

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

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

Кафедра спеціального фортепіано

**ФОРТЕПІАННІ ЦИКЛИ Р. ШУМАНА :
СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ**

Магістерська робота

Герасименко Інни Юріївни

Науковий керівник:

Жалєйко Дар'я Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело



Герасименко І. Ю.

ХАРКІВ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ФОРТЕПІАННІ ЦИКЛИ У ТВОРЧОСТІ Р. ШУМАНА	
1.1. Творчий портрет універсальної особистості Р. Шумана.....	9
1.2. Цикли фортепіанних мініатюр в контексті жанрової еволюції та історії фортепіанного мистецтва.....	13
1.3. Фортепіанні мініатюри Р. Шумана у дзеркалі епохи Романтизму: жанрово-стильові параметри.....	19
Висновки до розділу 1	22
 РОЗДІЛ 2 ЦИКЛИ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР Р. ШУМАНА : МУЗИЧНА ДРАМАТУРГІЯ ТА ЇЇ ВИКОНАВСЬКЕ ВТІЛЕННЯ	
2.1. Виконавська драматургія фортепіанного циклу «Карнавал» у інтерпретаційних концепціях К. Аррау і П. Бадура-Скоди.....	24
2.2. Виконавська драматургія фортепіанного циклу «Лісові сцени» в інтерпретаційних концепціях В. Кемпфа і К. Хаскіл.....	32
2.3. Виконавська драматургія фортепіанного циклу «Метелики» в інтерпретаційних концепціях Н. Фрейре та М. Перайї.....	39
Висновки до розділу 2.....	44
ВИСНОВКИ	46
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	51

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Музична драматургія фортепіанних циклів Р. Шумана, що становлять велику частину репертуару більшості піаністів, обумовлює музичну семантику, що виявляє емоційно-загострене романтичне світосприйняття ліричного героя, яскравість образного змісту на тлі його калейдоскопічності, втілених в контрастності та різноманітті музичного тематизму. Саме такі характеристики музичної драматургії є підґрунтям для багатоваріантного поля виконавської інтерпретації творів Р. Шумана, що зі свого боку, надає музикантам-виконавцям свободу можливості прояву своєї творчої індивідуальності.

Фортепіанне виконавство сьогодні є важливою складовою сучасного музичного мистецтва. Виконавець несе вагому місію, адже він сприяє збереженню, актуалізації та популяризації культурної спадщини митців минулих поколінь, допомагає вихованню художньо-естетичного смаку у представників нових поколінь. У сучасному виконавському мистецтві надзвичайно важливу роль відіграє творча індивідуальність Виконавця, оригінальність його інтерпретацій. Адже в наш час, коли кожна людина має вільний доступ до прослуховування безлічі різноманітних інтерпретацій певного твору композитора, вона (свідомо чи підсвідомо) може скопіювати, відтворити певні знахідки щодо звукової реалізації авторського задуму. Втім, це не зробить її справжнім митцем – людиною, яка втілює власне світовідчуття, яка має особисте, неповторне ставлення до мистецтва, а не просто механічно відтворює нотний текст. Тому інтерпретатор має запропонувати слухачеві власні цікаві рішення щодо, наприклад, інтонування, фразування, відчуття часу в момент виконання композиторського твору, динамічних градацій та інших засобів виразності. Особливо коли мова йде про твори, історія виконавського досягнення яких сягає більше століття, як, наприклад, фортепіанні цикли Р. Шумана.

Відомо, що творчий спадок композиторів-романтиків складає основу

репертуару як молодих музикантів, так і знаних майстрів сцени. Тому аналіз виконавських концепцій творів саме романтичної епохи є і актуальним, і новим, адже кожне покоління піаністів по-різному трактує семантичний потенціал цієї музики.

Творчість Р. Шумана викликає інтерес як виконавців, так і музикознавців та дістала майже вичерпного висвітлення у музикознавчих розвідках. Проте, досі у вітчизняному музикознавстві не є достатньо дослідженими феноменологія особистості Р. Шумана у екстраполяції на музичну драматургію його творів (власне «психологічність» музичних образів) і як результат – на інтерпретаційні концепції творів композитора, оригінальне виконавське втілення музичної драматургії.

Унікальність універсальної творчої особистості Р. Шумана полягає в тому, що його професійне покликання поєднувало в собі як композиторську творчість, так і літературну діяльність музиканта-критика, а також прагнення бути музикантом-виконавцем та диригентську діяльність. Феномен творчої особистості композитора (у всіх проявах діяльності Митця та особливо як музиканта-критика) обумовив семантичний простір його музичних творів, що є також витокom для виконавської інтерпретації музичної драматургії шуманівських творів. Особливості світосприйняття романтичного героя у його творах віддзеркалюють індивідуальне світовідчуття композитора, тонку психологічну організацію його внутрішнього світу.

Музична драматургія творів Р. Шумана, відрізняється калейдоскопічністю образів; композитор не лише втілює емоційний стан в музиці, в його творах відчувається постійне нагнітання внутрішньої дії, зіткнення образів, раптові повороти подій. Логіка музичної драматургії ґрунтується на особливостях експозиції, динаміки та розвитку музичних образів, з притаманною їм «емоційною аурою» втілення яскравої палітри людських характерів та переживань. Все це обумовлює варіантну множинність виконавської інтерпретації творів Р. Шумана, а також,

виходячи з цього, підстави для пошуків ґрунтовного пояснення можливості різних інтерпретаційних концепцій творів Р. Шумана, що завжди «резонують» з певною психологічністю шуманівських музичних образів у контексті індивідуального композиторського світосприйняття. На думку К. Тимофєєвої, «Відтворення музичної драматургії відбувається крізь призму творчої особистості інтерпретатора. На основі емоційно-слухового сприйняття виконавської версії та результатів інтонаційно-драматургічного аналізу авторського тексту виконавець трактує виконавський текст музичного твору: характер звуковидобування; інтонування; фразування; фактурна організація; темпо-ритм форми; динамічна партитура» [55, с. 2]. Але чи існує певна контекстуальна «траєкторія», якої повинні дотримуватися інтерпретатори у своєму виконавському аналізі твору та створенні власної виконавської інтерпретації? Щодо циклів фортепіанних мініатюр Р. Шумана, ми не знаходимо цієї відповіді у працях вітчизняних музикознавців – наприклад, про взаємозв'язок індивідуальних особливостей психологічного портрету композитора – як видатного Творця епохи Романтизму – та психології образів музичних персонажів його творів, або їх віддзеркалення у певних рисах музичних портретів.

На прикладі виконань різних піаністів (Клаудіо Аррау, Вільгельм Кемпф, Пауль Бадур-Скода, Клара Хаскіл, Нельсон Фрейре, Мюррей Перайя) методом компаративного аналізу виконавських версій прагнемо дослідити різні варіанти втілення музичної драматургії таких циклів Р. Шумана: «Карнавал», «Лісові сцени», «Метелики».

Мета роботи – виявити базові параметри втілення музичної драматургії фортепіанних циклів Р. Шумана у виконавських інтерпретаціях різних піаністів. Це передбачає рішення наступних **завдань**:

- систематизувати відомості щодо шляхів трансформації фортепіанного виконавства від його зародження до сьогодення та наукові праці, присвячені осягненню феномену фортепіанного мистецтва XIX – XXI ст.;

- проаналізувати історію трансформацій циклів фортепіанних мініатюр;
- узагальнити наукові дані щодо романтичного музичного стилю та особливостей трактовки жанру фортепіанного циклу композиторами-романтиками;
- окреслити базові параметри стилю музичної творчості Р. Шумана;
- проаналізувати музичну драматургію фортепіанних циклів Р. Шумана;
- виявити специфіку виконавської драматургії циклів фортепіанних мініатюр Р. Шумана крізь призму виконавських концепцій;
- здійснити порівняльний аналіз виконавських версій фортепіанних циклів Р. Шумана.

Об’єкт дослідження – жанр фортепіанної мініатюри в контексті творчості Р. Шумана. **Предмет** – особливості виконавської драматургії фортепіанних циклів Р. Шумана.

Методи дослідження:

- *історичний*, що представляє фортепіанне виконавство як елемент загальних процесів розвитку людського суспільства та культури;
- *теоретичний*, який включає аналіз і синтез літератури з проблеми дослідження;
- *біографічний*, необхідний для аналізу та систематизації фактів життя Р. Шумана;
- *інтерпретаційний*, що розкриває особливості виконавських версій фортепіанних циклів Р. Шумана;
- *компаративний*, що дозволяє виявити спільне та розбіжне у виконавській драматургії фортепіанних циклів Р. Шумана;
- *стильовий*, необхідний для аналізу характерних рис, притаманних епосі, композиторам та виконавцям;
- *жанрово-стильовий*, що направлено на виявлення індивідуальних жанрово-стильових параметрів фортепіанних мініатюр Р. Шумана;

—*структурно-функціональний*, що дозволяє розкрити драматургічні функції всіх елементів музичної мови та музичної форми в аналізованих нами творах.

Матеріал дослідження – фортепіанні цикли «Карнавал», «Лісові сцени», «Метелики» Р. Шумана (зокрема, аудіо- та відео- записи виконань даних фортепіанних циклів).

Теоретичною базою дослідження є концепції, викладені в наступних працях:

- *праці, присвячені творчості Р. Шумана* (Г. Ганзбург [5, 6], Говорухіна [8], І. Іванова [13], Л. Каверина [17], Н. Лаврик [28], Т. Макеева [29], Н. Очеретовська [37], І. Польська [38], В. Приходько [40], О. Рощенко [43], М. Смирнова [52], Н. Abert [65], J. Chissel [67], M Scott [72].
- *з теорії форми, жанру, стилю, музичної драматургії* (Н. Горюхіна [9], О. Жарков [11], О. Самойленко [48, 49, 50], Б. Сюта [54], І. Тукова [56], С. Шип [59, 61]);
- *з феноменології жанру фортепіанної мініатюри* (М. Ілечко [15, 16], Калашник М. [18], Я. Олексів [36], Л. Путішина [41], Н. Рябуха [45, 46]);
- *з теорій виконавської інтерпретації* (О. Катрич [19, 20, 21], В. Москаленко [32, 33], К. Тимофєєва [55]);
- *праці з гармонії, поліфонії, аналізу музичних творів* (Т. Виноградова [3], Г. Ігнатченко [14], Т. Кравцов [27], Я. Якуб'як [64]);
- *історії фортепіанного мистецтва* (О. Катрич [19, 20, 21], Н. Кашкадамова [22], Н. Посікіра-Омельчук [39], І.Рябов [44]);
- *праці, присвячені аспектам музичного мислення, мовлення, семіотики, композиторської творчості* (І. Єргієв [10], Л. Кияновська [23, 24], Б. Сюта [53], С. Шип [60]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що у дослідженні вперше:

- здійснено компаративний аналіз виконавських версій фортепіанних циклів Р. Шумана «Карнавал», «Метелики», «Лісові сцени» у інтерпретаційних концепціях К. Аррау, П. Бадура-Скоди, К. Хаскіл, В. Кемпфа, Н. Фрейре, М. Перайї;
- виявлено оригінальне втілення музичної драматургії фортепіанних циклів Р. Шумана у виконавських концепціях вищезазначених піаністів.

Практичне значення роботи полягає в тому, що результати дослідження можуть бути використані в педагогічній та виконавській практиці, в курсах з історії фортепіанного виконавства, історії західноєвропейської музики, історії світової музичної культури, музичної інтерпретації, аналізу музичних творів.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження оприлюднено та обговорено на двох конференціях : університетській конференції «Магістерські читання» (27 грудня, 2022 року, ХНУМ імені І.П. Котляревського, м. Харків) та IV Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (21-22 травня , 2023 року, ХНУМ імені І.П. Котляревського, м. Харків). Участь у Першому Всеукраїнському конкурсі науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк (червень, 2023 рік, ХНУМ імені І.П. Котляревського, м. Харків).

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, двох Розділів з внутрішнім діленням на шість підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний об'єм – 59 сторінок, з них основного тексту – 50. Список використаних джерел налічує 76 найменувань, з них іноземною мовою – 12 найменувань.

РОЗДІЛ 1

ФОРТЕПІАННІ ЦИКЛИ У ТВОРЧОСТІ Р. ШУМАНА

1.1. Творчий портрет універсальної особистості Р. Шумана

У світовому науковому доробку існує безліч досліджень, присвячених особистості представника німецької романтичної школи Р. Шумана. Адже унікальність особистості композитора, піаніста, педагога, літературного критика можна підкреслити у порівнянні з сучасниками Р. Шумана. Самокритичний та вимогливий до інших, прагнучий досконалості в музичному мистецтві Р. Шуман залишив величезну спадщину в історії мистецтва.

