

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

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра спеціального фортепіано

**СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
ДИТЯЧИХ ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛІВ
КОМПОЗИТОРІВ ХІХ – ХХст.**

Магістерська робота

Опанасенко Антоніни Вікторівни

Науковий керівник:

Жалейко Дар'я Миколаївна

кандидат мистецтвознавства, доцент

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



Опанасенко А.В

ХАРКІВ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ Р. ШУМАНА ТА К. ДЕБЮССІ В МУЗИКОЗНАВЧИХ РОЗВІДКАХ.....	8
1.1. Дитяча фортепіанна музика як феномен в історичному та культурологічному контексті.....	8
1.2. Особливості творчої індивідуальності Р. Шумана та творчий портрет К. Дебюссі.....	11
1.3. «Дитячі сцени» Р. Шумана та «Дитячий куточок» К. Дебюссі: історіографія досліджень в музичній науці.....	23
Висновки до Розділу 1.....	25
РОЗДІЛ 2. «ДИТЯЧІ СЦЕНИ» Р. ШУМАНА ТА «ДИТЯЧИЙ КУТОЧОК» К. ДЕБЮССІ: СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ.....	30
2.1. «Дитячі сцени» Р. Шумана: специфіка музичної драматургії та виконавської інтерпретації.....	30
2.2. «Дитячий куточок» К. Дебюссі: досвід композиційно – драматургічного та виконавського аналізу.....	35
2.3. Компаративний аналіз виконавських версій «Дитячих сцен» Р. Шумана: (на прикладі виконавських концепцій В. Горовиця та М. Аргеріх).....	39
2.4. Виконавська драматургія фортепіанного циклу «Дитячий куточок» К. Дебюссі.....	44
Висновки до Розділу 2	51
ВИСНОВКИ	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	56

ВСТУП

Актуальність теми. Незважаючи на вже досить велику кількість музикознавчих розвідок, присвячених фортепіанним циклам Р.Шумана та К. Дебюссі, їх вивчення носить дещо фрагментарний характер і відрізняється різноманітністю підходів. Це вказує на необхідність їх узагальнення та розробки цілісного підходу до виявлення особливостей виконавської інтерпретації фортепіанних циклів «Дитячі сцени» Р. Шумана та «Дитячий куточок» К. Дебюссі як до творів з оригінальною музичною драматургією.

Жанри фортепіанної музики є провідними у творчості Р. Шумана. «Дитячі сцени» були для Р. Шумана одним із найулюбленіших творів. Музиці К. Дебюссі властива програмність, у його творчості зустрічаються фортепіанні твори, що увиразнюють феномен дитячої музики з притаманним їй композиторським втіленням дитячого світосприйняття (психології), розуміння та виконавське втілення якого в інтерпретації музичного твору є *надзавданням виконавця*.

На сьогоднішній день не достатньо висвітлені проблеми інтерпретації циклу для фортепіано «Дитячі сцени» Р. Шумана. Оскільки багато виконавців включають в свої програми цикл «Дитячі сцени», потрібно висвітлити проблеми виконавської інтерпретації. За визначенням дослідників, стверджується, що результатом виконання є втілення в живому звучанні одного з варіантів цілісної сукупності, іменованої твором [22, с. 343]. Мета даної роботи визначається її практичною спрямованістю і передбачає виявлення особливостей стилю композитора, висвітлення найбільш характерних виконавських труднощів, при цьому акцентуючи увагу на прямому зв'язку специфіки композиторського стилю, мислення автора й втілення цих аспектів у реальному звучанні фортепіанного циклу «Дитячі сцени» Р. Шумана у виконанні В. Горовиця та М. Аргеріх та фортепіанного циклу «Дитячий куточок» К. Дебюссі.

Мета роботи – виявити специфіку виконавської інтерпретації фортепіанних циклів «Дитячі сцени» Р. Шумана та «Дитячий куточок» К. Дебюссі.

У зв'язку з метою роботи визначаються такі **завдання**:

- здійснити огляд наукової літератури, присвяченої життю та творчості Р. Шумана та К. Дебюссі;
- висвітлити творчі портрети Р. Шумана та К. Дебюссі, особливості їх фортепіанного стилю;
- провести змістовний аналіз робіт, які присвячені творчості та творчим особистостям Р. Шумана та К. Дебюссі;
- охарактеризувати драматургічну будову фортепіанних циклів «Дитячі сцени» Р. Шумана та «Дитячий куточок» К. Дебюссі;
- виявити специфіку композиторського задуму фортепіанного циклу «Дитячі сцени» Р. Шумана та «Дитячий куточок» К. Дебюссі та охарактеризувати драматургічну будову циклу;
- виявити проблеми виконавської інтерпретації фортепіанного циклу Р. Шумана «Дитячі сцени» та запропонувати способи їх подолання;
- проаналізувати наявні у музикознавчих працях відомості про фортепіанні цикли Р. Шумана та К. Дебюссі;
- здійснити порівняльний аналіз виконавських версій фортепіанного циклу «Дитячі сцени» Р. Шумана (на прикладі виконавських версій В. Горовиця та М. Аргеріх);
- виявити специфіку виконавської драматургії фортепіанного циклу «Дитячий куточок» К. Дебюссі в інтерпретаційній концепції Моніки Хаас.

В якості **об'єкта** дослідження виступає фортепіанна творчість Роберта Шумана та Клода Дебюссі, **предметом** є специфіка виконавської інтерпретації фортепіанних циклів Р. Шумана «Дитячі сцени» та К. Дебюссі «Дитячий куточок».

Матеріал дослідження – «Дитячі сцени» Р. Шумана, «Дитячий куточок» К. Дебюссі, а також аудіо- та відео- записи виконавських версій даних фортепіанних циклів.

Методи дослідження:

- *історико-стильовий, культурологічний* – зумовлюють уявлення про історичний і загальнокультурний контекст, в якому формувався індивідуальний стиль Р. Шумана та К. Дебюссі;
- *жанрово-стильовий* – направлено на розкриття індивідуальних, жанрових та стильових параметрів фортепіанних циклів «Дитячі сцени» Р. Шумана та «Дитячий куточок» К. Дебюссі;
- *структурно-функціональний* – направлений на розкриття єдності усіх елементів музичної мови, форми та їх драматургічних функцій в аналізованих творах;
- *біографічний* – зумовлює уявлення про вплив певних фактів біографії Р. Шумана та К. Дебюссі на образність та драматургію їх творів;
- *компаративний* – дозволяє здійснити порівняльний аналіз виконавських версій В. Горовиця та М. Аргеріх фортепіанного циклу Р. Шумана;
- *аналітичні методи музично-теоретичних дисциплін* – застосовані для виявлення конкретних особливостей музичного тексту фортепіанного циклу «Дитячі сцени» та фортепіанного циклу «Дитячий куточок»;
- *інтерпретаційний метод* – виявляє особливості виконавських версій фортепіанних циклів, що аналізуються у дослідженні.

Теоретичною базою дослідження стали джерела за наступними напрямками наукових розробок:

- дослідження творчості Р. Шумана (О. Кізлова [26], Г. Ганзбург [5], О. Рощенко [48], Г. Наухауз [41], Н. Говорухіна [7], Т. Моргунова [35], В. Приходько [45], І. Іванова [16], Н. Очеретовська [44], О. Романова [47],

К. Жабинский [13], Л. Каверіна[20], Т. Макеева [32], С. Станчев [55], Р. Brahmg [74]);

- теорія форми, жанру, стилю, музичної драматургії (К. Біла [1], Н. Горюхіна [8], І. Денисенко [10], О. Жарков [14], О. Самойленко [52], Б. Сюта [57], І. Тукова [62], С. Шип [68]);

- теорія музичної інтонації, тембру, фактури (Г. Виноградов [2], О. Жарков [15], Г. Ігнатченко [18], В. Москаленко [38], В. Приходько [45]);

- праці з гармонії, поліфонії, аналізу музичних творів (Г. Ігнатченко [18], Т. Кравцов[28], І. Якуб'як [72]);

- праці, присвячені аспектам музичного мислення, мовлення, семіотики, композиторської творчості (О. Єргієва [12], Л. Кияновська [25], Д. Малий [33], І. Пясковський [46], Б. Сюта [57], Л. Шаповалова [67], С. Шип [69]);

- психологія музичного сприйняття (Н. Тихомирова [61], О. Туриніна [63]);

- виконавська інтерпретація (О. Катрич [21], В. Москаленко [37], Ю. Ніколаєвська [43], І. Сухленко [56], К. Тимофєєва [60], Л. Шаповалова [67], К. Мартінсен [34]);

- історія фортепіанного мистецтва, звукопис у фортепіанній музиці і виконавстві ХХ століття (І. Довжинець [11], О. Катрич [21], І. Рябов [50]);

- феноменологія жанру фортепіанної мініатюри (К. Гаран [6], К. Моцаренко [40], Н. Рябуха [51]);

- творчість К. Дебюссі (І. Денисенко [10], С. Луковська [30], Л. Юаньмей [71], А. Cortot [77], F. Dawes [78], E. Lockspeiser [82], R. Nichols [84], R. Schmitz [87], L. Vallas [89]).

Наукова новизна отриманих результатів роботи полягає у тому, що:

- систематизовані та проаналізовані наявні музикознавчі підходи до дослідження фортепіанної творчості Р. Шумана та К. Дебюссі;

- здійснено першу спробу у вітчизняному українському музикознавстві виявити специфіку виконавської інтерпретації дитячих фортепіанних циклів Р.Шумана та К. Дебюссі;
- здійснено порівняльний аналіз двох виконавських версій фортепіанного циклу «Дитячі сцени» Р. Шумана.

Практична значимість результатів роботи полягає в тому, що вони можуть бути використані у подальших наукових розвідках, присвячених творчості Р. Шумана та К. Дебюссі, а також у виконавській практиці, навчальних курсах пов'язаних з історією виконавства, і на курсах з історії музики, аналізу музичних творів у виконавській практиці, у класах фортепіано, в методиці фортепіанного мистецтва.

Апробація результатів дослідження – основні положення дослідження обговорено на конференції – «Магістерські читання 2022» (м. Харків ХНУМ ім. І. П. Котляревського 2022), IV Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (20-21 травня 2023 року).

Структура роботи. Робота складається із Вступу, двох Розділів, Висновків і Списку використаних джерел. Загальний об'єм роботи – 63 сторінки: основний текст – 55 сторінок, список використаних джерел включає 89 позицій, з них іноземною мовою 17 позицій.

РОЗДІЛ 1

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ Р. ШУМАНА ТА К. ДЕБЮССІ В МУЗИКОЗНАВЧИХ РОЗВІДКАХ

1.1. Дитяча фортепіанна музика як феномен в історичному та культурологічному контексті

Дитячі фортепіанні цикли не в один момент з'явилися, а перед тим як вони сформувалися як окремий жанр були його «первістки», тобто композитори минулих епох не писали конкретно дитячу музику, або музику для дітей, а присвячували свої музичні твори комусь. Наприклад, Й.С. Бах присвятив деякі музичні твори, що увійшли до нотного зошиту Анни Магдалени Бах – дітям та дружині, але для того, щоб вони навчалися – могли вчитися композиції на його творах. Отже, окремі музичні твори із зошиту були присвячені єдиній меті – розвитку дітей. Ціль написання була для чудового проведення часу, домашнього музикування всією родиною, для зміцнення сім'ї. У цьому закладені великі цінності сім'ї та дитячої психології. Музика не є занадто серйозною, не сильно драматизована, а розрахована на дитяче сприйняття.

У композитора Л. ван Бетховена є твір, що має назву «До Елізи», але є різні варіанти кому саме присвячений цей твір. Існує інтерпретація, що із-за нерозбірливого почерку композитора невірно розшифрували назву, а насправді п'єса була присвячена Терезі Малфатті фон Роренбах цу Децца – це піаністка та учениця Л. ван Бетховена. Композитор залицявся до неї та мав намір одружитися, але вона йому відмовила. Рукопис довгий час зберігався у неї і через спільних друзів це і виявилось. Ще є один вид роз'яснення, що дана п'єса була присвячена німецькій сопрано-співачці Елізабет Рекель, вона була молодшою сестрою товариша композитора, тенора Йозефа Рекеля. Відомо, що у товаришському колі її називали Елізою, а коли згодом вона переїхала з Відня до Бамбергу, то Л. ван Бетховен зробив їй прощальний подарунок. Але досі не відомо яким чином п'єса потрапила до Терези Малфатті ще за життя Елізабет Рекель [4].

Н. Кашкадамова вказує «Фортепіанний цикл П. Чайковського «Дитячий альбом», що має підзаголовок «Двадцять чотири легкі п'єси для фортепіано» був присвячений племіннику композитора Володі Давидову. Цикл є програмним, кожна п'єса має свою назву, кожна назва характеризує різний музичний образ п'єси» [23, с. 608]. Є назви як більш суб'єктивні: «Мама», «Нова лялька», «Шарманщик співає», «Пісня жаворонка»; так і більш загальні: «Старовинна французька пісенька», «У церкві», «Полька». Що показує вже цілеспрямоване написання музики для дітей, для зацікавлення, для того, щоб було їм зрозуміло. Ще існують зразки у С. Прокоф'єва «Дитяча музика» 12 легких п'єс для фортепіано оп. 65 (1935 р.). П'єси мають такі назви як «Ранок», «Прогулянка», «Вальс», «Дощ та райдуга», «Ходить місяць над лугами». У Б. Бартока є збірник дитячих п'єс для фортепіано, 3 дитячі п'єси.

За словами О. Рощенко, «В українській музиці також існують дитячі фортепіанні цикли. В. Сильвестров написав цикл «Дитяча музика» №1 та №2 у 1973 р. В циклі показано різні картини з життя дитини – це природа, багато дитячих забав, казки, різні фантастичні уявлення. Цикл №1 присвячений його донці Інзі, а другий – композитору Володимирі Губі. Ці два цикли мають по 7 п'єс і є програмними» [49, с. 88]. П'єси мають чергування по принципу образних, жанрових, структурних та темпових контрастів. В першому циклі присутня так звана «тиха музика» - «Колискова», «Сучасний танець», «Вдячність», а в другому циклі першочерговим стає програмність – «Дзвіночки», «Озеро», «Ранковий птах», «Марш». В. Косенко написав 24 дитячі п'єси для фортепіано – що має дуже цікаві та різноманітні п'єси: «Петрушка», «За метеликом», «Українська народна пісня», «Вальс», «Купили ведмедика», «Мелодія», «Етюд», «Балетна сценка», «Гумореска», «Мазурка». І навіть в оперній сфері є дитяча музика, а саме у М. Лисенка дитячі опери, такі як «Коза-дереза», «Пан коцький», «Зима і весна» [49].

