

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЛІ ЦЗИЧЖАНЬ

УДК 784.1:78.071.1

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

**ФОРТЕПІАННІ ЦИКЛИ РОБЕРТА ШУМАНА:
СТИЛЬОВИЙ ТА ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Лі Цзичжань

Творчий керівник:
Пруднікова Людмила Петрівна
професор, заслужений діяч мистецтв України

Науковий консультант:
Пруднікова Олена Іванівна
кандидат педагогічних наук, професор

Київ — 2025

АНОТАЦІЯ

Лі Цзичжань. Фортепіанні цикли Роберта Шумана: стильовий та художньо-виконавський аспекти. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Київ, 2025.

Фортепіанні цикли Роберта Шумана посідають важливе місце в утвердженні художньо-естетичних засад музичного романтизму XIX століття, демонструють глибоку поетичність задуму та витончену калейдоскопічність форми. Актуальність звернення до цих творів зумовлена не лише їхньою історико-культурною цінністю, а й значним потенціалом для сучасного виконавства. Попри наявність численних досліджень творчості німецького композитора, питання художньо-виконавської інтерпретації його фортепіанних циклів досі не отримало всебічного висвітлення. Зокрема, специфіка їхнього сценічного втілення у вітчизняному науковому дискурсі висвітлена спорадично. Це зумовлює необхідність комплексного підходу до аналізу цих композицій з урахуванням культурно-історичного, музично-теоретичного та інтерпретаційного аспектів.

Мета дослідження — проаналізувати фортепіанні цикли Р. Шумана та розкрити їхні стильові особливості й художньо-виконавські аспекти, обґрунтувавши концептуальні засади інтерпретації цих творів у виконавській практиці.

Для досягнення поставленої мети визначено такі **завдання дослідження:**

- дослідити художньо-естетичні засади й жанрово-стильові особливості фортепіанних циклів Р. Шумана в контексті культури романтизму, зокрема з'ясувати роль літературно-програмних ідей у формуванні образного змісту цих композицій;

- з'ясувати внесок композитора у розвиток жанру фортепіанного циклу та проаналізувати принципи циклічності й композиційної єдності його фортепіанних циклів;

- дослідити художньо-виконавські аспекти інтерпретації фортепіанних циклів Р. Шумана, окреслити основні технічно-виразові виклики, що постають у процесі виконавської інтерпретації цих творів;

- проаналізувати підходи видатних піаністів різних історичних періодів (Клара Шуман, Володимир Горовиць, Марта Аргеріх, Юджа Ванг та ін.) до трактування фортепіанних циклів Р. Шумана, виявити спільні інтерпретаційні тенденції та індивідуальні виконавські стратегії;

- узагальнити результати дослідження та сформулювати практичні рекомендації для піаністів стосовно забезпечення стильової цілісності й драматургічної єдності інтерпретації фортепіанних циклів Р. Шумана.

Об'єкт дослідження — фортепіанні цикли Р. Шумана як жанрово-стильове явище доби романтизму та фортепіанного виконавства.

Предмет дослідження — жанрово-стильові й художньо-виконавські аспекти інтерпретації фортепіанних циклів Р. Шумана, зокрема принципи їх композиційної єдності, програмно-образні особливості та специфіка виконавського втілення в концертній практиці.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів визначається можливістю їх застосування у науковій, виконавській та педагогічній практиці. Сформульовані у науковому обґрунтуванні творчого мистецького проєкту висновки і рекомендації можуть бути використані піаністами-практиками як методологічна база для роботи над інтерпретацією фортепіанних ци-

квів Р. Шумана, що сприятиме глибшому осягненню авторського задуму та формуванню переконливої виконавської драматургії. Матеріали дослідження доцільно впроваджувати у навчальні дисципліни з історії музики, музичної інтерпретації, спеціального інструмента (фортепіано), а також камерного ансамблю. Запропоновані у роботі підходи можуть стати основою для організації майстер-класів, лекцій-концертів та науково-практичних семінарів, присвячених проблематиці виконавських стратегій в інтерпретації фортепіанних творів доби романтизму.

У висновках наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту узагальнено результати проведеного дослідження. З'ясовано, що фортепіанні цикли Р. Шумана є визначним жанрово-стильовим феноменом романтичної доби, який утілює ключові художньо-естетичні принципи — синтез музичного і літературного начал, суб'єктивну виразність та програмність задуму. Кожна композиція побудована як цілісна «музична новела», де низка контрастних мініатюр об'єднана спільною образною ідеєю та наскрізною сюжетно-психологічною лінією розвитку. Композитор широко застосовує літературні алюзії, музичну програмність, завдяки чому музична тканина набуває глибоких смислових контекстів.

Дослідження виконавських аспектів інтерпретації циклів Р. Шумана виявило основні художні та технічно-виражальні виклики, що постають перед піаністом. *По-перше*, твори композитора вирізняються складністю ритмічної організації: часті зміни метру, синкопи та раптові зміщення акцентів (наприклад, у «Крейслеріані» ор. 16) створюють ефект нестабільності й вимагають від виконавця точної ритмічної координації та гнучкого пульсу. *По-друге*, фактура багатьох п'єс насичена поліфонічними шарами, що потребує тонкого балансування голосів і педалізації. *По-третє*, суттєвим викликом є інтеграція контрастних за характером і темпом номерів у єдину драматургічну канву циклу: різнопланові мініатюри з різкими темпово-динамічними змінами слід інтерпретувати як цілісну музичну оповідь, уникаючи фрагментарності. Для цього необхідно продумувати співвідношення темпів і використовувати гнуч-

ку агогіку при переходах між частинами (подекуди виконувати номери *attacca*, без пауз), щоб зберігалось відчуття безперервності розвитку.

Аналіз інтерпретацій Шуманових циклічних задумів видатними піаністами різних епох виявив як спільні тенденції, так і унікальні індивідуальні стратегії у трактуванні задуму. Спільною рисою провідних інтерпретаторів є прагнення до цілісної драматургії викладу та глибокої емоційної виразності, хоча шляхи досягнення цього відрізняються. Так, Клара Шуман заклала традицію академічно виваженого виконання, в якому точне дотримання авторського тексту поєднується з поетичним проникненням у художній задум твору, тоді як Володимир Горовиць репрезентує романтично-експресивний стиль з акцентом на динамічних крайнощах та віртуозній ефектності.

Марта Аргеріх демонструє імпульсивно-інтуїтивний підхід, у якому стихійна енергія поєднується з тонким відчуттям внутрішньої логіки шуманівського циклу (мінімізуює паузи між номерами), що дозволяє досягти балансу між свободою інтерпретації та раціональною структурованістю форми. Юджа Ванг представляє виконавські тенденції ХХІ століття, вирізняючись індивідуалізованою манерою гри, в якій бездоганна технічна майстерність органічно поєднується з тонкою музичною чутливістю. Піаністка акцентує ключові інтонаційні елементи, що забезпечують внутрішню єдність циклу (зокрема, музичний шифр А–S–C–H у «Карнавалі» оп. 9), водночас досягаючи прозорості фактури, логічної взаємопов'язаності частин і стилістичної точності інтерпретації.

Окремим напрямом сучасної інтерпретації є історично інформоване виконання (А. Штайер), що прагне реконструювати стилістику гри ХІХ століття. Для цього підходу характерні прозорість фактури, стримане використання педалі, природний баланс голосів і гнучке *rubato* у дусі романтичної епохи. Розглянуті моделі — від академічно строгих до інтуїтивно-емотивних, засвідчують багатовимірність виконавських підходів до шуманівських циклів. Попри відмінності, їх об'єднує спільна мета — створити переконливу інтерпре-

тацію, максимально наближену до духу романтизму і композиторського бачення твору.

Ключові слова: Роберт Шуман, романтизм, фортепіанний цикл, циклічність, виконавська інтерпретація, програмна музика, музична драматургія, тематична єдність, літературні алюзії, Клара Шуман, Володимир Горовиць, Марта Аргеріх, Юджа Ванг, практичні рекомендації піаністам, музичний символізм.

