рухливий, в ньому експромт слухається легко і вільно. Блискуча техніка, пасажі єдині, але різкі «зриви» закінчень. Дещо перебільшена артикуляція і підкреслені гармонії. Цілеспрямовано стверджує мажорну гармонію в кінці твору. Музична тканина представляє живу субстанцію, яку виконавець багато розцвічує. Верховенство переходить від мелодії до басів, іноді підкреслюються певні гармонії для більшої виразності,

На мій погляд, четвертий експромт виконується Б. Блохом найбільш вдало, в порівнянні з іншими експромтами даного опусу. Однак є ряд спірних моментів, а саме: виконавець допускає ритмічні неточності і спотворює тривалості. Численні акорди досить важкі, а занадто підкреслена слабка доля помітно ламає метр. Динаміка досить гучна і гучна, недостатньо тихих

градацій. Надмірно рясна педалізація, затуманені закінчення і відсутність пауз.

Загальна тенденція виконання Б. Блоха: швидкі темпи, які пояснюються законом часу; зміна особистих цінностей людини відчутно так само в музиці; вони більш прагматичні, одноденні цілеспрямовані – не особисто Б. Блох, а в цілому, адже музиканти – провідники суспільства і дзеркало епохи. Також Б. Блох – харизматична особистість, яка стверджує своє «Я» у виконанні.

3.3 Виконавсько-інтерпретаційні моделі експромтів як вираження шубертівської тенденції у фортепіанному мистецтві ХХ століття

Проаналізувавши всі експромти Ф. Шуберта у виконанні названих раніше піаністів можна сказати наступне:

Виконання експромтів Ф. Шуберта А. Шнабелем, умовно можна віднести до еталонної інтерпретації. Це явище можливо через те, що піаніст є людиною двох епох та утворює живий зв'язок між добою романтизму та ХХ століттям. А. Шнабель особисто знав Й. Брамса, захоплювався його творчістю, був вхожий в коло спілкування композитора. Інтерпретація А. Шнабеля сприймається цілісно, гармонійно і на одному диханні. Виконавець майстерно вибудовує драматургію не тільки всередині кожної окремої п'єси, а й змістовно з'єднує їх воедино.

Виконання циклів А. Бренделем виділяється споглядальним характером та істотно відрізняється від виконання А. Шнабеля. У Бренделя ліричний початок переважає над драматичним. Також піаніст дуже акуратно ставиться до авторського тексту. Єдність циклу у А. Бренделя відчувається менше, ніж у А. Шнабеля, але в цьому є своя краса – таким чином виконавець підкреслює індивідуальність і унікальність кожної п'єси циклу.

Виконання Паулем Бадуро-Скодою відрізняється від інших виконань прихильністю класичним традиціям і стриманістю емоційного фону. Свою особистість піаніст ставить на другий план, а основне місце займає музичний твір.

Наступні два піаністи – вихідці з України – тим більше цікаво їх виконання. Володимир Горовиць не виконує експромти Ф. Шуберта циклом. У нього виражений індивідуалістичний підхід, проте його виконання відрізняється широтою романтичної традиції. Через музику відчувається висока духовна культура особистості виконавця, але фігура піаніста знову в тіні пишноти звуків Ф. Шуберта.

А от тенденція виконання експромтів Ф. Шуберта Борисом Блохом зовсім інша. Він віддзеркалює сучасну епоху із зміненими цінностями. Також Б. Блох – дуже харизматична особистість, яка стверджує своє «Я» у виконанні (*Див. додаток 15 «Виконавсько-інтерпретаційні моделі експромтів»*).

Порівняння інтерпретацій експромтів Ф. Шуберта ор. 90, ор. 142 у виконанні зарубіжних піаністів та виконавців українського походження показало різні інтерпретації. Багата сфера образів і глибина композиторського задуму дозволяє дуже індивідуально підходити до трактовки композиторського задуму. Інтерпретологічний аналіз довів, що Музика Ф. Шуберта допускає множинність трактовок, але їх всі об'єднує глибокі основи, представлені як духовна над особистісна лірика. До речі, лірика може бути різною.

Тенденції шубертіанства у ХХ ст. проявляються на різних рівнях музичної культури: композиторському, виконавському, музично-філософському, світоглядному.