Дитячі фортепіанні цикли, що були створені в ХІХ-ХХ ст. написані К. Дебюссі «Дитячий куточок», написаний для його доньки Шу-шу та має особистісну їй присвяту. Цикл абсолютно спрямований на дитячу аудиторію,

для дитячого сприйняття, п'єси мають певну казковість, легкість, немає гострого драматизму, драматизм існує, але рівні сприйняття дитиною різних подій та явищ навколишнього світу, що обумовлено особливістю дитячої психології. Дитина як і доросла людина також має здатність хвилюватися, співпереживати, перейматися, навіть болісно реагувати на деякі ситуації, навіть якщо для «дорослого світу» ця ситуація не є вартою такої уваги та емоційної реакції [78].

Дитячість – це свобода від стереотипів і норм дорослості, свобода самовираження. Це здатність дивуватися світу і бачити в звичному несподівані і незвичайні смисли. Дитячість можна визначати як один з сутнісних ознак творчої особистості.

Н. Черкова пише ««Дитячості» не відомі особистісні пристрасті, непорозуміння та претензії. Дитяче світобачення безпосереднє і прозоре: воно сприймає все навкруги, як втілення різнохарактерності, багатобарвності життєвого досвіду. Дитяче сприйняття світу позбавлене пафосу, тому і є переважно позитивним. Наприкінці ХХ ст. німецькими психологами дитячість була розглянута як феномен індивідуальної і суспільної втечі від самотійності, відповідальності, незалежності. Даний феномен був характерним і для індивідів, й для суспільств (народів, мас); на думку дослідників, він може з'явитися сам собою у процесі розвитку певного суспільного організму, а також бути модусом, що накладається на нього ззовні» [65, с. 25].

Г. Ганзбург пише «У композитора Р. Шумана є зразок дитячої фортепіанної музики: це – «Дитячі сцени»» [5, с. 272]. Однозначно композитор врахував сприйняття дітей музики легкої, не напруженої, корисність не менш важлива, адже дитина цю всю музику поглинає в себе та безперечно запам'ятовує. У фортепіанному циклі присутні п'єси спокійні, розповідні, мають глибоке звучання, а є п'єси, що повністю занурюють у дитинство, у цю безтурботність, наївність та фантазування. Врахування на маленьке, беззахисне, зі своєю психологією, враженням, реагуванням на певні події, співпереживання або наполегливістю, з тим, що погоджується дитина з чимось, або навпаки коли

йде неприйняття, або протистояння чомусь. У композитора ще є «Альбом для юнацтва»: це – не є дитяча музика, але ці музичні твори розраховані та зорієнтовані на певний контингент юних виконавців та слухачів, що мають певні вікові особливості психології та світосприйняття. Цей цикл спрямований для розвитку та «росту» молодих музикантів, для покращення їх здібностей. Включення юними музикантами цих творів у свій репертуар та вивчення його у своїй виконавській практиці допоможе їм розумно розкрити та розвинути свої сильні сторони як музикантів-виконавців. Цикл складається з двох частин, перша частина розрахована для молодшого віку: «Мелодія», «Пісенька», «Хорал», «Сицилійський танець», «Маленький етюд», «Весняна пісня», «Ранкова прогулянка». А друга частина написана для старшого віку: «Маленький романс», «Хороводна пісня», «Спогади», «Тема», «Зима», «Маленька fuga» [5].

1.2. Особливості творчої індивідуальності Р. Шумана та творчий портрет К. Дебюссі

За словами А. Амбросова¹ «У музичній культурі романтизм проіснував трохи більше століття (1800-1910), тому, що музика – була на вершині серед усіх мистецтв у романтиків. Серед інструментальних жанрів виділяють фортепіанну мініатюру. Для того, щоб передати один якийсь образ (*або образ швидкоплинної миті життя*) романтикам необхідна була одна мініатюрна п'єса».

Так само, як і пісні, п'єси об'єднували в цикли. За рахунок музичних зв'язків, частини циклу, які були контрастні завжди утворювали єдину композицію.

Романтики любили програмну музику, що з'єднувала її з літературою, живописом або іншими мистецтвами. Це добавляло певної образності, уявності, фантазії [40].

¹ А. Амбросов «Роберт Шуман. Життя та творчість» Москва «Музика» 1988р. с. 4

Як зауважує О. Кізлова, «мова романтиків проявлялась через мелодію» [26, с. 15]. Мелодія стала більш індивідуальною, самостійною, дуже чуйною (реагує на поезію слова), супровід став більш важливим, значним, цікавішим за фактуру [26, с. 15].

Дослідники Т. Кравцов та Г. Наухауз «Гармонія стала більш колоритною, більш збагатилася фарбами, для того, щоб передати всі переживання героя-романтика. Інтонації томління дуже добре передають альтерування гармонії, цим посилюється напруга» [28, с. 160]. В романтизмі проявляється ефект світлотіні, коли мажор змінюється однойменним мажором, акорди побічних ступенів та співставлення тональностей. Мелодія потребувала безперервності розвитку, їй не була притаманна повторюваність, уникала регулярних акцентів, мелодії характерна мелодійність і плавність та кожен мотив мав бути дуже виразним. Фактура стала дуже важливою, що її можна порівняти з мелодією.

Отже, в романтизмі гармонія брала «верх» над мелодією, а піднесені почуття душі романтика поступилися хворобливого страху та пристрастям.

В творчості романтиків оновлені особистості, ствердженості її духовної сили та краси поєднується з викриттям царства філістерів; повноцінно-людське, творче протиставляється посередньому, нікчемному, що погрузло в марнославстві, суєтності, дрібному розрахунку [4]. У пошуках джерел духовного оновлення романтики нерідко ідеалізували минуле, намагалися вдихнути нове життя в релігійні міфи. Тому із-за цього народжувалось протиріччя між загальною, прогресивною спрямованістю романтизму та консервативними тенденціями, які виникали в його руслі.

До важливих сфер творчості музикантів-романтиків відноситься лірика, фантастика, народно- та національно- самобутнє, натуральне, характерне.

У своїй праці автор А. Einstein доходить висновку, що «музика це лірика» [60, с. 50]. Якщо поглибитись в аспект абстрактно-філософський, вона дозволяє людині злитися з «душею світу», з «універсумом»: «в аспекті конкретно-життєвому музика за своєю природою антипод – прозаїчна

реальності, вона – голос серця, який здатний з найвищою повнотою розповісти про людину, про її внутрішнє багатство про біль життя та сподівання» [60, с. 52]. Ось чому в сфері лірики музиці «...Романтизму належить найяскравіше «слово». Новими аспектами виявилися, досягнуті музикантами – романтиками лірика та безпосередньо експресія, індивідуалізація ліричного висловлювання, передача психологічного розвитку почуття, повних нових дорогоцінних деталей на всіх своїх етапах» [60, с. 50].

I. Пясковський розмірковує «Фантастика як контраст до прозаїчної реальності, коли порівняти до лірики. Фантастика виявляє різні межі, є різносторонньою, ці всі сторони є важливими для Романтизму. Вона має таку ознаку як свобода пізнання, що сміливо цілеспрямовується у світ «дивного», чудового та незвіданого. Фантастика є різновидом романтично-прекрасного» [46, с. 182]. Тому цей різновид дає можливість в опосередкованій формі зіштовхнути прекрасне та потворне, добро та зло, красу та не красиве. В мистецтві для розробки цього конфлікту Романтизм вніс великий вклад [46].

На думку Д. Кроо «така риса, як «характерна» приваблювала романтиків в одних випадках як «...самобутнє, цільне, оригінальне, в інших – як дивне, ексцентричне, карикатурне. Якщо помітити характерне, придивитися до нього – це означає, що потрібно прорватися крізь нівелюючу, сіру плівку ординарного сприйняття та звичного бачення і доторкнутися до дійсного, справжнього, реального життя»» [29, с. 224].

Романтизм розвинув елементи діалектики в тлумаченні та відображенні цього світу і в цьому він близький до сучасної класичної філософії [5]. Оскільки Романтизм вбачав в усіх мистецтвах єдиний зміст та єдину ціль – злиття з таємничою сутністю життя, нове значення набувала ідея синтезу мистецтв.

Музична культура різностороння, вона розвивалася у відповідності з соціальними змінами, які відбувалися в суспільстві. Все, що відбувалося в житті окремих держав, народів знаходило безпосередньо відображення в музичній культурі. Світ духовний, ідеальний, який протистає матеріальному світу. В той час формувалась гуманістична концепція життя, значне

усвідомлення, направлене на ріст значущості особистості, яке свідчить про те, що людина народжується на світ не для пустого образу життя або виживання, а для збудування чогось значного, великого. Людина – вільна істота, він являється не просто «Божим рабом», але він є «Творцем» свого життя, його місія є в постійному пошуку чогось неповторного та унікального. Абсолютно нічим не обмежений суб'єктизм стає головним принципом романтизму. Це все вело до конфлікту людини з світом, звільнюється психологія неспокійної, бунтівної особистості. В творах центральним стає вся палітра відчуттів та насолоджень. Любов стає центром романтизму. Божественне відношення ставало її характерною ознакою. Складалось таке враження, що великі, сильні пристасті сильної особистості, можуть вийти за межі можливого, стати чимось неможливим, навіть містичним, формувати своєрідний культ «божественної геніальності». Такий іронічний геній дивиться, як ніби зверху вниз на оточуючий світ, на всіх людей і йому вони здаються обмеженими та навіть дрібними. Музика, як ніякий інший вид мистецтва, із-за своєї специфіки найбільш широко відображає емоційний стан особистості, відповідаючи його вимогам. Раціональне підкорялось емоційним відчуттям особистості, втілюючись в філософію природи та мистецтва [8].

Роберт Шуман – видатний німецький композитор - романтик, написав багато творів для фортепіано та вокальні твори, в його творчості є камерні твори, симфонічні твори та концерти. Життя та музична діяльність Р. Шумана – йдеться про дитинство та юність – розповідається про сім'ю, його характер, уроки гри на фортепіано, як проявлялась його музичність, впливи композиторів, перше кохання. Детально розповідається про вибір кар'єри, життя в різних містах і головне рішення стати музикантом та уроки у Фрідріха Віка (батька Клари Вік).

Г. Ганзбург зазначає, «щоб краще зрозуміти сутність романтизму епохи Р. Шумана потрібно в'яснити його відношення до головних загальних задач мистецтва того часу та особливостей тієї епохи. Головна задача мистецтва заключається в тому, що людина з'являється в новому амплуа – більш відкрита,

чесна та відрерта. Тобто людина стає центром, навколо якої все обертається» [3, с. 13]. У романтизмі був свій акцент, своя головна ціль – показати всі скарби серця. Тут головне місце посідає людські почуття, емоції, як саме вони проявляються та які причини цьому сприяли. Згадка про свої «Дитячі сцени» Р. Шуман уточнює свою ж висказану думку: «романтизм дорогий йому як світ самих цільних, самих природних відчуттів, як «чисте золото» душі» [3, с. 13].

Р. Шуман ще з юнацьких років відчував жадібний інтерес до оточуючого життя. Жага вбирати все цікаве, хвилююче, складне та щось нове в житті нерозривно зв'язується у композитора з потребою творчості. Постійно шукаючи щось нове та експериментуючи Р. Шуман знаходив щось абсолютне інше, нове, незвичне [19].

Роберт Шуман реалізує цю потребу та завжди тісно пов'язує творчість з життям. Тому іноді звичайні життєві події, повсякденні емоції та будь-яка не запланована ситуація могли стати ключовим в його творах.

Як свідчить дослідниця О. Рощенко, «занурюючи, нас у творчість Р. Шумана, що його творчість насичена музичними замальовками зовнішніх вражень – а саме «портретами», «сценками», «картинками з натури». Як відомо – Р. Шуман був одним із активних поборників програмної музики і часто постачав свої твори поетичними назвами або коментарями» [48, с. 40]. Спостерігаючи за тим, що музика, по його переконанням – може об'єднувати свої зусилля зі словом, з поетичним образом, які визивають у слухача живу та тонку асоціацію з визначними явищами та відчуттями тадають можливість переживати справжні емоції. Композитора можна назвати мініатюристом, оскільки він міг з трьох нот зробити гарний мотив, фразу, це автоматично розширює п'єсу та робить з цього повноцінний твір [48, с. 40].

Провідна галузь в творчості Р. Шумана є фортепіанна музика. Саме для цього інструменту він написав найбільше творів – які є найяскравішими та найціннішими; навіть у вокальній творчості важливу роль відіграє фортепіано, тому, що ніхто не може уявити вокальний твір без розгорнутої фортепіанної партії та і в камерних творах.

Фортепіанна спадщина творця включає наступні твори: «Варіації на тему «Abegg»», «Метелики», «Танці давидсбюндлерів», «Карнавал», «3 сонати», «Фантастичні п'єси», «Симфонічні етюди», «Фантазія», «Арабески», «Дитячі сцени». Одне з центральних місць в творчості Р. Шумана займають фортепіанні цикли. У Роберта Шумана було багато попередників, які розробляли в своїй творчості нові елементи фортепіанної творчості романтичного стилю. На Р. Шумана призвели вплив пізні бетховенські сонати. Важливе місце в творчості композитора займають вокальні та фортепіанні цикли. Але Р. Шуман завжди шукав щось нове, експериментував, був художником, творцем нового стилю [66]. По словам дослідника², «Перші його твори, над якими він працював були варіації «Abegg», «Метелики» та Токата. В циклі є «Метелики», «Карнавал», «Танці давидсбюндлерів», «Крейслеріана», «Фантастичні п'єси», «Дитячі сцени» - ці твори поєднуються у певний ланцюг мініатюр, які дуже різні, але поєднуються у великий цикл». Циклічні форми Р. Шумана – це нові та оригінальні музичні твори епохи Романтизму.

Г. Ігнатченко зазначає про те, що «циклічні форми створюються з послідовного ланцюга маленьких п'єс – це виявилася та форма для Р. Шумана, яка стала для нього моментом реалізації та в якій він міг дати волю своїй фантазії та уяві» [18, с. 47].

Програмність характерна складова як творчості Р. Шумана так і епохи романтизму. Такий варіант викладення була спрямована для кращого викладення задумів композитора. Ця тенденція слугувала композиторам-романтикам для висловлення музичною мовою конкретний задум, образ, характер, настроїв та в деякій мірі поєднати з літературою, живописом. Складним в розкритих явищах було, те, що були нові виразні засоби та форми – тому потрібно було додаткове роз'яснення, пояснювальний «ключ» - композиторські вказівки, які допомогли б розібратися та зрозуміти зміст твору.

² Житомирский Д. В. Роберт Шуман. – М.: Государственное Музыкальное Издательство, 1960. – 88 с.

