

**МИНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра спеціального фортепіано**

**ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ Ф. ШУБЕРТА У ВИКОНАВСЬКІЙ  
ПРАКТИЦІ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ**

**Магістерська робота  
Войтко Олександра Вікторовича  
Науковий керівник:  
І.Ю. Сухленко  
кандидат мистецтвознавства, доцент**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело



Войтко О.В.

**Харків 2020**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ Ф. ШУБЕРТА В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ПОЧАТКУ ХІХ СТОЛІТТЯ</b> .....	6
1.1. Фортепіанна творчість Ф. Шуберта у науковому дискурсі.....	6
1.2. Фортепіанний стиль Ф. Шуберта: між класицизмом та романтизмом.....	13
Висновки до розділу 1.....	17
<b>РОЗДІЛ 2. ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ДОСВІД ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЕКСПРОМТІВ D899 Ф. ШУБЕРТА: ВІД ЗАДУМУ ДО ВТІЛЕННЯ</b> .....	19
2.1. Композиція та драматургія циклу.....	19
2.2. Виконавський аналіз.....	21
Висновки до розділу 2.....	28
<b>РОЗДІЛ 3. СОНАТА D958 C-MOLL Ф. ШУБЕРТА У ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЯХ ПІАНІСТІВ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ</b> .....	29
3.1. Соната D958 c-moll. Композиція та драматургія.....	29
3.2. К. Аррау.....	33
3.3. М. Утіда.....	35
3.4. А. Шифф.....	38
Висновки до розділу 3.....	40
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	42
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	49

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** У порівнянні із музикою інших епох творча спадщина композиторів-романтиків вже понад 200 років залишається актуальною, привертаючи увагу не тільки аматорів, а й професіоналів. Але, як відомо, напрям романтизму не був однорідним, він об'єднував багато митців, художні настанови яких були достатньо різними. Це навіть приводило до певного протистояння (згадаємо, наприклад, розбіжності між Лейпцігською та Веймарською школами). Спрощуючи, можна сказати, що були романтики більш класичні (Ф. Мендельсон) та більш романтичні (Ф. Ліст). Таким чином, коли сьогодні виконавці звертаються до творчості композиторів-романтиків, вони роблять вибір, який залежить від власних художніх вподобань. Є митці, які зосереджені виключно на «мускулінном» романтизмі, де начебто сконцентровані всі можливості для демонстрації віртуозного потенціалу. Історично склалося так, що саме ці твори максимально кількісно представлені у репертуарі піаністів. Але є й «інший» романтизм, сконцентрований на більш тонких почуттях, презентації душевного стану особистості. Найбільш наочно він проявився у творчості Ф. Шуберта.

З одного боку, кожна людина, й особливо професійний музикант, добре знайомий з постаттю Ф. Шуберта, його поглядом на розвиток музичного мистецтва, та, власне, його творчістю. Але з іншого, ми змушені констатувати, що це знайомство (принаймні на території України) досить фрагментарне. Фактично, ми знаємо лише невелику частку спадщини Ф. Шуберта: Незакінчену симфонію, два-три пісенних цикла, декілька фортепіанних мініатюр. Це, звісно, не може дати адекватної уяви ні про творчість композитора як певну цілісність, ні про місце творчості Ф. Шуберта у розвитку фортепіанного мистецтва. Це обумовлює один із параметрів актуальності нашого дослідження. Іншим параметром виступає

необхідність осягнення того яке місце спадщина Ф. Шуберта займає у фортепіанній культурі ХХ-ХХ ст.

**Об'єкт дослідження** – фортепіанне мистецтво ХХ-ХХІ ст.

**Предмет дослідження** – виявлення типових алгоритмів інтерпретації фортепіанної спадщини Ф. Шуберта у виконавській практиці ХХ-ХХІ ст.

**Матеріалом дослідження** обрано нотний текст експромтів D899, Сонати №19 D 958 до-мінор та їх виконавські версії К. Аррау, М. Утіди, А. Шиффа.

**Мета роботи:** виявити типові алгоритм інтерпретації фортепіанних творів Ф. Шуберта.

**Завдання:**

- систематизувати наукову літературу, присвячену фортепіанній творчості Ф. Шуберта;
- окреслити базові тенденції, що визначали шляхи розвитку фортепіанного мистецтва у ХІХ ст.;
- виявити стильові домінанти фортепіанної спадщини Ф. Шуберта;
- дослідити кількісні параметри залученості фортепіанної творчості Ф. Шуберта у виконавській практиці ХХ-ХХІ ст.;
- порівняти виконавські версії фортепіанних творів Ф. Шуберта.

**Методи дослідження обумовлені вибором теми:**

- *системний* – презентує фортепіанне мистецтво як цілісність певних елементів;
- *історичний* – виявляє специфіку співвідношення класичних та романтичних тенденцій на різних етапах розвитку фортепіанного мистецтва;
- *жанрово-стильовий* – спрямований на виявлення індивідуально-авторського у фортепіанній творчості;
- *структурно-функціональний* – потрібен для здійснення композиційно-драматургічного аналізу обраних творів, осмислення будовання музичної форми та образно-змістовного плану;

- *порівняльно-інтерпретаційний* – використовується при співставленні відповідних виконавських версій.

**Теоретичною базою дослідження слугують наукові праці з:**

- *історії музики* (І. Белза [8], В. Григор'єв [19], К. Зенкін [22; 24], Проблемы романтизма в исполнительском искусстве вып. 6 [40], А. Цукер [58].
- *проблем музичного стилю та жанру* (М. Арановський [3], Б. Асаф'єв [4], В. Бобровський [6], К. Зенкін [20], Л. Мазель [27; 28], В. Медушевський [30; 31], М. Михайлов [32], Є. Назайкінський [34], С. Скребков [39], К. Царьова [52]).
- *розвитку фортепіанного мистецтва і виконавської проблематики* (О. Алексєєв [1; 2], Т. Веркіна [8], Л. Гаккель [15], Н. Кашкадамова [21], Н. Корихалова [22], Є. Ліберман [25], К. Мартінсен [29], Г. Нейгауз [35], Д. Рабінович [37], С. Фейнберг [42; 43]).

**Наукова новизна результатів дослідження** полягає в тому, що вперше фортепіанна творчість Ф. Шуберта представлена як важлива складова фортепіанного мистецтва ХХ-ХХІ століть.

**Практичне застосування результатів дослідження** полягає в тому, що вони можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях, посвячених вивченню творчості Ф. Шуберта, в курсах «Історія фортепіанного мистецтва», «Методика викладання спеціального фортепіано», «Інтерпретація музики».

**Апробація.** Підготовлена мною стаття по темі: «Соната №19 D958 Ф. Шуберта у виконавських проєкціях».

**Структура** роботи складає: вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел і додатки. Загальний об'єм – 52 сторінки. Список використаних джерел складає 70 назв.

## РОЗДІЛ 1

### ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ Ф. ШУБЕРТА В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ПОЧАТКУ ХІХ СТОЛІТТЯ

#### 1.1. Фортепіанна творчість Ф. Шуберта у науковому дискурсі

Лише два століття відділяють нас від життя Ф. Шуберта (1797-1828). Не так давно в 2017-му відзначалось 220-ліття з дня народження композитора, музика якого все більш активно входить в концертний репертуар. Творчість Ф. Шуберта, без жодного сумніву, показує грань класичної та романтичної епох в музиці. До небувалих на той час вершин композитор підніс жанри пісні та фортепіанної мініатюри, які згодом зайняли провідне місце в академічній музичній культурі Європи. Разом з тим, фортепіанні сонати Ф. Шуберта збагатили концертний репертуар не тільки у кількісному відношенні, але й привнесли нові інтонації, фарби, технічні прийоми. Проблематика зв'язку класицизму і романтизму, що з'явилась у творчому спадку Ф. Шуберта, набуває особливих рис. Композитор-романтик тут працює «на території» жанрів, що сформувалися в епоху класицизму і навіть досягли свого розквіту. Знаходячись під очевидним впливом віденської класики, Ф. Шуберт, прекрасно виражає свій індивідуальний почерк. Незвичайна душевність, неопосередкованість, прониклива чуткість і органічність роблять його фортепіанну мову абсолютно унікальною, відмінною від усього, що було написано до того. Ідея «ідеальної безмежності, безкінечності відчуття та миру, котра вперше, а може й один єдиний раз відкрилась – і втілилась – в музиці Ф. Шуберта» спонукає вивчати нові прийоми та методи в інтерпретуванні його творчої спадщини.

Основна увага в цій роботі приділена пізній творчості Ф. Шуберта, зокрема, Експромтам D899 та пізній сонатній творчості. Ю. Хохлов, відомий музикознавець и дослідник музики Ф. Шуберта, відносить 1826-1828 роки до пізнього періоду творчості композитора. Не дивлячись на величезну кількість музичних творів останніх літ життя Ф. Шуберта та їх стилістичне

різноманіття, більшість опусів цього періоду об'єднує духовна єдність. Тут переважають драматична, в деяких випадках трагічна лінія, котра сильно і переконливо втілилась в вокальному циклі «Зимовий шлях» на вірші Ф. Мюллера, крім цього – в вокальних творах на поезію Г. Гейне. В той же час з під композиторського пера вийшли такі грандіозні твори як меса Es-dur, фортепіанне тріо Es-dur, струнний квінтет C-dur та інші. Одночасно композитор створив декілька опусів у жанрі фортепіанної лірико-драматичної мініатюри настільки самобутньо, що це дає право вважати Ф. Шуберта родоначальником жанру «Експромт». Також в цей період митець працював над симфонічними творами.

Останні фортепіанні сонати Ф. Шуберта, очевидно, наслідують принципи віденських класиків. Передусім, тут річ йде про прагнення до простоти втілення музичної думки, до цілісності сонатно-симфонічного циклу. Разом з цим, все більше кристалізується фортепіанний стиль Ф. Шуберта. Зазначимо, що цей синтез класичних і романтичних властивостей обумовлює низку проблем у дослідженні фортепіанних сонат композитора (зокрема, трьох останніх) і створює ґрунт для подвійного трактування – змістовно-сміслового і структурно-композиційного.

Цю проблему відчували всі виконавці, які хоч раз мали справу зі спадщиною Ф. Шуберта. Недарма між піаністами багатьох поколінь ходять висловлювання: «Ф. Шуберта грати важко». Найчастіше говорять про значне розростання масштабів творів сонатного жанру, недосконалість форми та необґрунтовані «дліноти». Дійсно, незважаючи на «справжню божественність» останніх сонат Ф. Шуберта, вони містять у собі великі незручності для піаніста. Мабуть тому, відгуки про них часто відображають зовсім протилежні враження. Наприклад, Р. Шуман, який завжди захоплено відгукувався творчість сучасника: «Він знаходить звуки для найтонших почуттів і думок, навіть для пригод і життєвих обставин. Як різноманітні людські мрії і страждання, так само невичерпна і музика Ф. Шуберта» [61; с. 92], високо цинив і його сонатну творчість. Втім, Р. Шуман, очевидно

розумів, що фортепіанні сонати Ф. Шуберта досить складні. Про це говорить, наприклад його наступне висловлювання: «Щоб детально роз'яснити на яку висоту ми ставимо його твори, знадобилися б книги, для яких, можливо, прийде ще час» [61, с. 92]. Протилежної, вельми критичної, думки дотримувався А. Рубінштейн, який, в цілому, захоплювався творчістю Ф. Шуберта: «Ф. Шуберт довів ліризм до вищого ступеня могутності. Але форми його не завжди задовільні: між двома божественними темами найчастіше пролягає незначний і нескінченний хід, що складається з проведення через всілякі тональності тієї ж фрази. Цей недолік особливо позначається в його сонатах, які тому і не виконують в концертах, що вони публіці нудні» [43, с. 56]. Розбіжності щодо шубертівських фортепіанних сонат в світі доходили до неймовірності. Наприклад, в 1928-му році А. Шнабель на честь 100-річчя від дня смерті Ф. Шуберта, перегравав практично всі його фортепіанні твори, включаючи п'ятнадцять сонат, а С. Рахманінов в цей же час заявив, що навіть і не знав, що у Ф. Шуберта є сонати.