Слід зазначити, що Р. Шуману як особистості була притаманна тонка психологічна організація, що звісно мала вплив на формування образного змісту його фортепіанних циклів. З огляду на це, у творчості композитора виокремлюються два провідних контрастних музичних образи (зокрема - у фортепіанному циклі «Карнавал») – пристрасний Флорестан та меланхолійний Евзебій. Обидва стани були в однаковій мірі характерні суперечливій натурі Р. Шумана. За свідченням Є. Шелестової, «нескінченно змінюються і варіюються образи Шуманівських п'єс — відображення його оригінального музичного мислення. Враження від яскравого художнього образу потребувало гнучких форм, здатних зафіксувати стан душі і тут же показати прямо протилежне. Невипадково класичні форми менше представлені в творчості Шумана. Серед величезного числа фортепіанних творів тільки 3 Сонати. Але і в них виявляються ті ж принципи, що і в циклах мініатюр: яскраві контрасти, переважно варіаційний розвиток» [62, с. 30].

Музика Р. Шумана змістовна. Він не лише втілює емоційний стан в музиці, в його творах відчувається постійне нагнітання внутрішньої дії, зіткнення контрастних образів, раптові зміни «музичних подій». Аналізуючи творчість цього німецького композитора можна визначити, що його творам

притаманна логічність розгортання «сюжету» музичної драматургії, музичні образи якої відрізняються яскравістю, «емоційністю» характерів персонажів музичної драматургії (характерні «замальовки» музичного портрету, або стану ліричного героя).

Зовнішній успіх творів для Р. Шумана ніколи не був ціллю, в них завжди повинні були втілюватись думки, настрої, переживання. Вже в ранніх опусах Р. Шумана формуються такі риси його творчого стилю як різноманіття відтворення вражень, інтенсивність емоційного відгуку на події, тяжіння до відтворення «коротких миттєвостей», калейдоскопічність викладу музичного матеріалу.

Композитору була цікава абсолютно вся палітра того, що відбувалось навколо нього : від внутрішніх переживань до масштабних подій у світі. І все отримувало втілення в музичній мові. Загальновідомим серед кола музикознавців є факт того, що композитор протягом усього життя боровся з рутиною, зі скованістю свідомості, надто негативний відгук у нього викликали неосвіченість, мислення категоріями, примітивізм.

Полярність емоційних станів композитора (від ліричного, споглядального настрою до піднесено-урочистого та особливо нервового), яка виразилась в його творчості вимагає від виконавців багатой палітри звучання інструменту: м'які та ніжні дотики до клавіш, мистецтво «співу на роялі», до масивну та щільну фортепіанну гру. Швидкі зміни музичного матеріалу, динамічні перепади потребують від піаністів миттєвої реакції (фізичної та емоційної), технічної зібраності та вольового внутрішнього контролю над музичними подіями.

Різноманітними є елементи фактури творів Р. Шумана. Музична тканина наповнена багатством голосів. Така багатоплановість підштовхує виконавця до поглиблення та вивчення фактури творів, яка майже в кожному з них складається з декількох самостійних мелодичних ліній – різномелодичних, ритмічно самостійних, з власним фразуванням, інтонуванням. Крім цього, враховуючи той факт, що Р. Шуман –

представник психологічного напрямку музичного романтизму, виконавець повинен досягнути зміст музики, зрозуміти, що автор хотів сказати своїм твором, відобразити внутрішні контрасти та протиріччя головних героїв в їх постійному русі та розвитку.

Слід підкреслити вплив літератури на музичну творчість Р. Шумана. «Р. Шуман прагнув тісно зближувати музику з літературою, поезією. Творчість композитора багато в чому споріднена з поезією Г. Гейне, кидала виклик духовній убогості Німеччини 1820-х – 40-х рр., кликала у світ високої людяності <...> При зіставленні фортепіанних п'єс з літературними жанрами Р. Шуман постає не як драматург (яким був Л. Бетховен у сонатах), не як поет-мініатюрист, а як новеліст. Цей своєрідний тип музичних оповідань був підготовлений пісенними циклами Ф. Шуберта, які об'єднали в собі розповідність і ліризм. Але Р. Шуман пішов далі Ф. Шуберта у відображенні різноманітних життєвих вражень. Тут і мінливі відтінки внутрішнього світу, і картини природи, забарвлені настроєм «оповідача»; і влучні портретні замальовки; і фантастичні сцени. Безперервна зміна барв, світлотіньові ефекти, святковість колориту в цілому надають фортепіанній музиці Р. Шумана емоційної загостреності» [1, с. 26-27].

Як музичного критика Р. Шумана можна охарактеризувати створенням обґрунтованої, об'єктивної критики. Музикант не вмів миритися з поверхневим, оглядовим з позиції «подобається/не подобається» відношенням до мистецтва, яке було властиве деяким людям, тож він вкрій негативно відносився до такого дилетантства. Засуджував його. Самокритичний, прагнучий до ідеалу, він шукав того ж і у інших.

Завжди широко дивився на життя та навколишнє середовище, всі ті життєві події (як особистого так і загального характеру), негативно відносився до конкретики, цінував широке розуміння життя. Композитору не було притаманним примирення з примітивним поглядом на світ, з раннього віку він відзначався зацікавленістю в пізнанні усього

внутрішнього та навколишнього, небайдужістю до усіх подій, що відбувалися в його житті та навколо нього.

За допомогою блискучої літературної мови композитор міг розкритикувати тих людей, які поверхнево або зовсім неправильно розуміли істинний задум музичних творів. Завжди самокритичний, він прагнув того ж і від інших та пристрасно засуджував інакодумців. Композитору удавалось вдало аналізувати музичні твори митців-попередників, а також об'єктивно оцінювати сучасників. У своїх рецензіях і статтях музикант висвітлював найтонші нюанси інтерпретацій або творів. Йому було властивим обирати складний шлях щодо всього у своєму житті. Адже, за власними розсудами музиканта, лише докладючи важких зусиль можна досягти значимих результатів.

Композитору також була властива думка про те, що для того, щоб створювати щось нове, експериментувати, треба спочатку набрати достатню кількість матеріалу для цього, а саме – мати достатню кількість знань та умінь в тій області, якій людина присвячує свою професійну діяльність.

В людині музикант умів вбачати як найпрекрасніші якості, так і найпотворніші. Все це, безумовно, знайшло відображення і втілення в його творчості. А в житті композитор теж прагнув досконалості, адже вважав, що людина однаково проявляє своє відношення до всіх аспектів життя; якщо у міжособових відносинах людина відповідальна, то і в роботі слід чекати досягнень значних результатів.

1.2. Цикли фортепіанних мініатюр в контексті жанрової еволюції та історії фортепіанного мистецтва

Серед сучасних українських дослідників теоретичними питаннями циклу займаються В. Бордонюк (автор аналізує символіку творів

Ф. Шопена), А. Волік (розглядаються етюди Ф. Шопена в їх драматургічному поєднанні), П. Довгань (дослідження стосуються теорії жанру сюїти), М. Ілечко (розглядається сюїта як об'єкт наукових досліджень, а також виявляються генетичні зв'язки української сюїти XX століття і барочної традиції), О. Кужелева, О. Лігус (на прикладі еволюції жанру пісні без слів встановлюються жанрово-стильові зв'язки української музики межі XIX–XX століть і західноєвропейського романтизму, зокрема творчістю Ф. Мендельсона), Н. Рябуха (публікації присвячено українській мініатюрі рубежу XIX–XX століть), І. Тукова (дослідниця також займається проблемами циклічних форм в українській музиці), Д. Яворський (у статтях та дисертації розкривається новий погляд на етюди Ф. Шопена, Р. Шумана і Ф. Ліста). У контексті нашого дослідження слід узагальнити історію розвитку жанру.

Історії розвитку циклів фортепіанних мініатюр передуює розвиток сюїтних творів для інструментів-попередників фортепіано, таких як клавесин, клавикорд, орган. За свідченням музикознавців, разом з формуванням світської культури, приблизно всередині XVII століття формуються циклічні твори. В епоху Відродження італійський композитор Дж. Фрескобальді створював цикли танців для клавіру, основним засобом організації яких стає принцип контрасту. В Іспанії особливої популярності серед інструментальних жанрів для органу та клавіру отримали ричеркари і тьєнтос. Одним із прикладів збірок п'єс, які об'єднувалися єдиним стилем були твори іспанського органіста XVI століття був Антоніо де Кабесона (1510–1566). Вся творчість композиторів, безумовно, має практичне значення. Тож варто представити, як саме репрезентували виконавці твори в різні періоди розвитку мистецтва.

Фортепіанне виконавське мистецтво, як і кожний інший вид мистецтва та загалом будь-який вид людської діяльності, безпосередньо підпорядковується особливостям епохи, загальному рівню розвитку людства, потребам та інтересам людей в конкретний історичний період, їх

світогляду. Згідно з цим, роль виконавської творчості в культурному просторі епохи змінювалась разом із трансформаціями в економічній, політичній та культурній сферах людської життєдіяльності.

Історія становлення і розвитку фортепіанного виконавства – цікаве і багатогранне явище, витоки якого знаходимо в клавірному мистецтві Бароко. Відомо, що у XVI – XVII століттях клавішно-струнні інструменти – клавесин, клавикорд та багато інших, об'єднаних загальною назвою «клавір» – відігравали важливу роль у всіх сферах музичного життя; клавір використовувався для художнього виховання. Популярним стало салонне виконавство, що обумовлено розвитком світської музики.

В той час ще не було розподілу на композиторів, виконавців та педагогів, тому універсальні музиканти тієї доби грали на декількох інструментах та вміли імпровізувати, адже саме на цьому будувався процес виконання. В цей період з'являються національні клавірні школи (іспанська, італійська, німецька, чеська, польська, англійська), кожна з яких втілювала ментальні риси певного народу. Так, специфіка культури Франції визначила формування галантного стилю, що презентував зображення балів, маскарадів, світських розмов, легкості світовідчуття, кокетства. Саме тому ця музика багата на використання мелізматики, що надавала мелодії вишуканість, легкість, безпосередність, що було характерним для творчості композиторів цієї епохи.

У XVII-XVIII століттях в період творчості французьких клавесиністів Ф. Куперена, Ж. Рамо, Ф. Дандріє, Л. Дакена, Ж. Шамбоньєра фортепіанні мініатюри формуються в цикли не лише по принципу танцювальності, а по принципу програмності. Їм притаманні такі риси як звукозображальність, образність, деякі мініатюри вже мають риси психологічності, пейзажності, які потім яскраво відобразяться в творчості композиторів-романтиків.

Танцювальна сюїта знаходила місце в творчості Г.Ф. Генделя, Й.С. Баха. Значну роль у формотворенні сюїт композиторів відіграє принцип контрастності (метро-ритмічний, темповий, образний),

об'єднуючий фактор – тональність. Слід також згадати про загальновідомі два цикли Добре темперованого клавіру Й.С. Баха.

У творчості віденських класиків композиторами не приділяється велика увага інструментальним циклам. Незважаючи на витіснення клавесину і клавикорду новим інструментом, таким як фортепіано, що наче повинно породити інтерес до експериментів, пошуків нових звуковиразних засобів, в творчості В. Моцарта, Й. Гайдна не знаходимо великої кількості фортепіанних мініатюр. Опуси екосезів, багатель, вальсів знаходимо в творчості Л. Бетховена. За словами М. Чернявської «...якщо танцювальні п'єси Л. Бетховена продовжували естетику класичного стилю, то багателі стали сферою експериментів, пошуків нових шляхів романтичного світогляду. Велика кількість цих творів становлять справжні шедеври фортепіанної музики» [58, с. 35].

Поступово розвиток суспільства, поширення ідей Просвітництва (а згодом – і Романтизму) змусили майстрів шукати можливості щодо зміни звукового образу клавішно-струнних інструментів, нова модифікація яких мала втілити специфіку романтичного світосприйняття. Це, у свою чергу, поставило перед виконавцями завдання щодо переосмислення техніки гри з урахуванням звукозображальних та динамічних можливостей нового інструменту.