Із-за не занадто частого використання таких викладень, необхідне було детальне роз'яснення, пояснення та поради композитора [17].

Р. Шуман стверджує, що «Без ентузіазму в мистецтві не створюється нічого справжнього» [5, с. 272] – в цих словах розкривається сутність його творчих стремлінь. Р. Шуман застосовує програмність в своїх творах по-різному. Деяким творам він дає одну назву на весь цикл, наприклад «Метелики», «Крейслеріана», «Гумореска», «Квіти». А буває, що його це не влаштовує, тому він дає назву кожній п'єсі з циклу, наприклад «Карнавал», «Фантастичні п'єси», «Лісові сцени». А ще можливі такі назви, які потребують додаткового розшифрування: варіації «Abegg», тема ASCH для «Карнавалу» та «Метелики».

Серед безлічі варіантів романтичного задуму творчість Р. Шумана можна поділити на два напрямки в його творчості: 1й – ліричний, втілення настрою, характеру людини, її душевного стану, це проявляється у «Фантастичних п'єсах», «Крейслеріані», «Фантазія C-dur», «Гумореска». Інший напрямок – це бурхливе, рухливе життя, барвисті, яскраві картини поєднані в святкових проявленнях. Слухаючи ці твори, ми дивимось на цей світ через призму самого композитора: відчуваємо його гостре враження реакції на певні ситуації, його хвилювання, переживання та намагаємось вловити задум та ідею композитора. До цього направлення відноситься «Метелики», «Віденський карнавал» та «Карнавал» – твір новаторсько сміливий по своєму задуму.

«Шуманівська» сутність виражена в його фортепіанних творах. Таке яскраве мистецтво склалось у його творчості ще з юнацьких років. У Р. Шумана яскраво виражені різноманітні враження, емоційність, та емоційна загостреність. Певна схвилюваність, що може перейти в збудженість, «порив душі» та лірична мрійливість ці сфери постають в контрастному протиставлені, загадкова таємничість, гумор який стоїть на межі гротеску – все це надає творчості Р. Шумана неповторності [13].

Н. Інютючкіна пише «Постать Р. Шумана у фортепіанній творчості проявляється як постать музиканта-психолога, який втілює у музиці складний,

суперечливий світ людини. Композитор проявив свою професійність через на перший погляд дитячу музику, але і в цьому проявляється геніальність в тому, щоб зацікавити, написати актуальну для дітей музику» [19, с. 70]. У більшості випадків свої твори Р. Шуман спочатку писав, а потім після закінчення тільки давав їм назви. Їхні назви покликані ввести слухача в певне коло образів, образності і запобігти невірному сприйнятті авторського задуму. Композиторські задуми дійсно були нові та незвичні, тому сучасникам потрібна була підказка, у вигляді заголовка.

Зіставляючи характерні художні прийоми з літературними жанрами Р. Шуман постає не як драматург, не як поет-мініатюрист, а як новеліст.

Це своєрідний тип музичного оповідань, що сполучив в собі не просто розповідність та ліризм, а ще й різноманітні відтінки внутрішнього світу, картини природи, які розфарбовані настроєм «оповідача», портретні замальовки та фантастичні сцени. Святковий колорит, постійна зміна фарб та ефекти світлотіні надають емоційну загостреність фортепіанній творчості Р Шумана [5].

По словам Г. Ганзбурга «Р. Шуман презентує, розгортає перед слухачам цілу низку картин, яскравих моментів, що разом утворює завершену «новелу». «Новелістичний» характер шуманівських фортепіанних п'єс визначає своєрідну музичну форму» [4, с. 110]. Великі твори утворюються не через сонатну форму, а через послідовне чергування окремих завершених п'єс. Якщо взяти за основу метод циклізації мініатюр через це створюється велика форма фортепіанної музики Р. Шумана.

Прикладом є збірник «Фантастичні п'єси» – починається з мрійливої картини «Увечері» – приглушене тонке звучання. Її протиставленням є бурхливий, збуджений «Порив». Наступна п'єса «Навіщо» – наповнена прихованою ніжністю. На її зміну приходить «Примхи» – звучить з неспокійним відчуттям з різкими, гострими злетами та падіннями. Прийом контрастного чергування витриманий до самого кінця. Схожий принцип існує ще в «Карнавалі», «Крейслеріане», «Танцях давидсбюндлерів», «новелетти»,

«Симфонічних етюдах», «Метелики», варіаціях «Abegg» та присутнє у інших творах Р. Шумана. Не тільки цикл чи твір, але і кожен окремий епізод може мати внутрішню контрастність. Р. Шуман використовував різні види рондо та створив свій контрастної рондообразної. Основа це «флорестано-евсебієвські» протиставлення.

Фортепіанні цикли Р. Шумана відрізняються від звичайних сюїт не тільки внутрішнім контрастом, а ще й тим, що мають образно-інтонаційний зв'язок, що об'єднує всі п'єси в одне ціле.

Поряд з фортепіанною музикою стоїть не менш відома вокальна лірика. Художньому складу Р. Шумана ідеально відповідав жанр пісня-романс. В даній сфері могла проявитись схильність зв'язку композитора з ліричними та музичними образами. Дякуючи, можливостям вокального мистецтва лірико-психологічний зміст творчості Р. Шумана набувало особливу інтимність. По словам С. Станчев: «Не дивлячись на це зберігається гостра виразність фортепіанної музики Р. Шумана, поетичність, ліричність та новизна. Відчувається зв'язок пісень Р. Шумана з поезією різних авторів. Також у вокальних творах Р. Шумана відчувається зв'язок з німецьким фольклором – інтонація народних пісень та куплетна форма. Їм притаманна ліричність, мелодійність, простота висловлювання – це особливо відчувається в баладах та піснях пізнього періоду» [55, с. 155].

Р. Шуман залишив тридцять три збірки романсів, а загалом понад 200 пісень (туди входять цикли, збірники, об'єднані єдністю сюжету, або поетичним стилем автора) .

Розквіт пісенної творчості Р. Шумана припадає на події в особистому житті, роки сімейного життя. В творчості Р. Шумана вокальні жанри дуже різноманітні: присутні пісні народного складу, балади, дитячі пісні, хори, ансамблі. Р. Шуману притаманна загальна тенденція, яка присутня в романтичній музиці та поезії – розкрити в ліричних вимовленнях розповідь про особисте життя «художника». Так само, як у фортепіанній творчості, Р. Шуман

вміло поєднує вокальні цикли: 1) сюжетною, змістовною лінією; 2) спільністю психологічного плану, художнього та поетичного образу.

Р. Шуман – тонка психологічна натура, що виступає і як поет і як письменник, він дуже ретельно та прискіпливо ставився до відбору текстів для своїх пісень. Р. Шуман віддавав велику данину, любов та увагу – Г. Гейне. [4].

Як свідчить О. Рощенко: «Р. Шуман прагнув до великої художньої творчості та хотів передати через різні, багатобарвні відтінки поетичний образ і це привело його до нового трактування виразних елементів романсу. Р. Шуман – художник слова та одночасно музикант, саме через це він міг відчутти значення поетичного акценту мови, грамотно це написати в творах та відтворити його в музиці» [48, с. 45]. Гнучка, деталізована мелодія шуманівської пісні відображає найтонші нюанси складу та інтонування тексту.

Слова Г. Ганзбурга: «Новизною, яку вніс Р. Шуман є інтонаційне вираження світосприйняття дитини в світове музичне мистецтво (говориться не про дитячу музику або музику для дітей, а твори «створені дорослими для дорослих»» [3, с. 371]. Навіть інші композитори брали за приклад твори та методи втілення Р. Шумана. «Р. Шуман писав дитячі сцени, але ці сцени написані для фортепіано, без тексту...» [3, с. 212]. Ц. Кюї не враховує не тільки кульмановський цикл Р. Шумана, в перших чотирьох піснях якого дитяча мова втілена в вокальній музиці з текстом, але і більш популярний «Альбом пісень для юнацтва» ор. 79 (тв. 1849 р). Доведено, що театральний прийом (який знайомий всім по творам М. Мусоргського), при якому доросла співачка грає роль дитини і відтворює мелодію, що інтонує інтонації дитячої мови, був відкритий саме Р. Шуманом у вокальному циклі, що аналізуємо на вірші Є. Кульман.

Композитор вводить в професійне мистецтво світ дитинства, і це дійсно цілий своєрідний світ – чуттєво – простодушний та мрійливий. Він постає в тій же мірі в творах для дітей, так і в п'єсах про дітей; в першу чергу в «Дитячих сценах» ор. 15, а також в «Альбомі для юнацтва» ор. 68.

Композитор Клод Дебюссі з дитинства навчався грі на фортепіано. Будучи талановитим учнем, він вступив в Паризьку консерваторію, там він 11 років навчався техніки гри саме на клавішних інструментах, також вивчав композицію, вчив сольфеджію, теорію та історію музики. У його здобутках є премія за виконання концерту Ф. Шопена, чим заслужив репутацію прекрасного піаніста. Його мистецтво здавалося відчуженим від життя культом «прекрасної митті». Для К. Дебюссі не переставав існувати світ навколишньої дійсності і він не протиставляв йому свій духовний внутрішній світ тому тут він як художники-імпресіоністи, виступав одним з спадкоємців великої реалістичної традиції, що йде від гуманізму Ренесансу. Але він замикався у вузькій сфері сюжетів і тим уникав соціальної проблематики, сторонився осмислення явищ бачучи правду лише у враженні і абсолютизуючи його. І в цьому – історична обмеженість мистецтва К. Дебюссі. Потрібно оцінити витончену досконалість його звукових образів – одночасно мальовниче - пластичних і поетично - натхненних. Композитор стоїть на порозі «новітньої» історії музики. Тому його традиції продовжують жити художню фантазію композиторів сучасності [30].

Композитор писав музичні твори в стилі *імпресіонізм*. К. Дебюссі був не тільки одним із самих відомих французьких композиторів, але й однією з найвизначніших фігур в музиці на межі XIX – XX ст. Тому його музику слід вважати перехідною формою від пізнього романтизму до модернізму в музиці XX сторіччя. В своїй творчості він відповідно спирався на французькі музичні традиції : музика французьких клавесиністів, а саме Ф. Куперен, Ж. Ф. Рамо; лірична опера та романс Ш. Гуно, Ж. Массне. Вплив мали французька символістична поезія та імпресіоністський живопис. К. Дебюссі втілює у музику швидкоплинні, миттєві враження, як ніби це найтонші відтінки емоцій людини та явищ природи. Зазначає F. Dawes «К. Дебюссі збагатив засоби музичної виразності, як оркестрову так і фортепіанну палітру. В його розробці є імпресіоністська мелодика, вона відрізняється гнучкістю нюансів і одночасно з цим відрізняється розпливчатістю» [78, с. 60].

Пізніше в його творчості з'являються риси *неокласицизму*, цей стиль демонструє подальші пошуки К. Дебюссі конкретно в області тембрових фарб, та нових колористичних зіставлень .

У світлі певної, окресленої проблеми доцільним буде доторкнутися питань, які стосуються музичного стилю. До проблем аспектів відносяться: стиль епохи, художній напрям, національний та індивідуальний – композиторські, виконавські стилі. Одночасно з стабільністю певних стильових норм проявляється момент їхньої рухливості та активності та мобільності, тому, що кожен стиль постійно перебуває в процесі розвитку та змін.

Під час написання музики в стилі імпресіонізму виділяються такі факти, що мелодія, як основний елемент послаблюється, але зростає роль ладогармонійної мови, до можливостей схильних до передачі картинно-образного та колористичного початку. Композитор часто звертався до старовинних народних ладів, до цілотнового звукоряду в поєднанні з натуральним мажором та мінором, це призводить до колосального збагачення кольорової палітри імпресіоністичної музичної експресії: довге «балансування» між двома віддаленими тональностями без видної переваги однієї чи іншої тональності, це нагадує гру світлотіней на полотні: це як зіставлення декілька тонічних тризвуків або їх обернень у віддалених тональностях справляє враження подібне до дрібних мазків «чистих фарб», які розташовані біля полотна і створюють несподіване нове поєднання кольорів. Особливу свіжість музики композиторів-імпресіоністів додало, що втілюється ладові та ритмічні елементи, які запозичили з фольклору народів Сходу, Іспанії, Америки. Особливе враження на К. Дебюссі справила музика, яку виконував індонезійський оркестр «гамелан»: пентатонічний звукоряд, вільне голосоведення, незвичні гармонії, дуже своєрідне темброве забарвлення. На основі пентатонічного звукоряду виникає тема, вимальовується на полотні оригінальних гармоній, у яких підкреслені секунди та кварта. Цікавим фактом є, що східна музика звільнила думки композитора від функціональності

європейської гармонії і породила дивовижні барвистості та новизни гармонійної мови.

1.3. «Дитячі сцени» Р. Шумана та «Дитячий куточок» К. Дебюссі: історіографія досліджень в музичній науці.

Центральне місце у творчості Р. Шумана займають саме фортепіанні цикли. Кожен з цих циклів, ніби маленька енциклопедія шуманівського фортепіанного стилю, де блискучі бравурні п'єси замінюються проникливими ліричними мініатюрами.

В 1838–1839 р. Р. Шуман переживає дуже сильний підйом творчої активності. В цей час він достатньо часто говорив про музику, та музичні думки, які звучать «всередині», приходять в такому достатку та з такою швидкістю.

Твір написаний 1838 р. Цей рік був насиченим у Р. Шумана, тому, що в той момент він писав дуже багато творів. Р. Шуман вирішив на певний час переїхати з Лейпцига до Відня. Отже, навесні 1838 року з'явився фортепіанний цикл «Дитячі сцени». Історія виникнення цього твору зображена в одному з посилань Р. Шумана Кларі Вік. Автор циклу згадував приємні моменти з Кларою і згадував її слова, що він іноді буває як дитина. Цей згаданий вислів зародив в нього ідею, щоб створити цикл, якому він в результаті дав назву «Дитячі сцени».

«Дитячі сцени» – це погляд дорослого на зворушливий світ дитини з його страхами та радощами. Ці п'єси направлені на дорослих, на зміну їхнього бачення, певного аналізу цього життя та правильного сприйняття.

«Дитячі сцени» ор. 15 написав фортепіанний цикл, який входить в репертуар, тих, хто вчиться в навчальних закладах [44].