Шубертіанство як унікальне явище в історії світової музичної культури сьогодні найбільш повно втілюється в музиці Валентина Сильвестрова – визнаного українського класика сучасності. Через особливий ліризм у творах

композитора, В. Сильвестрова називають неоромантиком. «Напевно, найправильніше означити світогляд Сильвестрова як переважно ліричний. Але в загальному ліричному руслі безліч відтінків – від споглядального до драматичної експресії. І драматизм у його мистецтві – внутрішній, це драматизм підводної течії» [71]. Ці слова можуть бути цілком віднесені і до Ф. Шуберта.

Звідси і виникає паралель з Ф. Шубертом, яка закріпилася та стала класичною. Традиція виконувати в одному концерті експромти та пісні Ф. Шуберта і елегійні романси В. Сильвестрова існує вже багато років. «Багато чого він навчився у Шуберта, сприйнявши всеосяжну пісенність тканини, вміння повідомляти невимушеність звуковому потоку при змінах тональностей, типів ритміки, фактури» [71].

Традиція присвячувати свої музичні твори видатним особистостям, друзям, колегам, коханим, вчителям або кумирам існує у композиторів дуже давно. Так і В. Сильвестров присвячує окремим романтикам свої твори. Наприклад: «Присвята Р. Шуману», «Присвята Ф. Лісту». Ф. Шуберту В. Сильвестров присвятив твір «Два діалоги з післямовою» для фортепіано і струнного оркестру, у першій частині якого автор звертається до австрійського композитора.

І частина «Весільний вальс». Автор залишає в нотах позначки: (1826...2002) (Ф. Шуберт В. Сильвестров), які наводять на думку створення паралелей-мостів із минулого в сучасність і навпаки та звернення до постаті Ф. Шуберта, в стилі якого написаний цей твір. Музика сповнена ліричними інтонаціями, легка, як весільне вбрання нареченої. Неспішний темпоритм робить відсилання в минулі часи, коли люди жили більш розмірено і неквапливо. Загальний характер твору спокійний і умиротворений. Фактура дуже прозора, але нотний текст насичений детальними позначками щодо динаміки, агогіки, зміни темпу, педалізації. Часто змінюється розмір: 3/4, 4/4, 5/4. Переважає тиха звучність – *p, pp, ppp*.

II частина «Постлюдія». Тут автор посилається до Р. Вагнера, про що попереджають позначки (1882 ... 2001) (Р. Вагнер ... В. Сильвестров). Одразу змінюється стиль написання – він наближений до стилю Р. Вагнера. Це виражається в повільному темпі Largo – посилення на величезні опери композитора. Фактура не перевантажена, але відображає багато голосів та поєднує різні тембри, як симфонічний оркестр.

III частина «Ранкова серенада» не має присвяти (... В. Сильвестров) (2002). Це післямова – особисте висловлювання композитора, після звернення-діалогу з музичними геніями минулого.

Ще з категорії посвячень у В. Сильвестрова є твір для фортепіано «Присвята Ф. Шуберту», який складається з п'яти невеликих п'єс: «Елегія», «Вальс», «Серенада», «Вальс» і «Постлюдія». Твір написаний у 2005 році та був виконаний українським композитором та піаністом О. Безбородько у залі київської філармонії [72].

У фортепіанній музиці В. Сильвестрова спостерігається тяжіння до жанру мініатюри. Його багателі, вальси, ноктюрни та музичні моменти є яскравими та лаконічними висловлюваннями. У вокальному жанрі мініатюра представлена піснями, як, до речі, і у Ф. Шуберта.

В. Сильвестров відроджує традицію домашнього музикування. Існує багато записів, де автор виконує свої фортепіанні твори у домашній обстановці. На мій погляд, це дуже гарна тенденція, коли композитор вперше представляє новий твір, або звертається до нього через деякий час. Таким чином він повідомляє слухачеві власне уявлення свого твору, висловлює свої думки відносно нього через музику, а також позбавляє виконавців помилкового напрямку мислення та інтерпретації. «Коли слухаєш музику Сильвестрова, помічаєш її сокровенну властивість: смак до безпосереднього сприйняття життя поєднується тут із пошуком філософського осмислення буття; відчуття об'єднується з сутністю, мить із вічністю...» [71].