Водночас зміна соціального статусу Музиканта-Виконавця визначила початок процесу, який з одного боку, привів до формування концертної індустрії, що обертається навколо інтерпретатора твору композитора, а з іншого – до вимог щодо вірності авторському тексту та засудження виконавського свавілля. Це, у свою чергу, обумовило інтерес музикознавців до проблеми виконавського стилю в аспекті його відповідності композиторському. Поступово сформувалося вчення про музичну інтерпретацію як окремий вид творчої діяльності.

Епоха Романтизму привнесла багато змін в усі сфери діяльності музиканта. «Загалом ерою мініатюри цілком можна вважати ХІХ ст.,

оскільки саме композитори-романтики створили нову естетику мініатюризму, засновану за принципом “одномиттєвості” відображення всієї повноти буття. У романтиків мініатюра виступає як системний принцип моделювання світу, як особливий художній рід творчості. Доречно пригадати хоча б фортепіанну творчість Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста. Найхарактернішим зразком жанрового інваріанта мініатюри в контексті культури XIX ст. є прелюдія та близькі їй “жанри-супутники” (наприклад, експромт, музичний момент). Музична мініатюра в XIX ст. досягла свого розквіту. Саме композитори-романтики надали мініатюрі значення специфічного жанру, що пов’язаний з внутрішнім світом людини. Принцип мініатюри як засобу творчості яскраво відображає сутність романтизму. Саме в романтичному мистецтві, зміст якого зосереджений на розкритті внутрішніх переживань людини з відповідним переважанням емоційно-суб’єктивних елементів, особливої душевності, мініатюра знайшла адекватне вираження. Яскраво ілюструє цю сутність художній принцип романтичної мініатюри, що ґрунтується на одномиттєвості раптово виниклого почуття (“музичний момент”, “експромт”, “ескіз”)» [30, с. 394].

Вплив епохи проявився не лише в творчості композиторів, а й у виконавців. Підкреслимо, що з першої половини XIX століття роль виконавця як уособлення музичного життя країни, нації або певного художнього напрямку стає все більш значимою. Водночас, все більш помітними стають стильові відмінності творчості окремих піаністів. Так, в добу Романтизму найбільшу за чисельністю групу піаністів складали віртуози, творчість яких визначалася бажанням вразити публіку, що приводило до динамічних, агогічних, темпових перебільшень та досить вільного поводження з авторським нотним текстом. Концертні турне надавали можливість представникам різних національних шкіл подорожувати світом і водночас передавати свій досвід іншим діячам мистецтва. Такі форми вираження музичного мистецтва як публічні

концерти та змагання виконавців, зародившись у ХІХ столітті, постійно з того часу викликали інтерес у музикантів та не втратили популярність й у сучасному суспільстві.

В кінці ХІХ і на початку ХХ століття, продовжуючи виконавські традиції митців першої половини ХІХ століття, ще виступає плеяда піаністів-композиторів, виконавство яких відтворює стильову своєрідність їх творчості (Б. Барток та інші). Іншу групу виконавців складають вихованці та послідовники Ф. Ліста (Е. д'Альбер, Е. фон Зауер, А. Фрідгайм та інші виконавці).

Кардинальні зміни у світосприйнятті суспільства ХХ століття не обійшли стороною і музичне мистецтво. Фортепіанна творчість ХХ століття пов'язана з новим сприйняттям звукових функцій фортепіано. У зв'язку з цим, твори композиторів ХХ століття поставили перед виконавцями нові завдання. Змінилося уявлення про звукову природу фортепіано, про виражальні можливості інструменту тощо.

Нові виконавські завдання ставлять композитори-представники авангардних серіальної та алеаторної технік композиції. Серіальні твори відзначаються складністю ритмічних рисунків, подрібненістю динамічних і артикуляційних відтінків. Композитори відмовились від звичних інтонацій, послідовності музичного розгортання.

Як пише Л. Путішина, «ХХ століття у пошуку нових шляхів художнього вираження надає мініатюрі більш розвинений спектр тематики: на першому місці – експресивність, інтелектуалізм, метафоричність, філософська насиченість. Це зумовило появу нових принципів мислення, структуралізм і техніцизм, що мали великий вплив і на жанр мініатюри» [41, с. 396].

У ХХІ столітті виконавство існує як окремий вид мистецтва. Тому, як і справжній митець будь-якого іншого виду мистецтва, виконавець усе життя присвячує творчим пошукам. Інтенсивний безперервний пошук різноманітних виражальних засобів в аспекті культури звука, тембрального

окрасу звучання, збагачення динаміки та всього, що пов'язане зі звуковим різнобарв'ям, удосконалення технічної майстерності, розвиток уміння розкривати стилістичне різноманіття музики – ті вектори розвитку, яким приділяють увагу сучасні фортепіанні виконавці на ряду з загальнокультурним розвитком особистості. Останній є не менш важливим, адже саме комплексне формування особистості впливає на виконавський стиль музиканта.

В наш час високо цінується творча індивідуальність митця і виконавця зокрема, але цю індивідуальність можна трактувати по-різному. Тенденція популяризації власної персони за допомогою виконавського мистецтва, яка зародилась разом із появою виконавства, на жаль, існує і сьогодні. Хоча, якщо у XIX столітті публіку можна було вразити віртуозними пасажами, то сьогодні від виконавця очікують більшого. Тож, деякі виконавці свідомо намагаються переключити увагу слухача на себе, використовуючи: занадто експресивні рухи за інструментом, створення шоу-програми та інші відволікаючі від авторського задуму твору фактори. Але є й артисти, які виражають себе дійсно з повагою до мистецьких канонів. І дійсно цікавим інтерпретатором сьогодні являється той виконавець, який здатен за допомогою технічних засобів так окрасити звучання інструменту, щоб втілити композиторський задум, донести його до слухачів та разом із цим занурити останніх в атмосферу та настрій виконуваного твору.

Виконавська творчість у сучасному світі, який стрімко змінюється і розвивається теж не стоїть на місці. Сучасні виконавці повинні володіти високими інтелектуальними якостями, цілим спектром різноманітних емоцій, мати гарний фізичний стан, витримку для того, щоб оволодіти усім багатством того спадку, який нам залишили митці минулих поколінь. Крім того, виконавець повинен мати справжній інтерес до мистецтва і повинен дійсно бажати все своє життя присвятити творчим пошукам. Адже це відчувається у процесі виконання твору. Навіть пересічний слухач на інтуїтивному рівні може визначити, чи справді артист присвячує багато часу

для освоєння мистецтва взагалі та виконавського мистецтва зокрема, чи націлений лише на відпрацювання своїх робочих годин на сцені.

Талановитий виконавець надзвичайно самовідданий; він завжди має ідею, висловлювання, послання, уміло втілює їх у звучанні інструменту і великодушно ділиться ними зі слухачами. Він ніби цікавий оповідач, який розповідає свою історію так, що слухач ні на секунду не відволікається від сюжету і весь час хоче дізнатися, що буде далі. Після прослуховування виконання цікавого виконавця слухач певний час ще перебуває під впливом того настрою, який задав артист.

Фортепіанне мистецтво XX-XXI століть увібрало в себе традиції минулого і новації сучасного, завдяки чому існує велика кількість виконавських версій певного твору. Це обумовлює інтерес музикознавців до дослідження фортепіанного виконавства.

1.3. Фортепіанні мініатюри Р. Шумана у дзеркалі епохи Романтизму: жанрово-стильові параметри

Неповторність творчого стилю, притаманна саме певній особистості, означає, що ця людина має набір певних якостей (особистісних, психологічних, професійних). Говорячи про музикантів, слід зазначити, що це вибір способу організації музичного твору, засобів музичної виразності. Описуючи певні характеристики музиканта, можна вгадати, про кого саме йде мова.

У творчості Р. Шумана знайшли відображення типові риси романтичного світосприйняття і стилю. У його творах, розкрита вся багатогранність внутрішнього світу героя, з його неідеальністю, непередбачуваністю, страхами, з найтоншими нюансами емоційного стану. Кожне явище життя композитор вдало умів втілити за допомогою музичної

мови. «Розширюючи межі й засоби музичної мови, він прагнув з повнотою і точністю передати, з одного боку, процеси духовного життя, з іншого – життя «зовні» – зв'язки і контрасти явищ, «драматургію» життя» [1, с. 26].

Особливості епохи вплинули на життєвий і творчий шлях митців. Можливість активно подорожувати сприяла втіленню різноманітних вражень від навколишнього світу митцями. Втілення різноманітних душевних станів у музиці спричинило зміни музичних форм, яким стали притаманними асиметрія, звуження або розширення, незавершений тематизм та його швидкі зміни в межах одного розділу форми. Поширеною музичною формою на той час став цикл мініатюр. В таких лаконічних п'єсах можна було відобразити одну грань внутрішнього світу героя, від ліричних до драматичних станів, а в комплексі вони складали цілий спектр різних відчуттів. Такі градації внутрішнього світу митця складають зміст та художню образність творів композиторів-романтиків. І найкраще це можна було втілити саме в циклі мініатюр. Проте калейдоскопічність романтичного відтворення в творчості митців світу не заперечувала об'єднаність усього твору. Твір не був хаосом, але по-новому об'єднував багато окремих частин в єдине ціле.

Характеристику музичної мови композиторів-романтиків можна описати так : збагачення тембрової та гармонічної колористичності звучання фортепіано, якщо порівнювати з творами епохи класицизму. Внутрішні переживання людини з усіма їх особливостями і тонкощами спонукали використовувати композитора складні, насичені гармонії, взагалі гармонічна мова творів ускладнилась.

Фортепіанна творчість Р. Шумана займає значну частину музичного доробку композитора. Протягом всієї творчої діяльності композитор створював цикли фортепіанних мініатюр. Створення саме мініатюр було характерним для Р. Шумана, адже втілення та фіксування бурхливого емоційного стану, яке було характерним для особистості композитора, знаходило найзручніше втілення саме в мініатюрі. Зміни емоційних станів,

їх експресивність, сприйняття життя у всіх його проявах, непередбаченнях та водночас відчуттям цілісності життєвого потоку – все це являється основним принципом формотворення творчості композитора. Це можна назвати свого роду новаторством в епоху життя композитора і це абсолютно органічно витікало із самої суті особистості композитора. Адже, разом з частими бурхливими змінами настрою, емоційних станів, йому була властива невпинна жага до пізнання нового, швидка реакція та цікавість до всіх подій, до всього оточуючого, живого і неживого. «Жоден із сучасників Р. Шумана не сягав такого охоплення різноманітних вражень, подібної емоційної загостреності. Схвильованість, що переходить у збудженість, порив і елегійна мрійливість, які постають у гранично контрастному протиставленні, вигадлива таємничість, гумор, часом на межі гротеску, баладно-розповідні моменти – усе це надає фортепіанним творам Р. Шумана неповторних рис» [1, с. 27].

Композитор надавав перевагу живості музичної мови, він вважав, що природність і щирість вираження – одна з найцінніших якостей для створення музики. Тому він рідко вдавався до редагування власних творів, а записував імпровізаційні пориви душі, що було притаманним композитора з раннього періоду його творчості і було втілене в музиці протягом усієї його музичної кар'єри.

Однією із найпопулярніших музичних форм, яку використовував композитор у своїй фортепіанній творчості є сюїта наскрізного розвитку (за допомогою такої форми написані, зокрема, фортепіанні цикли «Метелики», «Карнавал», «Крейслеріана» та інші цикли). Аналізуючи детальніше даний жанр, підкреслимо, що він поєднує в собі декілька жанрів – це сюїта, рондо і варіації. Це надавало змогу композитору вільно використовувати музичну фантазію, не сковувати себе певними рамками, а також у такий спосіб використовувати імпровізацію, яка була одним із найулюбленіших прийомів композитора протягом усього періоду творчості.

Це також дозволяло композитору легко розвивати та варіювати свої музичні винаходи та, відповідно, з легкістю оформлювати їх композиційно.

У порівнянні зі старовинними сюїтами, де традиційною була танцювальна послідовність, циклам Р. Шумана характерний більш вільний спосіб організації мініатюр. Тому новаторство та сміливість вираження музичних думок помічаємо як в усій музичній спадщині композитора, так і в циклах фортепіанних мініатюр зокрема.

Дуже тонко композитор відчував та втілював в музиці внутрішній стан інших людей. Наприклад, у циклі фортепіанних мініатюр «Карнавал» дуже влучно підкреслені внутрішні якості головних персонажів: стриманість та водночас прихована пристрасність Кіаріни, бурхливий темперамент Естрелли, меланхолійність Евзебія та поривчастість Флорестана. Портретність – одна з найважливіших рис фортепіанних мініатюр композитора.

Висновки до розділу 1.