За словами Р. Шумана: «Я дізнався, що фантазію ніщо так не окриляє, як напруга і туга по чомусь; саме так було зі мною в останні дні, коли я чекав твого листа і навігадував цілі томи – дивного, божевільного, дуже веселого – ти широко відкриєш очі, коли зіграєш це; взагалі, я здатний зараз часом розірватися на шматки від звучить [в мені] музики. – І не забути б мені все,

що я написав» [83, с. 62]. То був наче відгомін слів, які ти мені якось написала: «Часом я можу здатися тобі дитиною», – коротше кажучи, я був воістину окрилений і написав тридцять маленьких кумедних речей, з яких відібрав близько дванадцяти і назвав Дитячими сценами. Ти зрадієш їм, але, звичайно, повинна будеш забути про себе як про віртуоза. Там такі назви, як «Лякання», «У каміна», «Гра в піжмурки», «Дитя, що просить», «Верхи на паличці», «Про чужих країнах», «Забавна історія» і т. д., Чого там тільки немає! Загалом, там все очевидно, і до того ж все п'єси легко наспівувати» [83, с. 62].

Спочатку Р. Шуман написав тридцять цікавих, веселих п'єс, але потім вибрав з них тринадцять. Так як говорив Р. Шуман: «цей цикл написаний не для дітей, а для дорослих, щоб вони не забували про щасливе та безтурботне дитинство» [5, с. 45]. Як казали Роберт і Клара Шуман: «Романтичне полягає адже не в зовнішніх обрисах або в формах, воно і без того проявиться, якщо композитор за своєю природою поет. За фортепіано і на прикладі деяких «Дитячих сцен» я хочу тобі це довести краще» [5, с. 60].

Фортепіанний цикл «Дитячі сцени» Р. Шумана – передали всі почуття, емоції, весь зміст, який заклав в них композитор. Тому настрої та всі завдання поставлені Р. Шуманом потрібно виконувати. Кожна п'єса по-своєму різна та несе конкретний посил.

У 1908 р. К. Дебюссі написав цикл з 6 п'єс для фортепіано під назвою «Дитячий куточок». Цей твір присвячений його донці Еммі. Всі п'єси – це як невеликі музичні «замальовки», в яких композитор майстерно створив образ та картини дитинства.

В «Дитячому куточку» К. Дебюссі звернувся до форми сюїти, яка була відроджена композиторами-романтиками. Нова «романтична» сюїта суттєво відрізнялася від старовинної своїм змістом та композиторськими рисами. В творі композитора-імпресіоніста знаходимо такі принципи:

– намагання досягнути конкретики музичних образів, також програмності, яке проявляється не тільки у назві цикла, але й кожної мініатюри;

– вільне тональне співставлення частин: всі п'єси написані в різних тональностях (C dur, B dur, E dur, d moll, A dur, Es dur), з переважанням мажорного лада. Поєднання мажорних тональностей з швидкими темпами не випадкове – воно відображає життєрадість, рухливість, зацікавленість, допитливість, те, що властиве поведінці дітей;

– з цим пов'язано і достатньо жанрова різноманітність п'єс (серед них є жанрові сценки «Серенада ляльці», «Ляльковий кек-уок», «Колискова Джимбо»; портретні замальовки – «Маленький пастух»; магічний пейзаж, який був створений дитячою фантазією - «Сніг танцює»).

Фортепіанна сюїта «Дитячий куточок» – твір, в якому повністю втілені характерні риси семантики дитячості: мудрий і наївний, реальний і казковий, загалом яскравий, добрий і фантастичний, уявний та природний світ дитинства. Не зважаючи на те, що твір було створено на початку століття, головні герої сюїти – іграшковий слон, лялька, пастушок – зрозумілі і близькі персонажі для сучасних дітей. Жанровий аналіз циклу дав можливість говорити про те, що у композитора був список улюблених жанрів, до яких він звертався досить часто. Серед найбільш характерних жанрів спостерігаємо: токату, колискову пісню, серенаду, танець ліричний, народно-сценічні жанри.

Однією характерних рис фортепіанного циклу стала його гумористична окраска. Науковець С. Луковська пише, що «тонкий авторський «гумор» заключається вже в англійських заголовках сюїти та її частин-це якби жартівливе звернення батька до дитини який виховується під керівництвом англійської «місс». Переосмислення тем та музичних образів цього твору яскраво проявилось в першій та останній п'єсах цикла» [30, с. 165].

Висновки до Розділу 1

Дитячі фортепіанні цикли мають своє зародження у композиторів попередніх століть. Спочатку це були присвяти комусь з дітей, або навіть дорослим, але спрямовано для того, щоб вчили діти та для їхнього розвитку. До прикладу «Нотний зошит А. М. Бах» – у якому є музичні твори,

присвячені дітям родини Бахів. В цьому закладений сенс об'єднаності, родинності, сімейні цінності поєднані з освітніми завданнями.

У творчості Л. ван Бетховена є твір, що має назву «До Елізи». Наглядний приклад присвяти скривається в назві. Твір розрахований на шкільний вік, але з закладеним в ньому глибоким та серйозним змістом.

Дитяча музика та дитячі цикли присутні у творчості українських композиторів: В. Косенко, В. Сильвестров, Г. Сасько, Ж. Колодуб, М. Скорик та ін.

Р. Шуман є перший, хто створив дитячий фортепіанний цикл. У його здобутку є «Дитячі сцени» та «Альбом для юнацтва» цілеспрямовані на дітей та підлітків. Враховано дитячу психологію дитячого сприйняття світу та реагування на події та образи. Відповідно використання того, що близьке для дитини: мрійливість, легкість, забавність, веселощі, фантастичність, казковість, те, віддзеркалює дитяче сприйняття, відсутність гострого драматизму, драматизм присутній, але втілений на дитячому рівні – крізь призму образів іграшок – те, що знайоме для дитини.

Роки проведені в Лейпцизі (кінець 1830 до 1844-го), були найбільш плідотворні у творчості Р. Шумана. Він дуже серйозно пошкодив руку, і це лишило його всякої надії на кар'єру віртуозного виконавця. Тоді весь свій видатний талант, енергію та пропагандистський темперамент він віддавав композиторській та музично-критичній діяльності. Характерною особливістю Р. Шумана – критика було стремління до глибокої естетичної оцінки змісту твору. Аналіз форм грав в ній другорядну роль. У статтях Р. Шумана розкривалась його потреба до літературної творчості. Іноді він писав статті у формі листів другу або щоденника. У Р. Шумана було багато композиторів-попередників, які ввійшли в історію музики як фундатори нового романтичного фортепіанного стилю.

Більша частина фортепіанних творів Р. Шумана – цикли з невеликих п'єс лірико-драматичного настрою, що втілюють «музичний портрет» чи

певний стан людини, внутрішньо пов'язаних між собою та образуючих сюжетно-психологічну лінію.

Слова Р. Шумана «освічувати глибину людського серця – ось призначення художника» – прямий шлях до пізнання його мистецтва [83, с. 56].

Основна творча тема Р. Шумана – освіт внутрішніх станів людини, психологічного життя. Г. Ганзбург стверджує «У шуманівського героя є риси, які дуже близькі до шубертівського, але є і багато нового, що притаманне художнику іншого покоління, з ускладненою протиречною будовою думок та відчуттів. Художньо-поетичні образи Р. Шумана, більш хрупкі та витончені, вони народжувались в усвідомленні, яке гостро сприймає всі зростаючі протиріччя часу. Саме ця підвищена гострота реакцій на явища життя створювала незвичну напруженість та силу «впливу шуманівської пламенності відчуттів» [4, с. 108] .

В нервово-сприятливій натурі Р. Шумана до крайності загострюється випробоване попередніми художниками епохи відчуттів розриву між думаючою, глибоко відчуваючою особистістю та реальними умовами навколишньої дійсності. Не до кінця наповнене існування він намагається заповнити своєю фантазією, непривабливим життям протиставити ідеальний світ, царство мрії та поетичного видуму.

Посилення суб'єктивності та психологічних мотивів, автобіографічний характер творчості не уможливають виключно загальнолюдської цінності музики Р. Шумана, тому що ці явища глибоко типічні для шуманівської епохи. Про значення суб'єктивного начала в мистецтві говорила Т. Мадішева : «В таланті великому достаток внутрішнього суб'єктивного елемента є признак гуманності. Не бійся цього направлення: воно не стане обманювати вас, не введе вас в оману. Великий поет, говорячи сам про себе, про своє я, говорить про загальне – про людство. І тому в його смутку, в його душі кожен впізнає свою і бачить в ньому не тільки поета, але людину, брата свого по людству. Визнаючи його істотою незрівнянно вищим за себе, кожен в той же час усвідомлює свою

спорідненість з ним» [31, с. 229]. У будь-якому з творів Р. Шумана від початку до самого кінця натхнення не слабшає.

Невеличка фортепіанна п'єска Шумана, незважаючи на свій скромний розмір, наповнена неповторністю і воістину геніальною майстерністю. Р. Шуман «спеціаліст» своєї справи, дійсно був дуже відповідальний та писав твори від себе. Кожна нота була написана, як художник вимальовує кожную деталь – дуже прискіпливо та старанно.

Р. Шуман є тонким психологом в музиці – це проявляється як і в фортепіанній так і в вокальній музиці. Завдання романтика-художника, зокрема Р. Шумана розкрити всю глибину та зміст людини, передати її всі переживання та хвилювання – це дає змогу краще зрозуміти особливості та тонкощі творів. Краще вимальовується увага до всіх деталей та потрібних втілень у даному творі.

Аналіз літератури дав можливість говорити про те, що тема дитинства є однією з складніших та важливіших тем не тільки в музичному мистецтві, але й в культурі; вона активно вивчається в різних галузях науки, мистецтва та педагогіки протягом багатьох століть.

Дитинство визначає потенціал майбутнього у всіх його сферах, а його ціннісні ознаки як: чистота помислів та дій, щирість, впевненість, що весь світ добрий, творчо-ігрові інтенції з іманентними цілісно-позитивними векторами сприйняття, фантазійність, уява та багато інших – знаходять своє втілення в музичній творчості композиторів Р. Шумана та К. Дебюссі.

«Дитячість» в музичній творчості представлена як сконцентоване вираження чистоти, благородства, життєрадісності, довірливості, чесності. «Дитячості» не відомі особистісні пристрасті, непорозуміння та претензії, дитяче світобачення безпосереднє і прозоре: воно сприймає все навкруги, як втілення різнохарактерності, різноплановості, багатобарвності життєвого досвіду. Дитяче сприйняття світу позбавлене пафосу, тому і є переважно позитивним. У просторі культури «дитячість» розглянуто як знак позитивного стану творчої людини, завдяки чому з'являється інший, ширший погляд на світ

поезії, музики, живопису, тобто на світ високого мистецтва. В основі аналізу композиторської творчості ми виявили, як від маленьких дитячих п'єс, створених для дитячого виконання (відомо, що ряд клавірних творів Й. С. Бах створював для власних дітей) тема дитячості перетворюється в світ дитини очима дорослого. XIX століття і фортепіанна творчість Р. Шумана стає своєрідною межею, коли тема дитячості все більше психологізується та отримує стійке жанрово-семантичне коло (композитор писав як твори для дітей (дитячого виконання – «Альбом для юнацтва»), так і твори, в яких розкриваються дитячий світ, але очима дорослої людини («Дитячі сцени»). Таким чином, можна прослідкувати еволюцію дитячої тематики від творів, створених для дитячого виконання (Й. С. Бах) до виникнення особливої, досить складної, різнопланової та різноаспектної специфічної області в музичній культурі – семантики дитячості.

Дитячий світ займав важливе місце і у творчості К. Дебюссі. У створеній композитором фортепіанній сюїті «Дитячий куточок» втілено характерні риси семантики дитячості: наївний і мудрий, казковий і реальний, забавний і сумний, чудовий і добрий, фантазійний та природний світ дитинства. В основі фортепіанного циклу нами виявлені такі характерні жанри як: токато, колискова пісня, серенада, ліричний танець, народно-сценічні жанри, танцювальні жанри з елементами джазової стилістики (наприклад, «Ляльковий кек-уок»). Звернення до феномену дитинства досліджуваного періоду показало, наскільки важлива і складна ця тема, як різноманітні її прояви в змістовному і художньому, образному та драматичному відношенні. Таким чином, семантика «дитячості» складає особливий психологічний стан, який стає показником в культурі людства. Яскравим новатором у «сфері» музичного імпресіонізму виступає К. Дебюссі. «Дитячий куточок» є втіленням дитячого, наївного та фантастичного. Саме головне, що в цьому проявляється весь зміст найціннішого, найдорожчого та світлого, що є в житті.

РОЗДІЛ 2

«ДИТЯЧІ СЦЕНИ» Р. ШУМАНА ТА «ДИТЯЧИЙ КУТОЧОК» К. ДЕБЮССІ: СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ

2.1. «Дитячі сцени» Р. Шумана: специфіка музичної драматургії та виконавської інтерпретації

У фортепіанний цикл входить тринадцять п'єс – всі різнохарактерні. У них Р. Шуман живописно відтворив весь період дитинства. В ньому розкрив такий зміст, що не потрібно забувати його – всі красоти життя, та дитинства – ігри, забави, радощі дитинства.

Як говорив Р. Шуман «Цей твір написаний для дорослих, з нагадуванням, що потрібно реагувати на життя, як діти» [83, с. 55].

1. «Про чужі країни і людей» (Von fremden Ländern und Menschen). Ця п'єса написана в G-dur, і в простій трьохчасній формі. Початок дуже ніжний, мелодійний. Партія правої руки проводить дуже ліричну мелодію, що переливається своїм звуком, динаміка дуже поступова, плавна, акценти відсутні [47].

2. «Забавна історія» (Kuriose Geschichte). Написана п'єса в D-dur, характер енергійний, стрімкий, бадьорий. Трьохдольний розмір, завдяки ньому нагадує марш, пунктирний ритм додає танцювальності, курйозності. Забавна історія – розповідається про непередбачувану, але веселу ситуацію. Чергуються легатні фрагменти, що дають зглаженості п'єсі. Але потім все повертається на свої місця та залишається веселий, курйозний настрій.

3. «Гра в піжмурки» (Hasche-Mann). Не дивлячись на h-moll тональність настроїв п'єси дуже веселий, заводний, відображає всю гру дітей. Із-за присутніх акцентів у вигляді *sf*, а потім *subito p* відображає уявну картину як діти з великим захопленням намагаються знайти один одного наввипередки [31].

4. «Дитя, що просить» (Bittendes Kind). Мелодія дуже виразна, розспівна та протяжна. Партія правої руки характеризується мелодійним звучанням. Середній голос – більш рухливий переплітається із лівої руки в

праву руку. Тема повторюється двічі, завершується п'єса на **pp**, цим композитор втілює ефект ехо [44].

5. «Повне задоволення» (Glückes genug). П'єса втілює музичний образ радості, щастя від чогось прекрасного. Тональність D-dur. Мелодія рухлива, жвава, викладена восьмими нотами, виконується стрімкий висхідний рух, а потім нисхідний. Враження руху відображається в шістнадцятих в середньому голосі. Мелодія перекликається і в партії лівої руки.