ABSTRACT

Li Jizhan. Piano Cycles by Robert Schumann: Stylistic and Artistic-Performing Aspects. — Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

A scholarly justification of a creative artistic project submitted for the award of the Doctor of Arts degree in the speciality 025 “Musical Art” (field of knowledge 02 “Culture and Arts”). — Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kyiv, 2025.

Robert Schumann’s piano cycles occupy a pivotal place in the establishment of the aesthetic foundations of nineteenth-century musical Romanticism, demonstrating profound poetic intention and a refined kaleidoscopic form. The relevance of engaging with these works lies not only in their historical and cultural significance but also in their considerable potential for contemporary performance practice. Despite the existence of numerous studies on the German composer’s oeuvre, the issue of artistic and performative interpretation of his piano cycles has not yet been comprehensively explored. In particular, the specifics of their stage realization remain sporadically addressed within Ukrainian scholarly discourse. This determines the necessity of an integrated approach to the analysis of these compositions, encompassing cultural-historical, music-theoretical, and interpretative dimensions.

The aim of this study is to analyse Schumann’s piano cycles and to uncover their stylistic characteristics and artistic-performative dimensions, substantiating the conceptual foundations for their interpretation in contemporary pianistic practice.

To achieve this aim, the following research objectives are set:

- to examine the artistic and aesthetic foundations as well as the genre-stylistic features of Schumann's piano cycles within the context of Romantic culture, particularly by clarifying the role of literary-programmatic ideas in shaping the figurative content of these works;

- to identify the composer's contribution to the development of the piano cycle genre and to analyse the principles of cyclicity and compositional unity in his cycles;

- to investigate the artistic and performative aspects of interpreting Schumann's piano cycles, outlining the main technical-expressive challenges that arise in the process of performance;

- to analyse the interpretative approaches of prominent pianists from different historical periods (Clara Schumann, Vladimir Horowitz, Martha Argerich, Yuja Wang, among others), identifying shared interpretative tendencies as well as individual performing strategies;

- to summarise the findings and formulate practical recommendations for pianists regarding stylistic integrity and dramaturgical cohesion in the interpretation of Schumann's piano cycles.

Object of the research: Schumann's piano cycles as a genre-stylistic phenomenon of Romanticism and pianistic performance practice.

Subject of the research: genre-stylistic and artistic-performative aspects of interpreting Schumann's piano cycles, including the principles of compositional unity, programmatic-imagery features, and the specifics of their realization in concert performance.

Theoretical and practical significance of the research lies in the possibility of applying the results in scholarly, performing, and pedagogical contexts. The conclusions and recommendations developed in the course of this artistic research project may serve as a methodological framework for practicing pianists working on the interpretation of Schumann's cycles, facilitating a deeper understanding of the composer's intent and the construction of a convincing dramaturgical narrative. The study's materials can be incorporated into educational disciplines such as

music history, musical interpretation, solo performance (piano), and chamber ensemble. The proposed approaches may also serve as a foundation for masterclasses, lecture-recitals, and scholarly-practical seminars focused on interpretative strategies in Romantic piano repertoire.

The conclusions of this artistic research project consolidate the findings of the study. It has been established that Schumann's piano cycles represent a significant genre-stylistic phenomenon of the Romantic era, embodying key aesthetic principles such as the synthesis of musical and literary elements, subjective expressiveness, and programmatic design. Each cycle is conceived as a coherent "musical novella," in which a sequence of contrasting miniatures is unified by an overarching imagery and a continuous narrative-psychological development. The composer extensively employs literary allusions and programmatic elements, imbuing the musical texture with rich semantic layers.

The investigation of performative aspects revealed key artistic and technical-expressive challenges confronting the pianist. First, Schumann's works are marked by rhythmic complexity: frequent changes of metre, syncopations, and sudden accent shifts (as in *Kreisleriana*, Op. 16) generate an impression of instability and require precise rhythmic coordination and a flexible pulse. Second, the texture of many pieces is dense with polyphonic layers, necessitating delicate voicing and careful pedalling. Third, a central challenge lies in integrating the characteristically contrasting and tempo-varied numbers into a unified dramaturgical whole: the performer must interpret diverse miniatures with often abrupt tempo-dynamic transitions as a cohesive musical narrative, avoiding fragmentation. This demands thoughtful tempo relationships and the use of flexible agogics in transitions (sometimes performing numbers *attacca*, without pauses) to maintain a sense of uninterrupted development.

The analysis of interpretations by distinguished pianists from different epochs reveals both common tendencies and unique individual strategies in approaching Schumann's cyclic concepts. A shared trait among leading interpreters is the aspiration for dramaturgical integrity and deep emotional

expressivity, although the means of achieving these vary. Clara Schumann established the tradition of academically balanced performance, combining textual accuracy with poetic insight into the work's artistic conception. In contrast, Vladimir Horowitz represents a romantically expressive style, emphasizing dynamic extremes and virtuosic brilliance. Martha Argerich exemplifies an impulsive-intuitive approach, fusing spontaneous energy with a fine grasp of the internal logic of Schumann's cycles (e.g., minimising pauses between numbers), thereby achieving a balance between interpretative freedom and rational formal clarity. Yuja Wang exemplifies twenty-first-century pianistic trends with an individualized manner of playing, in which impeccable technical mastery coexists with refined musical sensitivity. She emphasizes key intonational elements that ensure internal cohesion within the cycle (e.g., the musical cryptogram A–S–C–H in *Carnaval*, Op. 9), while achieving textural transparency, logical interconnection of sections, and stylistic precision. Another direction in modern performance is historically informed interpretation (e.g., A. Staier), which seeks to reconstruct the stylistic features of nineteenth-century playing. This approach is characterised by clarity of texture, restrained pedalling, natural voice balance, and flexible *rubato* in the spirit of the Romantic era.

The interpretative models examined—ranging from academically rigorous to intuitively emotive—testify to the multidimensionality of approaches to Schumann's cycles. Despite their differences, they share a common goal: to render a compelling interpretation that remains faithful to the spirit of Romanticism and the composer's artistic vision.

Keywords: Robert Schumann, Romanticism, piano cycle, cyclicity, performance interpretation, program music, musical dramaturgy, thematic unity, literary allusions, Clara Schumann, Vladimir Horowitz, Martha Argerich, Yuja Wang, practical recommendations for pianists, musical symbolism.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

1. Лі Цзичжань. Фортепіанний цикл у творчості Роберта Шумана: художньо-стильовий світ задуму та особливості виконавського втілення. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2025. Вип. 21(1). С. 97–106. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.21\(1\).2025.333485](https://doi.org/10.31500/1992-5514.21(1).2025.333485)
2. Лі Цзичжань. Принцип циклічності у фортепіанній музиці Роберта Шумана: виконавські підходи. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2025. Вип. 2 (67). С. 7–23. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(67\).2025.336600](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(67).2025.336600)

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри спеціального фортепіано № 1. Матеріали дослідження викладені в доповідях на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях. Презентовано творчий мистецький проєкт на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва.

УЧАСТЬ У НАУКОВИХ ТА НАУКОВО-ПРАКТИЧНИХ КОНФЕРЕНЦІЯХ

1. Лі Цзичжань. Особливості творчості Лей Ляна: культурні коннотації та музична мова [доповідь]. *Міжнародна наукова конференція «Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект»*. Організатори: Єрусалимська академія музики і танцю, Державна музична консерваторія Трієсту ім. Дж. Тартіні, Академія музики й театру Естонії, Український державний університет ім. М. Драгоманова, Національна академія мистецтв України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Центр музичної україністики ім. Героя України М. Скорика. Київ, 5–7 травня 2025 року.