Узагальнивши наукові дані щодо творчості Р. Шумана історії розвитку циклічних форм, виконавства можемо зробити декілька висновків:

У творчості Р. Шумана відобразились типові риси романтичного світосприйняття. Поширеною музичною формою на в епоху Романтизму став цикл мініатюр, який дозволяв втілити широкий спектр емоцій, переживань, подій. Внутрішній світ людини передається композиторами за допомогою ускладнення, в порівнянні з попередніми епохами, музичної мови (альтеровані гармонії, колористичні тональні співвідношення, акорди побічних ступенів тощо). Використання певних прийомів музичного письма та засобів виразності обумовлено конкретною художньою задачею.

Творча особистість Р. Шумана є багатогранною і унікальною. Він був

сміливим новатором своєї епохи як композитор, так і музичний критик. Не переносив поверхневе відношення до мистецтва та загалом до всіх сфер життя. Був надзвичайно чутливою людиною, міг уловити найтонші нюанси душевної організації кожної людини, а також втілити їх у звучанні

Основними параметрами стилю музичної творчості Р. Шумана являються різноманіття та інтенсивність емоційного відгуку на події та, як наслідок, відображення цього в музиці, калейдоскопічність викладу музичного матеріалу, зв'язок з літературою, що потребують від виконавців доброї реакції на швидку зміну музичного матеріалу, детальна робота над кожним пластом фактури, володіння різними варіантами туше та розуміння замислу композитора.

Пристосовуючись до умов розвитку суспільства в кожний історичний період та відповідаючи потребам населення, фортепіанне виконавство завжди грало важливу роль в житті суспільства. З самого початку свого розвитку фортепіанне виконавство викликало інтерес у діячів мистецтва. Це пояснюється універсальністю інструмента, який, при його умілому використанні, може прирівнюватися до звучання оркестру. Розкриття звукових можливостей фортепіано відбувалося поступово. Митці завжди активно використовували інструмент для творчих пошуків, розширюючи фактурні формули, вдосконалюючи різноманітні варіанти туше для втілення різних образів. І сьогодні ці пошуки не припиняються. Щодо жанру фортепіанних мініатюр, який завжди викликав інтерес у виконавців можемо підсумувати наступні факти: історії розвитку циклів фортепіанних мініатюр передуює розвиток сюїтних творів для клавесину, клавикорду, органу. У порівнянні зі старовинними сюїтами, де традиційною була танцювальна послідовність, циклам композиторів-романтиків характерний більш вільний спосіб організації мініатюр. XX століття у пошуку нових шляхів художнього вираження надає мініатюрі більш розвинений спектр тематики: на першому місці – експресивність, інтелектуалізм, метафоричність, філософська насиченість. Зі зміною в XIX столітті статусу Музиканта-

Виконавця, який став самостійним представником музичного мистецтва, почала формуватися велика кількість напрямків піаністів. Одним із найважливіших завдань сучасних інтерпретаторів є поєднання оригінального виконавського стилю з розумінням стилю композитора, твір якого виконується.

Саме у творчості Р. Шумана з'являється жанр сюїти наскрізного розвитку. У своїх фортепіанних циклах композитор використовує варіаційність та рондальність як засоби розгортання музично-тематичного матеріалу.

РОЗДІЛ 2

ЦИКЛИ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР Р. ШУМАНА : МУЗИЧНА ДРАМАТУРГІЯ ТА ЇЇ ВИКОНАВСЬКЕ ВТІЛЕННЯ

2.1. Виконавська драматургія фортепіанного циклу «Карнавал» у інтерпретаційних концепціях К. Аррау і П. Бадура-Скоди

Тип виконавської творчості обумовлений психофізіологічними особливостями музиканта, в першу чергу, його темпераментом. Але, як правило, виконавець не належить лише до певного типу, а має риси декількох.

Дослідженням інтерпретаційних концепцій, класифікацій піаністів за виконавськими параметрами на сьогоднішній день присвячено чимало праць. Цінною є праця, присвячена дослідженню саме особливостей виконавської драматургії в дисертації К. Тимофєєвої на тему «Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства)» [55] в якій охарактеризовано взаємозв'язки виконавської драматургії з такими категоріями, як «композиторський текст», «виконавський текст», «виконавський стиль», «виконавська концепція»; розроблено методики порівняльного аналізу, що забезпечують цілісність виконавського мистецтва: від виконавської семантики, через виконавський стиль окремих видатних піаністів (завдяки виконавській драматургії) до культурно-історичної генеалогії. Надана в дисертації методологія порівняльного аналізу не лише віддзеркалює проблеми виконавської практики, але й пропонує шляхи їх вирішення.

Звертаючись в даній роботі до розуміння виконавцем особистості композитора, знаходимо цінні дослідження особистості митця в дисертації О. Коменди «Універсальна творча особистість в українській музичній

культури». Дисертація присвячена феномену універсальної творчої особистості, розглянутому в аспекті діяльнісного універсалізму. У ній обґрунтовано діяльнісно-структурний метод дослідження універсальної творчої особистості, простежено основні тенденції діяльнісного універсалізму особистості в ряді культур європейської традиції [25].

Характеристику класифікації піаністичних типів, і, як результат нашого дослідження, до якого з них тяжіє кожен з розглянутих нами виконавців знаходимо в дисертації О. Катрич «Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) – діонісійський, аполонічний [20].

Дослідження творчості Р. Шумана крізь призму його власного світобачення знаходимо в дисертації Scott M. *Robert Schumann and His Magic Circle - Is it Synesthesia or Ekphrasis?* [72].

Чинники, що формують музичну драматургію фортепіанних циклів Р. Шумана – це галерея образів, їх фантастичність, полярність, двосвіття, казковий світ, портретність, програмність – найвища характеристичність образів. Тому виконавці, в залежності від свого піаністичного типу, можуть концентруватися на одній із характеристик або ж максимально контрастно їх між собою розподіляти, один із них може висвітлювати ліричну образну сферу, інший – пристрасну, можуть мати різний підхід до трактовки різних образів.

Спорідненість з публіцистикою циклу фортепіанних мініатюр «Карнавал» була в свій час сміливим новаторством серед плеяди композиторів-сучасників Р. Шумана. Музична драматургія фортепіанного циклу «Карнавал», одного із найвідоміших творів Р. Шумана, втілює головні риси творчості композитора; чергування контрастних п'єс, які об'єднані між собою в одне ціле; швидка реакція творчої уяви композитора на різноманітні життєві події, враження, відчуття втілилась у показі великого спектру образних характеристик. Зовнішній успіх творів для Р. Шумана ніколи не був ціллю, в них завжди повинні були втілюватись

думки, настрої, переживання. Щодо творчості Р. Шумана можна стверджувати, що не музика існує для пальців, а навпаки. Музику Р. Шуман не ототожнював з голим техніцизмом або формалізмом звукового письма та виконання, лише проникнення в поетичний зміст фортепіанних творів, стверджував Шуман, може розкрити перед піаністом все багатство звукової виразності інструменту.

З приводу походження слова «карнавал» дослідники і досі ведуть дискусії. Одні вважають, що воно походить від слова «carnevelarium», що на латинській означає релігійну заборону на вживання м'яса під час Великого посту; інші - від «carrus navalis», що означає човен на колесах, на якому їхав Бог Бако під час Римської вакханалії. Яка б не була його етимологія, дослідники одноголосно стверджують, що «це означає свято, яке проходило всупереч установленим правилам та соціальним стандартам і було уособленням свободи і радості» [70].

«Карнавал» написаний в циклічній формі з рисами сюїти і варіацій. Риси сюїти – це чергування контрастних та самотійних п'єс, а риси варіацій проявляються в тому, що всі п'єси об'єднані тематичною спорідненістю, адже в основі всього циклу – коротка тема, яка складається з чотирьох нот (A Eс C H, що відповідає назві чеського міста Asch, де мешкала кохана композитора, також є в прізвищі композитора Schumann, в назві «карнавал» німецькою - Fasching). Музична драматургія «Карнавалу» багатогранна. Як і в інших фортепіанних циклах композитор передає всю життєву різноманітність, тут є і сценки, портрети, мимохідні враження. Р. Шуман не співставляє контрастні, конфліктуючі образи, а висвітлює загальну бурхливість життєвих вражень, образну різноманітність.

Цикл складається з двадцяти мініатюр, кожна з яких має програмну назву :

- Preamble (Вступ)
- Pierrot (П'єро)
- Arlequin (Арлекін)

- Valse noble (Благородний вальс)
- Eusebius (Евзебій)
- Florestan (Флорестан)
- Coquette (Кокетка)
- Repique (Розмова)
- Сфінкси (Sphinkes)
- Papillons (Метелики)
- A. s. c. H. – s. c. H. A. (Танцюючі літери)
- Chiarina (Кіаріна)
- Chopin (Шопен)
- Estrella (Естрелла)
- Reconnaissance (Вдячність)
- Pantalon et Colombine (Панталон і Коломбіна)
- Valse allemande (Німецький вальс)
- Paganini (Паганіні)
- Aveu (Зізнання)
- Promenade (Прогулянка)
- Pause (Пауза)
- Marche des «Davidsbundler» contre les Philistins (Марш Давідсбюндлерів проти філістимлян)

Фортепіанний цикл «Карнавал» завжди привертав увагу слухачів, він є в репертуарі як молодого покоління піаністів, так і у знаних майстрів сцени. «Аналіз виконавської драматургії складає певну систему, а саме : характер виконавського мислення, знаходження образно-сміслових центрів в драматургії, розподіл кульмінацій, належність до будь-якого виконавського напрямку, що визначаються характером виконавської техніки, приналежністю до виконавської школи, національністю, психофізіологічними особливостями особистості (внаслідок чого превалює емоційне, інтелектуальне або раціональне трактування)» [42, с. 12].

Аналізуючи в даному дослідженні виконавську драматургію фортепіанного циклу «Карнавал» в інтерпретаціях К. Аррау і П. Бадура-Скоди, слід зазначити декілька слів про творчу особистість виконавців. Клаудіо Аррау – чилійський піаніст XX століття. В його репертуарі були твори різних епох і композиторів (Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Ліст, Й. Брамс, К. Дебюссі та інші). В юності вважався одним із найкращих віртуозів свого часу. Творче самовдосконалення супроводжувалося впливом творчих принципів знаних майстрів, таких як Бузоні, д'Альбер, Тереза Карреньо, Фішер, Шнабель. З часом, у зрілому віці, поступово сформувалися власні виконавські принципи піаніста; його інтерпретації відрізнялися блискучою віртуозністю (свободою володіння усіма видами піаністичної техніки, педалізації, ритмічною рівністю, різнобарв'ям тембрів), але, водночас, і глибинним розумінням твору і творчих принципів композитора, який написав твір, демонстрацією не власних можливостей, а передачею багатства і тонкостей думок, краси відчуттів, образів, що закладені в певному творі.

Пауль Бадура-Скода – представник австрійської піаністичної школи XX-XXI століть. Був різностороннім музикантом – солістом, ансамблістом, диригентом, педагогом, дослідником. Вважається добрим знавцем і виконавцем творів віденської класики, які в більшій мірі були в його репертуарі. Музикант також виконував твори й інших композиторів – Ф. Шопена, К. Дебюссі, М. Равеля, П. Хіндемита, Б. Бартока, Ф. Мартена. Серед сучасників П. Бадура-Скода вважався митцем широких можливостей. В центрі його творчої уваги завжди були твори віденської класики і романтики (Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Й. Брамс).

За образними характеристиками п'єси фортепіанного циклу «Карнавал» можна розділити на декілька категорій. Це – замальовки гучних веселих гулянь (Преамбула, Марш Давідсбюндлерів), характеристичні замальовки масок (П'єро, Арлекін, Панталоне і Коломбіна, Танцюючі

літери) і сценок (Благородний вальс, Німецький вальс, Прогулянка), портрети давідсбюндлерів (Флорестан, Евзебій, Шопен, Паганіні, Кіаріна, Естрелла).

Проаналізуємо кожну з п'єс кожної категорії в інтерпретаціях К. Аррау і П. Бадура-Скоди.