6. «Важлива подія» (Wichtige Begebenheit). Тональність A-dur. Музика характеризує дуже величний, святковий, піднесений настрій, який виконується на **f**. Партія правої руки представлена неспішними рівними четвертними нотами, тільки в одному місці є пунктир, який додає фарб у статичний рух. Написані акценти потрібно виконувати для вірного звуковидобування. Величні, поважні ходи в лівій руці вносять остаточний величний нюанс в образ цієї п'єси [68].

7. «Мрії» (Träumerei). Це найпопулярніша п'єса із всього циклу, її часто включають в концертні програми. Тональність F-dur. Музика ніжна, зворушлива, нагадує щось нереальне, неземне, що тягнеться дуже спокійно, плавно. В місцях коли **ritenuto** і коли звук йде на **diminuendo** є враження, що звук розчиняється та розпливається.

8. «У каміна» (Am Kamin). Слухаючи дану п'єсу, в уяві з'являється картина, як дорослий з дитиною сидять біля каміну та спостерігають за вогнем. Мелодія правої руки звучить виразно. Характер спокійний, але водночас є рух, який не дає зупинитися. Мелодія звучить в різних настроях та в різній динаміці [35].

9. «Верхи на дерев'яній конячці» (Ritter vom Steckenpferd). Тональність п'єси C-dur. Музичні елементи проявляються дуже майстерно, передають образ скачку на дерев'яній конячці. Синкопа в правій та лівій руці добре поєднуються та потрібні акценти підкреслюють образність «скачки».

10. «Майже серйозно» (Fast zu ernst). Ця мелодія характеризується з певною таємничістю, загадковістю. Не синхронний, синкопований ритм дає

враження спокою та миру. Кожне закінчення фрази завершується на *ritenuto* [26].

11. «Лякання» (Fürchtenmachen). П'єса в G-dur. На початку звучить дуже лірична, повільна мелодія, яка характеризує внутрішній спокій. І раптом вривається дуже різко мелодія, хоч і на *pp*, яка і справді хоче налякати. Мелодія проводиться в лівій руці, а в правій звучать короткі, відривчасті акорди. Така зміна музичних фрагментів повторюється декілька разів.

12. «Засинає дитина». (Kind im Einschlummern). П'єса в e-moll. Мелодія характеризується меланхолічністю, досконалим спокоєм. Це є колискова для дитини. Мелодія характеризує образ «погойдування», коли заколисують дитину. Ця мелодія проходить у двох руках [26].

13. «Поет говорить» (Der Dichter spricht). П'єса написана у G-dur. Мелодія є співуча та протяжна. Поет роздумує про сенс життя вже не тільки дитячому, а й дорослому житті. Є розспівні пасажі на яких ніби виривається та проявляється все, що він хоче нам сказати.

В даному циклі є назва для кожної п'єси – це дає кожній п'єсі відразу характер, настрій, та ще назва допомагає вірно уявити звучання та відтворити його.

Тема дитинства в мистецтві відноситься до категорії «вічних». Поява цього типу образу зазвичай пов'язана з бажанням «художника» отримати чисте, гармонійний світогляд, що неможливо зрушити, відчуття захищеності та душевного спокою. Через втілення дитячих сюжетів, відчуттів та хвилювань дитини відбувається «сповідь» дорослої людини до загальної гармонії, яку він взяв для цільності. Тяжіння до кола дитячих образів може бути вираженням творчого кредо майстера та внутрішньої душевної рівноваги, що є знаком повної єдності індивіда-художника з оточуючим світом. З іншої сторони, погруження в дитинство, що має багато ілюзій та мрій, може бути пов'язане з тим, що він уникає, тікає від зовнішнього світу та шукає нову реальність.

Втілення дитячих образів та його сповідь у фортепіанному циклі Р. Шумана привносить ясність на своєрідність творчої особистості композитора. Логіка композиції цього твору спирається на сюїтний принцип організації, що дозволяє проводити порівняння не тільки образного строю твору, але і їх внутрішньої будови. В яскравому звучанні музичних епізодів «Дитячих сцен» відразу на себе звертають увагу номери – «Важлива подія», та «Майже серйозно». Н. Очеретовська стверджує «Їх значення виділив композитор вербально, тому, що назви цих п'єс не характерні для твору, що пов'язано з темою дитинства. Розташування цих номерів в сюїтному порядку показує, що тут присутнє не тільки традиційного парного контрастування, але й принцип – трьохчастності» [44, с. 150].

Ці два принципи формоутворення – сюїтність та трьохчастність, можуть бути подібні до драматургічного і композиційного рівня твору, через це розкривається образ автора, який проходить через інтелектуально-логічний рівень сприйняття. Трьохчастність музичної форми демонструє три стадії розвитку образу композитора.

Перша фаза пов'язана з повним відстороненням композитора від відтворених подій. Композитор тут стоїть на позиції стороннього наглядача, тому засоби музичної виразності в цих п'єсах дуже класичні та стримані. Переломним моментом стає № 6 «Важлива подія», в якому відбувається усвідомлення зміни точки зору – автор отримує в дитині своє друге «я». Показником зміни «системи координат» є такі пари п'єс: №2-№3 статика та динаміка в №6-№7 подія усвідомлення та звернення героя в простір будинку. Відчуття в будинку пов'язані з станом захищеності, спокою та миротворення .

№10 «Майже серйозно» показує початок нового етапу – дорослішання та сюжетно пов'язаний з вступом героя на шлях випробовувань. Обрядом змін можна вважати №11 «Лякання». Процес самопізнання особистості доходить до кризи, вихід із якого можливий лише через символічний обряд смерті-народження. Саме в цій функції сприймаються останні номери циклу. Сон, що перетворився в п'єсу №12 «Дитина, що засинає» в жанрі колискової. Чарівний

сон стимулює перехід в інший рівень розвитку. Вищий етап особистісного розвитку є стан творчості, надбання вищої духовності, символом якою для Р. Шумана є мистецтво. Не випадково останній номер циклу називається «Поет говорить».

Не дивлячись на великі відмінності в двох фортепіанних циклах Р. Шумана, в них спостерігається початкова образність та загальна направленість драматургічного розвитку. Творча особистість проявляє готовність до розчиненості в зовні особистісному та усвідомлення необхідності жертви дає вихід в новий стан. Причина такої внутрішньої єдності – в типології особистості самого композитора, який живе великою любов'ю до світу та безмежною вірою в нього.

Для Р. Шумана це – одна з іпостасей людського життя, коли відбуваються все ті ж процеси, що і в житті дорослого. Тому світ дитини у Р. Шумана дуже серйозний та поетично піднесений.

В одному з своїх листів до Клари Вік Р. Шуман висловлювався «у моєму випадку фантазії ніщо так не дає волю, як напруга та печаль по будь-чому» [26, с. 57]. Тому за той період, що він чекав листи, композитор написав багато «томів» нової музики – щось дивне, безумне та дуже веселе. В ньому звучало дуже багато музики, що в певні моменти готовий був розірватися на частини.

Цікавий факт, що «Дитячі сцени» слугували для Р. Шумана аргументом в ссорі з Кларою про природу романтизму: «Романтичне заключається не тільки в зовнішніх рисах або формах, воно і без того проявиться, якщо композитор по своїй природі поет» [83, с. 66]. «Дитячі сцени» фігурують в якості прикладу, еталону початкових музичних образів над іншими, саме в процесі створення програмних творів. Під час написання твору гучні п'єси піддались не так уж і легко, були спроби спочатку підшукати потрібні звуки, а потім вивільнити з себе ту дитину, що кричить. Назви п'єс виникали пізніше, чим являються в своїй сутності делікатними вказівками, які потрібні для виконання та пояснювання.

Взагалі цикл «Дитячі сцени» був написаний Р. Шуманом в якості подарунку для своєї дружини. Спочатку назва циклу була «Легкі п'єси», а потім назва була змінена. Заголовки до п'єс композитор додав вже тоді, як закінчив написання останньої мініатюри.

2.2. «Дитячий куточок» К. Дебюссі: досвід композиційно – драматургічного та виконавського аналізу

Фортепіанна сюїта К. Дебюссі «Дитячий куточок» – твір в якому втілений наївний та мудрий, казковий та реальний, веселий та сумний, та в цілому чудесний та добрий світ дитинства. Композитор привніс в музику циклу разом з високою поетичністю, саме ту жартівливу іронію, також м'який ласкавий гумор, які забарвлювали та показували його відношення до дочки, до її дитячих вигадок, і тому публіка це відразу відчула та оцінила. Як згадувала С. Луковська «К. Дебюссі не був спокійний з приводу свого публічного вторгнення в область гумору – під час концерту він не увійшов в зал і був дуже задоволений, дізнавшись, що його музична фантазія змусила публіку сміятись» [30, с. 160]. Композитор привніс у свою музику та свої твори разом з високою поетичністю ще й жартівливу іронію та ласкавий гумор це все відображало його ставлення до дочки та до її дитячих вигадок, щоб публіка це змогла відчувати та оцінити. Прослідковується гумор вже в заголовках, тому, що вони написані англійською, це показує ніби жартівливе звернення батька до дитини. Для створення гумористичного настрою використовується музичний прийом, який відіграє велику роль у музичній драматургії сюїти – це є пародіювання, висвітлення знайомої музики та відтворення музики в іншому варіанті. Також присутнє переосмислення загально відомих тем та музичних образів. Справжній художній твір має багатоплановий образний лад, тому залежить від індивідуальності піаніста виділяються одні чи інші сторони твору. Присутній в творі основний мотив, що втілює особливості вагнерівської гармонійної мови також став музичним гаслом цілих поколінь вагнеристів, який поданий К. Дебюссі в нарочито іронічному плані, яке підкреслено ремаркою «avec une grande emotion», що означає з великим почуттям [30].

Композитор самостійно зробив забавні малюнки для оформлення першого видання циклу. Тому велику роль грає пародіювання вже знайомої музики, переусвідомити широко відомих тим і музичних образів це сприяє створенню гумористичного настрою та чисто музичного прийому.

Перша п'єса – «Doctor Gradus ad Parnassum» ця п'єса пародіює хрестоматійний збірник етюдів М. Клементі – Таузіга своєю назвою та піаністичною фактурою. Музичний образ лікаря пов'язаний саме з серйозністю і наполегливою систематичністю. В циклі «Дитячий куточок» знайшло вираження багате почуття гумору, але навіть тут композитор багато в чому слідує традиціям. Піаніст Альфред Корто описав музику К. Дебюссі так: «з перших же тактів п'єси «Doctor Gradus ad Parnassum» виникає чарівний образ дитини за роялем, трохи саркастична розповідь про не рівномірну, смиренну боротьбу з одноманітними, постійними складностями Клементі» [10, с. 70]. У дитини виникає туга за сонячним промінням, непомірне розчарування та нестримне бажання розваг – це виявляє не сподівані зупинки і заповільнення від незадоволення. А в кінці з'являється нестримний порив до руху, до гри із-за знайденої свободи.

«Колисанка слона» тут присутні прекрасні історії, що ніжно наспівуються покірливими фетровому слону, він є дуже великий для маленьких рук Еммі, що його заколисує. В кінці засинає дитина чи іграшка.

«Серенада ляльці» звучить одноманітний супровід на її фоні примхлива грація і вільна примха дитячого базікання якою слухає нерухомо усмішка нової ляльки, яка застила в курйозній позі, яка виникла завдяки капризу дівчинки.

«Сніг танцює» – пильно стежить з вікна за безтурботно падаючим снігом. Тут постають питання: де зникло сонце, де поділися кольори природи, що сталося з птахами?

«Маленький пастух» – п'єса про маленького уявного пастушка, поезія сільського ладу, про деталі які створюються наївним перетворенням.

«Ляльковий кек-уок» присутні курйозні витребеньки супроводжуючи веселощами, сміхом та радістю.

Тут А. Корто показав що відкриттям нового світу – душі дитини, а саме безпосередніх реакцій, глибоких емоційних питань та самобутніх яскравих фантазій є цей цикл. Щоб краще зрозуміти його музику потрібен детальний аналіз – саме він допоможе проаналізувати особливості структури, що дасть змогу прослідити за ходом розвитку музики [77, с. 56].

Тому відкриття такої безпосередності, простих щирих емоцій дитини і виник цей цикл.

Істинно конкретно художній твір має мати багатоплановість образного ладу, тому і в різних піаністів, залежить від їх індивідуальності, виділяють одні чи інші сторони твору. Тому в цьому плані давати однопланові образні характеристики не має сенсу. А. Корто в цьому сенсі є надзвичайно суб'єктивним. В принципі можливі різні літературні програми, і вони в тій сфері та мірі відповідають змісту даного циклу [77, с. 65].

Однак схожі, подібні програми, навіть найдетальніші, але і вони можуть підштовхнути в необхідних випадках фантазію та асоціативність виконавця і навіть налаштувати його – це ніколи не замінить досконалого, ідеального знання твору. Для кращої змоги відчуття та передати зміст музики, це стосується виконавця та педагога, відтворити всі його тонкощі та нюансування, в першу чергу потрібно ознайомитися з самим нотним текстом, з усіма деталями та його особливостями, це все і робить індивідуальну інтерпретацію неповторною і унікальною.

Ці нюанси відносяться до К. Дебюссі, до композитора, який є надзвичайно локанічним, але і водночас точному в своїй манері запису.

В першу чергу необхідне знайомство з самим нотним текстом, з усіма його особливостями, нюансами – такі пункти потрібні для виконавця та педагога, для кращого відчуття і передавання змісту музики у всіх тонкощах та деталях – це все робить індивідуальну інтерпретацію неповторною. Для того, щоб краще зрозуміти його музику в більшості випадках необхідний детальний, скурпульозний аналіз – тому саме такий аналіз допоможе розпізнати особливості структури твору, простежити за ходом розвитку музики.

Знайдені аналогії навіть з іншими творами приводять до усвідомлення певних загальних стилістичних ознак, вони дають можливість розглядати даний твір як органічну частину всього творчого шляху та безпосередньо творчості композитора. Ці фактори полегшують обрання правильного виконавського рішення. Темброві аналогії в творі проводить аналіз фактури. Аналогії проводяться з різними інструментальними складами і цим воно відкриває шлях для пошуків звукової барвистості. Завдяки такому аналізу можливо об'єктивно намітити область допустимих, дозволених меж інтерпретації. Це стосується темпу, сили та розподілу звучності, динаміки, почуття. На основі точного знайомства з матеріалом починає працювати, дається воля творчій фантазії виконавця.