Величезну увагу В. Сильвестров приділяє деталям виконання. У нотному тексті він ретельно виставляє усі тонкощі і нюанси звуковидобування, виписує агогіку та педалізацію. Цим композитор доводить до виконавця, що йому важливі дрібниці та деталі. Його партитури крізь усипані безліччю допоміжних вказівок з найдокладнішими поясненнями та розшифровками. А ще композитор полюбляє тишу. В його музиці можна знайти безліч градацій тихої звучності. Роль тиші та її поетизація є характерними рисами для творів В. Сильвестрова «Тихі пісні», «Весільний вальс» та інш. В його творах відбувається проспівування окремих голосів, присутнє «живе дихання» і мелодизація всієї музичної тканини твору.

Висновки до Розділу 3

Музика епохи романтизму – унікальне явище в культурній історичній спадщині, ні схоже ні на один етап її еволюції. Вона не вкладається в жорсткі рамки законів, не підкоряється суворим правилам і засадам. Вона несе в собі свободу вираження почуттів і емоцій, має широкий спектр образів, тем, жанрів і форм.

Розшифровка нотного тексту, особливості фактури ставлять перед виконавцем ряд завдань: розшарування музичної тканини на три шари – мелодію, бас, заповнення-фігурацію. Мелодія підноситься над усією фактурою, представляючи собою довгі мелодійні побудови. Бас за звучанням – на другому плані, більш значимо проявляється в кульмінаційних моментах багатими обертонами. Середній шар – фігурації – нагадують перебори струнного інструменту або арфи. Відомий той факт, що у Ф. Шуберта вдома не було рояля і часто свої твори він складав на гітарі.

Піаністичні завдання полягають в розподілі слухової уваги на всі три шари. Розподіл ваги правої руки, щоб вивести на перший план мелодію і заховати супровід. Зв'язність, гнучкість і плавність руху – основна мета при

досягненні відповідного звучання. Важливою є єдність темпу, при невеликих органічних відхиленнях.

Виконавці другої половини ХХ століття, вивчивши тенденції і традиції багатьох епох, увібрали і переосмисливши досвід піаністів-попередників, пройшовши через ряд історичних подій, наповнюють музичні твори новим змістом. Адже піаніст – це не тільки майстер клавіш, а й духовно зріла особистість. У кожного є власний багатий внутрішній світ, життєвий досвід.

А. Брендель, наприклад, тягів до живопису і був гарним художником, і це не могло не накласти відбиток на його фортепіанне виконавство, при тому, що він обрав досить складний шлях пошуку власного стилю через розуміння себе, а не через наслідування іншим. Як виконавця, його можна охарактеризувати як «чуйний» та ліричний.

А. Шнабель, окрім чудового піанізму, мав і композиторський талант. За роялем піаніст був дуже суворим і пунктуальним виконавцем, його виконання можна вважати еталонним. В композиторській творчості А. Шнабель дуже сміливо експериментував і виявляв часом неймовірні досліди, навіть в атональній сфері.

П. Бадура-Скода відомий не тільки як піаніст, а дослідник музики В. Моцарта. Піаніст зіграв майже усі твори віденського класика, присвятив композитору декілька праць щодо інтерпретації його музики. Стиль виконання піаніста стримано-класичний.

В. Горовиць володів феноменальною пам'яттю – знав напам'ять музику Л. Бетховена, Р. Вагнера, Й. Брамса та з легкістю підбирав по слуху. За типом виконання В. Горовиць вишуканий романтик.

Б. Блох – один з найкращих виконавців музики Ф. Ліста, який на протязі багатьох років популяризує музику угорсько-німецького композитора. Лістовська манера гри проявляється в інтерпретації творів інших композиторів і не завжди доречно. Ф. Шуберта Б. Блох грає надто

відверто, тому його модель виконання в контексті даної роботи можна охарактеризувати як крайній суб'єктивізм.

Шубертіанство, як унікальне явище, давно переросло межі музики Ф. Шуберта, та повноцінно втілюється в творчості інших композиторів. Найбільш яскраво це спостерігається в музиці В. Сильвестрова – визнаного сучасного українського композитора, якого відносять до неоромантизму. Його музика крізь наповнена ліризмом та містить в собі поетичний початок. Зв'язок В. Сильвестрова з Ф. Шубертом можна простежити за наявністю присвят та музичних звернень – першому романтику український композитор присвятив декілька своїх творів.