Відкриває цикл п'єса Прембула – замальовка загальної атмосфери гучного свята, урочистий, піднесений настрій. Це втілено за допомогою масивних акордових послідовностей в різних регістрах, гучної динаміки, акцентів, сфорцандо. Фанфарні акорди першої фрази піаніст К. Аррау виконує наскрізним рухом; в інтерпретації П. Бадура-Скоди піаніст надає перевагу придати значення кожному акорду, виконуючи кожен наступний з невеликою відтяжкою часу. Контрастність середнього ліричного епізоду у виконанні К. Аррау виражена не занадто яскраво, тим самим піаніст не виходить з загального образу свята, продовжуючи безперервний рух і танець; відстежується чітка артикуляція і атака в кантиленних мотивах. Натомість П. Бадура-Скода в середньому епізоді дещо призупиняє рух, з'являється ліричний образ; більш яскраво виражена фактурна рельєфність і контрастність динамічних нюансів. По-різному піаністи розподіляють кульмінаційні епізоди. У К. Аррау кульмінація – це кода, у П. Бадура-Скоди кода – це динамічний і емоційний спад після кульмінації. Цікавим прийомом при виконанні користується К. Аррау. Вступний шеститактовий мотив, який повторюється два рази, а потім варіюється піаніст при повторі відділяє іншою тембровою окраскою інший пласт фактури. Наприклад, за першим разом на найгучнішим являється верхній голос в акордових послідовностях, а за другим разом на першому плані чуємо басову лінію акордів. Таким чином, по-різному використовуючи засоби виразності, піаністи кожен по-своєму вибудовує драматургічну лінію номеру різними способами.

Тяжка хода лінива хода П'єро підкреслена К. Аррау за допомогою обтяження кожного звуку, нон-легатним штрихом, більш роздрібненим

звучанням. П. Бадура-Скода обирає легато при виконанні. І обидва інтерпретатори мають рацію, адже в редакції Breitkopf & Härtel штрих одночасно і legato, і staccato.

Химерні інтонації та ритмічні фігури створюють образ Арлекіна. Цю химерність П. Бадура-Скода підкреслює ще й раптовими сфорцандо або акцентами. У виконанні ж К. Аррау наскрізний рух, ніби втілення цієї химерності в безперервному русі.

Благородний вальс піаністи виконують різним звуком. Якщо у К. Аррау звук «матовий», то у П. Бадура-Скоди - «блискучий». Благородність же більш виявлена, як не дивно, в інтерпретації К. Аррау; у П. Бадура-Скоди відчуються нотки капризності.

Меланхолійний, ліричний, ніжний образ Евзебія підкреслений композитором майже повністю відсутньою ритмічною організацією, лінива мелодія виконується надзвичайно ніжним і м'яким туше К. Аррау. І якщо у виконанні цього піаніста відчувається, що Евзебій знаходиться, як він і любить у світі своїх марень, більш реальним персонаж здається у П. Бадура-Скоди, але від цього не втрачаючи свою ніжність і м'якість.

Цікавим фактом є той факт, що в номері Флорестан міститься пряма цитата зі вступної частини фортепіанного циклу «Метелики» в середньому розділі «Карнавалу». Це, звичайно антипод Евзебія, хоча в цьому номері він показаний як бентежний персонаж, а не активний і життєрадісний. Більш експресивним він представляється при виконанні К. Аррау, адже амплітуда динамічних коливань у нього більша, що не віднімає можливість виявлення справжності образу у виконанні П. Бадура-Скоди.

Образ Кокетки втілений композитором висхідними чергуючимися висхідними мелодіями з химерним ритмічним малюнком. Цікавим на нашу думку є прийом використання контрастності епізодів (задушевно-ліричні мелодії без примхливих інтонацій і ритму) між основними епізодами, що в драматургічному сенсі може означати тимчасову втрату кокетства головною героїнею, і вона перетворюється на ніжну заміяну дівчину,

можливо під впливом улесливих слів кавалера. За ритмічним малюнком Кокетка гагадує образ Арлекіна.

Розмова – це суперечка між двома персонажами, але не достатньо палка у виконанні К. Аррау і досить конструктивна розмова, де персонажі цілком розуміють одне одного, навіть у якійсь мірі можна сказати доповнюють у П. Бадура-Скоди.

Сфінкси – досить незвичний номер. Весь складається лише з основних (які складають інтонаційну основу усього циклу і являються інтонаційним ядром багатьох мотивів) звуків циклу А, Ес, С, Н, які при виконанні створюють містичну атмосферу. Більш виражена містичність у К. Аррау, яку він створив за допомогою більш щільного звуку.

Метелики. При виконанні цього номеру помічаємо закономірну тенденцію піаністів для втілення образності п'єси : увага до деталей (динамічних, тембрових, регістрових, темпових) у К. Аррау і широта мислення, яка виражається в контрастності усіх репризних епізодів у виконанні П. Бадура-Скоди.

П'єса Танцюючі літери – вальс з елементами фантастики та причудливості, виражені за допомогою форшлагів в мелодичній лінії та раптових сфорцандо. Піаніст К. Аррау виконує сфорцандо в контексті загальної динаміки п'єси – піано. Натомість динамічні нюанси П. Бадура-Скоди більш контрастні; динамічна варіантність більша як у фразах, так і в окремих звуках сфорцандо.

В п'єсі Кіаріна піаністом К. Аррау передається пристрасний характер героїні. Від початку до завершення виконавець знаходиться в однаковому емоційному стані, що характерно для виконання цієї п'єси. Проте піаніст П. Бадура-Скода за допомогою широких динамічних градацій кожної фрази та агогічних деталей створює атмосферу почергового наростання та спаду емоційної напруги.

Шопен втілений композитором з урахуванням відмінних рис польського музиканта – ніжної, витонченої натури. Фактура номеру нагадує

ноктюрни Ф. Шопена, лірична мелодія на фоні арпеджійованих пасажів в середньому регістрі. Обидва виконавці вдало відчують і втілюють стилістичні особливості Ф. Шопена.

Пристрастність Естрелли вдало передають обидва інтерпретатори, підкреслюючи акцентами дисонуючі співзвуччя та граючись з метричною організацією номеру.

Танець давідсбюндлерів – заключна п'єса циклу. Драматургічно являється урочистим завершальним етапом Карнавалу як події. І, як і в більшості п'єс, простежуємо схильність до широти фраз і їх логічного формування у виконавській версії П. Бадура-Скоди, і більш цікаві і різноманітні динамічні рішення, артикуляція у К. Аррау.

Інтерпретації К. Аррау і П. Бадура-Скоди є показовими в контексті сучасного виконавського мистецтва, адже, підпорядковуючись вимогам епохи, піаністи сформували власний виконавський стиль, роблячи свої інтерпретації цікавими, проте артисти не зловживають своєю самотутністю, а виступають співавторами композитора.

Можемо підсумувати аналіз цих двох виконань. П. Бадура-Скода в своїй інтепретації циклу тяжіє до більш широкого фразування, створення загальної емоційної атмосфери окремої п'єси і визначення її драматургічної ролі в масштабах усього циклу. Більш цікаві динамічні градації, різноманіття артикуляційних прийомів і прийомів туше відстежуємо, прослуховуючи і аналізуючи виконання циклу К. Аррау. Тим самим контрастність він створює не лише у різноманітті образності кожної з п'єс, а й всередині кожної з них.

2.2. Виконавська драматургія фортепіанного циклу «Лісові сцени» в інтерпретаційних концепціях В. Кемпфа і К. Хаскіл

Образ природи відіграє значну роль у творчості митців-романтиків. Звуки природи приваблювали людей зі стародавніх часів і викликали у них

цікавість. Їх вивчали, створювалися перші музичні інструменти, потім, відповідно, і мелодії. Ліс – одне з найкращих середовищ для вивчення звуків природи, адже саме там їх можна почути безліч. І якщо за давніх часів звуки лісу лише викликали у людей страх та цікавість, то з розвитком цивілізації люди навчилися їх виражати в мистецтві. В епоху яскравого вираження в мистецтві душевних переживань можна виявити декілька різновидів таких творів. З однієї сторони, в творах відображені відчуття страху та цікавості від звуків, які можуть видавати невідомі створіння (в літературі це образи таємничих фантастичних створінь). Також це могло бути відображенням похмурих почуттів головного героя-романтика, його душевні переживання, схвильованість, тривога. А з іншого боку ліс для митців став уособленням душевного спокою, де вони могли перебувати, відпочиваючи від світових турбот, медитувати. Тож природа і музика тісно пов'язані між собою; природа була генератором відчуттів, емоцій, настроїв для композиторів-романтиків, які згодом втілились у витворах мистецтва і дотепер викликають інтерес як у музикознавців, так і у виконавців.

Образ лісу відіграє значну роль у творчості митців-романтиків, наприклад у творчому доробку композитора Р. Шуберта знаходимо баладу «Лісовий цар», у Е. Гріга – «Лісова пісня». Одним із прикладів втілення у творчості теми лісу є фортепіанний цикл Р. Шумана «Лісові сцени».

Зазначимо декілька слів про виконавців. Вільгельм Кемпф – німецький піаніст, який проживав у ХХ столітті. Відомий в музичних, перш за все, як виконавців усього циклу сонат Л. Бетховена, які піаніст виконував впродовж усього життя. Фірма «Deutsche Grammophon» чотири рази випускала запис виконань піаніста і кожен раз піаніст привносить у виконання щось нове, адже за словами самого виконавця, він завжди займався самовдосконаленням і самоосвітою, завжди знаходив у творах щось нове, раніше не помічене або пропущене увагою. Тож можна прослідкувати еволюцію виконавського стилю. Музичні критики давали високу йому оцінку.

Виконавець також відомий записом виконання усіх сонат Ф. Шуберта, тим самим популяризувавши творчість композитора. В його репертуарі також були твори таких композиторів як І. Бах, В. Моцарт, Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Ліст, І. Брамс. Також виконував камерну музику. Виступав у різних залах Європи, Північної та Південної Америки, Азії. Походив з музичної сім'ї, адже його батько був органістом, тому музикою виконавець був оточений з дитячих років.

Клара Хаскіл – румунська піаністка ХХ століття. Сьогодні відома як виконавиця творів В. Моцарта, а також Д. Скарлатті, А. Солера, Л. Бетховена, Р. Шумана, виступала також як учасниця камерного ансамблю. К. Хаскіл не можна назвати музикантом, який досягнув багатьох творчих досягнень, адже з дитинства жінка мала тяжку долю, а також слабе здоров'я, яке не дозволяло подовгу займатись і часто давати концерти, хоча музичні здібності в неї були значні і почали проявлятися вже в ранньому віці. Музичні критики також по-різному оцінюють творчі досягнення музиканта.

Навчаючись у Паризькій консерваторії, вона проходила навчання у Альфреда Корто. Але педагог не пророкував студентці великих досягнень. Вони були зовсім різними. Альфред Корто – зрілий музикант, вольовий, темпераментний, суспільно-активний, невпинний, а Клара Хаскіл – сором'язлива, тиха, малоактивна. Але незважаючи на невтішні прогнози музиканта, піаністка продовжувала пізнавати музичне мистецтво, займалася з різними педагогами, виступала з концертами в Італії, Швейцарії, в рідній Румунії. Саме завдяки своїй завзятості та незгасаючого бажання опанувати фортепіанне мистецтво, незважаючи на безліч операцій та проблем зі здоров'ям, а також досвід переживання двох світових воєн, будучи людиною єврейської національності, К. Хаскіл протягом усього життя не полишала заняття музикою, навіть більше, досягла більшого визнання у зрілому віці.

Фортепіанний цикл Р. Шумана «Лісові сцени» створений композитором у пізній період його творчої діяльності. Цей музичний твір не дуже часто опиняється у фокусі уваги наукових дослідників та, у порівнянні з іншими творами композитора, є менш виконуваним. У творі наявні як реальні («Мисливська пісня»), так і фантастичні образи («Віщі птахи», «Прокляте місце») та інші.

Основними жанрами пізньої творчості композитора були опера, ораторія, вокальна музика, твори для різних камерних ансамблів. Фортепіанній музиці Р. Шуман приділяв менше уваги, ніж в попередні періоди своєї творчої діяльності. Тож одним з найбільш яскравих творів пізньої фортепіанної творчості композитора став саме цикл «Лісові сцени». Як і в циклах раннього періоду творчості композиція складається з декількох мініатюр, кожній із яких композитор дав назву:

- Eintritt (Вступ)
- Jager auf der Lauer (Мисливець на сторожі)
- Einsame Blumen (Самотні квіти)
- Verrufene Stelle (Місце з привидами)
- Freundliche Landschaft (Дружній пейзаж)
- Herberge (Хатинка)
- Vogel als Prophet (Віщі птахи)
- Jagdlied (Мисливська пісня)
- Abschied (Прощання)

Підкреслимо, що назви більшості мініатюр передають тривожний емоційний стан. Один із дослідників творчості Р. Шумана, німецький музикознавець Peter Jost в своїй дисертації «Robert Schumanns ``Waldszenes`` op. 82 : Zum Thema ``Wald`` in der romantischen Klaviermusik» припускає, що це може бути пов'язане з переживаннями композитора з приводу напруженої політичної в Німеччині, внаслідок чого вони з Кларою Вік на деякий час перемістились до села. Композитор було не властивим бути осторонь політичного життя країни, тож в творчості це відтворювалось.