2. Лі Цзичжань. Фортепіанні цикли Роберта Шумана: сучасні виконавські інтерпретації [доповідь]. *Всеукраїнська науково-практична конференція*

«Музична творчість і наука сьогодні: нові вектори, стратегії змін». Організатори: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, кафедра теорії музики, Українське товариство аналізу музики, Центр музики молодих. Київ, 2–3 травня 2025 року.

3. Лі Цзичжань. Особливості інтерпретації циклічних музичних творів: виконавський аспект [доповідь]. *Міжнародна науково-практична конференція «Вокально-інструментальне суголосся в історії, традиціях, міжнаціональних зв'язках зі світовими культурами»*. Організатори: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Харківський національний університет ім. І. Котляревського, Музична консерваторія Ріверини (Австралія), Капела бандуристів ім. Т. Шевченка Української культурної асоціації «Просвіта» (Буенос-Айрес, Аргентина), Центр музичної україністики ім. Героя України М. Скорика, кафедра бандури. Київ, 32 березня — 1 квітня 2025 року.

4. Лі Цзичжань. Інтерпретація фортепіанної спадщини доби Романтизму на прикладі циклу Роберта Шумана «Карнавал» ор. 9 [доповідь]. *VI Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»*. Організатори: Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Зеленогурський університет (Польща). Київ, 13–14 листопада 2024 року.

5. Лі Цзичжань. Особливості тембрової драматургії фортепіанних творів західноєвропейських композиторів кінця XIX — першої половини XX століть [доповідь]. *VII Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях»*. Організатори: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Інститут культурології університету Марії Кюрі-Склодовської (Люблін, Польща), Литовська академія музики і театру (Вільнюс, Литва), Український вільний університет (Мюнхен, Німеччина). Київ, 2–4 листопада 2023 року.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	14
 РОЗДІЛ 1.	
ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИЙ І ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ПРОСТІР ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛІВ РОБЕРТА ШУМАНА	22
1.1. Роберт Шуман у науковій аналітиці: джерельна база дослідження.....	22
1.2. Художньо-естетичні виміри доби романтизму: Шумановий синтез літератури і музичної програмності.....	28
1.3. Роль Роберта Шумана у формуванні фортепіанного циклотворення.....	38
Висновки до Розділу 1	58
 РОЗДІЛ 2.	
ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛІВ РОБЕРТА ШУМАНА	62
2.1. Фортепіанний цикл у творчості Роберта Шумана: художня стилістика задуму та особливості виконавського втілення.....	62
2.2. Принцип циклічності у фортепіанній музиці Роберта Шумана: інтерпретаційні підходи	76
2.3. Виконавські вектори в інтерпретації фортепіанних циклів Роберта Шумана	86
Висновки до Розділу 2	98
 ВИСНОВКИ	102
 СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ.....	108

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Фортепіанна спадщина Роберта Шумана посідає чільне місце в утвердженні передових ідей музичного романтизму XIX століття. Створені композитором фортепіанні цикли («Карнавал» оп. 9, «Крейслеріана» оп. 16, «Танці давидсбюндлерів» оп. 6, «Фантастичні п'єси» оп. 12, «Дитячі сцени» оп. 15 та ін.) демонструють глибоку художню поетичність музичного задуму поряд з витонченою калейдоскопічністю форми. Актуальність звернення до фортепіанних циклів Р. Шумана зумовлена не лише їхньою історико-культурною цінністю, а й значним потенціалом для сучасного виконавського мистецтва. Високий рівень художньої виразності, унікальна авторська мова, а також глибокий зв'язок із літературними образами зумовлюють стійкий інтерес до цих творів концертуючих виконавців, педагогів та музикознавців. Водночас сама специфіка художньо-виконавської інтерпретації Шуманових циклів залишається недостатньо вивченою, що зумовлює необхідність комплексного наукового підходу до їх аналізу з урахуванням культурно-історичного, музично-теоретичного та інтерпретаційного аспектів.

Незважаючи на наявність цілого масиву ґрунтовних праць, присвячених творчості німецького композитора, питання виконавської інтерпретації його фортепіанних циклів досі не отримало всебічного висвітлення. У більшості випадків фортепіанні цикли митця розглядаються в контексті історико-стильових процесів доби романтизму, тоді як специфіка їхнього сценічного втілення в українському науковому дискурсі висвітлена доволі спорадично. Актуальність пропонованого підходу, базованого на поєднанні теорії, історії та виконавської практики, зумовлена не лише художньою складністю та змістовною насиченістю цього жанру у творчості Р. Шумана, а й необхідністю ро-

зуміння механізмів сценічної реалізації цих творів з урахуванням авторської стильової природи та стилістики її втілення у фортепіанних циклах.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту виконано у Національній музичній академії імені П. І. Чайковського відповідно до тематичного плану наукових досліджень № 4 «Виконавська практика та інтерпретація репертуарної спадщини». Тема наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту перезатверджена Вченою радою НМАУ ім. П.І. Чайковського (Наказ 48-А від 27 березня 2025 року, протокол № 10).

Наукова проблема дослідження полягає у необхідності цілісного аналізу фортепіанних циклів Р. Шумана на перетині їхньої жанрово-стильової природи та виконавської специфіки втілення. Основну увагу при цьому зосереджено на виявленні принципів композиційної єдності фортепіанних циклів Р. Шумана та особливостей їхнього інтерпретаційного втілення.

Мета дослідження — проаналізувати фортепіанні цикли Р. Шумана та розкрити їхні стильові особливості й художньо-виконавські аспекти, обґрунтувавши концептуальні засади інтерпретації цих творів у виконавській практиці.

Для досягнення поставленої мети визначено такі **завдання дослідження:**

- дослідити художньо-естетичні засади й жанрово-стильові особливості фортепіанних циклів Р. Шумана в контексті культури романтизму, зокрема з'ясувати роль літературно-програмних ідей у формуванні образного змісту цих композицій;

- з'ясувати внесок Р. Шумана у розвиток жанру фортепіанного циклу та проаналізувати принципи циклічності й композиційної єдності його фортепіанних циклів;

- дослідити художньо-виконавські аспекти інтерпретації фортепіанних циклів Р. Шумана, окреслити основні технічно-виразові виклики, що постають у процесі виконавської інтерпретації цих творів;

– проаналізувати підходи видатних піаністів різних історичних періодів (Клара Шуман, Володимир Горовиць, Марта Аргеріх, Юджа Ванг та ін.) до трактування фортепіанних циклів Р. Шумана, виявити спільні інтерпретаційні тенденції та індивідуальні виконавські стратегії;

– узагальнити результати дослідження та сформулювати практичні рекомендації для піаністів стосовно забезпечення стильової цілісності й драматургічної єдності інтерпретації фортепіанних циклів Р. Шумана.

Об’єкт дослідження — фортепіанні цикли Р. Шумана як жанрово-стильове явище доби романтизму та фортепіанного виконавства.

Предмет дослідження — жанрово-стильові й художньо-виконавські аспекти інтерпретації фортепіанних циклів Р. Шумана, зокрема принципи їх композиційної єдності, програмно-образні особливості та специфіка виконавського втілення в концертній практиці.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період 1830-ті — середина 1850-х років життєтворчості Р. Шумана, коли було створено фортепіанні цикли композитора, а також включають подальшу рецепцію цих творів у виконавській практиці XIX–XXI століть.

Методи дослідження. Дослідження ґрунтується на комплексному використанні низки загальнонаукових і спеціальних методів та підходів, застосованих відповідно до мети та завдань роботи.

Історичний метод застосовано для вивчення етапів формування та розвитку жанру фортепіанного циклу у творчості Р. Шумана, що дозволило простежити еволюцію його композиторських пошуків у контексті історико-культурних тенденцій музичного романтизму.

Системний і структурно-функціональний методи дали змогу проаналізувати внутрішню композиційну організацію фортепіанних циклів Р. Шумана, визначити принципи їх жанрово-стильової єдності.

Компаративний метод уможливив порівняльний аналіз фортепіанних циклів Роберта Шумана з творами його попередників та сучасників з метою виявлення спільних та відмінних стильових рис, а також різних виконавських

версій фортепіанних циклів, втілених знаковими піаністами, задля визначення образно-стилістичної специфіки втілення авторського задуму.