Науковий інтерес до музики Ф. Шуберта виник ще за його життя, однак перші серйозні роботи з'явилися лише у ХХ столітті. Шубертознавча література досить численна. І хоча пріоритет тут належить зарубіжним, перш за все австрійським і німецьким дослідникам, вельми об'ємна і російська шубертівська література. Значне число досліджень – це монографії та глави в історичних працях, присвячені життю і творчості Ф. Шуберта.

У 1998 р вийшла книга Ю. Хохлова «Фортепіанні сонати Франца Шуберта». Значимість першої найбільш повної роботи такого роду для професійних музикантів важко переоцінити. Аналізам всіх сонат, включаючи незавершені, передують відомостям про історію їх створення, видання, редакторів. Детальний розгляд особливостей форми, гармонії, мелодики, широкий спектр порівняльних характеристик і аналогій з творчістю віденських класиків, особливо з Л. Бетховеном і власними творами Ф. Шуберта інших жанрів, велика повнота історичної інформації робить цю

книгу найважливішою основою для подальших поглиблених досліджень шубертівської сонатної творчості в різних аспектах. Цінною є наявність в книзі великого огляду зарубіжних музикознавчих робіт про сонати Ф. Шуберта, які є важкодоступними для вітчизняного дослідника.

Один з найважливіших ракурсів розгляду шубертівського стилю, суттєвих і для нашої роботи – зіставлення з віденським класичним стилем та виявлення специфічних романтичних рис. Цій проблемі в основному присвячені відомі нам роботи зарубіжних авторів: Д.Ф. Тоуві, Ф. Зальцер, Дж. Вебстера Х.Д. Хінріксена, Е.В. Партча; а також російських музикознавців-дослідників: Ю. Хохлова, П. Вульфюса, Г. Краукліса, В. Конен.

У публікаціях зарубіжних авторів, що стосуються фортепіанної музики Ф. Шуберта, до недавнього часу основна увага приділялася аналізу трактування сонатної форми. Так, Дж. Вебстер в 1978 р одним з перших заперечив традиційну до того моменту думку, що Ф. Шуберт і наступні романтики «спотворюють» класичну форму і відхиляються від шляху розвитку, наміченого В. Моцартом і Л. Бетховеном. Як приклади такої думки дослідник посилається на вже згадані нами роботи Д.Ф. Тоуві і Ф. Зальцер. Поясненню деяких специфічних якостей сонатної форми Ф. Шуберта, її нестандартному із погляду класичної теорії тематичного розвитку, оригінальним тональним планам – присвячена також стаття Д. Бича.

Як «найвагомішу і значну» серед праць перших десятиліть ХХ століття Ю. Хохлов характеризує книгу Х. Кельцша «Франц Шуберт в його клавірних сонатах (Лейпциг, 1927)», що піднімає проблеми стилю і еволюції сонатної творчості Ф. Шуберта, зокрема – його ставлення до сонат Л. Бетховена. В наступні роки з'явився цілий ряд аналітичних робіт, які більш-менш докладно висвітлюють проблеми шубертівського сонатного стилю. Серед них статті Г. Червоне, М. Брауна, М. Уеплс, К.М. Ком, Г. Траскотта, А. Бренделя, аналіз яких міститься в монографії Ю. Хохлова. Серед робіт, що містять цінні з точки зору нашої дослідження аналітичні замітки по сонаті Ф. Шуберта №19

D 968 c-moll, відзначимо роботи А. Бренделя. Останній, зокрема, прагне довести, що шубертівський сонатний стиль досить розвинений, зазначає логічність будови шубертівських сонат, їх «концертність». Однак, як це не парадоксально, в книзі, написаній піаністом, проблеми виконавської інтерпретації залишені поза увагою.

З робіт недавнього часу виділимо оригінальну за своїми підходами працю А. Краузе (1992), який розглядає проблеми форми, жанру і естетики шубертівських сонат.

Цікавий ракурс розгляду трьох останніх сонат Ф. Шуберта представлений в дисертації А. Годеля: історія виникнення, аналіз ескізів і в зв'язку з цим – творчого процесу композитора. Матеріали цієї дисертації дозволяють більш адекватно судити про задуми Ф. Шуберта, особливо в тому, що стосується тематизму його сонат.

Чимало важливих висновків, що мають відношення до інструментального мислення Ф. Шуберта, можна почерпнути з робіт про інші фортепіанні жанри. З останніх досліджень це, перш за все, праці К. Зенкіна, в яких розглянуті стильові і жанрові аспекти фортепіанних мініатюр. Між різними жанрами інструментальної музики композитора безсумнівно існували паралелі як в образно-змістовній, так і в композиційно-логічній сферах. Зауважимо, що основним ракурсом в дослідженні фортепіанних мініатюр Ф. Шуберта в цілому є, як правило, акцент на їх новаторство. Багато з конкретних результатів таких досліджень виявляються корисними і для інтерпретації його фортепіанних сонат.

В останні двадцять років з'явився ряд статей і дисертацій зарубіжних авторів, які досить опосередковано зачіпають сонати Ф. Шуберта. Ці праці стосуються хоча і більш локальних, але важливих для виконання проблем. Так, в них розглянуті питання настройки інструменту, що найбільшою мірою наближає його звучання до звучання роялів часів Л. Бетховена і Ф. Шуберта.

Текстологічні проблеми і питання виконавської агогіки (також з точки зору сучасної для Ф. Шуберта манери запису і в зв'язку з характеристиками

роялів того часу) обговорюються в рецензії на нове видання шубертівських творів видавництва «Беренрайтер». У рецензії надано текстологічний аналіз з багатьма подробицями і детально проаналізовано питання фортепіанної артикуляції.

Крім цього, необхідно загадати і про ряд досліджень (крім загаданих вище фундаментальних праць Ю. Хохлова, П. Вульфійус, В. Конен, це дисертації Е. Стручаліной, С. Богомолова, Н. Пилипенко), присвячених вокальній музиці Ф. Шуберта, особливо тих, де проаналізовано взаємодію вербального та музичного текстів, властивості тематичної драматургії, мелодики, гармонії. Результати цих досліджень мають значення і для інтерпретації інструментальної музики Ф. Шуберта, адже інтонаційно-тематичні, стилістичні та структурні характеристики камерної музики композитора відображають специфіку його музичного мислення в цілому. Важливою в цьому контексті є проблема вокального мислення Ф. Шуберта, що вплинуло на специфіку його інструментальної строфіки (детально про це у роботах Ю. Хохлова, лекціях по курсу «Аналіз творів» для студентів музичних вузів Р. Берберова, дисертації О. Сосновцевої).

Крім історико-теоретичної шубертознавчої літератури, також необхідно сказати про дослідження, в яких в тому чи іншому зв'язку розглядається проблема виконавської інтерпретації інструментальної музики Ф. Шуберта. Підкреслимо, що ці питання стали предметом окремої наукової дискусії, що розгорнулася в середині 1990-х рр. в зарубіжній музикознавчій літературі. У ній брав участь цілий ряд сучасних авторів: С. Каган, Д. Монтгомері, М. Білсон, Р. Левін. Основне питання дискусії – чи припустима імпровізація при виконанні творів Ф. Шуберта. До імпровізації учасники обговорення відносили орнаментику і *tempo rubato*. (М. Білсон, зокрема, посилаючись на виконання С. Рахманіновим сонати В. Моцарта, робить висновок про важливість для виконавця слідувати духу, а не «букві», зафіксованого композитором тексту), а також про взаємозв'язок імпровізації

зі стильовими закономірностями того чи іншого історичного періоду, поширюючи цей висновок і на інструментальну музику Ф. Шуберта.

Аналогічні зауваження, що стосуються історично сформованих стильових особливостей інтерпретованого твору і пріоритету автора перед виконавцем та мають принципове значення для постановки питання про виконавство, містить стаття Г. Грундман і П. Мисан «Як Бетховен користувався педаллю?». У ній наведено думку Г. Рімана про пріоритет суб'єктивно-естетичного виконання над «об'єктивним»: «Кожне виконання спирається на естетичні закони, “відносна” властивість яких, як відомо, допускає різне і, відповідно, суб'єктивне тлумачення» [37; с. 256].

У російській музикознавчій науці ставлення до проблеми виконавської волі, в принципі, ідентичне і наслідує авторські концепції видатних музикантів ХІХ-ХХІ ст. Так, С. Танєєв в своєму широко відомому листі чітко сформулював діалектику об'єктивного і суб'єктивного в інтерпретації: «Я зовсім не вимагаю, щоб віртуоз неодмінно рабськи слідував кожному відтінку, вказаному автором. Навпаки, він може проявляти повну самостійність в деталях, та й сам автор, ймовірно, не побажав би такого ставлення до свого твору. Але свобода ця повинна бути в певних межах і виконавцю потрібно, перш за все, дошукатися справжніх намірів автора і потім виконати їх найкращим доступним для нього чином і ні в якому разі не йти наперекір цим намірам» [63; с. 123].

Особливе місце в дослідженнях фортепіанного стилю Ф. Шуберта займають роботи, присвячені специфіці фортепіано початку ХІХ століття. Вони дуже важливі саме з точки зору автентичності сучасного виконавства, так як дозволяють в тій чи іншій мірі співвідносити особливості концертних інструментів нашого часу і часу Ф. Шуберта. У літературі неодноразово наводиться прекрасний опис віденського фортепіано І.М. Гуммеля: «...[він] легко підвладний навіть найніжнішим рукам...», «...дозволяє виконавцю передавати всі можливі відтінки, звучить чітко і точно, володіє округлим флейтовим тоном, який, особливо в великих приміщеннях, добре відрізнити

від акомпануючого оркестру і не змушує під час швидкої гри докладати великих зусиль...» [54, с. 7]. Таким чином складається уявлення про необхідні виконавські якості піаніста, що звертається сьогодні до сонат Ф. Шуберта і виконує їх на сучасних концертних роялях. Якщо враховувати характеристику І.М. Гуммеля, то виникає сумнів у правомірності використання всього арсеналу «великої» романтичної фортепіанної техніки при виконанні шубертівських сонат. Набагато більш доречними виявляються прийоми класичного піанізму – відточена артикуляція, контрастна і зважена динаміка, вивірена педалізація, неголосний, але довгий звук інструменту тієї епохи, легкість його механіки, пом'якшені на теплоту і співучість дозволяють краще передати неповторність фортепіанного стилю Ф. Шуберта.

## **1.2. Фортепіанний стиль Ф. Шуберта: між класицизмом та романтизмом**

Загальновідомо, що Класицизм та Романтизм – це найпотужніші течії світового мистецтва, кожному з яких притаманні специфічні принципи та засоби художньої виразності. Тож, з'ясуємо, чим відрізняється класицизм від романтизму, порівнявши їх характерні особливості.

Перш за все слід порівняти ідейні установки кожного з напрямків. Так, в основі Класицизму лежить принцип раціоналізму. Розум панує і в суспільному, і в особистому житті. Цивільний і моральний борг стоїть понад егоїстичних почуттів і пристрастей. У творах класицизму розум і почуття становлять основний конфлікт, і розум неодмінно перемагає.

Для класицизму цінне тільки вічне, важливим є лише істотне, типологічне, все випадкове не має значення. Також цьому напрямку властива пірамідальна концепція. У кожному явищі є центр – вершина «піраміди», якій підпорядкована вся «будівля». Наприклад, щодо держави класицисти

визнавали таким центром розумну монархію, благодатну для всіх громадян. Людина розглядалася як ланка в піраміді світобудови.