У порівнянні з більш ранніми фортепіанними творами мініатюри циклів пізнього періоду творчості композитора «Лісові сцени» та «Альбом для юнацтва» відзначаються спрощеною фактурою, нескладними мелодіями та гармонічними послідовностями, монотематизмом кожної мініатюри. Але разом з цим в мініатюрах з'являється більше поліфонічних елементів у порівнянні з ранніми циклами. Тож можемо прослідкувати еволюцію стилю фортепіанної творчості Р. Шумана : від складної фактури та безлічі контрастів всередині окремої п'єси, розділу, фрази до спрощення музичної мови.

Проаналізуємо виконання першої п'єси з циклу під назвою *Eintritt* (Вступ). Прослуховуючи інтерпретацію обох піаністів, складається різні образні уявлення і емоційні стани. Виконання В. Кемпфа створює настрій умиротворення, відчуття світанку в лісі. Довгота фраз, урівноважений метро-ритмічний малюнок, благородність звучання, відсутність різких динамічних контрастів – все це створює ефект світанку в лісі. Тому можемо припустити, що В. Кемпф мислить широко і в межах усього циклу Вступ має відповідне драматургічне значення, як уособлення чогось нового, раннього, вступного. Виконання К. Хаскіл більш емоційне, сповнене динамічних (відповідні динамічні відтінки згідно з нотною редакцією Breitkopf & Härtel) і агогічних контрастів. Якщо штрих у В. Кемпфа – легато, то у піаністки він наближається до нон-легато. Можемо помітити, що драматургічний розвиток всередині п'єси піаністкою продуманий, виконаний з відповідними контрастними епізодами, з динамічним угасанням під кінець, знову ж таки згідно з нотною редакцією Breitkopf & Härtel.

При виконанні другої п'єси циклу під назвою *Jäger auf der Lauer* (Мисливець на сторожі) повинен створюватись тривожний настрій. Піаністи створюють його по-різному. В. Кемпф, наприклад, за допомогою специфічного туше, форсованим звуком, К. Хаскіл – за допомогою темпу. Як в першій, так і в другій п'єсах піаністка використовує швидший темп,

ніж піаніст. В обох виконаннях недостатньо виражений динамічний контраст, а ось артикуляція відрізняється. В. Кемпф має чітку артикуляцію, звучання ж у К. Хаскіл трохи «змазане». Логіка побудови фраз більш природня і правильна у піаніста.

Аналізуючи третю п'єсу *Einsame Blumen* (Самотні квіти) визначаємо, що у В. Кемпфа вирівняна метро-ритмічна організація, в той час як К. Хаскіл використовує різноманітні «емоційні гойдалки» всередині п'єси. Враховуючи поліфонічність фактури

Verrufene Stelle (Місце з привидами) – назва наступної мініатюри з циклу. Якщо казати про передачу таємничої атмосфери, згідно з назвою п'єси, то більш наближеним до цього є у В. Кемфа. Він досягає цього за допомогою рівномірного розподілу наростання і спадання динаміки, більш монотонного звучання, матового туше. У К. Хаскіл – привиди це щось фантастичне, різке, лякаюче. У виконанні це відчувається як використання раптових сфорцандо, раптові стрімкі динамічні наростання, агогічні відхилення. Таким чином піаністи по-різному втілюють образність мініатюри.

Відмінності у виконавських інтерпретаціях наступної мініатюри з циклу під назвою *Freundliche Landschaft* (Дружній пейзаж) визначаємо наступні: В. Кемпф, як і в попередніх п'єсах тяжіє до широких фраз, м'якості звучання, динамічна амплітуда незначна; у виконанні К. Хаскіл прослідковується тенденція до зниження динамічної напруги під кінець кожного чотирьохтакту, більш чітка артикуляція і деяка незначна нервовість, виражена в нерівності ритмічного малюнка.

Herberge (Хатинка) – наступний номер циклу. Образ хатинки по-різному передають піаністи. У В. Кемпфа це спокійна, врівноважена, тиха домашня атмосфера, у К. Хаскіл – це святкова домашня атмосфера. Артикуляційні прийоми теж відрізняються. Дроблення фраз на чотирьохтакти- ця тенденція у К. Хаскіл зберігається і при виконанні цієї мініатюри.

Під назвою *Vogel als Prophet* (Віщі птахи) з'являється наступна п'єса фортепіанного циклу. Відзначимо той факт, що В. Кемпф надзвичайно точно прорахував ритмічний малюнок, тому тридцять другі тривалості в арпеджійованих послідовностях завжди рівні, чого не скажеш про виконання К. Хаскіл. Тридцять другі тривалості в арпеджійованих пасажах піаністка виконує не завжди вирівняно. Якщо говорити про тембральні барви звучання, можемо зазначити, що у В. Кемпфа більш чітка артикуляція і більш «блискучий'', що, можна сказати, імітує звучання птахів і є. в свою чергу, звукозображальним засобом. Написання цієї мініатюри у високому регістрі, висхідні арпеджійовані короткі пасажі - все це сприяє втіленню в звучанні звуків, що пов'язані з птахами.

Наступна мініатюра з циклу має програмну назву *Jagdlied* (Мисливська пісня). Виконавці по-різному втілюють образний зміст цієї п'єси. Можемо припустити, що В. Кемпф втілює атмосферу полювання, К. Хаскіл же втілює образ самого мисливця. Знову в цій п'єсі, як і в попередніх, у виконанні В. Кемпфа прослідковуємо повільніший темп, стриманіші агогічні відхилення, в поліфонічних епізодах піаніст яскраво висвітлює мелодії різних голосів, підкреслюючи тембр відповідною барвою звучання. Виконанню В. Кемпфа притаманне логічність побудови фраз, агогічна стриманість, відсутність різких динамічних контрастів, стриманий темп. Та чи може це свідчити про те, що така стриманість не передає всього спектру контрастів, що характерний для втілення романтичного світосприйняття? А, отже, вказати на те, що піаніст не розуміє специфіку музики епохи і не може втілити її. Можемо підтвердити, що ні. Адже атмосферу полювання виконавець підкреслює по-іншому : специфічним штрихом, чіткою артикуляцією, акцентуючи багаточисельні звороти домінанта-тоніка (закличні інтонації, що можуть, наприклад, уособлювати заклик до полювання). Отже, вважаємо, що навіть у цілком академічній на перший погляд манері гри можна знайти ті елементи, за допомогою яких

виконавець все ж таки проявляє і відчуває як втілити обрані характеристики романтичних творів.

Заключна п'єса циклу має програмну назву Abschied (Прощання), що підкреслює і прогнозує відповідний настрій. Надзвичайна широта фраз, їх логічна побудова, динамічна стабільність підкреслюють настрій, який характерний цій п'єсі відповідно до назви. Виконавець відчуває прощання як єдиний стан смутку. К. Хаскіл відчуває прощання по-іншому. В неї це набір різних почуттів : і смуток, і щасливі спогади, ностальгія, тривога, надія на скоріше наступне побачення. Можливий діалог між людьми, втілений в звучанні.

2.3 Виконавська драматургія фортепіанного циклу «Метелики» в інтерпретаційних концепціях Н. Фрейре та М. Перайї

Фортепіанний цикл Р. Шумана «Метелики» створений в ранній період творчості композитора. І хоча схильність до експериментів, пов'язаних з музичною мовою та структурою твору, були притаманні композитору впродовж усієї його творчої діяльності, на початку його творчої кар'єри виділялось особливо яскраво.

Прийом звукозображальності, майстром якого був Р. Шуман притаманний багатьом творам композитора виявлено у циклі фортепіанних мініатюр «Метелики». За допомогою специфічних засобів виразності в музиці імітуються помах крилець метеликів, плавні перельоти (в музичному матеріалі це зображається як висхідні або нисхідні пасажі).

Як вже було зазначено вище, звернення до образів природи було характерним для композиторів-романтиків.

Щодо виконавців, слід згадати декілька слів про них.

Нельсон Фрейре – бразильський піаніст XX-XXI століть. З раннього дитинства виступав на сцені. Являється переможцем різних музичних конкурсів, в тому числі лауреатом першої премії на Міжнародному конкурсі піаністів імені Віани да Мотта в Ліссабоні, отримав медаль Діну Ліпатті в Лондоні, виступав в ансамблі з Мартою Аргеріх.

Піаніст вдало виступав в різних світових музичних залах, з оркестром під керівництвом відомих диригентів в Європі та Америці. Основа репертуару виконавця – твори західноєвропейських композиторів : В. Моцарт, Л. Бетховен, Р. Шуман, Ф. Ліст, Ф. Шопен, І. Брамс. Його особистісні якості – скромність, нелюбов до занадто надмірної до своєї персони, незвичайна людяність та інтелігентність. За словами виконавця, для нього важливим є пізнання всього нового, адже особливо для музиканта є дуже важливою відкритість до всього нового, невинний саморозвиток та самовдосконалення. Недарма в репертуарі піаніста присутні твори Р. Шумана, адже цим двом особистостям були притаманні однакові цінності.

Н. Фрейре також завжди сумнівався в своїх музичних відкриттях (в позитивному сенсі цього значення) і вважав це якістю справжнього музиканта, який постійно навчається, займається, вдосконалює свої технічні навички та самоосвічується. Критики оцінювали виконавця як справжнього майстра, адже протягом усієї його виконавської кар'єри були лише творчі взлети, з кожним роком його інтерпретації ставали все бездоганнішими. Це означає, що митцю дійсно було що сказати слухачам, а не просто вразити їх відточеними технічними навичками.

Мюррей Перайя – американський піаніст XX – XXI століть. Інтерес до гри на фортепіано виник у віці чотирьох років, а систематичні заняття виконавець почав у п'ятнадцять років. Являється переможцем багатьох міжнародних конкурсів, приймав участь у різноманітних музичних фестивалях як учасник або художній керівник. Тричі нагороджений премією Греммі за «Найкраще фортепіанне соло» («Англійські сюїти» І. Баха у 1999 році та етюдів Ф. Шопена у 2003 році) та «Найкращий камерний ансамбль»

(у 1989 році за виконання Сонати для двох фортепіано і ударних Б. Бартока разом з піаністом Г. Шолті, який був одночасно і диригентом). Серед записів виконавця – твори І. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана, І. Брамса.

Піаніста можна назвати консерватором, адже він не виконує сучасну музику, а залишається вірним західноєвропейським композиторам. Значну популярність піаністу принесла робота над виконанням всіх двадцяти семи концертів для фортепіано з оркестром В. Моцарта, де музикант виступав як у ролі піаніста, так і у ролі диригента одночасно. Для полегшення роботи з оркестром він знімав кришку рояля. За словами виконавця, твори В. Моцарта мають бажання виконувати чи не усі піаністи, але музика австрійського композитора доступна лише обраним виконавцям. Адже за на перший погляд простотою музичного матеріалу скривається незвичайна складність опанування виконавцем творів композитора. А отже і при виконанні піаністом він повинен на вигляд бути безтурботним, а насправді в досконалості володіти виконавським мистецтвом.

В кінці XX століття музикант пошкодив палець, тому декілька років не міг повноцінно займатись і виступати з концертами. Не впастися у відчай йому допомогло детальне знайомство з поліфонією І. С. Баха, де він детально розучував сплетіння голосів, складні поліфонічні прийоми, шукав темброву краску різних голосів. Таким чином, піаніст є яскравим представником фортепіанного мистецтва XX століття і дотепер.

За словами композитора на створення фортепіанного циклу «Метелики» його надихнув роман Ж. Поля «Юнацькі роки». В основі обох творів – тема химерної контрастності життя тонко відчуючої людини, в якій поєднуються одночасно відчуття прекрасного і потворного, реального і нереального, серйозного та гумористичного.

Композиція циклу заснована на чергуваннях зовнішнього і внутрішнього (сцени карнавалу з однієї сторони та ніжні почуття з іншої). Єдність циклу досягається періодичним повторенням однієї теми. Також

можна прослідкувати періодичне інтонаційне повторення, повернення одних інтонацій декілька разів протягом усього твору. Композиція складається з дванадцяти лаконічних номерів.