ВИСНОВКИ

Шубертіанство – це унікальне явище в музичній культурі, яке переростає межі творчості Ф. Шуберта, має вплив на стиль інших композиторів, знаходить відображення в неоромантизмі та стає його магістральним напрямком та стилем.

Жанр експромту, біля витоків якого стояли Я. В. Воржішек і Г. А. Маршнер, згодом поширився в фортепіанній літературі завдяки Ф. Шуберту, Ф. Шопену, Е. Грігу, Г. Форє. Він має риси імпровізаційності, свободу втілення композиторського задуму, наповнення індивідуальною палітрою почуттів і переживань. Цей жанр міг виникнути саме за доби романтизму.

Жанр експромту допускає модифікації форми, різновиди фактури та мелодики. Експромти Ф. Шуберта ор. 90 та ор. 142 умовно можна поділити на три жанрові моделі: драматичні, хоральні, віртуозні. В подальшому ці моделі вплинуть на типи виконання.

Порівняння інтерпретацій експромтів Ф. Шуберта ор. 90, ор. 149 показало абсолютно різне трактування цього твору. Багата сфера образів і глибина композиторського задуму дозволяє дуже індивідуально підходити до трактовки композиторського задуму. Можна припустити, що виконання фортепіанної музики Ф. Шуберта ним самим і його сучасниками було ближче до класичних норм і канонів. Епоха романтизму, біля витоків якої стояв композитор і, фактично, родоначальником якої він був не відразу знайшла досконалі форми. Фортепіанна школа так само була на стадії становлення, формування і розвитку, а інструмент зазнавав подальших удосконалень конструкції. Фортепіанна музика Ф. Шуберта призначалась для домашнього музикування, для вузького кола знайомих і друзів. Вона глибоко особиста, інтимна, сокровенна. Її не просто виконувати у великих залах, для широкого загалу. І це одне із завдань для сучасного виконавця. Якщо за часів композитора умови були відповідними, автентичними, то з плином часу

потрібно докладати зусиль і засобів виразності, щоб з одного боку не спотворити сенсу музики, а з іншого, зробити її зрозумілою для сучасного слухача.

Виконання музики Ф. Шуберта з опорою лише на віденських класиків робить його більш скромним і стриманим. Але коли за плечима піаністичного досвіду стоїть І. С. Бах, всі віденські класики, Р. Шуман, Ф. Ліст, Ф. Шопен, І. Брамс, Е. Гріг, К. Дебюссі, М. Равель і багато інших видатних представників своєї епохи, то виконання того ж Ф. Шуберта постає в зовсім іншому світлі. Геніальна музика збагачується і доповнюється всім тим, що було написано після неї через особистість виконавця. І тоді експромт Шуберта постає вже не окремою красивою п'єсою про ліричні переживання героя, а дорогоцінною складовою в єдиній музичній спадщині людства.

Визначити найкращого виконавця фортепіанних творів Ф. Шуберта досить важко. Про виконання музики його сучасниками ми можемо дізнатися лише із спогадів. Коли технічний прогрес досяг відповідних вершин і з'явилися записи на носіях, то ми вже можемо розглянути деяких видатних музикантів минулого і сучасного часу. Безперечно еталоном досі являть собою старі майстри А. Рубинштейн, С. Ріхтер, В. Горовець, Е. Гіллельс М. Грінберг, М. Юдіна, К. Арау. Але й піаністи наступного покоління можуть дати фору. В. Ашкеназі, Л. Краус, М. Дальберто, Р. Лупу, О. Любимов, Г. Соколов, Е. Вірсаладзе, М. Утіда, А. Володось, С. Кузнецов привертають увагу свіжістю сприйняття та виконання. З сучасних українських піаністів слід відмітити В. Холоденко.