У творчості проглядається однолінійність характерів, присутність в них однієї домінуючої риси (сміливість або боягузтво, благородство або підступність і т. д.). Кожен герой, в залежності від його ставлення до громадянського обов'язку, чітко характеризується як позитивний або негативний. Твори побудовані за правилами строгості і логічності. Використовується принцип трьох едностей: дія займає не більше доби (єдність часу), розгортається в одному місці (єдність місця), являє собою один конфлікт за участю всіх героїв (єдність дії).

Класицизму властива також ієрархія жанрів. Високі жанри, такі як трагедія і ода, описували грандіозні події, в яких брали участь видатні діячі, полководці, монархи. Низькі жанри (комедія, байка) описували життя пересічних людей, висміювали побутові явища, деякі риси характеру.

Як напрям мистецтва, Класицизм (дослівно перекладається як «зразковий») історично прийшов на зміну Бароко. Його епоха в західноєвропейському мистецтві охоплює більше ніж 150 років. Відомо, що народження Класицизму у XVII столітті пов'язане з діяльністю французьких митців: письменників, поетів, філософів. Провідними представниками цього напрямку були Франсуа де Малерб, П'єр Корнель, Жан Батист Поклен (псевдонім – Мольєр) та інші.

У своїх пошуках класицисти спиралися на мистецтво античності, вважаючи його ідеальним естетичним зразком.

Романтизм представляє собою зовсім інший напрям в мистецтві. Однією з найвизначніших рис романтизму є відсторонення героїв від дійсності через незадоволеність нею, зображення картини світу, співзвучною з ідеалами автора, події можуть відбуватися в містичному минулому, в майбутньому з перевлаштованих суспільством, в потойбічному, фантастичному світі, часто проявляється інтерес до незвичайних особистостей (благородний розбійник) і високим пристрастям (фатальне

кохання). Герої – сильні, відчайдушні натури – можуть жертвувати собою заради щастя ближнього або активно бунтувати проти існуючих умов життя.

Природна стихія протиставлена цивілізації, яка часто постає як ув'язнення для вільної особистості. Події нерідко відбуваються на тлі екзотичних пейзажів, сільської місцевості; емоційний, піднесений тон творів, переважання ліричного початку. Хитромудра сюжетна схема: парадоксальні ходи, захоплюючі таємниці, непередбачені розв'язки.

Відмінність класицизму від романтизму проглядається і в представленій жанровій палітрі. Романтизм втілений в романтичній драмі, по-особливому складеному романі, елегії, піднесений поемі.

Романтизм найвищою цінністю визнає внутрішній світ, індивідуальність людини. У протистоянні «суспільство - особистість» акценти зміщуються в бік особистості, самодостатньої, чутливої, спраглої свободи. Романтизм зображує виняткові характери і відчайдушні (часто бунтарські) пристрасті. У ньому присутній культ природи, всього природного.

Перші об'єднання представників Романтизму (передвісником в цьому випадку був сентименталізм), що прийшов на зміну Класицизму, почали створюватися в Німеччині у XVIII столітті. Але вже зовсім скоро Романтизм почав поширюватися в інших європейських країнах (Англії, Франції). Серед знаменитих романтиків слід назвати Г. Гейне, В. Гюго, Дж. Байрона. Втім, домінуюча роль романтизму в літературі тривала недовго - близько тридцяти років, але його значення для світової культури величезне.

Підкреслимо, що межу, коли Класицизм поступився Романтизму у мистецтві визначити дуже важко. Це не було якоюсь моментальною зміною світогляду, що вплинуло на мистецтво чи на культуру в цілому. Це був поступовий плавний перехід, причому, в різних галузях мистецтва романтизм запанував у різний час. Наприклад, романтизм в музиці настав пізніше, ніж в літературі. Уже в 90-х роках XVIII століття романтизм зароджувався завдяки

творчості видатних німецьких письменників, а музика в цьому стилі почала з'являтися на 10-20 років пізніше, наприклад, у творчості Ф. Шуберта.

Саме тому, до Ф. Шуберта часто застосовують визначення «класик серед романтиків». Дійсно, його музика багатогранно пов'язана з класичною спадщиною старших сучасників і творчість зрілого періоду (вибір жанрів та форм) яскраво це підтверджує. Однак, коли мова йде про драматургію, про тематизм і тематичний розвиток, очевидним стають як раз риси новаторства Ф. Шуберта. Врешті-решт, вони модифікують і загальну композицію. При виконанні творів композитора головна проблема полягає у знаходженні художньої міри, в з'єднанні класичної за своїми зовнішніми контурами форми і яскравого гостро-романтичного тематизму.

Тому, одним з найважливіших факторів, що визначають специфіку творчості Ф. Шуберта, є особливе «рубіжне» положення його творчості між двома епохами - віденської класики і романтизму. Так, у трактуванні сонатної форми і сонатного циклу Ф. Шуберт, безсумнівно, спирався на принципи, сформовані віденськими класиками, перш за все, Л. Бетховеном і В. Моцартом.

Взаємодія класичних і романтичних рис визначає специфіку історичного положення і, в кінцевому рахунку, стилю шубертівських сонат. Однак роль ознак двох епохальних стилів в індивідуальному стилі композитора нерівноцінні. Загальні закономірності структурної організації, диспозиції форми продовжують традиції класичної сонати, тоді як сутність трактування найважливіших функціональних принципів інша. На місці динамічних мотивних бетховенських розробок в останніх сонатах Ф. Шуберт використовує епізоди, замість похідного контрасту – варіативність, замість послідовної виводимості тем з початкового ядра – асоціативні зв'язки, а на заміну цілеспрямованому розвитку приходять постійне приєднання того, що Р. Шуман назвав «новими нитками». В сонатну форму проникли і міцно влаштувалися пісенна строфіка і варіаційність, проявляючись на всіх рівнях композиції (форма партії, співвідношення розділів експозиції, експозиції і

розробки). З точки зору класичних принципів шубертівські сонати здаються «неправильними», проте в контексті епохи романтизму і стилю самого Ф. Шуберта - органічними і закономірними.

Головна рушійна сила будь-якої сонатної і циклічної форми – драматизм – набуває індивідуально-самобутнього звучання не тільки в сонатах композитора, але й в багатьох інших жанрах творчої спадщини. Споглядання, співчуття, відхід від боротьби в область поетично-філософських мрій і сферу мистецтва, асоціації, спогади і ремінісценції, трагедія особистості, конфлікт, який не вирішується, а як би розчиняється в тематичній драматургії твору – таким новим змістом наповнені твори пізнього періоду Ф. Шуберта. Саме у нього вперше з'являється новий романтичний вид лірико-драматичної сонати.

До шубертівських «романтичних пошуків» сходять багато образно-змістовних і композиційних рішення майстрів наступних поколінь, наприклад – гострі тематичні контрасти, імпровізаціоно-фантастичний склад сонат Р. Шумана. Широко відомо, що Р. Шуман схилився перед шубертівським генієм. Напевно, цілком доречним буде порівняти ставлення Ф. Шуберта до Л. Бетховена з відношенням Р. Шумана до Ф. Шуберта. Р. Шуман, у свою чергу, перебуваючи під впливом старшого сучасника, створив свій неповторно індивідуальний стиль.

### **Висновки до розділу 1.**

Творчість Ф. Шуберта, без жодного сумніву, показує грань класичної та романтичної епох в музиці. Довгий тривалий час музика німецького композитора була не відома у повному обсязі, наприклад, про деякі жанри творчості Ф. Шуберта не знали відомі музиканти навіть і через 100 років після смерті композитора. Однак, на сьогоднішній день, музичний всесвітній простір наповнився багатьма працями, які присвячені постаті Ф. Шуберта, специфіці звучання його творів, порівнянню з іншими композиторами тощо.

Разом з тим, є ще велика кількість запитань, які до кінця не розкриті музикознавцями та науковцями. Один з найважливіших ракурсів розгляду шубертівського стилю, суттєвих і для нашої роботи – зіставлення з віденським класичним стилем та виявлення специфічних романтичних рис. Цій проблемі в основному присвячені відомі нам роботи зарубіжних авторів: Д.Ф. Тоуві, Ф. Зальцер, Дж. Вебстера Х.Д. Хінріксена, Е.В. Партча; а також російських музикознавців-дослідників: Ю. Хохлова, П. Вульфюса, Г. Краукліса, В. Конен. Однією з центральних проблем стає розуміння рубіжності творчого мислення, що впливає і на алгоритми виконавських версій його доробку.

## РОЗДІЛ 2

### ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ДОСВІД ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЕКСПРОМТІВ D899

#### Ф. ШУБЕРТА: ВІД ЗАДУМУ ДО ВТІЛЕННЯ

##### 2.1. Композиція та драматургія циклу

Експромт – це вільна форма музичної композиції, яка складається з імпровізації, зазвичай для сольного інструменту, наприклад, фортепіано. Ф. Шуберт звернувся до цього жанру в пізній період своєї творчості, і, по суті, являється його родоначальником. В новому жанрі автор зміг втілити величезний простір своєї творчої фантазії, адже тут можна використовувати будь-яку музичну форму, додавати різні теми з інших жанрів, наприклад – марші, танці, вальси, скерцо, ліричні пісні тощо. Взагалі каталог експромтів являє собою серію з восьми п'єс для фортепіано соло, складених в 1827 році. Вони були опубліковані в двох збірниках із чотирьох експромтів кожен: перші чотири експромти в першому збірнику були опубліковані в житті композитора, як ор.90; другий збірник (D 935) був опублікований померттю як ор. 142 в 1839 році (з присвятою, доданої видавництвом на Ф. Ліста). Тому на сьогодні ми маємо в каталозі D 899 і D 935 відповідно. Вони вважаються одними з найбільш важливих прикладів цього популярного жанру на початку XIX століття.

Експромти Ф. Шуберта D 899 є одними з найяскравіших і вражаючих фортепіанних творів композитора. Багатогранність образів, контрастність динаміки, різкі зміни фактури і регістрів. Тут композитор максимально втілює свій творчий потенціал і в ліриці, і в трагізмі, і в драматизмі. Це – пізній стиль шубертівського пера, і в ньому класичні та романтичні риси творчості композитора набули своєрідного балансу. Він, подібно до Ф. Шопена романтичний зміст вкладає у цілком класичну, ясну та симетричну форму. Тут Ф. Шуберт виступає ще і як новатор у плані розвитку

фортепіанної фактури, наприклад, очевидні проростання так званих етюдних формул. Композитор, працюючи як романтик, відкриває нові фортепіанні жанри – а саме експромти та музичні моменти, останні є ще й певним передчуттям музичного імпресіонізму. Експромти часто розглядаються прилеглі твори до шести моментів *Musicaux*, і вони часто реєструються і публікуються разом. Недарма між цими жанрами так багато спільних рис.

Всі експромти мають чітко визначену форму. Крім того, кожний наступний експромт продовжує думку попереднього, створюючи певне ціле. Давайте звернемо увагу, як композитор вибудовує послідовність п'єс в циклі по тональності і характеру творів. №1 *Allegro molto moderato*, c-moll, закінчується на C-dur. №2 починається в темпі *Allegro* в тональності Es-dur, завершується в однойменній тональності es-moll. №3 *Andante* (ліричний центр циклу) в тональності Ges-dur. І, нарешті, останній експромт №4 *Allegretto* в тональності as-moll закінчується також на однойменній тональності, як і два перших. У всьому цьому можна помітити тональний зв'язок, адже Ф. Шуберт використовує переважно першу спорідненість тональностей. Також присутня конкретна черговість п'єс в плані характеру, наприклад, №2 – швидкий, стрімкий, з драматичною середньою частиною і грандіозним завершенням третього розділу твору. І після цього композитор включає в цикл абсолютно контрастний експромт зі світлою тональністю Ges-dur в неквапливому темпі, наповненому почуттями і надихаючими надіями. А закінчує – на яскравому №4 *Allegretto*, експромті, переповненому елементами танцю, контрастними змінами ритму і гармонійних фарб. Ф. Шуберт закінчує всі п'єси майже завжди на світлих мажорних тональностях, за винятком другого номера, оскільки тут автор хотів показати пристрасність, енергію, драматичний розпал всього циклу. Таким чином ми маємо перед собою довершену картину з 4 п'єс-експромтів, які створюють цілісну картину.