«Дитячий куточок» К. Дебюссі – це насамперед оригінальні мініатюри, у яких є мета введення в світ образи нової музики, символізувати межі мистецтва, на які не зверталася увага в попередні століття. Цей збір нових ідей введена до структури класичної французької сюїти, в якій перша вступна п'єса становить високий рівень подальшого розвитку. Для К. Дебюссі основним уявленням є про механічне вдосконалення, яка показана та подана не без іронії, але і якщо відверто, то звучить як гімн в першій п'єсі «Доктор Gradus ad Parnassum». І. Денисенко пише «А підсумковим висновком є новий погляд у Новий світ, на те, що відбувається як відбувається змішання моралі європейського та позаєвропейського, що стало основною ідеєю культури ХХ ст., визначеної в терміні «розриву з європоцентризмом» в музичному мисленні та навіть в розумовій установці в цілому» [10, с. 105].

Для К. Дебюссі завжди існував світ навколишньої дійсності та він не протиставляв свій внутрішній, духовний світ йому. В цій ситуації він виступав як художники-імпресіоністи одним із спадкоємців великої реалістичної традиції, бере свій початок від гуманізму Ренесансу. Але він залишився у вузькій сфері сюжетів і цим самим уникав соціальної проблематики, обходив усвідомлення явищ, бачучи правду лише у враженні та ще й абсолютизують його. В цьому – так склалася історична обмеженість мистецтва К. Дебюссі. У

його творчості присутня досконалість його звукових образів. Одночасно виточена досконалість звукових образів їх пластичність та поетично-натхненність.

К. Дебюссі привніс у свою музику і високу поетичність і жартівливу іронію, одночасно ласкавий гумор, який забарвлював відношення його до дочки.

2.3. Компаративний аналіз виконавських версій «Дитячих сцен» Р. Шумана: (на прикладі інтерпретаційних версій В. Горовиця та М. Аргеріх).

Проаналізуємо дві інтерпретаційні версії, а саме виконання В. Горовиця та М. Аргеріх фортепіанного циклу «Дитячі сцени» Р. Шумана.

Для початку ознайомимся з біографічними даними цих виконавців. Горовиць Володимир Самійлович народився в Києві. Піаніст, викладач, який був відомий і на сьогоднішній день він є не менш відомим. Репертуар В. Горовиця надзвичайно широкий — від творів Д. Скарлатті до С. Прокоф'єва, значне місце в репертуарі займали також його авторські транскрипції популярних творів. Гра В. Горовиця відрізнялась блискучою віртуозністю та феноменальною технікою. В. Горовиць є представником романтичного стилю виконання. В. Горовиць був зарахований до «велетнів романтичного піанізму», до них враховані Ф. Ліст, С. Рахманінов та В. Горовиця — хто входить у «велику трійку», здібні мислити як справжні інтерпретатори.

Марта Аргеріх — аргентинська піаністка. Її репертуар охоплює широке коло композиторів від Й. С. Баха до А. Шнітке, проте переважають автори-романтики Ф. Шопен, Р. Шуман. У 1965 р. перемогла на конкурсі ім. Ф. Шопена у Варшаві (Польща).

Ці два виконання еталонні, показові наближені до оригіналу. Кожен із видатних піаністів має свій оригінальний виконавський стиль.

Порівнюємо ставлення виконавців до авторських вказівок, до втілення основної ідеї твору, втілення музичної драматургії, використання певної

піаністичної артикуляції та виконавські параметри за прикладом К. Тимофєєвої [60, с. 18].

1. «Про чужих країнах і людей»

Характер п'єси ліричний, мелодійний. Партія правої руки досконало мелодійна, ця мелодія протягується через весь твір. Партія лівої руки – нижній голос є поліфонічним, що виконує гармонічні функції. Середній голос, виконує роль руху. Тріольний ритмічний малюнок характеризує безперервний рух.

Виконання В. Горовиця відрзняється тонким динамічним нюансуванням відтінку «*p*», п'єса виконується рівно, ритмічно з мінімальними агогічними відхиленнями, в цьому відображається класичний вид звукотворчої волі (за класифікацією К. Мартінсена [34]). На відміну від виконання М. Аргеріх, яка, виконуючи ці твори робить темпові увільнення, та вільно виконує агогічні відхилення, особливо в місцях де змінюється відтінок гармонії. Порівнюючи з В. Горовицем динаміка є більш озвучена. В такому виконанні проявляється романтичний (екстатичний) вид звукотворчої волі (за класифікацією К. Мартінсена [34]).

2. «Забавна історія» – характер змінюється на веселий, курйозний, темп – швидкий.

У виконанні В. Горовиця ця п'єса звучить танцювально, легко. Пунктири звучать танцювально та ніжно. Всі репризні місця В. Горовиць грає на «*pp*». як ніби звучить ехо. Місця на *legato*, він виконує з невеликими агогічними відхиленнями. В порівнянні у М. Аргеріх звучить ця п'єса більш гостро та відривчасто. Пунктирні місця перекликаються і висвітлюється пунктирний рух в лівій руці, тому звучить акцентовано. Коли з'являється місце на *legato* та на «*p*» в її виконанні дозволяється певні темпові відхилення, та навіть *rubato* – що дозволяє, певний фрагмент зіграти вільно, а в наступному фрагменті наздогнати. Затакт виконується яскраво висвітленим звучанням та протяжнішим, ніж у В. Горовиця.

Виконавські складнощі проявляються у ритмічному звучанні пунктирного місця та в поєднанні танцювальності та ліричності.

3. «Гра в піжмурки» – швидка, легка п'єса, рухлива та активна.

Виконання В. Горовиця в п'єсі «Гра в піжмурки» – явно висвітлюються акценти, а вся інша фактура звучить прозоро та легко, саме в цьому проявляється майстерність звучання динамічного відтінку «*p*», та внутрішнє проявлення *crescendo* та *diminuendo*. Стрімкий рух допомагає втілити хвилеподібна динаміка. Звучить ця п'єса по класичному. В порівнянні виконання М. Аргеріх, яке відрізняється однорідним звучанням, фактура більш звучна та провідна. Під час висхідних проведення та пасажах використовується педаль тому звучання стає протяжним та наповнений обертоном, що надає враження романтичної музики.

Складність виконання полягає у виконанні п'єси як «на одному диханні», щоб звучання цілісним, без зупинок.

4. «Дитя, що просить». П'єса ніжна, спокійна, мелодійна, майже весь твір звучить динаміка «*p*».

У В. Горовиця звучать агогічні відхилення на початку п'єси. Широка відстань дозволяє розширити цей момент, досконало проінтонуючи. Висхідний підйом виконується стрімко піднімаючись та з рухом. Динаміка у двох виконавців звучить наближено до композиторських вказівок. На відміну у М. Аргеріх звучить стрімкий рух від першого до другого звуку, а при нисхідному проведенні – вільний рух. У другій частині п'єси висхідний рух мелодії виконується з пришвидшуючи (грати вільно під час підйому мелодії), але доходячи до вершини перед нею є розширення [36].

5. «Повне задоволення» – п'єса з рухом, композитор втілює радісний образ, радісне світосприйняття, сповненого душевного спокою. Темп – рухливий. У В. Горовиця прослідковується відтворення композиторського задуму в динамічних та штрихових моментах. Виконання цієї п'єси схоже на висхідний рух до вершини, який звучить з певним мелодійним розширенням, що дає музиці кращого відтворення та звучання. Виконання в двох руках

подібного матеріалу слугує його прослуховуванню та висвітленню. У виконанні М. Аргеріх представлено більш вільне відтворення авторських вказівок.

6. «Важлива подія» – величне, виразне звучання, акцентовані акорди дають враження святковості.

В. Горовиць виконує «Важливу подію» – урочисто, святково та з педаллю. Всі акцентовані акорди виконуються на педалі, тому звучання більш протяжне, але пунктирність, гострота звуку залишається, а М. Аргеріх цей момент виконує абсолютно без педалі, тому акцентовані акорди у її виконанні звучать більш відривчасто, гостро, і танцювально. В середньому розділі рух октав вниз в лівій руці В. Горовиць виконує на *crescendo* до нижньої ноти, слухаючи праву руку, але перевага залишається лівій руці. Все навпаки виконує М. Аргеріх передаючи перевагу правій руці, ліву руку вона грає з акцентом на перший звук.

7. «Мрії» ліричний центр всього циклу. Виконання В. Горовиця та М. Аргеріх подібне, тому, що грають *rubato* – всі підйоми та розв'язання мелодії, фраз виконуються з відхиленнями (то прискорюють, то заповільнюють). Звучання п'єси має бути щось не земне, не реальне, тому агогічні відхилення є доречними.

8. «У каміна»

Виконання В. Горовиця є ліричним, мелодійним, протяжним, паралельно у М. Аргеріх звучить контрастно інше звучання – танцювальніше та гостріше. Тому під час прослуховування ці два виконання звучать координально по-різному. У В. Горовиця розширення відбувається, коли рух йде до вершини – у М. Аргеріх це місце звучить без всяких відхилень. Останній рядок по музичному наповненню відрізняється від основного звучання теми: у першого виконавця це місце звучить легко, з акцентами танцювально, у другому виконанні цей фрагмент відрізняється – він став ще гострішим та активнішим [43].

9. «Верхи на дерев'яній конячці»

Виконання М. Аргеріх йде з повною фактурою, висвітлюються всі акценти та мелодія в лівій звучить протяжно, широко.

У разі виконанням В. Горовицем – важливу роль виконує ліва рука, а синкопована права рука звучить, як фон, але акценти ясно представлені.

Складність виконання проявляється у поєднанні лівої руки, яка грає на 1,2, 3 долі та синкоповану праву руку. Потрібно вести мелодію в лівій руці, та зобразити як дитина катається верхи на конячці.

10. «Майже серйозно».

Класичним, статичним можна назвати виконання В. Горовиця, оскільки в його виконанні мінімальні агогічні відхилення. Виконання чуттєве, ліричне та мелодійне і твір виконується в рамках темпу. В той час як виконання М. Аргеріх є романтичним, екстатичним – допустимі розширення, заповільнення відповідно в рамках темпу, але це виконання є більш вільним. Штрихи у двох виконавців однакові. М. Аргеріх підходячи до вершини робить це місце гнучким у межах музики, а В. Горовиць грає більш стриманіше в темповому плані, але не менш чуттєво.

11. «Лякання».

Початок у В. Горовиця звучить мелодійно, лірично, але ще є присутня схвильованість. 1й швидкий епізод звучить «прикрадаючись» і швидкий темп, повертається ніжна, співуча тема, 2й епізод – зовсім інший звучить легко та танцювально, продовження змінюється з танцювального на співуче.

М. Аргеріх виконує цю п'єсу більш вільно, не поспішаючи. 1й епізод починається на «*pp*» і в дуже швидкому темпі. Протяжно тягнеться мелодія в лівій руці. 2й швидкий епізод вона виконує значно швидше, ніж В. Горовиць, цей фрагмент виконується яскраво, активно, з певним захопленням.

12. «Засинає дитина» – колискова, спокійна, навіть сумного характеру. Стилістично показані елементи, засоби виразності колискової.

М. Аргеріх виконує цю п'єсу, охарактеризовано композитором, в сумному характері, в повільному темпі, звучання наповнене повним спокоєм.

В той час В. Горовиць виконує в швидшому темпі, характер виконання більш стривожений, напружений, тільки в мажорному епізоді з'являється просвітлення та надія.

13. «Поет говорить» Виконання М. Аргеріх виконане в протяжному, повільному темпі та глибоким звуком, всі підйоми на вершину фрази не є на *crescendo*, а навпаки виконується на *diminuendo*, тому, і звучить як певне розчарування.

А варіант В. Горовиця також виконується глибоким звучанням та глибоким фактурним звуковидобуванням, повільним, протяжним темпом. *Crescendo* виконується не на кульмінації, а в середині фрази. У пасажному фрагменті композитор втілює болісне розчарування.

2.4. Виконавська драматургія фортепіанного циклу «Дитячий куточок» К. Дебюссі

Музичний твір сприймається слухачем, насамперед, через його інтерпретацію – це звукове, музичне «прочитання» та художньо-образне тлумачення.

Проблемою сучасного музикознавства і є інтерпретація музичного твору, яка перебуває на межі теоретичних пошуків та «живого» музичного виконання. В ній існують такі аспекти, як: виконавські, слухацькі, музикознавчої інтерпретації та композиторського прочитання. В свою чергу композиторську інтерпретацію можна розподілити на «серйозну» та «сміхову» (пародійну) інтерпретацію.

Правильне осмислення сутності, змісту естетичного саме в гуманітарній сфері відноситься до теорій, що людям знайомі, ця теорія має довгу, тривалу історію розвитку в системі наукового знання. Кожен виконавець має мати «естетику», адже вона вивчає прекрасне у реальному житті, також торкається питань, як людина сприймає та усвідомлює світ, також, як аналізує загальні принципи творчості та розвитку мистецтва за законами краси, як певної, особливої форми естетичного відображення дійсності. Майбутній потенціал включає низку факторів, які ми прослідковуємо у І. Пяковського: художньо-

естетична відповідність фортепіанного мистецтва, які відповідають тим принципам, які є головні в певну історичну добу [46, с. 182].

Для того, щоб розкрити багатий внутрішній світ, також знайомство з кращими зразками, еталонами музичного мистецтва та їхнє відтворення у концертних виступах, також удосконалення виконавчої майстерності це служить як необхідна умова самореалізації. Важливим є обґрунтування актуального та перспективного досвіду. Умови загальної гуманітаризації освіти нашого суспільства найголовнішим є виховання гармонійно-розвиненої людини, яка б мала добрий естетичний смак та творчий підхід до певної справи.