Відкривається твір невеликою шеститактовою інтродукцією. Перший номер – тема вальсу. Засоби виразності та особливості музичної мови вказують на те, що в цьому номері уособлюється образ Флорестана. Особливо це помітно в середньому розділі, де проходить низка висхідних тональних відхилень, що передає пристрасність натури Флорестана. В інтерпретації Н. Фрейре більше відчувається відчуття поривчастості; прослідковується більша амплітуда динамічних градацій всередині фраз, в репризі завжди знаходить щось нове. У виконанні М. Перайї – помічаємо повільніший темп, деталізація фактури, деяка стриманість, більша, ніж у Н. Фрейре роздрібленість фрази. Але чи вказує це на те, що виконавець не передає образ Флорестана в грі? Думаємо, що ні, адже пристрасність він передає з урахуванням особливостей особистості виконавця (стриманого, інтелігентного), тому поривчастість передається динамічними контрастами, енергійним посилом фрази, хоча й без надмірних різких коливань.

Наступні декілька номерів – танцювальні. Це сцени маскараду. Інтерпретація Н. Фрейре відзначається строкатими динамічними та агогічними змінами, більш вираженими контрастами, ніж у М. Перайї. Стосовно цих п'ятих номерів, можемо зазначити, що атмосферу маскараду виконавці передають по-різному. У Н. Фрейре зміна масок виражається у різких змінах всередині кожної з фраз, а у М. Перайї більш виражені відмінності при повторі різних фраз. Можемо зробити припущення, що Н. Фрейре показує «зміну масок» як зіткнення різних характерів різних людей, а М. Перайя намагається передати, як одна людина може змінювати маски в одній і тій самій ситуації. Підкреслимо, що Р. Шуман завжди висміював лицемірство, тому при будь-яких обставинах мав задоволення втілювати це в своїй творчості.

Сьомий номер – приклад лірики композитора. В контексті всього циклу, це втілення образу Евзебія. Інтерпретації піаністів відрізняються способами артикуляції. Вражає спосіб виконання кантилени у Н. Фрейре. Також його виконання цього номеру відзначається яскраво вираженим контрастом тембрового забарвлення різних пластів фактури. Більш роздріблена фраза у М. Перайї. При виконанні кантиленної мелодії його штрих наближений до нон-легато.

Восьмий номер має риси вальсу. Виконання М. Перайї відзначається більшою метричною рівністю, в той час як Н. Фрейре ніби робить невелику паузу перед третьою долею в кожному такті. Тут відчувається іронія, яку так полюбляв композитор. Припускаємо, що виконавець за допомогою цього прийому тим самим передає саме іронію.

Образ метушні втілений у дев'ятому номері, який складається з двох контрастних епізодів. Більш яскраво виражений контраст у виконанні Н. Фрейре.

Десятий та одинадцятий номери танцювальні. Як і в попередніх номерах широтою думки та контрастністю між фразами, а не всередині них відзначається інтерпретація М. Перайї, і навпаки – у виконавській інтерпретації Н. Фрейре.

Заклучний дванадцятий номер. Всередині номеру знов з'являється перший номер. Впродовж усього номеру помічаємо, як сцена балу поступово завершується. Тенденція до втілення різного типу контрастності піаністами зберігається і в фінальному номері.

Проаналізувавши дві виконавські інтерпретації фортепіанного циклу «Метелики» можемо зробити такий висновок : виконання Н. Фрейре та М. Перайї – ілюстрація того, як неповторний виконавський стиль піаністів гармонічно поєднується з втіленням художнього задуму композитора, розумінням стилю та епохи написання твору. Також інтерпретації – яскравий приклад глибинного розуміння твору, а не бажання вразити публіку своєю блискучою технікою, швидкістю або потужністю звучання.

Образи маскараду втілені обома виконавцями по-різному. Більш широкими категоріями мислить М. Перайя, передаючи контрастність циклу в цілому, досягаючи контрастності образів відмінністю між номерами. В той час як у виконанні Н. Фрейре прослідковуємо більшу динамічну, агогічну, тембальну різноманітність всередині кожної з фраз.

Висновки до розділу 2

Проаналізувавши різні варіанти втілення художньої ідеї музичного твору, приходимо до висновку, що багато факторів впливають на інтерпретацію. Перш за все, виконання відображає власне світобачення музиканта, включаючи власне розуміння твору, виходячи з власного рівня осягнення мистецтва та стилістичних особливостей твору. Тож для виконавця важливим є комплексний розвиток особистості.

Проаналізувавши декілька варіантів втілення художньої ідеї музичних творів, доходимо до висновку, що виконавські інтерпретації фортепіанних мініатюр Р. Шумана – приклади того, як неповторний виконавський стиль піаністів гармонічно поєднується з втіленням художнього задуму композитора, розумінням стилю та епохи написання твору.

Інтерпретації піаністів – яскравий приклад глибинного розуміння твору, а не бажання вразити публіку своєю блискучою технікою, швидкістю або потужністю звучання. У виконаннях П. Бадура-Скоди, В. Кемпфа та М. Перайї відчувається сюжетність, логічність викладу, що підкреслює розуміння стилю композитора, адже твори Р. Шумана є змістовними. Разом з цим оригінальність виконання проявляється в увазі до найдрібніших елементів музичної мови, детальному продумуванні кожного пласту фактури творів, логіки динамічної та інтонаційної побудови кожної фрази.

Інтерпретації К. Аррау, К. Хаскіл та Н. Фрейре відзначається втіленням іншої грані особистості Р. Шумана, а саме його поривчастості. Це проявляється в досить імпровізаційних темпових, динамічних, інтонаційних рішеннях. Фрази нагадують схвильовані, емоційні репліки зі схвильованими інтонаціями. Але це не позбавляє виконання загальної структурованості. Виконання цих інтерпретаторів відзначаються здатністю занурити слухача в той стан, який за допомогою виконання створюють піаністи.

Отже, проаналізувавши контрастні виконавські інтерпретації декількох виконавців, можемо підсумувати, що всі вони, кожна по-своєму, вдало віддзеркалюють особливості світосприйняття романтичного героя крізь призму виконавського втілення індивідуального світовідчуття Р. Шумана.

ВИСНОВКИ

Дане дослідження було направлене на виявлення базових параметрів втілення музичної драматургії фортепіанних циклів Р. Шумана у виконавських інтерпретаціях різних піаністів.

У ході дослідження були висвітлені відомості щодо шляхів трансформації фортепіанного виконавства від його зародження до сьогодення. Зазначено, що в процесі еволюції фортепіанного виконавства кожна епоха ставила перед виконавцями різні завдання. Починаючи з XIX століття зростала роль виконавця як самобутнього митця. Це, в свою чергу, вплинуло на формування великої кількості виконавців / виконавських стилів. У сучасних наукових працях актуальним є дослідження особливостей виконавського стилю піаністів.

Висвітлені основні характеристики романтичного світосприйняття та їх втілення у творчості Р. Шумана. Зазначено, що музичний зміст та художню образність творів композиторів-романтиків складає втілення градацій почуттів ліричного героя, всієї багатогранності його внутрішнього світу. Однією з найпоширеніших музичних форм на той час став цикл мініатюр, в якому можна було втілити широкий спектр емоцій, переживань, подій з усіма їх особливостями і тонкощами.

Внутрішній світ людини передається композиторами за допомогою ускладнення музичної мови, у порівнянні з попередньою епохою. Характеристику музичної мови композиторів-романтиків можна описати так : збагачення тембрової та гармонічної колористичності звучання фортепіано, використання складних, насичених гармоній. Використання певних прийомів музичного письма та засобів виразності обумовлено конкретною художньою задачею.

Визначено специфіку творчого стилю Р. Шумана: тяжіння до нових форм, фантазійність як аспект музичної драматургії та її образна калейдоскопічність, що знаходить свій прояв у різноманітних засобах

музичної виразності – все це обумовлює варіантну множинність виконавської інтерпретації творів Р. Шумана та дає можливість для свободи вираження виконавця, пов'язану з багатогранним втіленням низки тонко психологізованих музичних образів – про що свідчать результати здійсненого в даному дослідженні компаративного аналізу виконавських версій фортепіанних циклів композитора. Однією з найоригінальніших рис музичної драматургії творів Р. Шумана є галерея музичних портретів. Дослідниця семантики музичного портрету у клавірно-фортепіанній творчості XVII-XX століть І. Середюк стверджує, що «Серед всього спектру існуючих музичних портретів саме інструментальна музика викликає найбільше зацікавлення, оскільки відсутність вербальних обмежень істотно звільнює фантазійну суб'єктивність композитора у його баченні прообразу і тим самим надає змогу формування цілком специфічної “аури”» [51, с. 42]. Р. Шуман з дитячих років любив імпровізувати за роялем, відтворюючи звуковий образ різних людей. В фортепіанних циклах портретність присутня в наступних творах : «Карнавал», «Метелики», «Танці Давідсбюндлерів», «Дитячі сцени». І. Середюк також вказує на те, що «Відворення образу Іншого учасника передбачає виникнення емпатичного резонансу – проникнення в образ, виявлення світоглядної, ейдетичної спільності. Передавати образ Іншого - значить komponувати так, щоб, залишаючись собою, ставати водночас Іншим» [51, с. 66].

В дослідженні зазначено, як саме особливості світосприйняття композитора вплинули на його творчість. Так, сформульовано поняття «*двосвіття душевної організації*» композитора, що втілено в його творчості за допомогою двох контрастних образів – Флорестана (енергійного, сміливого, непокірного) та Евзебія (спокійного, мрійливого, вразливого).

На особливості світосприйняття Р. Шумана великий вплив мала творчість німецького письменника Жана Поля, в якій лірика перепліталась з іронією та гротеском; де за зовнішнім блиском приховувались світ неймовірних психологічних переживань, що відрізнявся мінливістю та

швидкоплинністю в реальному часопросторі головного героя. Твори композитора становлять значний масив концертного репертуару піаністів XX-XXI століть.

Виявлено, що створення оригінальної виконавської концепції музичного твору в інтерпретації піаністів відбувається через розуміння стилістичних особливостей фортепіанних мініатюр, а також специфікою музичної драматургії циклу, що «зрежисовано» композитором крізь призму його романтичного світосприйняття.

Проаналізовано виконання фортепіанних циклів : «Карнавал» у виконавських інтерпретаціях К. Аррау і П. Бадюра-Скоди; «Лісові сцени» (В. Кемпф і К. Хаскіл), «Метелики» (Н. Фрейре і М. Перайя). Виявлено, що в кожному з двох виконань проаналізованих фортепіанних циклів є один варіант створення загального настрою музичного твору (орієнтування на «вибудову» загальної драматургічної лінії циклу, більше фокусування на драматургічній арці всього твору, збереженні цілісності твору через відчуття наскрізного розвитку в чергування контрастних музичних образів драматургії) тим самими визначаючи драматургічну роль кожної п'єси у всьому циклі.

У другій виконавській версії, як правило, відчувається фокусування на образній сфері «мікросвіту» кожної окремої п'єси циклу (виконавець приділяє увагу деталізованому втіленню нюансів звукової виразності кожної мініатюри: темпові, динамічні, агогічні, артикуляційні контрасти, виконавське туше). Показовим у цьому плані є радикально різні проаналізовані виконання циклу «Лісові сцени» К. Кемпфа і К. Хаскіл. На перший погляд цілком академічна манера гри В. Кемпфа (логічність побудови фраз, агогічна і темпова стриманість) можуть свідчити про відсутність відчуття романтичної музики. Але прослухавши виконання циклу повністю, можемо ствердити, що образний зміст кожної з п'єс втілено специфічними засобами виразності, романтична контрастність втілена виконавцем як чергування різних образів всередині всього циклу між

окремими п'єсами. Виконавець «знаходиться» в одному емоційному стані протягом усієї мініатюри, і створюється контраст між окремими мініатюрами. К. Хаскіл окрім контрастності між окремими п'єсами знаходить контрасти ще й всередині кожної з них.