Що стосується виконавських нюансів, то слід пам'ятати про те, що в творах Ф. Шуберта використані класичні прийоми в плані гармонії і

композиції, але аж ніяк це не стосується ідейного змісту і внутрішнього посилу творів. Тут в центрі стоїть людина, її почуття, переживання, душевні страждання і взагалі його внутрішній світ, що і було характерно для всіх композиторів епохи романтизму. Тобто, з одного боку, ми повинні свято ставитися до всіх нот, бо кожна нота повинна бути почутою і пережитою виконавцем. У Ф. Шуберта відсутні пасажі (принаймні в експромтах), які використовувалися пізніше композиторами-романтиками для динамічного або драматичного загострення, посилення звуку, або просто для демонстрації швидкості пальців і блискучою фортепіанної техніки (як у Ф. Ліста, наприклад). А драматичного посилення, динамічного підйому художник досягає завдяки оркестровому слуху, гармонійним і, часом, ритмічним прийомам. З іншого боку – дуже важливо знайти той романтичний фортепіанний тембр, щоб справді передати всі почуття, які вклав у своє творіння Ф. Шуберт.

## **2.2 Виконавський аналіз**

Експромт №1 c-moll написаний у варіаційній формі. Починає автор з октав в обох руках, які звучать голосно і раптово, готуючи виконавця і слухача до чогось дуже серйозного, але від цього не менш загадкового. Домінантовий октавний звук «соль» переходить в повільний марш, за характером дуже трагічний, що нагадує похоронний марш Ф. Шопена.

Після проведення теми маршу в одноголосі він трансформується в хорову фактуру. Ось тут вже буде складніше в плані виконавства: з самого початку, працюючи над цим твором, слід грати всю фактуру окремо по голосах, щоб чітко чути мелодію і в альтовому, і в теноровому, і в басовому голосах. Тут композитор також використовує контрасти через динаміку, регістрові фарби, гармонію. Наприклад, перший період (8 тактів) автор проводить мелодію в c-moll, створюючи трагічний, безнадійний настрій. У періоді питально-відповідна інтонація. Наступний період дублює попередній,

але звучить вже в тональності Es-dur якраз для контрасту, характер – більш піднесений, який вселяє надію. Однак, оскільки це тільки початок твору, композитор показує, що образність Es-dur – це тільки невелике відхилення. Далі ми спостерігаємо повернення в основну тональність c-moll. Підкреслимо, що у творі відобразилося й оркестрове мислення композитора, що впливає на всі елементи музичної фактури: динаміку, щільність, пунктирний ритм в басових октавних звуках.

Далі композитор дає наступну варіацію цієї ж маршової теми. Вона подібна до шубертівських пісень, звучить в As-dur. Ми бачимо, що для семантичного задуму композитор використовує контрасти, у тому числі, і за допомогою однойменних тональностей. При виконанні потрібно надати мелодії нову фарбу, щоб вона прозвучала в іншому характері. Зробити це можна, зрушивши трохи темп, таким чином, надавши музиці руху. Також багато уваги потрібно приділити лінії баса, якого підтримує тріольний ритм. Тут також дуже важливо показати мелодію по чвертях, вона буде гармонійно підтримувати верхній голос і створить ритмічну опору. Дана варіація надалі вливається в невелику інтермедію, переповнену надзвичайно красивих почуттів.

Тріолі тепер звучать цілими акордами, насичуючи рух гармонійною красою. Під час гри використовується вже інший прийом в лівій руці – акордова техніка, де слід чути всі три звуки акорду в правильній диференціації, а також звернути особливу увагу на крайні звуки, які виконуються 1-им і 5-им пальцями. У цьому місці слід акуратно використовувати педалізацію, тому що в нижньому голосі верхні ноти акордів мелодійні і мають секундові інтервальні співвідношення.

Продовжуючи свої традиції контрасту, Ф. Шуберт переходить до другої варіації. І тут він згадує про ту прихованість, настороженість, яку продемонстрував ще на початку експромту в c-moll. Тема варіацій звучить рішуче, тріолі придбали також більш мужній, драматичний характер. В подальшому розвитку ускладнюється фактура мелодії, додаються мелодійні

підголоски. У плані виконавства місце стає дуже незручним, до всього згаданого вище додається ще й поліритмія.

Щоб боротися з цими складнощами потрібно спочатку пограти лінії баса, мелодії та середнього голосу (підголоски) окремо, потім по двоє, але в різних комбінаціях, наприклад, басова партія і середній голос, мелодія і середній голос; також при цьому пограти підголосок різними руками, щоб зробити його незалежним від інших нот. Далі тема загострюється і переходить в наступну варіацію з тривожним настроєм.

Далі гармонійне наповнення потрапляє в середній голос, а бас стає синкопованим та піцекатним. Труднощі у виконанні тут також є. По-перше, потрібно зберегти темп і рух, а це не так легко, як здається, оскільки тріолі переходять в дуольний або квартольний ритм. Тому вважати потрібно як мінімум по підлогу такту, а краще йти взагалі по такту. По-друге, необхідно дотримуватися синхронності між руками. Щоб домогтися цього, потрібно повчити окремо кожною рукою, комбінуючи середній голос з басом і мелодію з басом по черзі. Для того, щоб краще прослухати гармонізацію, рекомендується всі шістнадцяті розкласти в акорди по чвертях, граючи таким чином, ми краще допоможемо собі відчувати рух і заодно прослухаємо всю гармонійну палітру цієї варіації.

Потім тривожна швидка варіація переходить в саму драматичну, яка безумовно є кульмінаційним центром всього експромту.

Мелодія тут переходить в нижній голос і звучить в октавному розташуванні, гармонія вся перебувати в трьох-і навіть чотирьох звучних акордах верхнього голосу. Автор майстерно використав насичену фактуру і мелодію в басовому проведенні, щоб показати кульмінацію. При грі цього епізоду потрібно обов'язково звернути увагу на середній голос в акордах, найчастіше тут він більш мелодійний, ніж крайні звуки, які йдуть статично. Після цього йде знайома нам інтермедія, тільки вже в світлій, кристально чистій тональності C-dur. В кінці продовжує домінувати До-мажор, бо наступна варіація остаточно закріплюється в цій тональності (правда з

численними повтореннями головної мелодії в однойменному до-мінорі) і закріплюється з тонікою в кінці.

Незважаючи на весь трагізм, який передається Ф. Шубертом в цьому експромті, все таки автор наділяв музику інтонаціями любові щастя і надій, особливо чутно це в кінці, коли художник переходить на однойменний мажор.

Експромт №2 Es-dur – абсолютно інша музика, з іншого фактурою і своїми виконавськими труднощами. Твір має добре структуровану трьох частинну форму з кодою в кінці. Починається в темпі Allegro і нагадує імпровізаційну прелюдію. Гамоподібна хвиля в правій руці огортає двоголосся в лівій руці. Основна складність – технічна, потрібно в швидкому темпі грати так, щоб ліва і права руки збігалися по вертикалях. Бас, в свою чергу, є певним каркасом, який проводить мелодію і тримає ритмічну основу. Корисно буде пограти окремо ліву руку спочатку в двох руках, потім в одній, щоб зробити мелодійний голос максимально незалежним і добре озвученим.

У правій руці – гамоподібний тип фактури. Такий тип техніки добре розвивається, якщо грати етюди К. Черні, різні технічні вправи (наприклад, «Ганон»). Динаміка – хвилеподібна, але також варто пам'ятати, що «шубертівські» *f*, це не «лістовські» *f*, особливо, якщо врахувати той факт, що права рука втілює легку фонову, імпровізаційну функцію.

Більш цікавою, насиченою за змістом є середня частина, яка звучить у несподіваній тональності – h-moll. Наповнена питально-відповідними інтонаціями, дуже динамічна тема вносить особливий контраст, якщо порівнювати з першою частиною. При виконанні слід добре вигравати тріоль другої долі, щоб всі три звука чітко прозвучали і не загубилися в гучній фактурі. З іншого боку – потрібно стежити, щоб середній голос не перебив за звучанням мелодію, у якої є свій розвиток. Середня частина переходить в третю, яка дублює першу. Знов звучить легка, стрімка «нічим не обтяжена» музика, яка в кінці також перетікає в коду h-moll. Але інтонація відповіді фінального розділу звучить в es-moll.

У другому періоді мелодія і середній голос переносяться на октаву вище, щоб додати гостроти драматичного напруження і наблизити його до завершення. Закінчується твір дуже бравурно, віртуозно і голосно. Кода другого експромту настільки динамічна, що є всі підстави припускати, що це драматичний центр, кульмінація всього циклу незважаючи на те, що це лише другий твір з чотирьох. Тут йде значне ускладнення в плані техніки. Зустрічаються подвійні ноти, які слід багато грати в повільному темпі, об'єднуючи їх в октави по чвертях.

Другий експромт Ф. Шуберта є одним з небагатьох прикладів творів віртуозного характеру, що вимагають від виконавця гарної технічної підготовки. Крім цього, твір наповнений контрастами: драматичними сплесками і несподіваними відходами в динаміці.

Експромт №3 Ges-dur – один з яскравих прикладів ліричної творчості Ф. Шуберта. Начебто все вміння композитора вокалізувати інструментальну музику втілилося в цьому творі. Експромт в усьому відрізняється від двох попередніх по всім категоріям. Це, скоріше, пісня без слів або романс, написаний в трьох частинній формі. Тут від виконавця потрібні зовсім інші технічні завдання, а звуковедення грає вирішальну роль. У плані організації фактури композиції нічого не змінилося: ми бачимо внизу – лінію баса, вгорі – мелодію, і гармонійну тканину з восьмих нот в середньому голосі. Один з найскладніших моментів для виконавця – це вірно розподілити вагу. Одночасно зіграти всі голоси і правильно розкласти їх по балансу – не так просто як здається на перший погляд. При цьому потрібно дотримуватися динамічного плану, а також вести музику, щоб був рух, не дивлячись на повільний темп. Занурення в клавіатуру має бути м'яким і розслабленим, але з відчуттям протяжного звуку.

Яскравою відмітною особливістю цього твору є те, що тут не змінюється тональність. Експромт переповнений яскравих і барвистих відхилень в гармонії, але в кадансі нова тональність ніде не фіксується, за винятком середнього розділу. Автор перейшов на паралельний es-moll, щоб

показати середній епізод, який буде трохи контрастним через зміну тональності і характерним інтервалам в мелодії. Також слід звернути увагу на басовий голос: тут додається мелодія, яка має такі ж права і пріоритети, як і у верхньому голосі. Рекомендується пройти лінію баса окремо кожною рукою. Закінчується твір в Ges-dur в такому ж дусі і настрої, які ми спостерігали на початку твору; лише в середині автор збагатив розвиток музики частими відхиленнями, загостреною гармонією через зменшений септакорд.

У третьому експромті від виконавця не вимагається віртуозної техніки, але він повинен вміти чути, вести звук, завжди відчувати кожен голос, зберігати баланс між мелодією, гармонією і серединою на протязі всього твору.