Інтертекстуальний підхід сприяв виявленню літературних та програмних алюзій, важливих для розуміння образного змісту музики Р. Шумана.

Окрім того, у роботі використано *виконавсько-інтерпретаційний підхід* для дослідження художньо-виконавських аспектів реалізації Шуманових циклів у концертній практиці, що дозволило окреслити сучасні тенденції інтерпретації та визначити виконавські стратегії піаністів у підходах до сценічного втілення цих творів.

Теоретичну базу дослідження складають праці, присвячені творчості Р. Шумана, теоретичним аспектам фортепіанного виконавства, взаємодії авторської програмності творів з літературними джерелами, питанням циклотворення та їхнього виконавського втілення, а також дослідження, що розкривають специфіку виконавсько-інтерпретаційних підходів до втілення авторського задуму.

Зокрема, були опрацьовані:

– праці, присвячені аналізу творчості Р. Шумана та особливостям його композиторського стилю (Г. Вовченко, Н. Горещька, Дж. Деверіо, А. Меркулов, Н. Рябуха, О. Фрайт, М. Чернявська та ін.);

– дослідження, у яких висвітлено питання циклічності та жанрово-стильової природи фортепіанного циклу в контексті музичного романтизму (Б. Асаф'єв, С. Вайт, Г. Ганзбург, До Лу, Н. Панова, А. Стефаняк та ін.);

– роботи, присвячені інтертекстуальним аспектам музичного мистецтва, зокрема аналізу літературних і програмних алюзій у фортепіанних творах Р. Шумана (Л. Ботштейн, С. Вайт, Дж. Деверіо, Н. Панова, Шуї Гуань);

– дослідження, спрямовані на вивчення виконавсько-інтерпретаційних стратегій фортепіанного репертуару доби романтизму (Е. Вайт, Л. Д'Ерріко, Н. Кашкадамова, Цзюй Куан, В. Москаленко, А. Стефаняк, Шин Хван, Юйсюань Дін, та ін.);

– наукові публікації, присвячені виконавським підходам до творчості Р. Шумана у сучасному концертному просторі (С. Вайт, Е. Сімпсон, Дж. Дістлер, Д. Райт та ін.).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в науковому обґрунтуванні комплексно проаналізовано фортепіанні цикли Р. Шумана як цілісний художній феномен, поєднано стильовий аналіз з виконавською інтерпретацією.

Вперше:

– здійснено цілісне музикознавче дослідження фортепіанних циклів Р. Шумана в єдності жанрово-стильового та виконавського підходів;

– розкрито специфіку інтерпретаційного прочитання Шуманових циклів провідними піаністами різних епох та здійснено порівняльний аналіз виконавських концепцій.

Також у дослідженні:

– системно проаналізовано принципи композиційної єдності шуманівських циклів (тематична інтонаційна спорідненість, лейтмотивні зв'язки, драматургічна цілісність) у контексті їх художнього виконання;

– обґрунтовано і доведено вирішальний вплив виконавця на реалізацію художньої цілісності фортепіанного циклу;

– акцентовано взаємозв'язок літературно-програмних чинників із музичною драматургією Шуманових фортепіанних циклів.

Набуло подальшого розвитку осмислення стильових і жанрових ознак фортепіанного циклу доби романтизму та їхнього втілення у виконавській практиці.

Зокрема:

– поглиблено розуміння феномену циклічності у фортепіанній музиці Шумана як художнього принципу, що поєднує множинність контрастних мініатюр в єдиній концепції;

– уточнено підходи історично інформованого виконавства щодо романтичного фортепіанного репертуару (на прикладі відтворення виконавських традицій Клари Шуман у сучасних інтерпретаціях);

– розширено методологічну базу виконавського аналізу романтичних творів, зокрема шляхом інтеграції інтертекстуального підходу (залучення позамузичних смислів) до інтерпретації фортепіанних циклів.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів визначається можливістю їх застосування у науковій, виконавській та педагогічній практиці. Сформульовані у науковому обґрунтуванні творчого мистецького проєкту висновки і рекомендації можуть бути використані піаністами-практиками як методологічна база для роботи над інтерпретацією фортепіанних циклів Р. Шумана, що сприятиме глибшому осягненню авторського задуму та формуванню переконливої виконавської драматургії. Матеріали дослідження доцільно впроваджувати у навчальні дисципліни з історії музики, музичної інтерпретації, спеціального інструмента (фортепіано), а також камерного ансамблю. Запропоновані у роботі підходи можуть стати основою для організації майстер-класів, лекцій-концертів та науково-практичних семінарів, присвячених проблематиці виконавських стратегій в інтерпретації фортепіанних творів доби романтизму.

Апробація результатів дослідження відбувалася на засіданнях кафедри спеціального фортепіано № 1 Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, на п'яти міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях:

1. Лі Цзичжань. Особливості творчості Лей Ляна: культурні конотації та музична мова [доповідь]. *Міжнародна наукова конференція «Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект»*. Організатори: Єрусалимська академія музики і танцю, Державна музична консерваторія Трієсту ім. Дж. Тартіні, Академія музики й театру Естонії, Український державний університет ім. М. Драгоманова, Національна академія мистецтв України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології

ім. М. Рильського НАН України, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Центр музичної україністики ім. Героя України М. Скорика. Київ, 5–7 травня 2025 року.

2. Лі Цзичжань. Фортепіанні цикли Роберта Шумана: сучасні виконавські інтерпретації [доповідь]. *Всеукраїнська науково-практична конференція «Музична творчість і наука сьогодні: нові вектори, стратегії змін»*. Організатори: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, кафедра теорії музики, Українське товариство аналізу музики, Центр музики молодих. Київ, 2–3 травня 2025 року.

3. Лі Цзичжань. Особливості інтерпретації циклічних музичних творів: виконавський аспект [доповідь]. *Міжнародна науково-практична конференція «Вокально-інструментальне суголосся в історії, традиціях, міжнаціональних зв'язках зі світовими культурами»*. Організатори: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Харківський національний університет ім. І. Котляревського, Музична консерваторія Ріверини (Австралія), Капела бандуристів ім. Т. Шевченка Української культурної асоціації «Просвіта» (Буенос-Айрес, Аргентина), Центр музичної україністики ім. Героя України М. Скорика, кафедра бандури. Київ, 32 березня — 1 квітня 2025 року.

4. Лі Цзичжань. Інтерпретація фортепіанної спадщини доби Романтизму на прикладі циклу Роберта Шумана «Карнавал» ор. 9. *VI Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»*. Організатори: Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Зеленогурський університет (Польща). Київ, 13–14 листопада 2024 року.

5. Лі Цзичжань. Особливості тембрової драматургії фортепіанних творів західноєвропейських композиторів кінця XIX — першої половини XX століть [доповідь]. *VII Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях»*. Організатори: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Ін-

ститут культурології університету Марії Кюрі-Склодовської (Люблін, Польща), Литовська академія музики і театру (Вільнюс, Литва), Український вільний університет (Мюнхен, Німеччина). Київ, 2–4 листопада 2023 року.

Публікації. Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у двох статтях, опублікованих у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство».