Аналіз виконання усіх експромтів Ф. Шуберта відомими піаністами другої половини ХХ ст. дозволив скласти уявлення про тенденцію шубертіанства в цей період, а також виявити індивідуальні риси, притаманні кожному виконавцю. Так виконання А. Шнабеля можна вважати еталоном, А. Бренделя «чуйним» та ліричним, П. Бадурі-Скоди класичним та стриманим. Усі ці піаністи австрійського походження, їх виконання втілює

національні риси. Виконавці українського походження сприймають музику по-іншому. В. Горовиця можна охарактеризувати як вишуканого романтика. Він поєднує риси виконання А. Бренделя і П. Бадурі-Скоди. Б. Блох в цій схемі стоїть осібно, його виконання відрізняється крайнім суб'єктивізмом і значно вибивається із загального контексту інтерпретацій експромтів Ф. Шуберта.

Таким чином, специфічні риси шубертіанства, які представляють тенденцію фортепіанного виконавства ХХ ст. – жвавість і свіжість виконання, свобода вираження емоцій, деяка поривчастість і розкріпачення, але при цьому дотримання гармонії між усіма елементами і наповнення музики глибоким змістом, досвідом попередніх поколінь. При всій прозорості і легкості викладу шубертівської фактури залишається складне завдання наповнити її емоційною та смисловою складовою, сформувані об'ємні образи. Однак сучасним виконавцям це вдається зробити переконливо.

Особливе відчуття, що виникає від музики Франца Шуберта дуже тонко відчув і літературно описав наш співвітчизник та відомий письменник М. Булгаков: «О, тричі романтичний майстре, невже ви не хочете за дня гуляти зі своєю подругою під вишнями, що починають зацвітати, а ввечері слухати музику Шуберта? Невже вам не буде приємно писати при свічках гусячим пером? Невже ви не хочете, як той Фауст, сидіти над ретортою, сподіваючись, що вам випаде виліпити нового гомункула? Туди, туди! Там чекає вже на вас дім і старий слуга, свічки вже горять, а незабаром вони згаснуть, бо ви негайно зустрінете світанок. Цією дорогою, майстре, цією!» [74].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Беліченко Н. «Модель» та «структура» як константи художнього стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 17. Харків, 2006. С. 200–208.
2. Бичко І. Філософський енциклопедичний словник. Київ: Абрис, 2002. 579 с.
3. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2005. 17 с.
4. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ 2008. 15 с.
5. Горюхіна Н. Очерки по вопросам национального стиля и формы. Київ: Музична Україна, 1985. 112 с.
6. Горюхіна Н. О. Композиція музичного твору *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. К., 2000. Вип. 7. С. 16-30.
7. Игнатченко Г. О динамических процессах музыкальной фактуры (на примере произведений украинских советских композиторов) : дисс... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 179 с.
8. Карачевцева І. Стильовий феномен скрипкових сонат Франца Шуберта. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XVI. X., 2019. С. 106-125.
9. Касьяненко Л. Работа пианиста над фактурой : пособие по изуч. исполнит. интерпретации фактуры форт. произведения. К. : НМАУ, 2003. 168 с.
10. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта–виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 15 с.

11. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця: теоретичні та естетичні аспекти. Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.
12. Катрич О. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. Львів, 2013. Вип. 29. С. 111-118.
13. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ ст. : Підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
14. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах ХІV–ХVІІІ ст. Тернопіль: Астон, 1998. 299 с.
15. Кашкадамова Н. Фортеп'янне мистецтво Шопена. Тернопіль: Астон, 2000. 80 с.
16. Костюк О. Сприймання музики і художня культура слухача. Київ: Наукова думка, 1965. 121 с.
17. Котенко Я. Й. Брамс як наступник ідей музичного романтизму. *Збірник наукових праць Харківської державної академії культури. Культура України*. Харків, 2014. Вип. 46. С. 244-252.
18. Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Київ: Музична Україна, 1984. 83 с.
19. Лебедев И. Творческая концепция пианиста-исполнителя (проблемы формирования и развития) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. муз. искусство; Гос. консерватория Литовской ССР. Вильнюс, 1986. 25 с.
20. Лысенко О. В. Художественная интерпретация в системе категорий музыкального исполнительства : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво; Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. К., 1990. 18 с.
21. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства :

- 17.00.03 Музичне мистецтво; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. Котляревського. Харків, 2018. 218 с.
22. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Науч. обоснование и проблема педагогики. Киев: Муз. Україна, 1990. 184 с.
23. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації. Київ: НМАУ, 2013. 134 с.
24. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие. Киев, 2012. 272 с.
25. Москаленко В. Г. Про музично-виконавську організацію темпоритму. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. К., 2004. Вип. 37. С. 173–177.
26. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 1994. 25 с.
27. Муха А. Процесс композиторского творчества. Київ : Музична Україна, 1979. 270 с.
28. Приходько В. Музыкальная фактура и исполнитель. Харьков : Фолио, 1997. 206 с.
29. Пясковський І. Б. Логічне і художнє в музичному мисленні. Часопис Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. К., 2009. № 1 (2). С. 21-25.
30. Свідзинський А. В. Синергетична концепція культури. Луцьк, 2008. 695 с.
31. Сильвестров В. Дочекатися музики. Лекції-бесіди: за матеріалами зустрічей, організованих С. Пілютиковим. К. : Дух і літера, 2011. 376 с.
32. Сорокер Я. Українська пісенність у музиці класиків. Вінниця : Нова книга, 2012. 183 с.
33. Сухленко І. Ю. Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. 16 с.

34. Тарабанов А. П. Виконавський часопростір фортепіанних Сонат ор. 27 № 2 Л. ван Бетховена та D. 958 Ф. Шуберта. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 62. С. 55–78.
35. Тарабанов А. П. Часопростір фортепіанних сонат XVIII–XIX століть у виконавській практиці : дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. Котляревського. Харків, 2023. 129 с.
36. Тимофєєва К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. Котляревського. Харків, 2009. 19 с.
37. Фекете О. В. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 17 с.
38. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.
39. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 Музичне мистецтво; Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. К., 2010. 34 с.
40. Чернявська М. До проблеми реконструкції виконавських стилів піаністів минулого. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2010. Вип. 30. С. 185-194.
41. Шаповалова Л. В. Смысл как категория ценностной семантики музыки. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Вип. 60: Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. К., 2006. С. 17-25.
42. Швець Н. Про фортепіанний стиль В. Сильвестрова. Деякі спостереження. *Українське музикознавство*. К., 1991. Вип. 26. С. 132-145.

43. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
44. Шуберт и шубертианство: Сборник материалов научного музыковедческого симпозиума. Сост. Г.И. Ганзбург. Харьков, 1994. 120 с.
45. Якубяк Я. В. Аналіз музичних творів: Підручник, Ч. 1. Тернопіль : СМП Астон, 1999. 208 с.
46. Bent I. Music Theory in the Age of Romanticism. Cambridge University Press, 1996. 239 p.
47. Blume F. Classic and Romantic Music. Michigan : W. W. Norton, 1970. 213 p.
48. Brendel Alfred. Schubert's Last Three Piano Sonatas / *RSA Journal : Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce*. 1989. Vol. 2, no. 137 (5395). P. 401–411.
49. Brown M. The New Grove Schubert. New York : W. W. Norton & Company, 1982. 186 p.
50. Damschroder D. Harmony in Schubert. Cambridge University Press, 2010. 321 p.
51. Deutsch O. Schubert: Memoirs by His Friends. Oxford University Press, 1958. 501 p.
52. Deutsch O. E., In collaboration with D. R. Wakeling, Schubert. Thematic catalogue of all his works in chronological order, London, 1951
53. Einstein A. Schubert. Ein musikalisches Porträt. Zürich : Pan-Verlag, 1952. 404 p.
54. Gelbart M. Musical Genre and Romantic Ideology. Oxford University Press. 2022. 540 p.
55. Gibbs H. The Life of Schubert. Cambridge University Press, 2000. 211 p.
56. Gibbs H. The Life of Schubert. Cambridge University Press. 2000. 211 p.
57. Gibbs H., Solvik M. Franz Schubert and His World. Princeton University Press, 2014. 364 p.