Експромт №4 as-moll Allegretto – має чітко визначену тричастинну форму. Починається твір з імпровізаційного пасажу, як би вводить слухача в тональність, бо в правій руці – хід по арпеджію. У нотному прикладі написана аплікатура, яку потрібно залізною дотримуватися, оскільки виконавець повинен почути репетицію, яка проходить по стійким звукам тональності. Щоб добре вийшло зіграти ці пасажі, потрібно розбити їх по квартолям, об'єднавши в акорди. Потім пограти їх позиційно, повчити переходи, з одного акорду на інший. Дуже важливо дотримуватися паузи: вони надають цій п'єсі особливої пікантності, палкої скерцозності. Далі починається мелодійний хід хорової фактури. Три повторюваних нонакорди (в основі котрих м 9) створюють стан нестійкості, особливої напруги. Виконавець обов'язково повинен відчувати цей хід і добре його продемонструвати.

Далі йде розвиток вищезгаданої імпровізаційної теми і цього мелодійного ходу. Композитор ніби експериментує з цими темами і пробує їх в різних тональностях, спочатку as-moll, потім H-dur, потім h-moll і нарешті, As-dur. Художник приходить в однойменну тональність. Далі музика трохи змінюється через зміну ритму і швидких перемикань по тональним, субдомінантовим і домінантовим звучанням. Ліва рука побудована за

принципом «бас + акорд». Для виконавця це грає велику роль. З одного боку, вона буде допомагати зберігати ритмічну сітку, з іншого – додає гармонійних фарб в праву руку. Тут є такі ж восьмі паузи, як і в перших тактах твору, які потрібно чути (про це я згадував вище). Потім музика стрімко розвивається: з'являється гарна мелодія в лівій руці, причому на тлі все того ж імпровізаційного матеріалу. Складність виконання полягає в тому, що в один і той же час ліва рука грає м'яко і лірично, а права – артикуляційно, вимовляючи всі шістнадцяті на динаміці *pp*. Даний епізод вимагає від виконавця не просто вміння балансувати лінію мелодії і баса, але і відтворювати різний дотик в обох руках одночасно. Далі музика піднімається по регістру і по динаміці вгору, потім віртуозно спускається по арпеджіо і вливається в зменшений акорд, який через D65 входить в прекрасну ліричну тему у тональності As-dur.

Можна помітити небайдуже ставлення Ф. Шуберта до As-dur. Виходячи з цього циклу дана тональність асоціюється з чимось прекрасним, як правило, всі ці теми – саме ліричного характеру, насичені надзвичайною красою мелодійного голосу і гармонійного мови. Можна провести арку з інтермедією в першому експромті (див. вище). Теми мають подібності за своїм внутрішнім змістом.

Дуже цікавою є середня частина даного твору. Абсолютно контрастний виклад музичного матеріалу, перехід в *cis-moll*, акордова фактура, схвильований характер. У цьому епізоді автор повертається до трагічно-драматичних образів. У плані виконання все залишається таким же: слухати і вести мелодію, окремо йти по басу і вибудувати середній голос таким чином, щоб він давав гармонійну фарбу, але не забивав звуком мелодичну лінію. Далі середня частина в динамічному ключі будується за принципом «підйом – спад». І в кінці середньої частини автор переходить на третю, заключну частину, яка повністю дублює першу. В останніх тактах Ф. Шуберт закінчує на гучних акордах тональності As-dur.

Таким чином автор створив довершений цикл, де почав з трагічної та похмурої тональності c-moll, а закінчив в урочистому бравурному As-dur. Ці дві тональності належать першій степені спорідненості по кварто-квінтовому колу і створюють чітку тональну арку. Це говорить нам про те, що Ф. Шуберт по особливому відносився до побудови циклу і наперед бачив образи, які влучно знаходив в тональностях, які він використовував.

## **Висновки до розділу 2.**

Ф. Шуберт зробив безцінний внесок у розвиток фортепіанної музики. Він став одним з тих, хто заклав поняття романтизму в фортепіанній музиці. Також до його заслуг можна приписати створення нових жанрів, які набули великої популярності в наступні покоління. У жанрі «експромт» він став першовідкривачем. Надалі цей жанр розвивали Р. Шуман і Ф. Шопен.

Експромти D 899 є одним з кращих зразків цього жанру. У них Ф. Шуберт втілив весь багатобарвний спектр тем і образів.

Для піаніста-виконавця дані твори послужать хорошим репертуаром. Граючи ці експромти музиканту належить розвинути музичне мислення, вміння інтонувати, відчувати трьохрівневу фактуру і розподіляти звуки по балансу.

## РАЗДІЛ 3

### СОНАТА D 958 C-MOLL Ф. ШУБЕРТА У ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЯХ ПІАНІСТІВ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ

#### 3.1. Соната D958 c-moll. Композиція та драматургія

Проаналізуємо більш детально сонату №19 c-moll D 958, що відноситься до пізнього періоду творчості композитора. Підкреслимо, що цей період характеризується істотними змінами в авторському стилі, зокрема, стає більш помітним вплив Л. Бетховена, що проявляється, перш за все, у динамізації сонатної форми: контрасті виразних засобів, тональних зіставленнях тощо. Але, наслідуючи Л. Бетховена Ф. Шуберт, як завжди, виявляв власну яскраву індивідуальність. Тож, у даному випадку йде про діалог композитора-романтика з останнім віденським класиком – його сучасником.

Багато що споріднює сонату D 958 з героїко-драматичними опусами Л. Бетховена, особливо з написаними в тій же тональності, сонатами op.10 № 1 та op. 13 «Патетичною». Найбільш явно бетховенський вплив виявляється у викладі головної партії першої частини сонати c-moll D 958. Багато музикознавців вказують на те, що вона має очевидну подібність до теми 32-х варіацій Л. Бетховена. Це близькість жанрових витоків (чакона, сарабанда, декламаційність висловлювання), схожий гармонійний план і мелодійний контур – напружений поступовий, частково хроматизований підйом від тоніки до квінти, а потім до VI ступені з наступним швидким спадом до прими тоніки (c-d-e-f-fis-g-as).

Сполучна партія, побудована цілком в дусі класичних правил, має три фази: додаток до головної партії, хід і предикт. Однак тематичний план дуже далекий від типового і для Л. Бетховена, і для класичної сонати в цілому. На початку зв'язки Ф. Шуберт використовує матеріал головної теми – прийом досить поширений. Однак, це не розробка мотивів головної теми, як,

наприклад, у Л. Бетховена, а її варіант. Перші шість тактів представляють собою фактурну варіацію, так як в них повністю збережений гармонійний план теми. Створюється враження, що звучить не сполучна партія сонати, а щось на зразок другого куплету. Варіаційна строфічність, як відомо, була одним з улюблених шубертівських композиційних принципів, в тому числі і в сонаті. Причому ці ознаки можна й не сприймати як стилістичний штрих. Свою роль змогла зіграти в даному випадку також зазначена вище близькість головної теми сонати темі бетховенських варіацій, звідси і варіаційність. Далі йде щось на зразок невеликого «епізоду» в тональності Es-dur, показаного за допомогою повного функціонального обороту. Кантиленне звучання, повторення співучого мотиву в верхньому регістрі надають йому відтінок експозиційності. Заключний епізод – цілком нормативний з гармонійної точки зору – несподівано знову переводить нас в сферу активних образів, які не підводять до побічної теми, а, навпаки, істотно їй контрастують. Фігура розкладених трізвуків, яка у Ф. Шуберта часто пов'язана зі сферою ліричних образів, набуває в закінченні сполучною партії рішучий мужній характер.

Побічна партія у Ф. Шуберта в повній відповідності з класичними нормами побудована на матеріалі головної партії, але в тональності паралельного мажору (Es-dur). Вона становить першу, вищу ступінь контрасту, «коли відбувається зіткнення протилежних початків і починається драма» [4; с. 383]. Обидві теми в принципі відповідають цьому визначенню.

Основою для розвитку теми всередині побічної партії у Ф. Шуберта стає варіювання. З одного боку, це тісно пов'язано з пісенним характером теми, з іншого – є однією з найважливіших характеристик шубертівського сонатного стилю в цілому, проявом в сонаті формотворчих принципів, властивих пісенній строфічності. У Ф. Шуберта побічна партія представляє, по суті, маленький варіаційний цикл: тему і дві варіації. У першій тріольний акомпанемент надає відтінок танцювальної, в другій, що починається в однойменному мінорі, на перший план виходить наполегливий, моторний рух шістнадцятих, що становить яскравий контраст вишуканій першій

варіації. Друга варіація перетворює структуру теми і підводить до інтонацій, близьким матеріалу головної партії.

Заклучна партія в сонаті Ф. Шуберта, навпаки, має тільки непряму спорідненість з іншими темами експозиції: ритм з головної теми, відблиски мажора-мінору і фактура, що нагадують про побічну. Однак, головне в ній – її інтонаційна яскравість і рельєфність.

Розробка має три розділи, в одному з яких введено новий тематичний матеріал, проте він далекий від мотивів головної партії, як справедливо відмічає Ю. Хохлов. Початковий розділ має незначну схожість з головною темою, скоріше не на інтонаційному рівні, а на рівні загального тону. Тут Ф. Шуберт використовує загальні форми руху в музичному розвитку, кантиленні мотиви, перебиває «вибухами» акордів і вихровий натиск шістнадцятих народжують образ більш бунтівний і пристрасний, ніж у героїчній головній темі. Це доволі своєрідний розвиток головної партії становить чи не найдинамічніший і драматургічно важливий розділ сонати. Важливий він і для виконавської інтерпретації. Середній розділ розробки привносить в сонату романтично-фантастичну атмосферу. На тлі монотонних фігурацій, що проводяться поперемінно у партіях лівої та правої рук, звучить мелодія, заснована на тісно «притертих» одна до одної малих секундах. Тривожно і похмуро звучить ця нова тема в нижньому регістрі, примарно і відчужено – у верхньому. Секундова інтонація дає підстави для того, щоб шукати інтонаційні витoki нової теми у початкових мотивах сполучної партії. Ця тема очевидно протиставлена не тільки матеріалу розробки, але і всієї сонати. Важливу роль відіграють тут і темброві зіставлення, відтінки різних фортепіанних регістрів, що дозволяють домогтися майже оркестрових фарб.

У репризі музичний матеріал зазнає тональних та структурних змін. Головна партія проводиться в основній тональності, як і в експозиції, має 20 тактів, її початкова гармонійна канва збережена. Однак в ній посилено динамічний початок за рахунок введення додаткових підголосків, які

підкріплюють основну акордову лінію, пунктирні октавні ходи вниз, відхилення в Des-dur і Es-dur. Образній однорідності сприяє те, що тема розімкнута і безпосередньо переходить в скорочену сполучну, з якої вилучено ліричні варіанти початкового мотиву і кантиленний епізод. Реприза виразно поділяється на два контрастних розділи: головна-сполучна, побічна-заклучна. У цьому – безперечна близькість концепції сонатної форми, яка стане типовою для багатьох композиторів-романтиків.

Кода повністю побудована на матеріалі середнього епізоду розробки, який втілює таємничий загадковий характер. Ю. Хохлов вважає цю коду другою розробкою, тобто фактично аналогічною тим кодам-розробкам, які зустрічаються у Бетховена. На наш погляд, це не вірно. Повторення матеріалу розробки дозволяє провести аналогію з тією функцією, яку виконує кода в складній трьохчастинній формі, врівноважуючи контраст, створений цим епізодом по відношенню до крайніх частин. Ніякого розвитку матеріалу сонати, по суті, не було і в самій розробці. Немає його і в коді. Тема епізоду підводить підсумок всієї частини, але підсумок цей, скоріше, узагальнений образно-смісловий, ніж конкретний музично-тематичний. Характерно, що в коді немає прямих алюзій на теми експозиції. Те, що Ф. Шуберт закінчує сонату матеріалом трагедійного епізоду, надає відповідних рис концепції усїєї сонати. Підсумком стає не героїка, не лірико-ідилічний або елегійні образи, а єдиний образ, їм протиставлений.