Структура та обсяг наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту. Структура наукового обґрунтування зумовлена метою і завданнями дослідження та складається з анотацій (українською та англійською мовами), списку публікацій та інформації про апробацію результатів дослідження здобувачки, вступу, двох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (55 найменувань). Повний обсяг наукового обґрунтування — 114 сторінок, з них основного тексту — 94 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИЙ І ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ПРОСТІР ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛІВ РОБЕРТА ШУМАНА

1.1. РОБЕРТ ШУМАН У НАУКОВІЙ АНАЛІТИЦІ: ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

Важливий аспект осмислення художньо-естетичних особливостей фортепіанних циклів Роберта Шумана пов'язаний із дослідженням традицій циклізації музичних мініатюр та їхніх жанрово-стильових рис. Саме цей напрям у вивченні спадщини Р. Шумана представлено у праці Г. Вовченко [1], яка досліджує дві різні традиції циклізації фортепіанних мініатюр на прикладі «Симфонічних етюдів» оп. 13 та «Крейслеріани» оп. 16. Авторка акцентує увагу на бідермаєрівських складниках творчого мислення композитора, пов'язаних із естетикою домашньої, камерної культури першої третини XIX століття. Дослідниця зазначає, що навіть у масштабних романтичних Шуманових циклах можна помітити уникнення надмірного егоцентризму, що є характерною рисою бідермаєрівського світогляду. На її думку, обидва цикли відображають концептуальний мініатюризм Р. Шумана (більш опукло втілений в ранньому циклі «Карнавал» Оп. 9), де жанрово-темпова контрастність перегукується з театральністю романтичної доби як своєрідної стилізації під класицизм, що відповідала естетичним уподобанням бідермаєру. У дослідженні Н. Горецької [3] увагу зосереджено на аналізі засобів композиційної єдності циклу «Танці давидсбюндлерів» Оп. 6 (1837) та ладогармонічного, ладотонального і композиційного аспектів твору. На її думку, композиційна єдність циклу базується на ладотональній формулі G-dur – H-dur – h-moll, яка пронизує увесь твір, варіюючись у різних мелодичних та ритмічних інваріантах.

Актуальним у контексті аналізу фортепіанних циклів Р. Шумана є питання їхньої композиційної цілісності, що детально розглянуто у монографії

А. Меркулова [12]. Дослідник наголошує, що цикли Р. Шумана — це єдиний музичний організм, а повноцінне розкриття їхньої художньої єдності значною мірою залежить від виконавської інтерпретації. Автор порушує питання цілісності циклів Р. Шумана, де важливими компонентами є інтонаційна спорідненість тематичного матеріалу, розвиток наскрізних мотивів і тонка внутрішня драматургія, яка є за своєю природою цілісною, незважаючи на зовнішню фрагментарність або мозаїчність окремих п'єс. Здійснений автором детальний розгляд циклу «Танці давидсбюндлерів» оп. 6, демонструє глибоку внутрішню організованість музичного матеріалу та послідовне утвердження художньої програмної ідеї від початкової п'єси до фіналу. На думку вченого, саме виконавець, об'єднуючи окремі частини циклу в єдине ціле, має можливість найбільш повно виявити цю внутрішню цілісність, завдяки чому цикл постає як композиційно довершена художня структура.

Важливим для осмислення жанрово-стильових особливостей Шуманових циклів є дослідження Н. Рябухи [18], де авторка розглядає фортепіанну мініатюру як знаковий феномен музичної культури. У теоретичному розділі роботи дослідниця виокремлює історичні витоки жанру мініатюри, пов'язуючи їх саме з епохою романтизму, де визначальна роль у жанротворенні належать здобуткам Р. Шумана та Ф. Шопена. Мініатюра, на думку авторки, виступає характерним жанром романтичної доби, передаючи тонкі, креативні, почасти психологічно загострені стани та ліричні замальовки, які нерідко композитором об'єднуються в контрастному зіставленні у циклічні твори. Вона зауважує, що саме в романтичний період цикл мініатюр набуває самодостатності як жанровий феномен, здатний виражати глибокі ідеї, внутрішні переживання як віддзеркалення авторського «внутрішнього світу».

Питання програмності у музичному мистецтві становить важливий аспект в аналізі та інтерпретації творчості Р. Шумана. Дослідниця О. Фрайт розглядає принцип програмності на прикладі української фортепіанної музики [19]. Зокрема, авторка аналізує як композитори використовують позамузичний зміст, ідеї чи сюжети для того, щоб створити унікальну циклічну єдність

задля формування нового змістового виміру авторського задуму. Хоча Р. Шуман переважно не формулював детальних літературних програм до своїх циклів, проте характерні назви п'єс та літературні підтексти («Карнавал», «Дитячі сцени», «Танці давидсбюндлерів») фактично виконують функцію програмності, орієнтуючи слухача на конкретні образні асоціації та підтекстові алюзії. Дослідниця зазначає, що принцип програмності у творах Р. Шумана проявляється досить тонко і своєрідно: назви часто були додані вже після завершення написання твору і постають як своєрідні натяки на художній задум автора. Аналіз природи фортепіанної мініатюри дозволяє усвідомити, що шуманівські цикли перебувають на перетині абсолютної і програмної музики, де композитор насичує їх літературними й образними підтекстами, проте водночас зберігає свободу та експериментальність суто музичної форми. Це зумовлює гнучкість трактування та відкриває простір для різноманітних виконавських інтерпретацій.

У дослідженнях творчості Р. Шумана неодноразово наголошується на важливості врахування впливів німецької літератури першої половини XIX століття. Дж. Даверіо у монографії зазначає, що звернення до сучасної композиторів літератури, філософії та мистецької критики суттєво сприяє розкриттю уявлень про сутність його музики, особливо у випадку зі складними для інтерпретації циклами 1830-х років [29]. Особливий вплив на становлення музичної образності Р. Шумана справив німецький романіст Йоганн Пауль Фрідріх Ріхтер (псевдонім Жан Поль). Як зауважує дослідник, знайомство з літературними творами цього письменника сформувало у композитора своєрідну форму усвідомлення дуальності художніх взаємовпливів між музикою та літературою.

Не менш значущим для формування музично-естетичних поглядів німецького композитора став вплив творчості Е. Т. А. Гофмана, якого композитор вважав своїм духовним побратимом. На думку Л. Ботштейна, важливою рисою художньої діяльності Р. Шумана було прагнення до синтезу музики з іншими видами мистецтв як важливої дискусійної платформи інтелектуаль-

ного життя Німеччини того часу. Композитор активно створював довкола своєї творчості власну міфологію, використовуючи вигаданих персонажів та літературні маски (Флорестан, Евзебій, капельмейстер Крейслер), які уособлювали різні аспекти оприявлення його музично-естетичних ідей, вперше апробованих на сторінках Гофманової художньої творчості [24].

Тематика Давидсбюнду (товариства Давида) є ще одним важливим ключем до розуміння художньої концепції задумів Р. Шумана. У дослідженні Н. Панової детально актуалізовано питання, пов'язані з цією символікою у творчості композитора. Авторка зазначає, що це вигадане Р. Шуманом мистецьке братство було активно представлене як у публіцистиці композитора 1830-х років, так і у програмності тогочасних фортепіанних циклів [15]. Композитор часто публікував статті в *Neue Zeitschrift für Musik*, підписуючи їх іменами членів цієї уявної формації (Флорестан, Евзебій та ін.), а також створював уявні масиви листів між її представниками та виданням, формуючи цілісний міф про давидсбюнд як спільноту, що своїми діями ознаменовує трансформаційні зміни у тодішньому мистецькому дискурсі.

Н. Панова наголошує, що вербальна поетика Р. Шумана (його статті, щоденники, листування) тісно пов'язана з музичною поетикою його творів. Серед найяскравіших прикладів дослідниця називає фортепіанні цикли «Метелики» Op. 2, «Карнавал» Op. 9, «Танці давидсбюндлерів» Op. 6 та «Крейслеріана» Op. 16, де безпосередньо втілені персонажі або ідеї Давидсбюнду. Дослідник С. Дж. Уайт наголошує, що протистояння філістерам було для Р. Шумана не просто жартівливою грою, а вираженням принципової естетичної позиції: композитор бачив себе та своїх однодумців як справжніх романтичних героїв, котрі протистоять сірості та конформізму у мистецтві [53].