58. Hall M. Schubert's Song Sets. New York : Taylor & Francis, 2017. 300 p.
59. Harold C. The Great Pianists. New York : Simon & Schuster, 1987. 525 p.
60. Horton J., Bodley L. Rethinking Schubert. Oxford University Press, 2016. 576 p.
61. Lockwood L. Beethoven: The Music and the Life. W. W. Norton. 2005. 624 p.
62. Montgomery D. Pedagogical Foundations. Wales : Pendragon Press, 2003. 319 p.
63. Müller G. Franz Schubert. Die dokumente seines lebens und schaffens. Michigan, 1913. 660 p.
64. Newbould B. Schubert: The Music and the Man. Los Angeles : Brian Newbould, 1997. 465 p.
65. Ratner L. Romantic Music. Michigan : Schirmer Books. 1992. 348 p.
66. Rosen C. The Romantic Generation. Harvard University Press. 1998. 744 p.
67. Suttoni C. Liszt Franz: An Artist's Journey. University of Chicago Press. 1989. 144 p.
68. Термін «експромт» URL: <https://www.thefreedictionary.com/impromptu>
69. Борис Блох. URL: <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Bloch-Boris.htm>
70. Валентин Сільвестров. URL: <https://duh-i-litera.com/silvestrov-valentin>
71. Олег Безбородько. URL : <https://composersukraine.org/index.php?id=543>
72. Paul Badura-Skoda URL: <https://www.badura-skoda.cc/en/biography.html>
73. Михайло Булгаков «Майстер і Маргарита» URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=13&page=71>

ДОДАТКИ

Записи експромтів Ф. Шуберта на каналі YouTube

- 1) А. Шнабель - Ф. Шуберт Експромти ор.90, ор.142. URL:
https://www.youtube.com/watch?v=pfYi_kGlrnA&ab_channel=OnTheTopofDamavandforever
- 2) А. Брендель - Ф. Шуберт Експромти ор. 90.URL:
https://www.youtube.com/watch?v=24DugWBRkYg&t=1245s&ab_channel=ClassicalVault1
- 3) А. Брендель - Ф. Шуберт Експромти ор. 142. URL:
https://www.youtube.com/watch?v=j1rCDLGcVhs&t=27s&ab_channel=ClassicalVault1
- 4) П. Бадура-Скода – Ф. Шуберт Експромти ор. 90. URL:
https://www.youtube.com/watch?v=Se6hghJB5eA&ab_channel=SERIOSOSERIOSO
- 5) П. Бадура-Скода – Ф. Шуберт Експромт ор. 142 № 1 URL:
https://www.youtube.com/watch?v=2u3i7Wwu0CA&ab_channel=PaulBadura-Skoda-Topic
- 6) П. Бадура-Скода – Ф. Шуберт Експромт ор. 142 № 2 URL:
https://www.youtube.com/watch?v=eoQMbzMfdQs&ab_channel=PaulBadura-Skoda-Topic
- 7) П. Бадура-Скода – Ф. Шуберт Експромт ор. 142 № 3 URL:
https://www.youtube.com/watch?v=1EzGy9H8h48&ab_channel=PaulBadura-Skoda-Topic
- 8) П. Бадура-Скода – Ф. Шуберт Експромт ор. 142 № 4 URL:
https://www.youtube.com/watch?v=LlzTugMkigg&ab_channel=PaulBadura-Skoda-Topic

- 9) В. Горовиць – Ф. Шуберт Експромти URL:
https://www.youtube.com/watch?v=UxtnX1o8Bz0&t=1383s&ab_channel=OnTheTopofDamavandforever
- 10) В. Горовиць – Ф. Шуберт Експромт ор. 90. № 3 URL:
https://www.youtube.com/watch?v=8JP3_zrh0HI&ab_channel=%D0%90%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%83%D0%BC%3A%D0%B2%D0%B5%D0%B1-%D0%B1%D0%B8%D0%B1%D0%BB%D0%B8%D0%BE%D1%82%D0%B5%D0%BA%D0%B0%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2
- 11) Б. Блох – Ф. Шуберт Експромт ор. 90 № 1 URL:
https://www.youtube.com/watch?v=9PEM1FyOh_k&ab_channel=BorisBloch-Topic
- 12) Б. Блох – Ф. Шуберт Експромт ор. 90 № 2 URL:
https://www.youtube.com/watch?v=wYGektdxSJI&ab_channel=BorisBloch-Topic
- 13) Б. Блох – Ф. Шуберт Експромт ор. 90 № 3 URL:
https://www.youtube.com/watch?v=vqu4dDtaQE0&ab_channel=BorisBloch-Topic
- 14) Б. Блох – Ф. Шуберт Експромт ор. 90 № 4 URL:
https://www.youtube.com/watch?v=zkaq2SzDpx0&ab_channel=BorisBloch-Topic
- 15)

Виконавсько-інтерпретаційні моделі експромтів