Як бачимо, у сонаті Ф. Шуберта є декілька різних за образним наповненням знаків, що можуть обумовити параметри виконавської концепції цього твору. І хоча трактування сонати великими піаністами індивідуальні, але все ж таки можна говорити про наявність певних напрямів її інтерпретації. Загальна тенденція – це опора на ті виконавські засоби, що були притаманні фортепіанному письму раннього романтизму. І той факт, що «рубіжність», стильова двозначність музики Ф. Шуберта береться до уваги практично всіма піаністами. Безперечний зв'язок із творчістю Л. Бетховена,

про який ми говорили вище, реалізуються виконавцями відповідно до творчої індивідуальності кожного.

### 3.2. К. Аррау

Клаудіо Аррау – чилійський піаніст, який отримав музичну освіту в Берліні у Консерваторії Штерна в класі викладача фортепіано Мартіна Краузе. Виступати з концертами почав уже в малому віці, за що був визнаний як геніальний юний піаніст.

Світова слава не заставила себе довго чекати, адже після закінчення консерваторії піаніст зробив концертне турне по всій Європі. Згодом взяв Гран Прі на міжнародному женевському конкурсі піаністів.

На культурній арені К. Аррау вшанований як класичний піаніст з консервативною філософією інтерпретації музичних творів. Його бачення засноване на вірності композиторам та їх епохам відповідно. Будучи одним з найбільш віртуозних піаністів ХХ століття, К. Аррау отримав немало критики від досвідчених слухачів та музикознавців. Заради більшої виразності і рельєфності фразування він часто навмисно брав темпи повільніше, ніж необхідно, що неодноразово розцінювалося як нестача технічної оснащеності піаніста. Проте, багате, повнозвучне звучання роялю, чітка ідеологічна довершеність, цілісність форми та композиції в цілому свідчать про велику глибину почуттів та інтелектуальну силу.

Для аналізу та оцінки виконавської проєкції Сонати D958 c-moll частини I взято студійний запис К. Аррау 1978-го року.

Аналізуючи інтерпретації головної партії, завдяки духу якої соната і набула слави самої «бетховенською» зі всіх шубертівських, можна помітити, що різні і при цьому переконливі виконавські рішення зумовлені тією самою «драматичною дієвістю», яка, на думку В. Бобровського, була невластива Ф. Шуберту і, навпаки, характерна для Л. Бетховена. Яскравий, по-бетховенських владний імператив головної партії заявляє про себе з перших

звуків у виконанні К. Аррау. Графічно струнка і ритмічно вивірена артикуляція, послідовно зростаюча динаміка, дозована педалізація – все це говорить про прочитанні шубертівські головної партії в дусі Л. Бетховена. Іншими словами, можна сказати про тяжіння виконавського рішення К. Аррау до зразків драматичних сонат віденської класики.

У сполучній партії при виконанні ближче виявився початок, виражений «загальними формами руху» в супроводі, яке сприяло нагнітання драматизму. У початковому проведенні побічної теми панує стриманість руху (піаніст підкреслює метричну періодичність), в варіаціях, навпаки, акцент зроблений не на спільності, а на контрасті жанрових зіставлень, що підсилює початок і робить всю партію певною мірою «бетховенською». Піаніст добивається неабиякої пісенності шляхом багаточисленних агогічних відхилень, нерівності долей у побічній темі, яку піаніст виконує досить стримано: дослуховуючи кожен звук, показує кожен інтонацію навіть ідучи на компроміс темпоритму. Заклучна партія трактується у виконанні К. Аррау в дусі тонкого поетичного звукопису. Вона звучить спокійно, врівноважуючи, таким чином, активність основних тем. В цілому, в експозиції переважає орієнтація на класичну сонатну драматургію, в якій домінують драматизм і дієвість. Повторення експозиції підсилює це враження.

Ці ж пріоритети відрізняють трактування К. Аррау розробки першої частини. Мужнє, патетичне звучання початкового розділу контрастує епізоду, в якому панує сутінкове звучання низького регістра, деталізація артикуляційних прийомів (по-різному виконане *legato* в різних пластах фактури) і витонченість педалізації. В цілому і тут прозорість і ясність фактури, чітка синтаксична розчленованість, композиційна довершеність несе на собі відбиток «класичної» орієнтації виконавця.

Таким чином, ми приходимо до висновку, що перед нами – представник класичного напрямку виконання музики Ф. Шуберта. В інтерпретації К. Аррау ми знаходимо чітку, ритмічно вивірену довершеність,

дотриманість всіх штрихів, редакторських та авторських позначень в сонаті D958 c-moll. Піаніст бере в міру швидкий темп, в якому слухачеві комфортно перебувати і ловити кожну інтонацію, яку майстерно передає виконавець.

### 3.3. М. Утіда

Міцуко Утіда – британська піаністка японського походження. Отримала музичну освіту у Віденській музичній академії у таких викладачів як, Ріхард Хаузер, Вільгельм Кемпф, Штефан Ашкеназі. Перший публічний концерт юна піаністка дала у чотирнадцять років.

З 1968 по 1975 рр. молода піаністка активно бере участь у міжнародних конкурсах, де здобуває перші та другі премії і отримує світову славу.

Улюблений репертуар М. Утіди – твори В. Моцарта (в записах є всі сонати та концерти композитора), Л. Бетховена (також сонати та всі концерти), Ф. Шуберта (усі сонати в запису). Завдяки творам цих композиторів японка здобула пошану та світове визнання. А в 2008 році удостоїлась престижної премії «Диск року» від музичного журналу BBC за виконання сонати Hammerklavier Л. Бетховена, хоча сама піаністка заявляє, що не вважає себе спеціалістом по бетховенській музиці. Крім цього в репертуарі М. Утіди є фортепіанні твори Р. Шумана, Ф. Шопена, К. Дебюссі, А. Шенберга та інших композиторів у невеликій кількості.

Для аналізу та оцінки виконавської проєкції Сонати D958 c-moll частини I взято студійний запис М. Утіди 1998-го року.

Неоднозначно сприймається інтерпретація художнього змісту сонати у виконанні японки. Так, М. Утіда (студійний запис 1998-го року) практично всіма виконавчими засобами підкреслює контраст не тільки між темами сонати, але також і всередині тем, що, в принципі, більш доречно у виконанні бетховенських сонат. Дуже вільно з точки зору темпу і агогіки трактована головна тема. У тактах, де на перші дві долі звучать акорди, відчувається наголос саме на другому акорді, який звучить якраз на другу долю. Підхід до

кульмінації і сама кульмінація помітно розширені через уповільнення темпу, паузи перебільшені, посилений контраст «проголошення» мотивів. З однієї сторони це істотно порушує темпо-ритмічну цілісність теми. З іншої – ми можемо яскраво побачити саму сутність теми, її кульмінаційні точки, контраст між темами і навіть контраст всередині тем та інтонацій. Сполучна партія характеризується динамічним спадом, демонстрацією мажороміного контрасту. Японка, знову ж таки, яскраво показує відхилення в *As-dur* у сполучній партії. Побічна тема подана спокійно, в дусі хоралу. Її перша варіація зіграна в кращих традиціях фортепіанної кантилени, дуже вільно з точки зору агогіки, темп змінюється, переходячи в повільний, або помірний. І все заради дослуховування звукової хвилі і плавного переходу з одного акорду в інший. Друга варіація – різко контрастна, віртуозна, подана зі стрімким розвитком. Тут піаністка повертається до швидкого темпу *Allegro*, яким оперувала у головній партії експозиції сонати. Ще більш неоднозначною стає у трактуванні М. Утіди заключна партія. Рельєфне фразування дає нам, слухачам, якнайкраще зрозуміти тему, але виняткове нюансування та перенасичення агогічними прийомами відволікає від метро-ритмічної та темпової цілісності всієї сонати загалом. Розробка у виконанні японки звучить дуже близько до бетховенської трактовки. Швидкий стрімкий темп, яскраво показані всі динамічні хвилі на *crescendo* і спади до *subito pp* виведення тем до бравурних акордів, які часто можна почути в бетховенських сонатах. І на відміну від інших піаністів-інтерпретаторів, у розробці не чути чіткого рельєфного розмежування пластів фону та мелодичних ліній. Тому тема розробки звучить глухо і таємно, занурюючи слухача у якісь фантастичні образи, які були притаманні Ф. Шуберту в останній період творчості. У репризі піаністка повторює свою специфіку інтерпретації. Тихо, без особливих динамічних контрастів, але при цьому схвильовано звучить кода. На мій особистий погляд, трактування першої частини залишає відчуття не тільки яскравості і образної багатоплановості, але і деякої невластивої Ф. Шуберту, строкатості.

Отже, підбиваючи підсумки, можна сказати, що М. Утїда виконує сонату Ф. Шуберта найбільш наближено до бетховенського трактування. Безсумнівно ця інтерпретація є прикладом романтичного виконання. Вільна агогіка, показ мелодичних ліричних образів у побічній темі, яскравий динамічний контраст, підведення тем до кульмінаційних точок з перебільшеною в деякій мірі демонстрацією ключових акордових інтонацій – усе це вказує нам на романтичну манеру гри. Таким чином, у виконанні М. Утїди соната D958 c-moll звучить блискучо, з яскраво втіленими образами, але досить неоднозначно.

### **3.4. А. Шифф**

Андраш Шифф – британський піаніст угорського походження. Міжнародної популярності та світового визнання А. Шифф отримав після здобуття лауреатських премій в конкурсах ім. П.І. Чайковського, ім. Ф. Ліста, і Лідського міжнародного конкурсу. Його інтерпретації творів Й. Баха, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Р. Шумана, Б. Бартока вважаються еталонними – завдяки ідеальному втіленню авторського задуму, неповторному звучанню рояля, відтворенню справжнього духу великих майстрів. А. Шифф має обширну дискографію, співпрацюючи всесвітньо відомими компаніями звукозапису, отримує ряд нагород.

Для аналізу та оцінки виконавської проєкції Сонати D958 c-moll частини I взято запис з концерту А. Шиффа в Шверинському замку 2016-го року.

Переконливо і дуже активно звучить початок сонати в інтерпретації відомого англійського піаніста А. Шиффа. В образі головної партії він втілює романтичність, героїчність, яка була більше притаманна композиторам-романтикам. Стрімкий рух вперед, патетизм, чіткі пунктири, вільне володіння часом в музиці – усе це нагадує драматичні образи у творчості

Ф. Ліста. Хоча, нічого дивного, адже піаніст – також родом з Угорщини. Основа загальної драматургії в його виконавській формі - яскраві контрасти, виражені специфічними виконавськими засобами. Наприклад, укорочені пунктири, що призводить до більшої драматизації образу головної партії. У порівнянні з іншими піаністами, сполучна тема у виконавській проекції А. Шиффа має чітку ритмічну пульсацію завдяки акцентам на кожен долю. Дуже по романтичному яскраво показує контрасти в тональності, а саме – відхилення в *As-dur* у сполучній партії. Такі моменти піанст по особливому романтизує, значно сповільнюючи темп. Доволі незвичайне рішення, яке надає музиці самотності. А. Шифф виразно показує різницю між *forte* та *piano*, що додатково демонструє схильність до романтичного стилю. Виразно контрастують обидві варіації побічної теми. Подекуди акорди, які розміщуються на перших долях стають арпеджованими у виконанні А. Шиффа – це надає побічній темі особливої наспівності і навіть романтичної імпровізованості, яка була дуже характерна для лістовського фортепіанного стилю. Друга варіація в *es-moll* звучить у нього більш стримано в порівнянні з М. Утідою. Тут А. Шифф акцентує кожен четверть, демонструючи зовсім інший образ. Далі піаніст продовжує акцентувати ліричну сферу в романтичному стилі, що відбилося в його прочитанні заключної партії. Вона звучить підкреслено, наспівно і ніжно - за рахунок майстерного володіння октавним *legato* і тонкощами педалізації та фразування. Тим більший контраст виникає у А. Шиффа між закінченням експозиції і початком розробки, де підкреслюється різкий контраст бунтівного пристрасного початку, буквально малює картину сутички, битви, і таємничого епізоду. Початковий розділ розробки виконаний з делікатно підбраною педаллю, яка виступає і як темброво-акустичний засіб, і одночасно, як один з найважливіших засобів артикуляції. В епізоді, витриманому майже повністю на динаміці *p* і *pp*, навпаки, А. Шифф використовує полупедаль, що підсилює контраст цього епізоду решті тематичного матеріалу сонати. Мелодія у лівій руці звучить дуже рельєфно,

відчувається чітка розгалуженість між музичними пластами. А шістнадцяті квартолі відходять на другий план, перетворюючись у тональний фон для головної мелодії-теми, яка проводиться то в лівій, то в правій руці.