В підтексті виконання існує таке розуміння як емпатія – здатність індивіда, індивідуальної особистості проникати у внутрішні стани іншої людини та як форма художнього пізнання. Цей факт дає змогу стверджувати, що під час сприйняття музичного твору присутній процес моделювання художнього образу, але і процес вживання в твір, наповнити його власними переживаннями та «баченням», які виражаються особливостями людських рис характеру, життєвих та творчих моментів. Цей елемент – емпатія допомагає відчувати, що є спільне, схоже з художнім об'єктом, пережити та втілити вірний настрій та емоції, які автор заклав в даний твір. Особливість емпатичного переживання є процесуальність, рух і динаміка. Характер, що є умовний, асоціативний у відображених музичних творах почуттів. Насправді потребує уявної участі слухача під час розгортання почуттєвих процесів. У цьому викладенні емпатія дозволяє зрозуміти, проаналізувати та відтворити основні етапи художнього процесу. В процесі сприйняття музичного твору відбувається заглиблення та поглиблення в емоційний світ твору через розкриття засобів музичної виразності для звукового втілення. Таким чином відбувається зміна музичного твору на інформаційно-емоційне джерело, що розшифровує зміст осмислення та розуміння внутрішнього задуму автора. Якщо дивитися зі сторони емпатійного проникнення в емоційно-почуттєвий світ закладеного музичного образу при першому сприйнятті, ознайомленні з художнім змістом твору виникає симпатія або антипатія. Сам факт вміти проникати в емоційний

«підтекст» музичного твору залежить саме від емпатійної культури слухача, а саме наскільки вона в нього працює та як вона розвинена та залежить від здібностей, щоб делікатно вживатися в емоційну формулу твору. Саме із-за цього емпатія відіграє значну роль в музичній, педагогічній та виконавській діяльності, тому, що результат має бути вміння проникати та відчувати специфічний зміст музичної мови, моделювати, відтворювати художній образ, розуміти, співпереживати та передавати. В першу чергу необхідно володіти емоційно-інтелектуальною культурою сприймання, щоб були сформовані навички емпатійно-педагогічного спілкування з художнім твором. Важливо сприймати емоційний зміст музичний твір не тільки з-за чияюсь допомогою, але й навчитися самостійно осмислювати його. Для вірного формування емпатійних навичок потрібні знання про загальне ставлення автора до твору, стимулювати до власного художнього бачення, розуміння та тлумачення особливостей різнохарактерного емоційного забарвлення і різних стилів, розвивати вміння та навички для розпізнавання емоцій в музиці та мові. Суттєвим є вміння вчуватися в музичний образ – це є найважливіша здатність, що допомагає розкрити внутрішню сутність виконавця та його природню креативність. Протягом усього життя необхідно тренувати цю здатність. О. Жарков стверджує «Необхідна постійна праця над формуванням емпатійної культури виконавця, активувати їх інструментальними можливостями взаємодії емпатії з музичним мистецтвом, що проявляється через вживання в емоційно-чуттєвий зміст музичних творів, є необхідність у створенні оптимальних психологічно-педагогічних умов для розвитку навичок емпатійного сприймання художніх образів» [15, с. 98].

Специфіка досвіду ціннісного ставлення до музичного мистецтва є змістовним наповненням знань, що є зумовленим аксіологічною спрямованістю, яка виявляється у певних знаннях: про музику як вид мистецтва, його функції, які входять засоби музичної виразності, які проявляються художні цінності, ті, що втілені у музичних творах, норми та критерії оцінювання музичних творів – ціннісне ставлення до музичних явищ.

Головним показником рівня теоретичної обізнаності виступає базовість та системність знань, ознакою якою є якість та глибина, розуміння та усвідомлення вагомих зв'язків між ними, відрізнєння одних знань від інших, головних завдань одних знань для інших. На цій ґрунтовній основі проявляється розуміння практичної значущості знань, яке сприяє для ефективного використання. Велике значення процесу осягнення музичних творів для формування особистості виконавця, це самостійна цінність, а робить її знання та пізнання музичного мистецтва. Діагностуючи ступінь обізнаності важливо врахувати те, що у сенсі досвіду ціннісного ставлення до музичного мистецтва знання виступають як об'єктивні і як суб'єктивні знання. Також показником являється направленість ціннісних орієнтацій, які виконують роль орієнтира при ставленні до музичних творів. Ціннісні орієнтації проявляються в оцінних судженнях. Отже, показники за якими вираховується ступінь музичної обізнаності виконавця: ґрунтовність, базовість та системність знань, ціннісні орієнтації, їх спрямованість, аргументованість оцінних суджень [38].

Проблематика музичної інтерпретації є дійсно складною та різносторонньою. На сьогоднішній день питання інтерпретації є досить опрацьованими. Тому, що існують музикознавчі монографії, вони присвячені теоретичній базі музичної інтерпретації, книги, що написали виконавці-практики та педагоги, вони акцентують увагу саме на практичних та методологічних сторонах проблеми. А дисертаційні роботи, що присвячені і музикознавчому і педагогічно-методологічним ракурсам інтерпретації та низка статей.

Б. Сюта пише «Насправді художній твір, зазвичай, має багатоплановий образний лад та у різних піаністів, звісно залежить від їх індивідуальності – по-перше виділяють одні чи інші сторони твору. Тому давати якісь однопланові характеристики є непотрібним завданням. Існують різні літературні програми, навіть найдетальніші, які можуть підштовхнути в певних випадках фантазію виконавця, також налаштувати його, це все ніколи не замінить досконального знання твору» [57, с. 72]. Для кращого відчуття та можливості передати зміст

музики у всіх її тонкощах та нюансуванні, в першу чергу необхідно детально ознайомитися з самим нотним текстом, з усіма можливими деталями та особливостями, це і надає кожній інтерпретації неповторність. Риси імпресіоністичного музичного мовлення – детермінують специфіку втілення музичних образів творів композитора сучасними виконавцями. Детальний виконавський аналіз – допоможе в розумінні особливостей музичної форми, музичної мови та способів втілення композиторського задуму виконавцем.

Сюїта К. Дебюссі «Дитячий куточок» – дійсно прекрасний твір та дорогоцінна перлина виконавської інтерпретації. Вивчення «Дитячого куточка» може дати ключ, показати шлях до розуміння музики К. Дебюссі.

Слухаючи музику К. Дебюссі спостерігається, що природа знайшла своє місце, вираження у всій плинності звучання музики, неповною мінливістю це все відображення у величезній кольоровій палітрі та різнобарвності. Кожна нота, кожен інтервал має своє звучання, свій колір, звучить своя гармонія. Музику К. Дебюссі можна порівняти з партитурами, в кожній п'єсі протягом великих відрізків комбінуються численні голоси, лінії, або цілі пласти музики. Перед виконавцем постає завдання – це виявити співвідношення, відповідність цих ліній та пластів, щоб відновити для себе цю партитуру твору. Для виконання твору К. Дебюссі потрібно в першу чергу його уважно проаналізувати. І вже після такого аналізу можна починати шукати барви та особливі тембральні характерності, що додає кожному голосу неповторне звучання в мистецтві композитора [45].

Ю. Ніколаєвська зазначає «Інтерпретологія як наукова дисципліна об'єднує досвід та демонструє єдність та найкращі досягнення теоретичного та виконавського музикознавства» [43, с. 517]. Існує ряд проблемних питань сучасної інтерпретології, що має деякі напрямлення:

- історія інструмента та його подальша еволюція;
- виконавська та педагогічна діяльність видатних музикантів;
- виконавська семантика або аналіз виконавського тексту;
- спілка творчості видатних виконавців та композиторів;

– методологія як система підходів і принципів наукового моделювання музики, що відображає зміст соціокультурного та історичного контекстів теорії та практики музичного виконавства.

І. Сухленко досліджено основні категорії музикознавства: класифікуються види музичної інтерпретації, розглядаються дефініції та поняття «музичний твір» (композиторський задум та ідея), «музичне мислення» (в поєднанні з інтонаційною звуковою природою), «авторський текст», «музичний жанр», «індивідуальний музичний стиль» [56, с. 369].

Перед виконавцем існують певні задачі: дослідження еволюції розвитку кардинальних естетичних проблем музичного виконавства в філософсько-естетичному плані; критичний аналіз найбільш значних теоретичних концепцій буржуазних естетиків та музикознавців в сфері онтологічних проблем музики; вивчення способу існування музичного твору як звучного інтонуючого феномена. Рядом з освітленням проблем музичного виконавства в історичному та філософсько-естетичному ракурсі важливим є термінологічний аналіз, тобто введення та розшифрування дефініцій, оперування поняттями «нотний текст», виначення об'єкту інтерпретації, розмежування термінів «інтерпретація», «виконання», «виконавська інтерпретація». Музика постає як цінність, як історія і як сенс, розкриваючи діалог між філософією та мистецтвopовідною думкою, між мистецтвом та наукою. Історія трактується як змістовний час, тобто проблеми музичної історії стають в музичній парадигмі ключовими, основними проблемами, які роздивлюємося в хронологічній послідовності. З диференціюванням композиторської та виконавської творчості виникають протилежні пріоритети в науковій інтерпретації твору: – об'єктивний аналіз звукової структури; – суб'єктивні асоціації, які народжені твором в свідомості виконавця [65].

Виконання фортепіанного циклу «Дитячий куточок» Монікою Хаас наповнений різнобарвністю та багатим колоритом. П'єси мають своєрідний «окрас», сповнені легкістю, «розмитістю» - немає гострих всплесків, немає динамічних «*sf*» – сфорцандо, фрагментів, що виділяються. Музика має свій

певний «пласт», «межу» за яку композитор не виходить. Відрізняється лише останній номер №6 «Ляльковий кек-уок», оскільки тут присутні пунктирні малюнки, динаміка має різкі акценти, сміливе виконання, є частини, більш спокійні та протяжні, мелодійні. Звучать сміливі, активні широкі інтервали, пунктирність надає враження наполегливості, рішучості та кульмінації всього циклу. Але «підготовкою» до цього була п'єса №5 «Маленький пастух», як відлуння звучать пунктирні мотиви, що ніби підготавлює до майбутнього «вибуху». П'єса наповнена різними ладо-гармонійними, тональними зворотами, гармонійним звучанням, яскравими динамічними акцентами. Звісно ніби як «зворотня сторона» – є спокійна частина, яка ніби вертає нас у той – безтурботний, спокійний стан, наповнений загадковості, замріяності, воля фантазії та уяві. Дуже цікавою є п'єса №1 «Doctor Gradus ad Parnassum», адже вона зовсім не схожа на етюд. Однозначно, якщо дивитися зі сторони навчальної, то п'єса відповідає вимогам для розвитку техніки та всього грального апарату, але саме звучання нагадує п'єсу – яка має образність, складається враження, що під час гри ніби малюють картину, пейзажі, природу, передають побачене та «пережите» композитором. №3 «Серенада ляльці» відрізняється від попередніх п'єс танцювальним характером, більш «живим», швидким темпом, що привносить новизну в цикл. В середньому розділі є повільна частина, що показує засмучення ляльки, переживання – це преподнесено для кращого розміння дітям.

В результаті проведеного аналізу були виявлені істотні зміни в музичному мисленні К. Дебюссі, які найповніше себе проявили у фортепіанному циклі «Дитячий куточок». Це оригінальні п'єси, що ставлять собі за мету ввести в світ образів нової музики слухачів і виконавців та досягають своєї мети. При тому фортепіанний цикл і всі його п'єси становлять великий художній інтерес.

У фортепіанному циклі «Дитячий куточок» яскраво проявили себе такі риси жанру сюїти, властиві композиторам-імпресіоністам: прагнення до конкретизації музичних образів, локанічності, програмності, що проявляється у

К. Дебюссі в назві не тільки циклу, але і кожної його мініатюри окремо; вільне тональне зіставлення частин (всі п'єси пишуться в різних тональностях, з переважанням мажору або мінору; у К. Дебюссі, як було виявлено, переважає мажор); темпові прискорення хвилеподібно направлені до двох вершин: до №3 – «Серенада ляльці», потім до №6 – «Ляльковий кек-уок»; втілення певного кола образів: наївний і мудрий, казковий і реальний, в цілому чудовий і добрий світ дитинства.

Виконання окремих голосів часто диференційовано призводить до того, що якщо брати акорд, кожен його звук з різним ступенем сили. Однозначно враховуються фізичні можливості інструменту та виконавця – потрібно шукати спосіб натискання довгих звуків, щоб тягнулись та звучали до самого кінця, щоб сила звуку була розподілена таким чином, щоб один пласт не перекривав інший.

Необхідним у виконанні є інструментувати музику, майстерно поєднувати окремі звуки і щоб кластер мав різне забарвлення. Музичне забарвлення залежить від характеру музики, його відчуття та необхідне відтворення. Різні виконавці – різне виконання, оскільки існує багато факторів, які дійсно впливають на аналізування та відтворення твору. Беремо з-за приклад навіть фактуру людини, виконавця, це дає зрозуміти з якою силою буде здійснюватися натиск на клавішу. Яка структура погляду та сприйняття музики, таке й буде відтворення даного твору. Споглядаємо характер граючого, чи він має спокійний, чи більш настирний, проривний характер – то висновок, що з таким посилом буде відтворюватись музика.

Найголовніше, проаналізувати та вірно інтерпретувати вказівки та поради композитора, для максимального втілення авторського задуму музичного твору.

Висновки до Розділу 2

Фортепіанний цикл «Дитячі сцени» посідає особливе місце у творчій спадщині Р. Шумана. Це є яскравий приклад втілення всіх композиторських та піаністичних принципів Р. Шумана. «Дитячі сцени» є «класичним» зразком

дитячого фортепіанного циклу. Кожна п'єса має назву, що відразу розкриває характер та зміст музичного твору. Цикл складається з 13 різнохарактерних п'єс. В ньому не один темп на весь цикл, а на кожному п'єсу є свій темп. В даному творі відображається настрій та характер дитини. Але цикл написаний для дорослого, щоб він не забував найкращі періоди свого життя.

Фортепіанний цикл Р. Шумана є структурованим, послідовним, логічно побудованим, продуманим це відображається у фактурному різноманітті, у використанні різних піаністичних прийомів, в образній та виражальній «сферах» музики циклу. Дитячі сцени» вимагають від виконавця точності у виконанні нотного тексту, майстерного володіння звуковидобуванням.

За словами К. Мартінсена: «Звукотворча воля – це те, що кожен справжній піаніст (музикант) абсолютно безпосередньо відчуває в собі під час виконавської творчості як центральну, первинну силу» [34, с.28]. Проаналізована виконавська інтерпретація двох різностильових виконавців, відображається у їх відчутті музики, та внесення свого індивідуального підходу. На підставі порівняльного аналізу виконавських версій В. Горовиця та М. Аргеріх доходимо висновку, що виконання цими піаністами «Дитячих сцен» Р. Шумана виявляє певний тип звукотворчої волі для кожного виконавця (за К. Мартінсеном [34]). Так, В. Горовицю властивий класичний тип звукотворчої волі, а М. Аргеріх – романтичний. Виконано розподіл виконавців за класифікацією К. Мартінсена.

У результаті проведеного аналізу фортепіанного циклу «Дитячий куточок» було виявлено особливості композиторського стилю К. Дебюссі. Це оригінальні п'єси, що своєю музичною драматургією «запрошують» слухачів та виконавців у світ образів «*нової музики*». При тому фортепіанний цикл і всі його п'єси становлять великий художній інтерес.