Символіка та криптографічні прийоми посідають особливе місце в музичній творчості Р. Шумана. У праці Шуї Гуань детально проаналізовано феномен «таємних послань» у фортепіанних циклах композитора. Авторка звертає увагу на використання ним музичних криптограм, літературних кодів та алегорій, зауважуючи, що подібне захоплення загадками, шифрами та двій-

ними персонажами характерне як для Р. Шумана, так і для письменників-романтиків та проявилось у численних прихованих цитатах і посиланнях, чим наснажені його твори [34]. Піаніст І. Гобсон, готуючи цикл концертів із повним виконанням творів Р. Шумана, також наголошував, що музика композитора насичена тонкими натяками та інтертекстуальними жартами, як своєрідними «посланнями у пляшці» для уважного та освіченого слухача [41].

Дослідниця І. Іванова, аналізуючи проблему періодизації творчості Р. Шумана, розглядає різні підходи до оцінювання його творчої спадщини на різних етапах життєтворчості [4]. На думку авторки, стильова еволюція композитора відбувалася не поступово, а стрибкоподібно, що породило численні дискусії серед музикознавців стосовно потенційного творчого спаду після піку злету у 1830-х. Вона критично аналізує усталені погляди попередніх поколінь музикознавців (зокрема радянського дослідника Д. Житомирського), які вважали ранній фортепіанний період вершиною творчості Р. Шумана, тоді як вокальні та симфонічні твори 1840–1850-х років трактувалися ними як менш значущі. Переосмислюючи такі оцінки, дослідниця пропонує власний підхід до періодизації, наголошуючи, що негативне ставлення до пізнього періоду Р. Шумана багато в чому ґрунтується на окреслених вище стереотипах, не підтверджених практикою.

Продовжуючи лінію переосмислення життєтворчості Р. Шумана, Л. Ботштейн наголошує, що деякі інтерпретації творчості Шумана зазнали значної ідеологізації, зокрема критики-формалісти (наприклад, Едуард Ганслік) прагнули представити композитора прихильником «абсолютної музики», ігноруючи літературно-програмну складову його задумів. Такий підхід, на думку дослідника, є спрощеним та не відповідає складній художній сутності творів Р. Шумана, музика якого завжди перебуває у складному балансі між раціональною структурою та романтичним імпульсом [24]. А. Стефаняк, аналізуючи схожі аспекти у своїй монографії «Schumann's Virtuosity», зазначає, що композитор переосмислив саме поняття музичної віртуозності, замінивши поверхневу ефектність салонної гри на поетичну досконалість, де технічна

майстерність стала засобом передачі глибокого ідейно-емоційного змісту. На жаль, цей інноваційний Шумановий компонент музичного виконавства та педагогіки сучасники не відразу сприйняли та оцінили [51].

Окрему увагу у дослідницьких студіях приділено історичній рецепції сценічного втілення задумів німецького митця. Визначні піаністи-романтики, зокрема Клара Шуман і Ференц Ліст, активно пропагували його твори, хоча публіка того часу не завжди була готова їх сприймати. У праці М. Чернявської простежено роль К. Вік-Шуман, видатної піаністки, дружини і творчої соратниці Р. Шумана, у популяризації творчих здобутків її чоловіка [20]. В одному з останніх досліджень про цю постать — Шин Хван «Реконструкція педагогіки Клари Шуман: просвітлення через розуміння», реконструйовано педагогічні методи К. Шуман та аспекти виконавської традиції її школи, що здійснено на підставі широкого масиву джерел. У своїй педагогічній практиці К. Шуман не лише передавала технічні навички, а й виховувала здатність у своїх підопічних до глибокого розуміння музичного тексту, його емоційної наснаженості [36].

Таким чином, аналіз корпусу наукових джерел дозволяє окреслити основні методологічні підходи дослідження фортепіанних циклів Р. Шумана та сформувати низку аналітичних моделей, базованих на структурно-інтонаційному аналізі та семантично-герменевтичних підходах до інтерпретації фортепіанних циклів митця. У контексті осмислення фортепіанної спадщини митця, на наш погляд, результативними є літературознавча аналітика (огляду літературних джерел та образів, що надихали композитора), врахування культурологічного контексту романтичної доби, принципів її естетики та виконавська інтерпретація стильового образу митця та стилістики його задуму.

При цьому в аналітиці використано різні аналітичні підходи — жанровий, інтертекстуальний та рецептивний. Жанровий підхід уможливорює трактування фортепіанного циклу як особливої форми фортепіанних пошуків митця, виявляє особливості втілення композиційної цілісності задуму; інтертек-

стуальний порядок з образно-смісловим аналізом розкриває характерні літературні впливи, програмність концептів та художні образи, закладені в циклах; рецептивний зосереджується на історичному сприйнятті творів, еволюції їх виконавської інтерпретації.

1.2. ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ВИМІРИ ДОБИ РОМАНТИЗМУ: ШУМАНОВИЙ СИНТЕЗ ЛІТЕРАТУРИ І МУЗИЧНОЇ ПРОГРАМНОСТІ

Романтизм першої половини XIX століття характеризується тісним взаємозв'язком різних видів мистецтв — музики, літератури, живопису, а також глибоким зв'язком мистецтва з філософською думкою часу. Митці-романтики прагнули синтезувати засоби різних мистецтв для вираження універсальних ідей та внутрішніх переживань. Так, у цей період утверджується культ індивідуальності та суб'єктивного начала — особистісного «я» митця, його унікального світовідчуття, де саме суб'єктивно-індивідуальний фактор став визначальним для естетики романтизму поряд з прагненням до специфічного та навіть екстремального вираження почуттів.

Творці доби романтизму високо цінували творчу фантазію, інтуїцію, містицизм та ірраціональні аспекти буття, що позначилося як у літературі (творах Е. Т. А. Гофмана, Новаліса та ін. ранніх німецьких романтиків), так і в музиці (програмні задумки, імпровізаційність форми тощо). У культурно-історичному контексті доби романтизму від митця очікувалось не лише професійне володіння художнім фахом, а й наявність широких світоглядних візій, інтелектуальної ерудиції та філософського осмислення творчості. Така вимога була зумовлена загальною тенденцією епохи до інтеграції різних сфер духовної культури — музики, літератури, філософії, історії в єдину парадигму естетичного осмислення.

Власне знаковим прикладом німецького митця-романтика, який уособлює окреслені вище якості, є Роберт Шуман. Як митець і культурний дієвець він сформувався під визначальним впливом літературно-критичного середовища: композитор народився в родині письменника та книговидавця, що зу-

мовило раннє занурення у сферу художнього слова. У дитячі та юнацькі роки Р. Шуман активно опановував класичну літературну спадщину, самостійно звертався до поетичної творчості, писав есеїстичні твори, пробував сили в драматургії, займався перекладацькою діяльністю та поглиблено вивчав філологію. Ці аспекти діяльності склали основу для формування Р. Шумана як композитора та виконавця, у творчості якого літературна практика органічно переплелася з музичним мисленням.

Факт активної інтелектуальної участі Р. Шумана у філософсько-естетичному дискурсі свого часу вказує на типовість подібних світоглядних наративів для романтичної епохи. У добу, коли домінувала ідея про єдність і взаємопроникнення різних форм мистецького пізнання, митець перетворювався на універсального інтерпретатора світу, носія культурних смислів, який одночасно черпав натхнення з музики, літератури, філософії та історії. У цьому контексті Р. Шуман постає не лише як композитор, а й як глибоко рефлексуючий мислитель, для якого творчий акт є не лише інтуїтивним, а й концептуальним жестом з яскраво вираженою світоглядною позицією. Ця особливість дає підстави трактувати творчість митця як прояв синкретичного типу культури, в якому музика перестає існувати як замкнена автономна сфера, натомість набуває діалогічного характеру, базованого на міжвидових формах творчості.