У репрізі виконавець підкреслює романтичні риси, знову виділяючи сферу лірики, але не забуваючи про контрасти образів. Сполучна партія має дещо спокійний характер, ніж в експозиції. У коді тема епізоду звучить дуже ясно, але в ній з'явилася людяна теплота, звучання забарвлене «вокальною» інтонацією, в якій з'являється навіть деякий надрив, патетика. Артикуляційна майстерність дозволяє піаністу досягти найтоншої образної виразності. Володіння часом - почуття ритму, метра, характеру руху здаються в його виконанні абсолютно адекватним шубертівським світовідчуттям. У коді дві драматургічні лінії – фантастика і лірика – у нього як би змикаються, приходять до єдності. «Діалогічність» шубертівської сонати може припускати і інше прочитання, по-своєму не менш переконливе – в романтичному ключі.

Виконавська проекція А. Шиффа також сприймається неоднозначно. З одної сторони ми спостерігаємо втілення драматичних героїчних образів через невластиві Ф. Шуберту фортепіанні та виконавські прийоми, наприклад, арпеджованість акордів, скорочення пунктирів, які нагадують поривні драматичні образи Ф. Ліста. З іншої сторони, А. Шифф яскраво показав рельєфність в деяких темах (наприклад, друга варіація побічної теми, розробка). Незважаючи на самобутні індивідуальні риси фортепіанної гри, в його виконанні відчувається лаконічність, тематична довершеність, цілісність форми.

### **Висновки до розділу 3.**

Соната D528 c-moll Ф. Шуберта – справжній шедевр фортепіанної музики. Характеристика цієї сонати як «найбільш бетховенською» є майже хрестоматійною. І це твердження справедливе, якщо ми будемо порівнювати

її з деякими творами Л. Бетховена. Аргументами стануть очевидна інтонаційна схожість тематизму і класичні «контури» сонатної структури в сонаті Ф. Шуберта. Але драматургічні рішення в шубертівській сонаті інші, характерні для композитора романтичної епохи. Шуберт яскраво проявив новий самобутній підхід до «бетховенських» драматизму. Драматична колізія у нього виливається в тугу за незбутнім, нездійсненим, ідеальним. На перший план виходить не дієвий початок, а контрасти станів, не розробка і цілеспрямований розвиток, а варіаційність, не подолання конфлікту, а його «зняття» в заключній партії і коді – розділах, які у Бетховена в драматичних сонатах і симфоніях завжди служили підсумковими. Стан туги набуває найрізноманітніших відтінків і способів вираження в інших частинах сонати, що розвертають романтичний мотив «вічного страждання», який згодом став типовим для багатьох творів фортепіанної музики ХІХ століття, перш за все у Й. Брамса.

У діалозі Ф. Шуберта і Л. Бетховена в рівній мірі істотні як точки дотику, так і принципові відмінності. І перші, і другі важливі для формування виконавської інтерпретації.

К. Аррау, М. Утіда, А. Шифф – безсумнівно геніальні піаністи з великої букви, недарма вони являються переможцями численних міжнародних конкурсів і володарями. На це вказують їх біографічні відомості та заслужені нагороди. Чудові піаністи продовжили життя твору, створивши виконавську інтерпретацію і зафіксувавши її в запису. Вивчення цих інтерпретацій, на наш погляд, є важливим для розуміння не тільки процесів, що відбуваються у виконавській творчості, а й самих сонат Шуберта. Тому питання про «автентичність» науково-аналітичної та виконавської інтерпретацій може розглядатися тільки в тісній взаємодії.

## ВИСНОВКИ

### I

Шубертознавча література досить численна. І хоча пріоритет тут належить зарубіжним, перш за все австрійським, англійським і німецьким дослідникам, вельми об'ємна і російська шубертівська література.

У 1998 р вийшла книга Ю. Хохлова «Фортепіанні сонати Франца Шуберта». Значимість першої найбільш повної роботи такого роду для професійних музикантів важко переоцінити. В ній – аналізи всіх сонат, включаючи незавершені, а також історія їх створення, видання, редакції, детальний розгляд особливостей форми, гармонії, мелодики, широкий спектр порівняльних характеристик і аналогій з творчістю віденських класиків тощо.

Один з найважливіших ракурсів розгляду шубертівського стилю, суттєвих і для нашої роботи – зіставлення з віденським класичним стилем та виявлення специфічних романтичних рис. Цій проблемі в основному присвячені відомі нам роботи зарубіжних авторів: Д.Ф. Тоуві, Ф. Зальцер, Дж. Вебстера Х.Д. Хінріксена, Е.В. Партча; а також російських музикознавців-дослідників: Ю. Хохлова, П. Вульфюса, Г. Краукліса, В. Конен.

Дж. Вебстер в 1978, аналізуючи сонатну форму, став одним з перших, хто заперечив традиційну до того моменту думку, що Ф. Шуберт і наступні романтики «спотворюють» класичну форму і відхиляються від шляху розвитку, наміченого В. Моцартом і Л. Бетховеном. Як приклади такої думки дослідник посилається на вже згадані нами роботи Д.Ф. Тоуві і Ф. Зальцер.

Як «найвагомішу і значну» серед праць перших десятиліть ХХ століття Ю. Хохлов характеризує книгу Х. Кельцша «Франц Шуберт в його клавірних сонатах (Лейпциг, 1927)», що піднімає проблеми стилю і еволюції сонатної творчості Ф. Шуберта, зокрема – його ставлення до сонат Л. Бетховена. В наступні роки з'явився цілий ряд аналітичних робіт, які більш-менш докладно висвітлюють проблеми шубертівського сонатного стилю. Серед них статті

Г. Червоне, М. Брауна, М. Уеплс, К.М. Ком, Г. Траскотта, А. Бренделя, аналіз яких міститься в монографії Ю. Хохлова. Серед робіт, що містять цінні з точки зору нашої дослідження аналітичні замітки по сонаті Ф. Шуберта №19 D 968 c-moll, відзначимо роботи А. Бренделя. Останній, зокрема, прагне довести, що шубертівський сонатний стиль досить розвинений, зазначає логічність будови шубертівських сонат, їх «концертність».

З робіт недавнього часу виділимо оригінальну за своїми підходами працю А. Краузе (1992), який розглядає проблеми форми, жанру і естетики шубертівських сонат.

Цікавий ракурс розгляду трьох останніх сонат Ф. Шуберта представлений в дисертації А. Годеля: історія виникнення, аналіз ескізів і в зв'язку з цим – творчого процесу композитора. Матеріали цієї дисертації дозволяють більш адекватно судити про задуми Ф. Шуберта, особливо в тому, що стосується тематизму його сонат.

З останніх досліджень щодо інструментального мислення Ф. Шуберта маємо праці К. Зенкіна, в яких розглянуті стилеві і жанрові аспекти фортепіанних мініатюр.

Текстологічні проблеми і питання виконавської агогіки (також з точки зору сучасної для Ф. Шуберта манери запису і в зв'язку з характеристиками роялів того часу) обговорюються в рецензії на нове видання шубертівських творів видавництва «Беренрайтер». У рецензії надано текстологічний аналіз з багатьма подробицями і детально проаналізовано питання фортепіанної артикуляції.

Крім цього, необхідно загадати і про ряд досліджень – це дисертації Е. Стручаліной, С. Богомолова, Н. Пилипенко, присвячених вокальній музиці Ф. Шуберта, особливо тих, де проаналізовано взаємодію вербального та музичного текстів, властивості тематичної драматургії, мелодики, гармонії.

Крім історико-теоретичної шубертознавчої літератури є дослідження з приводу виконавської інтерпретації інструментальної музики Ф. Шуберта. Підкреслимо, що ці питання стали предметом окремої наукової дискусії, що

розгорнулася в середині 1990-х рр. в зарубіжній музикознавчій літературі. С. Каган, Д. Монтгомері, М. Білсон, Р. Левін. розглядали питання імпровізації при виконанні творів Ф. Шуберта.

## II

Загальновідомо, що Класицизм та Романтизм – це найпотужніші течії світового мистецтва, кожному з яких притаманні специфічні принципи та засоби художньої виразності. На зміну класицизму в кінці XVIII століття приходить романтизм.

Романтизм представляє собою зовсім інший напрям в мистецтві, який суттєво відрізняється від класичного. Однією з найвизначніших рис романтизму є відсторонення героїв від дійсності через незадоволеність нею, зображення картини світу, співзвучною з ідеалами автора, події можуть відбуватися в містичному минулому, в майбутньому з перевлаштованих суспільством, в потойбічному, фантастичному світі, часто проявляється інтерес до незвичайних особистостей (благородний розбійник) і високим пристрастям (фатальне кохання). Герої – сильні, відчайдушні натури – можуть жертвувати собою заради щастя ближнього або активно бунтувати проти існуючих умов життя.

Відмінність класицизму від романтизму проглядається і в представленій жанровій палітрі. Романтизм втілений в романтичній драмі, по-особливому складеному романі, елегії, піднесеній поемі. Підкреслимо, що межу, коли Класицизм поступився Романтизму у мистецтві визначити дуже важко. Це не було якоюсь моментальною зміною світогляду, що вплинуло на мистецтво чи на культуру в цілому. Це був поступовий плавний перехід, причому, в різних галузях мистецтва романтизм запанував у різний час. Наприклад, романтизм в музиці настав пізніше, ніж в літературі. Уже в 90-х роках XVIII століття романтизм зароджувався завдяки творчості видатних німецьких письменників, а музика в цьому стилі почала з'являтися на 10-20 років пізніше, наприклад, у творчості Ф. Шуберта.

Зміни у всьому культурному середовищі тогочасної Європи не могли не торкнутися і фортепіанної музики, яке отримало величезного значення. Стрімкий розвиток фортепіано як інструмента, що надає необмежені можливості для сольного виконавства, ансамблевої гри, розвитку концертних та синтетичних жанрів припало якраз впору для романтиків, які повсюдно поширювали кордони музичної творчості. Становленню різних професійних шкіл фортепіанної гри в Європі супроводжував сплеск родинної злагоди і салонного музикування.

З іншого боку, прагнення до індивідуалізації висловлювання викликало інтерес до сольної камерної вокальної музики - пісні, романсу, балади і інших жанрів. Коло образів, підвладних пісенно-романсовим жанрами, виявився величезним. Придбали чимале значення камерні хори (а cappella і з супроводом), вокальні ансамблі.