У фортепіанному циклі «Дитячий куточок» яскраво проявили себе такі риси жанру сюїти, властиві композиторам-імпресіоністам: прагнення до конкретизації музичних образів, локанічності, програмності, що проявляється у К. Дебюссі в назві не тільки циклу, але і кожної його мініатюри окремо; вільне

тональне зіставлення частин (всі п'єси пишуться в різних тональностях, з переважанням мажору або мінору; у К. Дебюссі, як було виявлено, переважає мажор); темпові прискорення хвилеподібно направлені до двох вершин: до №3 – «Серенада ляльці», потім до №6 – «Ляльковий кек-уок»; втілення певного кола образів: наївний і мудрий, казковий і реальний, в цілому чудовий і добрий світ дитинства. Кожному виконавцеві необхідно бути уважним до всіх ремарок та вказівок композитора і точно їх відтворювати для максимально адекватного втілення авторського задуму музичного твору.

ВИСНОВКИ

Дане дослідження виявило проблеми виконавської інтерпретації фортепіанного циклу «Дитячі сцени» Р. Шумана та «Дитячий куточок» К. Дебюссі. Досягнення зазначеної мети передбачало вирішення наступних завдань: здійснено огляд наукової літератури, присвяченої життю та творчості Р. Шумана, проаналізовано особливості композиторського стилю Р. Шумана, проаналізовано наявні у музикознавчих працях відомості про фортепіанні цикли Р. Шумана, проведено порівняльний аналіз виконавських версій фортепіанного циклу «Дитячі сцени» Р. Шумана (на прикладі виконавських версій В. Горовиця та М. Аргеріх).

Найсуттєвішими результатами даного дослідження слід вважати:

1. у дослідженні виявлено специфіку виконавських інтерпретацій дитячих фортепіанних циклів XIX-XX ст. У виконавських інтерпретаціях проаналізованих музичних творів виявлено індивідуальне світовідчуття кожного піаніста, що знайшло звукову реалізацію на підставі оригінального розуміння специфікації жанру дитячої музики крізь призму світосприйняття композитора;
2. здійснено компаративний аналіз виконавських версій «Дитячих сцен» Р. Шумана (на прикладі інтерпретаційних версій В. Горовиця та М. Аргеріх), який надає характеристику інтерпретаційним принципам виконавців: віртуозним здібностям, майстерному володінню звуковими барвами фортепіано, тонким фразуванням під час виконання музичних творів (Розділ 2.2);
3. систематизовані та проаналізовані наявні музикознавчі підходи до дослідження фортепіанної творчості Р. Шумана та К. Дебюссі;
4. наведено історію написання фортепіанного циклу «Дитячі сцени» Р. Шумана як зразка творчого та стильового співвідношення (Розділ 1.2.);
5. крізь призму виявлення специфіки музичної драматургії «Дитячих сцен» Р. Шумана, «Дитячого куточка» К. Дебюссі та будови циклу, надано характеристику кожній п'єси (Розділ 2.1.);

6. проаналізовані твори композиторів написані для «дитячого сприйняття»: це знаходить свій прояв у жанрі фортепіанної мініатюри, «казковості» музичних образів, програмності творів (цікавих для дітей назвах).

Перспективи подальшої розробки теми представленого магістерського дослідження можуть бути реалізовані у здійсненні аналізу дитячої музики українських композиторів: В. Сильвестрова, Г. Саська, Ж. Колодуб, М. Скорика, В. Птушкіна.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біла К. Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ НАН України, 2009. №2 (26). С. 107–111. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/27612>.
2. Виноградов Г. Музична фактура як аспект дослідження стилю. *Українське музикознавство* : зб. ст. Київ, Музична Україна, 1977. Вип. 12. С. 91–107.
3. Ганзбург Г. Персонажи песенного театра Шумана и их прототипы. В кн. Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. Харьков: РА, 1997. 21-33 с.
4. Ганзбург Г. Песенный театр Роберта Шумана. *Музыкальная академия*. Київ, 2005. Вип. 1. С. 106–119.
5. Ганзбург Г. Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. Харьков: РА, 1997. С. 272.
6. Гаран К. Мініатюра в українській фортепіанній музиці (на прикладі аналізу циклу для дітей «Мініатюри» О. М. Яковчука). *Культура і мистецтво у сучасному світі*. Київ, 2014. Вип. 15. С. 118–125.
7. Говорухина Н. Р. Шуман «Стихотворения Королевы Марии Стюарт»: опыт жанрового анализа. Харьков. С. 54.
8. Горюхіна Н. Композиція музичного твору. *Науковий вісник НМАУім.П. І. Чайковського, ред-упор. І. А. Котляревський*. Київ, 2000. Вип. 7 (Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття). С. 16 – 30.
9. Денисенко І. Мотивно-фактурные комплексы в фортепианном стиле К. Дебюсси. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка* : зб. наук. праць. Луганський державний інститут культури і мистецтв. Луганськ, 2010. 12. С. 143–155.
10. Денисенко І. Специфика фортепианной палитры французского импрессионизма. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук.пр. Харк. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2003. Вип. 11. С. 102–107.

11. Довжинець І. Класична музика в умовах інформаційного суспільства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Класична музика в сучасній культурі*. Харків, 2014. Вип. 41. С. 29–31.
12. Єргієва О. Емоційний інтелект музиканта-інструменталіста і транзитивність художньо-естетичних емоцій в концертно-комунікативній ситуації. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2016. Вип. 22. С. 273–285.
13. Жабинский К. Фортепианное творчество Роберта Шумана. Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: сб. науч. тр. Харьков, 1997. 114–134 с.
14. Жарков А. К проблеме тембрового смыслообразования. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 60. С. 129–134.
15. Жарков А. Тембр в музыке: к проблеме определения понятия. *Київське музикознавство*. Київ, 2017. Вип. 55. С. 94–100.
16. Иванова И. Принцип цитирования в произведениях Шумана. Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: сб. науч. тр. Харьков, 1997. 154–160 с.
17. Игнатченко Г. Ритмо-фактурный комплекс музыкального произведения: теоретические предпосылки исследования. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 1999. Вип. 4. С. 3–16.
18. Игнатченко Г. Функционально-логические аспекты музыкальной фактуры. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Київ: Науковий світ, 2001. Вип. 7. С. 46–60.
19. Инюточкина Н. Черты позднего стиля Роберта Шумана (на примере вокального цикла на стихи Марии Стюарт). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр.* Харків, 1999. Вип. 4. 66–72 с.
20. Каверина Л. Цикличность как особенность музыкального мышления Р. Шумана. В кн. Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. Харьков, 1997. 81–88 с.

21. Катрич О. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2013. Вип. 29. С. 111–118.
22. Кашкадамова Н. Б. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві XX сторіччя : [підручник] Львів : КІНПАТРІ, 2014. 343 с.
23. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя [підручник]. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
24. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) XIV- XVIII ст.: навч. посібник для студ. музичних вузів. Т. : СМП, 1998. 299 с.
25. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання його індивідуального стилю. *Українська музика: Науковий часопис*. Львів, 2014. Вип. №3 (13). С. 52–57.
26. Кізлова О. Три «Ш»: величие и боль Роберта Шумана. Київ, 2020.
27. Козаренко О. В. Національна інтонаційність у композиторській творчості. Київ, 1993. Вип. 3.
28. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Київ: Музична Україна, 1984. 160 с.
29. Кроо Д. Если бы Шуман вел дневник... Будапешт: Corvina, 1966. 224 с.
30. Луковська С. Ранние миниатюры Клода Дебюсси в свете главных новаций французских поэтов-символистов. *Київське музикознавство*. Київ, 2014. Вип. 48. С. 159–170.
31. Мадышева Т. Некоторые аспекты интерпретации “Lied”. В кн. Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. Харьков, 1977. 228–233 с.
32. Макеева Т. Примеры использования образов движения и их эмоциональная характеристичность в «Детских сценах» Роберта Шумана. В кн. Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. Харьков, 1977. 78–81 с.

33. Малий Д. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 215 с.
34. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника. К., 1966. 100–105 с.
35. Моргунова Т. Традиции Р. Шумана и камерно-инструментальное творчество П. Хиндемита. Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: сб. науч. тр. Харьков, 1997. 218–220 с.
36. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): исследование В. Москаленко. *КТК им. П. И. Чайковского*. Киев, 1994. С. 156.
37. Москаленко В. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 1994. 300 с.
38. Москаленко В. Про художественную функцию фактуры в музыке. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–65.
39. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие. Киев, 2012. С. 272.
40. Моцаренко К. Жанр фортепіанної багателі в сучасній українській композиторській творчості: індивідуально-стильовий аспект : дис. ... канд. Мистецтвознавства. Одеса, 2021. 306 с.
41. Наухауз Г. Возвращение к слову: поздние литературные труды: [к 150-летию одного из самых “литературных” композиторов в истории музыки Р.Шумана] / Г.Наухауз; пер. с нем. О.Лосевой // *Муз. академия*. 2006. № 4. С. 166–171.
42. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.
43. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості ХХ-початку ХХІ ст.) : дис. ... докт. мистецтв.

Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського.
Харків, 2020. 517 с.

44. Очеретовська Н. Р. Шуман і деякі проблеми музичної естетики. *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы*: сб. науч. тр. Харьков, 1997. 148–154 с.
45. Приходько В. Музыкальная фактура и исполнитель. Харьков : Фолио, 1997. С. 208.
46. Пясковский И. Поэтика музыкального мышления. Киев : Музыка, 1987. С. 182.
47. Романова Е. Музыкальная эстетика Роберта Шумана. *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы*: сб. науч. тр. Харьков, 1997. С.144–148.
48. Рощенко Е. Лики Шумана в его песнях (по прочтении С. Свириденко). *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы*. Харьков, 1997. 34-57 с.
49. Рощенко О. Новая мифология романтизма и музыки (проблемы энциклопедического анализа музыки) : монографія. Харьков : ХНУРЕ, 2004. 88 с.
50. Рябов І. Маленький виртуоз. Сборник этюдов и виртуозных пьес для ф – п [Ноти] Киев : Муз. Украина, 1974.
51. Рябуха Н. О. Онто-сонологічна концепція (на матеріалі фортепіанної музики) : монографія. Харків : ХДАК, 2017. 453 с.
52. Самойленко А. Жанр–стиль как парная категория музыкальной культурологии. *Соціально–педагогічні аспекти професійного навчання: Збірник наукових праць*. Київ.: Науковий світ, 2002. С. 98–106.
53. Самойленко О. Авторський стиль як конститутивна риса музикознавчого дослідження: акмеологічні обрії наукової теорії Наталії Савицької // *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2015. Вип. 4(29). С. 28–38.

54. Самойленко О. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: зб. ст. *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. С. 3–12.
55. Станчев. С. Господар звуків. Роберт Шуман. В кн. Коли мовчать слова. Образи великих композиторів. Київ, 1968. 150–163 с.
56. Сухленко І. Ю. О генеалогии исполнительского стиля. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук пр. Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20. С. 362–373.
57. Сюта Б. Константні моделі в процесі музичного смислоутворення. *Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення: Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. Випуск 60: Збірка статей. Київ, 2006. С. 69–77.
58. Сюта Б. Особливості позамузичних чинників організації художньої цілісності в музичних текстах кінця ХХ ст. // *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2005. Випуск VIII. С. 63–72.
59. Сюта Б. Чинники формування науково-творчих парадигм у музиці ХХ століття // *Музично-творчий процес: наукові рефлексії: Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 72. С. 19–28.
60. Тимофєєва К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2009. 18 с.
61. Тихомирова Н. Ф. Музыкальная психология. *Учебное пособие для высших музыкальных учебных заведений I-II уровней аккредитации*. Н.Ф. Тихомирова, П. П. Складар Государственный методический центр учебных заведений культуры и искусств. Луганский колледж культуры и искусств. Київ: Глобус, 2001. С. 191.

62. Тукова І. О понятті «жанровий стиль». *Музичний стиль: теорія, історія, сучасність: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. К., 2004. 38. С. 27 – 33.
63. Туриніна О. Психологія творчості. *Навчальний посібник*. Київ: МАУП, 2007. С. 160.
64. Цзяо І. Методичне забезпечення естетичного розвитку майбутніх учителів музики в процесі навчання гри на фортепіано. *Наука і освіта*. Одеса, 2016. Вип. 1.
65. Черкова Н. Сематика дитячості у творчості сучасних композиторів. Кривий Ріг, 2018
66. Шаповалова Л. Рефлексивний художник. Проблеми рефлексії в музикальному творчестві. Харків : Скорпион, 2007. С. 291.
67. Шаповалова Л. Інтерпретологія як інтегративна наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського*. Харків, 2017. Вип. 46. С. 289–300.
68. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
69. Шип С. «Музикальне произведение» як видова категорія і структурнісвойства музикального тексту // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* Київ, 2002. Вип. 20. С.13–22.
70. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки (теоретическое исследование). Одесса, 2001. С. 296.
71. Юаньмей Л. «Zwei Venetianische Lieder» Р. Шумана в традиції австро-німецької романтичної пісні. *Аспекти історичного музикознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського*. Харків, 2019. Вип. 18.
72. Якуб'як Я. В. Аналіз музичних творів (Музичні форми) : Підручник для вищих навчальних закладів. Тернопіль : СМП «Астон», 1999. Ч. 1. 208 с.
73. Boetticher W., Einführung in die musikalische Romantik, Wilhelmshaven, 1983.

74. Brahms P. Robert Schuman. Zeit im Bild, 1969.
75. Brill Marlene Targ, *Chopin and Romantic Music* (Hardcover) [ISBN 0-7641-5136-3](#) ; [ISBN 978-0-7641-5136-1](#).
76. Chantavoine J., Gaudefrey-Demonbynes J., Le romantisme dans la musique européenne, P., 1955.
77. Cortot, Alfred. La musique française de piano: Ser. I, II. Paris: Rieder, 1932
78. Dawes, Frank., Debussy Piano Music. *BBC Music Guide*. London: British Broadcasting Corporation, 1982.
79. Dent E. J., The rise of romantic opera, Camb., 1979.
80. Einstein, A. *Muzyka w epoce romantyzmu*, Kraków, PWM 1983.
81. Jarociński, S. *Ideologie romantyczne*, Kraków, PWM 1979.
82. Lockspeiser, Edward. Debussy, sa vie et sa pensée / Trad, de l'anglais par Leo Dile; Suivi de l'analyse de l'oeuvre par Harry Halbreich. Paris: Fayard, 1980.
83. Murray, John. The letters of Robert Schumann, London, 1907.
84. Nichols, Roger. The life of Debussy. Cambridge: Cambridge univ. press, 1998.
85. Plantinga, Leon. *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe* (Hardcover) [ISBN 0-393-95196-0](#) ; [ISBN 978-0-393-95196-7](#).
86. Schenk H., The mind of the European romantics, L., 1966.
87. Schmitz, Robert. Debussy Piano Works. New York, 1950.
88. Slephenson K., Romantik in der Tonkunst, Köln, 1961.
89. Vallas, Leon. Claude Debussy et son temps. Paris: Alcan, 1932.