Центральним положенням романтичної естетики першої половини XIX століття як парадигми, що прагнула до цілісного охоплення людського досвіду, було переконання в існуванні спільних закономірностей, що лежать в основі різних художніх форм творчості. Р. Шуман послідовно відстоював єдність естетичних принципів літератури й музики, вважаючи, що розбіжності між ними зумовлені лише особливостями виражального матеріалу. Ця засаднича ідея «єдності мистецтв» надалі знайде своє вираження у феномені синтезії — взаємопроникненні та взаємовіддзеркаленні відчуттів і образів у різних мистецьких практиках, а також у концепції «тотального твору мистецтва»

(Gesamtkunstwerk), що є визначальною для пізньоромантичної естетики й передбачає інтеграцію різних видів мистецтва в єдине цілісне художнє полотно.

Як вже наголошувалося, літературно-критична діяльність відіграла засадничу роль у формуванні світоглядних орієнтирів Р. Шумана. Обравши врешті музику як основну сферу самореалізації, митець органічно поєднав композиторську діяльність із активною участю в музично-критичному дискурсі. Редакторська та публіцистична діяльність Роберта Шумана у власноруч організованому журналі «Neue Zeitschrift für Musik» стала важливим компонентом реалізації його інтелектуального потенціалу, засвідчуючи здатність митця осмислювати музику як одну із засадничих складових міждисциплінарного художнього дискурсу.

Істотний вплив на художню уяву і естетичні ідеали Р. Шумана справили два визначні письменники німецького романтизму — Жан-Поль Ріхтер (відомий як Жан Поль) та Ернст Теодор Амадей Гофман. Композитор захоплювався їхньою творчістю впродовж багатьох років. Дослідниця Н. Панова, аналізуючи мистецьке об'єднання «Давидсбюнд», вигадане Р. Шуманом товариство митців-романтиків, наголошує, що саме здатність до художнього пошуку та оновлення, що культивувалися у дискусіях умовних членів цієї спільноти, повною мірою реалізувалося у музичних пошуках композитора, найчастіше в музичному втіленні теми Давидсбюнду [15]. Зокрема, дуалістичні персонажі романів Жан Поля і новел Е. Гофмана допомогли композиторові усвідомити і творчо переосмислити власну психологічну двійність. Адже саме через призму літературних героїв, зокрема, вигаданих образів Флорестана, Евзебія, капельмейстера Крейсlera, царя Давида та ін. міфологізованих учасників Давидсбюнду, ба, навіть, Ф. Шопена, Р. Шуман не лише моделював внутрішню драматургію власного творчого «я», а й реконструював цілісний естетичний всесвіт, у якому поєднувалися елементи автобіографізму, культурного коду епохи та філософії романтичного мистецтва.

Композитор настільки ґрунтовно засвоїв поетичні принципи близьких йому за духом творення авторів-літераторів, що окремі їхні естетичні та ху-

дожньо-виражальні ідеї склали безпосереднє структурне тло для музичних концептів, їхнього структурного та образно-значеннєвого компонентів. Так, у Жана Поля, відомого своїми експериментальними прийомами оповіді, а саме, розірваною, фрагментарною композицією романів, сміливим поєднанням гумору і ліризму, грою уяви, Р. Шуман перейняв багато чого з цих наративних стратегій літератора. Композитор адаптував «під себе» використання контрастних пар персонажів, прийоми відчуження та дотепної гри, фрагментарність музичного розгортання. Зі свого боку, Гофманова творчість приваблювала Р. Шумана поєднанням романтичної фантастики з музично-естетичними ідеями часу, філософським символізмом та глибокими рефлексіями про природу художньої творчості. Особливо вплинули на композитора гофманівські уявлення про дуальність мистецької особистості, містицизм у процесі художнього творення та тема конфлікту між митцем і суспільством. Важливим є й те, що Е. Гофман був не лише письменником, а й професійним композитором і музичним критиком, завдяки чому його літературні твори часто базувалися на ґрунтовному розумінні музичної творчості, що особливо приваблювало Р. Шумана. Загалом, обидва ці письменники та культурні дієвці стали для композитора своєрідними духовними наставниками, адже саме їхні образи, сюжети і стилістика творчих задумів живили уяву митця та надихнули його на створення нового типу музичної програмності.

Р. Шуман неодноразово визнавав визначальний вплив літератури на формування свого композиційного мислення. У листі до Клари Вік він порівнював емоційне враження від музики Ф. Шуберта з читанням романів Жана Поля, називаючи композитора «моїм єдиним Шубертом», який «має все спільне з моїм єдиним Жаном Полем» [29]. Виразніше цю думку сформульовано у щоденниковому записі, де композитор із характерною для нього іронією зауважив, що навчився контрапункту більше в Жана Поля, ніж у будь-кого з професійних викладачів [29]. Ці висловлювання засвідчують, наскільки серйозно композитор сприймав літературний досвід як джерело натхнення для власної творчості.

Показовою в цьому контексті є автобіографічна рефлексія Р. Шумана про вплив творчості Жана Поля на його фортепіанні експерименти. Композитор писав, що не може уявити, ким би він став, якби в його житті не з'явився цей письменник, твори якого «ніби вплелися в одну зі сторін» його душі [29]. Як вже наголошувалося, особливе захоплення у композитора викликала здатність Жана Поля втілювати власну психічну натуру у вигляді двох контрастних персонажів одночасно — талант, який композитор вважав майже надлюдським. Саме ця модель художнього двоєння, психологічної дуальності стала ключовою для осмислення композитором власної внутрішньої полярності, що згодом знайшла персоніфіковане втілення в образах Евзебія і Флорестана, символічних персонажів, які втілюють основоположні полюси шуманівського романтизму, — його імпульсивну бунтівність та інтровертовану мрійливість. Зазначені образні полюси водночас структурують дві провідні лінії Шуманової творчості, що репрезентують багатовимірну психологічну організацію романтичної суб'єктивності, де характерною ознакою постає відчуття символічного взаємозв'язку між внутрішнім і зовнішнім світом, а чуттєва реальність набуває статусу духовно одухотвореної даності.

На відміну від творчого методу Ф. Шуберта, якому властива класична рівновага форми та прозорість композиційного мислення у варіантно-варіаційному втіленні задуму, творчим пошукам Р. Шумана притаманні фрагментарність, незавершеність форм та внутрішня нестабільність, що яскраво простежується у мелоінтонаційному насиченні творів, їх фактурних рішеннях, ускладненні гармонічної мови та імпульсивності розвитку музичного матеріалу. Такий підхід композитора віддзеркалює загальну естетичну установку романтизму на відкритість форми й динамічність художнього вираження, демонструючи тенденцію до глибокого оновлення музично-виражальних засобів. Цей Шумановий метод, що сформувався, як вже наголошувалося, під впливом романтичної літературної новели, характеризується фантазійним світом образів, втілених у їхньому вільному чергуванні, частою і раптовою зміною настроїв, контрастному перемиканні з одного плану дії на інший то-

що. У цьому контексті потрібно зазначити, що композитор у музичному втіленні власних задумів творчо переосмислює саму діалектику романтизму, яка ґрунтується на ідеї принципової несумісності ідеалу та дійсності, бажаного й наявного, внутрішнього та зовнішнього як антитеза людського буття.

Літературна культура Р. Шумана позначилася не лише на виборі сюжетів чи образів, а й на самому стилі його музичного вислову. Дослідниця Н. Панова відзначає про тісний взаємозв'язок між вербальною поетикою (стилем літературних висловлювань композитора про музику) і музичною поетикою його фортепіанних циклів [15]. Іншими словами, образна, метафорична та насичена фантазією мова, якою Р. Шуман описував музичний процес у своїх публіцистичних текстах, безпосередньо віддзеркалилася у його композиторській стилістиці, вплинувши також і на принципи формотворення, що надало його фортепіанним композиціям ознак літературної новели або есею, де кожна мініатюра постає як завершений образ із внутрішньою драматургією, психологічною глибиною й символічною багатозначністю.