Тому саме Ф. Шуберт був на порозі зміни стилю в мистецтві. І його творчість якраз і була перехідним культурним засобом, який надав поштовх для розвитку творчості наступних поколінь видатних геніальних композиторів.

### III

Безсумнівно, соната – провідний жанр фортепіанної спадщини Ф. Шуберта. Творів у цьому жанрі в нього 23 (включаючи незакінчені). Сонати композитор почав писати ще в юному віці. І саме на цьому жанрі можна спостерігати розвиток фортепіанної музики. Від класичних традицій – до романтичних образів, які ми зустрічаємо вже в останніх трьох сонатах пізнього періоду творчості Ф. Шуберта.

Також значне місце в фортепіанній спадщині композитора займають мініатюри, а саме – експромти і музичні моменти. Жанри дуже схожі між собою. 11 фортепіанних експромтів і 6 музичних моментів Ф. Шуберт створив у пізній період творчості.

З одночастинних фортепіанних п'єс слід особливо виділити до-мажорну фантазію «Скиталець», яка писалася одночасно з «Незакінченою

симфонією». Грандіозний твір з віртуозною фактурою воістину унікальний в своєму роді, оскільки Ф. Шуберт рідко писав в такому стилі. Композитор наділив своє творіння новим і сміливим тлумаченням, яке і близько не було схоже на концертні фантазії-парафрази. У центральний епізод включена одна з його пісень.

Крім цього у композитор написав понад 400 танців (вальси, лендлери, німецькі танці, менуети, екосези, галопи і ін.).

#### IV

Серед піаністів недавно минулого століття виділяються ті, хто вніс в інтерпретацію сонат Шуберта найбільш помітний внесок. Це, перш за все, Артур Шнабель, заново відкрив фортепіанного Шуберта для ХХ століття. Його репертуар включав майже всі його фортепіанні твори. Визнаний інтерпретатор бетховенських сонат, він і шубертівські сонатні опуси трактував, переважно, в драматичному ключі. Основні напрямки потужних, монументальних інтерпретацій Святослава Ріхтера – також майже всі фортепіанні твори Ф. Шуберта є в студійних записах. Не менш переконливі в своїх концепціях піаністи, які стоять на інших естетичних позиціях. Так, в теплій розповідності звучання рояля Мауріціо Полліні прослуховується незвичайний темперамент і експресія, романтична просвітленість, істинно пісенний ліризм. (В наявності студійні записи останніх трьох сонат Ф. Шуберта). А в інтерпретації Альфреда Бренделя щасливо поєдналися інтелект дослідника і логіка виконавця. У записах цього виконавця є сонати, експромти, музичні моменти, фантазія «Скиталець» і велика кількість шубертівських мініатюр.

У такій самій кількості є записи видатних піаністів, таких як: П. Бадура-Шкода, Д. Баренбойм, В. Ашкеназі, К. Аррау, М. Утіда, А. Шифф, В. Кемпф тощо.

## V

У роботі ми порівнювали інтерпретації таких піаністів, як К. Аррау, М. Утіда, А. Шифф. Узагальнюючи, наскільки це можливо, основні напрямки в інтерпретації фортепіанних сонат Шуберта найбільшими виконавцями недавнього минулого і теперішнього часу, можна зробити кілька висновків. Образно-змістовна багатозначність і структурно функціональна складність сонат Ф. Шуберта реалізуються в розмаїтті виконавських трактувань, які принципово не можуть бути оцінені як більш-, або навпаки, менш вірні (якщо, звичайно, мова йде про високу професійну майстерність). Сонати Ф. Шуберта, немов кристал, змінюють своє забарвлення в залежності від того, який гранню вони повернені до слухача. Справедлива думка про те, що «вічна актуальність проблеми взаємин виконавця з твором міститься в чудовій можливості виконавця нескінченно наближатися до мети, по мірі наближення виявляти незвідані шляхи і засоби. Самій же цілі властиво віддалятися і вабити художника новими висотами мистецтва». [7; с. 7]

## ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики : Руководство по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века) : хрестоматия / А. Д. Алексеев. — К. : Муз. Україна, 1974. — 166 с.
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1 и 2 : учебник / А. Д. Алексеев. — 2-е изд., доп. — М. : Музыка, 1988. — 415 с.
3. Арановский М. Г. Музыка и мышление / М. Г. Арановский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности : [сб. статей] / ред.-сост. М. Г. Арановский. — М., 2007. — С. 10—43.
4. Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 2. Избранные работы о П. И. Чайковском, А. Г. Рубинштейне, А. К. Глазунове, А. К. Лядове, С. И. Танееве, С. В. Рахманинове и других русских композиторах / Б. В. Асафьев. — М. : Изд-во АН СССР, 1954. — 384 с.
5. Бадура-Скода Є. і П. Інтерпретація Моцарта. М., 1972.
6. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. : Музыка, 1978 – 332 с.
7. Булатова Л. Стилиевые черты артикуляции в фортепианной музыке XVIII-первой половины XIX века. М., 1991.
8. Бэлза И. Ф. Исторические судьбы романтизма и музыка : очерки / Игорь Бэлза. — М. : Музыка, 1985. — 256 с.
9. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / Веркіна Тетяна Борисівна ; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. — Одеса, 2008. — 16 с.
10. Васильева К. Франц Ф. Шуберт. Краткий очерк жизни и творчества. Книжка для юношества. Ленинград : Музыка, 1969
11. Вульфийус П. А. Франц Ф. Шуберт: Очерки жизни и творчества. Москва : Музыка, 1983 – 446с.

12. Вульфийус П. А. Классические и романтические тенденции в творчестве Ф. Шуберта. На материале инструментальных ансамблей. Москва : Музыка, 1974.
13. Вульфийус П. А. Статьи. Воспоминания. Публицистика. Л., 1980 , с.214-215.
14. Ганзбург Г. І. Ф. Шуберт і український романтизм : зб. матеріалів – Харків, 1993. – С. 5-9
15. Ганзбург Г. И. Статьи о Ф. Шуберте. – 2-е изд. – Харьков : Ин-т музикознавства : Торопов, 1997. – 28 с. – Библиогра.: с. 28
16. Гаккель Л. Е. «Исполнителю. Педагогу. Слушателю.»
17. Гольдшмидт Г. Франц Ф. Шуберт. Жизненный путь. 2-е, доп. русское издание. М. , «Музыка», 1968.
18. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев, 1970.
19. Григорьев В. Музыкальный романтизм. Сущность стиля и проблемы интерпретации / В. Григорьев // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве. — М., 1994. — С. 3—26. — (Труды / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; вып. 6).
20. Евдокимова Ю. О. диалектике становления сонатной формы в итальянской клавирной музыке // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. М., 1980. С. 142166.
21. Жмуркевич. З. С. Франц Ф. Шуберт і музичний бідермаєр : ювіл. зб. наук. ст. на пошану Юрія Ясіновського. – Львів, 2014. – С. 261-267.
22. Зенкин К. В. О некоторых проблемах изучения музыкального романтизма / К. Зенкин // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему : материалы науч. конф. / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. — Ростов н/Д, 1998. — С. 9—13.
23. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма : учебник для вузов / К. В. Зенкин. — 2-е изд. — Москва : Издательство Юрайт, 2019. — 413 с.

24. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. — М. : МГК, 1997. — 415 с.
25. Кашкадамова Н. Історія фортепянного мистецтва ХІХ ст.: Підручник. — Тернопіль, 2006. -С.75-98.
26. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки : Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н. П. Корыхалова. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979. — 208 с.
27. Крауклис Г. Фортепианные сонаты Ф. Шуберта. Путеводитель. М., 1963.
28. Крауклис Г. Фортепианное творчество Ф. Шуберта // Музыка Австрии и Германии ХІХ века. Кн.1.М., 1975. С.216-261.
29. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. : Музыка 1988
30. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: В 2-х т. Т.1.,2 М., 1982, 1983
31. Мазель Л. Заметки о тематизме и форме в произведениях Бетховена раннего и среднего периодов творчества // Бетховен. Сб. ст. Вып. 1. М., 1971. С.36-160.
32. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1986.
33. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника : Музыка 1966
34. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки : Москва: Музыка, 1976. — 254 с.
35. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30-39.
36. Михайлов М. К. Стиль в музыке : исследование / М. Михайлов. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. — 264 с.
37. Музыкальное исполнительство. Сб. ст. Вып. 6. М., 1970.
38. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. : Музыка, 1988. — 254 с., нот. — ISBN 5-7140-1202-X

39. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. М.: Музыка, 1988.— 240 с
40. Проблемы романтизма в исполнительском искусстве / ред.-сост. С. И. Тихонов. — М. : МГК, 1994. — 145 с. — (Труды / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; вып. 6).
41. Протопопов В. Вариационные процессы в музыкальной форме. М., 1967.
42. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. М.: Классика-XXI, 2008. — 210 с. OCR
43. Рубинштейн А.Г. Лекции по истории фортепианной литературы. Ред. и комм. С.Гинзбурга. М., 1974.
44. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. : Музыка, 1973. — 446 с.
45. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции. М, 1985
46. Тараканов М. О выражении конфликтов в инструментальной музыке // Вопросы музыкознания. Т.2. М., 1956
47. Фейнберг С. Е. Пианист, композитор, исследователь. Ред.-сост. И.Лихачева. М., 1984.
48. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство Издание второе, дополненное. – М., 1969
49. Холопов Ю. Н. Франц Ф. Шуберт : к 200-летию со дня рождения : материалы междунар. науч. конф. / Моск. гос. Консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1997. – С. 34-41.
50. Хохлов Ю. Н. Воспоминания о Ф. Шуберте. Москва : Музыка, 1964. 411с. с илл. и портр.
51. Хохлов Ю. Н. Франц Ф. Шуберт. Жизнь и творчество в материалах и документах : Москва, 1978. изд. «Советский композитор»
52. Хохлов Ю. Н. Песни Ф. Шуберта. Черты стиля. Москва : Музыка, 1987.

53. Хохлов Ю. Н. Ф. Шуберт. Некоторые проблемы творческой биографии. Москва : Музыка, 1972.
54. Хохлов Ю. Фортепианные сонаты Франца Шуберта. М., 1998.
55. Хохлов Ю. Строфическая песня и ее развитие от Глюка к Шуберту. М., 1997.
56. Хохлов Ю. Н. О последнем периоде творчества Шуберта. — М., 1968.
57. Царева Е. Ф. Шуберт и Шуман // Ф. Шуберт и Ф. Шубертианство: Сб. материалов научного музыковедческого симпозиума. Харьков, 1993. С.78-82.
58. Цукер А. Романтизм и музыкальное искусство / А. Цукер // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему : материалы науч. конф. / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова ; [ред. кол.: А. М. Цукер и др.]. — Ростов н/Д, 1998. — С. 6—9.
59. Цыпин Г. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. М., 1994.
60. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. М., 1984.
61. Шуман Р. Фортепианные сонаты Ф. Шуберта // Шуман Р. Избранные статьи. М., 1956. С. 92-95.
62. Шуман Р. О музыке и музыкантах. В 2 тт. Т. I. М., 1975, 79.
63. Шуман Р. Письма Т. 1-2. М., 1970, 1982.
64. Brendel A. Schubert's last three piano sonatas // Journal of the Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce. Vol. 137. 1989, N° 5395.
65. Brown M. J.E. Schubert. A critical biography. L., 1958.
66. Hinrichsen H. J. Schubert, sonata form and its evolution. Musikforschung 1999.
67. Porter E.G. Schubert's piano works. London, 1980.
68. Rosen. C. Schubert's inflections of Classical form.
69. Tovey D.F. Franz Schubert (1927), repr. L., 1949.

70. Webster J. Schubert's Sonata Form and Brahms first Maturity. 19 th Century Music, July 1978.