Особливості виконання фортепіанного циклу «Карнавал» піаністом П. Бадуро-Скодою проявляються в увазі до найдрібніших елементів музичної мови, детальному продумуванні кожного пласту фактури творів, логіки динамічної та інтонаційної побудови кожної фрази, широкій динамічній амплітуді, контрастністю емоційних станів не лише між окремими п'єсами, а й всередині кожної з них. Палітра градацій втілення музичного образу кожної мініатюри піаністом свідчить про віддзеркалення калейдоскопічності, мінливості, багатогранності тонких нюансів почуттів, що властиво романтичному світосприйняттю. Виконавська інтерпретація фортепіанного циклу «Карнавал» К. Аррау відзначається здатністю занурити слухача в той емоційний стан, який за допомогою виконання створює піаніст в кожній п'єсі циклу. За допомогою відповідних засобів музичної виразності виконавець вдало передає образний зміст і характеристики кожної п'єси, тим самим створюючи контрасти між п'єсами циклу в цілому, що сприяє втіленню цілісності музичної драматургії, «сюжетності» та програмності всього циклу. Це все свідчить про те, що піаніст спирається на програмність - як носій семантики образу Карнавалу в цілому — як низки образів, що з'являються в певній «сюжетній» послідовності, що дає підставу провести паралелі з літературою, що в свою чергу є також ознакою світосприйняття Художників-романтиків.

Проаналізувавши дві виконавські інтерпретації фортепіанного циклу «Метелики» можемо зробити такий висновок : образи втілені обома виконавцями по-різному. М. Перайя, передаючи контрастність циклу в цілому, досягає контрастності образів відмінністю між частинами циклу. В той час як у виконанні Н. Фрейре прослідковуємо більшу динамічну та

тембральну диференціацію музичної фактури та більш тонкі агогічні відхилення в середині музичних фраз.

Подальші перспективи розробки теми нашого дослідження полягають в можливості виявлення особливостей виконавської драматургії й інших фортепіанних творів Р. Шумана в інтерпретаційних концепціях різних вітчизняних та закордонних виконавців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О., Цимбал О. Зарубіжна музична література. Навчальний посібник, Частина II. Харків, 2021. 314 с.
2. Веркина Т. Актуальное интонирование как исполнительская проблема : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2008. 188 с.
3. Виноградова Т. Динаміка мелодико-гармонічних зв'язків в системі «лад-склад-фактура» : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 18 с.
4. Гаврілова Л., Псарьова Л. Інтерпретація музичного твору: теоретичні аспекти. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти : збірник наукових праць*. 2016. Вип. 3. С. 97-106.
5. Ганзбург Г. Вивчення пізньої творчості Роберта Шумана як педагогічна проблема. *З музично-педагогічного досвіду*. Харків, 2008. Вип.1. С. 102-114.
6. Ганзбург Г. Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: сб.научн. труд. Харьков: РА Кара велла, 1997. 274 с.
7. Герасимова Н. Про деякі закономірності впливу тематизму на фактуру. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1968. Вип. 3. С. 168–178.
8. Говорухіна Н. Р. Шуман «Вірші королеви Марії Стюарт» : досвід жанрового аналізу. Збірник наукових статей. Харків, 2011. С. 52-66.
9. Горюхіна Н.О. Композиція музичного твору. *Науковий вісник НМАУім. П. І. Чайковського, ред-упор. І. А. Котляревський*. Київ, 2000. Вип. 7. Музикознавство: з XX у XXI століття. С. 16 – 30.
10. Єргієв І. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця XX – початку XXI століття. Дис. ... д-ра. мистецтвознавства : 17.00.03. ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 218 с.

11. Жарков А. Тембр в музыке: к проблеме определения понятия. *Київське музикознавство*. Київ, 2017. Вип. 55. С. 94–100.
12. Йоркіна Є. Психолого-педагогічні умови формування індивідуального стилю виконавської діяльності музиканта-інструменталіста : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київський держ. ін-т культури. Київ, 1996. 168 с.
13. Иванова И.Л. Принцип цитирования в произведениях Шумана. И.Л.Иванова, А.А.Мизитова. Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. Харьков, 1997. С. 154-159.
14. Игнатченко Г. Ритмо-фактурный комплекс музыкального произведения: теоретические предпосылки исследования. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : Каравела, 1999. Вип. 4. С. 3–16.
15. Ілечко М. П. Тенденції розвитку сюїти в творчості українських композиторів: діалог «бароко – ХХ століття». *Молодий вчений*. 2018. №2(2). С. 513–516.
16. Илечко М. П. Эволюция фортепианной сюиты как жанрово-стилевого феномена в европейской музыке. *European Applied Sciences : [Wissenschaftliche Zeitschrift / Redaktions kollegium Prof. Dr. phil. Lutz Schumacher, Prof. Dr.-Ing. Johannes Pinnekamp und and]*. Stuttgart, Germany. 2017. № 4. S. 71–73.
17. Каверина Л.К. Цикличность как особенность музыкального мышления Р. Шумана: [фортепианные и вокальные произведения]. Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. Харьков, 1997. С. 81-88.
18. Калашник М. П. Сюїта і партита в фортепіанній творчості українських композиторів ХХ століття. Харків: Форт ЛТД, 1994. 187 с.
19. Катрич О. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики) *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2013. С. 111-118

20. Катрич, О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 19 с.
21. Катрич О. Музичне виконавство як інспіруючий чинник «інтонаційної атмосфери музичного твору». *Науков збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. С. 6-12
22. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві ХХ сторіччя : Підручник. Львів : КІНПАТРИ ЛТД, 2014. 344 с.
23. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання його індивідуального стилю. *Українська музика: Науковий часопис*. Львів, 2014. № 3 (13). С. 52–57.
24. Кияновська Л. Функції програмності у сприйнятті музичного твору : дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 1985. 230 с.
25. Коменда О. *Три подхода к изучению исполнительской интерпретации композиторского текста*. Київ, 2015. С. 29-37
26. Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... док. мистецтвознавства. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 519 с.
27. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Київ : Музична Україна, 1984. 160 с.
28. Лаврик Н.И. Роль фортепианных дуэтов Роберта Шумана в эволюции жанра. Н.И.Лаврик, Н.Н.Строчан Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. Харьков, 1997. С. 112-113.
29. Макеева Т.Н. Примеры использования образов движения и их эмоциональная характеристичность в “Детских сценах” Роберта Шумана. Т.Н.Макеева Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. Харьков, 1997. С. 78-80.
30. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства: научное обоснование и проблемы, педагогики. Муз. Україна. Київ, 1990. 25 с.

31. Мізітова А. Західноєвропейська музика XIX–XX століть (перша половина XIX століття). Частина друга. Навчальний посібник для іноземних студентів виконавських факультетів ВНЗ III–IV рівнів акредитації (електронний варіант). Харків, 2020. 113 с.
32. Москаленко В.Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Рукопись в электрон. виде. Киев, 2009. 67 с.
33. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство*. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–15.
34. Москаленко В. Про художественную функцию фактуры в музыке. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–65.
35. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 1. С. 87–93.
36. Олексів Я. Ретроспекція жанрів сюїти та партити в музичному просторі XX століття. *Молодь і ринок*. 2012. № 5. С. 62–67.
37. Очеретовська Н.Л. Р.Шуман і деякі проблеми музичної естетики. Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. Харків, 1997. С. 148–153.
38. Польская И.И. Четырёхручные фортепианные сочинения Шумана и их жанровая эстетика. Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. Харьков, 1997. С. 101–111.
39. Посікіра-Омельчук Н. Трансформація засад живопису у західноукраїнській фортепіанній музиці XX століття: дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2021. 242 с.
40. Приходько В.И. Фактура Шумана: некоторые психологические аспекты восприятия. Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. Харьков, 1997. С. 134–143.
41. Путішина Л. Розвиток жанру мініатюри : історичний аспект. Педагогічна освіта : теорія і практика. Навчальний посібник, випуск 12. Кам'янець-Подільський, 2012. 542 с.

42. Рощенко О. Г. Новая мифология романтизма и музыки (проблемы энциклопедического анализа музыки) : Монография. Харьков : ХНУРЕ, 2004. С. 88.
43. Рощенко Е.Г. Лики Шумана в его песнях (по прочтении С.Свириденко): [переводы текстов песен композитора поэтом-переводчиком С.Свириденко]. Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. Харьков, 1997. С. 34-57.
44. Рябов І. Диференціації виконавців-піаністів (аналіз деяких концепцій ХХ ст.). Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського № 3. Київ, 2014. С. 68-76.
45. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ – ХХ століть) : дис ... канд. Мистецтвознавства : 17.00.01. Харків, 2004. 412 с.
46. Рябуха Н. Семантичні функції жанру мініатюри в музичній культурі. *Культура України: Зб. наук. праць* Вип. 10. Мистецтвознавство. Філософія. Х.: ХДАК, 2002. С. 163-170.
47. Рябуха Н. О. Українська фортепіанна мініатюра як об'єкт виконавської інтерпретації. Харків : Бровін О. В., 2010. 258 с.
48. Самойленко О. І. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: зб. ст. *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*. 2004. С. 3-12.
49. Самойленко А. Жанр–стиль как парная категория музыкальной культурологии. *Соціально–педагогічні аспекти професійного навчання: Збірник наукових праць*. Київ.: Науковий світ, 2002. С. 98-106.
50. Самойленко О. І. Авторський стиль як конститутивна риса музикознавчого дослідження: акмеологічні обрії наукової теорії Наталії Савицької. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2015. № 4(29). С. 28-38.

51. Середюк І. Семантика музичного портрету у клавірно-фортепіанній творчості XVII-XX століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2021. 246 с.
52. Смирнова М.В. “Детские сцены” Р.Шумана (опыт сравнительного анализа). Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. Харьков, 1997. С. 63-77.
53. 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.
54. Сюта Б. Жанри музичної мови: постановка питання. *Українське музикознавство: науково-методичний збірник*. Упоряд. М. Д. Копиця. Київ: НМАУім. П. І. Чайковського, 2012. Вип. 38: Пам'яті Ігоря Пясковського. С. 138-159.
55. Тимофеева К. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства). Автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 24 с.
56. Тукова И. О понятии «жанровый стиль». *Музичний стиль: теорія, історія, сучасність: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. К.,2004. 38. С. 27 – 33.
57. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу. Логос. Київ, 2009. С. 67-78
58. Чернявська М. Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури : навч. посіб. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : Смугаста типографія, 2015. 199 с.
59. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
60. Шип С. В. «Музыкальное произведение» как видовая категория и структурные свойства музыкального текста. *Науковий вісник НМАУ ім.*

- П. І. Чайковського, ред. кол. О. С. Тимошенко, В. Г. Москаленко [та ін.]. Київ, 2002. Випуск 20: Музичний твір: проблема розуміння. С. 13–22.
61. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки (теоретическое исследование). Одесса, 2001. 296 с.
 62. Шелестова Є. Відображення романтичного мислення Р Шумана в його фортепіанних циклах. Одеса, 2021. 128 с.
 63. Юаньмей Л. «Zwei Venetianische Lieder» Р. Шумана в традиції австро-німецької романтичної пісні. Харків, 2019. 108 с.
 64. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів: музичні форми. Ч. І. Тернопіль: СМП «Астон», 1999. 208 с.
 65. Abert H. Robert Schumann=Роберт Шуман. H. Abert. – Berlin: Schleifische Derlagsanftalt, 1920. – 114 с.: портр.: ил.: нот. автогр. – (Beruhmte Musiker).
 66. A New manuscript of Robert Schumann`s Waldszenen op. 82
 67. Chissell J. Schumann Piano Music
BBC music guides (Том 25)
British Broadcasting Corporation, 1972.
 68. Eric Frederick Jensen *Journal of Musicology* (1984) 3 (1): 69–89.
 69. Feuchtwanger Peter. “The Perfect Clara Haskil.” *Clavier*, 39/7 (September 2000): 25 f.
 70. History of the Carnival URL : <https://www.webtenerife.co.uk/what-to-do/carnival/history-carnival/> (дата звернення 28.11.2022)
 71. Laurson J. *How Claudio Arrau nearly became Glenn Gould*. Life with Music & Culture. 2010. 229 с.
 72. Scott M. *Robert Schumann and His Magic Circle - Is it Synesthesia or Ekphrasis?* (A Doctoral essay). [University of Miami]. Miami, 2012. 189 с.
 73. Schumann R. *Letters of Robert Schumann*. Ravenio books, 1907. 313 с.
 74. The life and times of Robert Schumann : David Randolph, Narrator – 1954
 URL :

https://www.youtube.com/watch?v=38dIh1e4uoc&ab_channel=davidhertzberg (дата звернення 24.10.2022)

75. Wolff K. *R. Schumann - On music and musicians*. Knopf Doubleday Publishing Group. 2013. 98 с.
76. Worner K.H. *Robert Schumann*. Zurich – Freiburg, 1949. 215 с.