Одним із ключових нововведень романтичного мислення в музиці стала поетична програмність — прихований літературно-поетичний задум, що визначає концепцію інструментального твору. Якщо композитори-класики, як правило, тяжіли до «абсолютної музики», позбавленої конкретного сюжету, то романтики прагнули наповнити художні пошуки глибинним поетичним змістом. Р. Шуман одним з перших у своїх циклічних фортепіанних композиціях розлого апробує цей принцип. У його фортепіанних циклах 1830-х років сформувався особливий тип програмності, який сам митець називає музично-поетичним на відміну від безпосереднього літературного запозичення.

Програмність Шуманових циклів обертається навколо своєрідного концептуального стрижня — ідеї чи історії, яка об'єднує в єдине ціле часто розрізнені п'єси. Водночас цей концепт не завжди є оприявненим як деталізований музично-літературний «сценарій», а радше проявляється опосередковано, через образну логіку задуму, підтексти, контексти та символи. Сам композитор нерідко залишає слухачеві простір для уяви. І навіть у тих випадках, коли

у задумі простежується конкретна літературна основа, композитор все одно подає задум у своєрідному згорнутому, алегоричному вигляді (через епіграф, програмну назву, музичні мотиви-символи тощо).

Р. Шуман вважається одним із засновників психологічного напрямку в музиці доби романтизму. Цей факт зумовлює основну складність, що постає перед інтерпретатором у сценічному втіленні його концептів: виконавець має досягнути внутрішній зміст Шуманової музики, зрозуміти, що саме прагнув висловити композитор у конкретному творі, й водночас виявити приховані контрасти, суперечності й логіку розвитку драматургічних ліній. У цьому контексті програмність, що притаманна більшості фортепіанних композицій Р. Шумана, відіграє важливу роль, полегшуючи процес музично-сценічного втілення. Назви окремих п'єс та цілих циклів слугують певними орієнтирами для виконавця, допомагають йому наблизитися до авторського задуму, відтворити образно-емоційний лад музики та її приховану драматургію.

У своїх ранніх циклах Р. Шуман випробовує різні підходи до музичної програмності. Цикл «Метелики» ор. 2 у цьому річизі постає як своєрідна музична передмова до всієї серії його програмних фортепіанних творів. Хоча безпосередньо при створенні цього циклу композитор ще не проголосив ідею Давидсбюнду, а сама партитура твору є збіденою на авторські коментарі, у цій композиції сповна апробуються підходи, що вплинуть на формування його наступних фортепіанних циклів. Концепція «Метеликів» опосередковано перегукується з розвитком сюжету заключного розділу роману Жана Поля «Пустотливі роки», що неодноразово згадувався самим Р. Шуманом як джерело натхнення, та ґрунтується на співвіднесенні зовнішнього — строкатих сцен провінційного маскараду — та внутрішнього — драматичних психологічних взаємин головних героїв (Вульта, Вальта і Віни). Такий дуалізм створює багатошаровий художній простір, у якому розкривається складність людського буття, де за яскравими масками святковості та світських дій приховується глибока емоційна напруга, втрати та розчарування. Ця двійність між «видимим і прихованим» відповідає характерному для романтизму типу мис-

лення, що тяжіє до зображення трагічного через умовну, іноді гротескную форму. Сам принцип дуальності образу у «Метеликах» реалізується як на міжчастинному рівні, між окремими мініатюрами циклу, так і в межах окремих номерів, де часто застосовано двочастинні форми з контрастними розділами. Така структура слугує засобом динамізації образного розвитку та водночас виявляє Шуманове тяжіння до психологічної полярності як художнього принципу.

У наступних фортепіанних циклах Р. Шуман дедалі сміливіше експериментує з програмністю. Скажімо, у «Карнавалі» ор. 9 композитор намагається «перекласти» вербальний текст на мову фортепіано. Маскарадний сюжетно-образний контент задуму твору безпосередньо представлено вже у самих програмних назвах кожного з номерів: п'єси носять назви персонажів, серед яких і вигадані маски (П'єро, Арлекін), і реальні особи з Давидсбюндової спільноти та сучасники, друзі митця (Паганіні, Шопен, Кіаріна...). Також у «Карнавалі» Р. Шуман вперше до драматургії музичного дійства вводить своїх двійників (Флорестана й Евзебія), надаючи їм вишуканих індивідуальних музичних характеристик. Крім того, у фінальній п'єсі циклу «Марш Давидсбюндлерів проти Філістерів» митець чітко формулює концептуальний зміст твору, вказуючи на символічну перемогу представників романтичного мистецтва над буденністю та духовною обмеженістю обивательського середовища. Поза тим, «Карнавал» вирізняється серед інших циклів Р. Шумана новаторською структурною організацією форми, де композитор досягає цілісності циклу за рахунок шифрованих мотивів та тонких внутрішніх зв'язків. Відтак, майже всі номери пов'язані тонально і тематично, і практично у кожному номері простежуємо варіанти втілення шифру A–S–C–H.

У циклі «Танці Давидсбюндлерів» ор. 6 принцип поетичної програмності набуває ще більш інтимного, особистісного характеру. Тут майже немає зовнішніх атрибутів програми, відсутні описові назви п'єс, немає також і явного літературного сюжету. Натомість увесь цикл присвячено внутрішньому діалогу двох сторін душі автора, його Флорестана і Евзебія. Р. Шуман спеціа-

льно помітив у рукописі (у першій редакції твору це збережено), які номери належать палкому Флорестану, а які відповідають мрійливому Евзебію, що підкреслює програмну двійність задуму твору. Попри відсутність розлогіх текстових пояснень, музика сама передає мінливі настрої цих двох характерів і їхню своєрідну музичну дискусію упродовж циклу.

Варто наголосити, що поетична програмність у композитора має багато рівнів прояву — від цілком конкретних літературних програм (як у «Карнавалі») до глибоко схованих підтекстів. Прикладом останнього твердження є «Фантазія» ор. 17, велика тричастинна фортепіанна композиція, яка не містить жодних явних програмних назв. На початках створення цього твору Р. Шуман висловлював бажання надати його частинам заголовки («Руїни», «Тріумфальна арка», «Золотий вінець»), проте згодом композитор обмежився лише епіграфом Ф. Шлегеля «Тільки чутливому слуху доступний потаємний голос». Про чергову інтерпретацію образів Флорестана та Евзебія у цьому творі дізнаємося з листа композитора до видавця цього опусу: «Флорестан та Евзебій дуже хотіли б зробити щось для пам'ятника Бетховену і з цією метою написали твір під такою назвою: Руїни, трофеї, пальми. Велика соната для фортепіано. Пам'ятник Бетховену» [цит. за: 35].

Поетична програмність «Фантазії» ор. 17 знаходить свій прояв у глибокому символічному підтексті, що бере початок із Шлегелевого епіграфа, що задає тон твору та вказує на прихований образ Клари Вік, постійно присутній у музичній тканині як внутрішній ліричний мотив. Зокрема, у першій частині композиції провідною є тема, побудована на характерному низхідному русі («тема Клари»), яка проходить крізь численні трансформації, втілюючи шуманівський діалог двох його творчих alter ego — пристрасного Флорестана та інтровертного Евзебія. У тріумфальній другій частині представлено буремний світ Флорестана. Програмність третьої частини — світ Евзебія (*Langsam getragen. Durchweg leise zu halten*). Тут композитор демонструє рефлексивний, майже імпровізаційний стиль письма, де через складні гармонічні модуляції

приводить до виразного ліричного вислову, в якому поєднуються почуття глибокої туги й світлої надії.

Одним з найоригінальніших внесків Р. Шумана в естетику романтизму стала вигадана ним спільнота митців Давидсбюнд. Ця концепція зародилася як своєрідна юнацька гра композитора, політ його фантазії, втілений спочатку на сторінках щоденників і музично-критичних статей. В уявному «Давидовому братстві» Р. Шуман об'єднав коло однодумців (частково реальних, частково вигаданих), що мали боротися проти «філістерів» як уособлення обивательської обмеженості в мистецтві. Ця алегорична боротьба відобразила реальні прагнення молодого митця реформувати мистецтво, порвати із сірою рутиною у ствердженні нових ідеалів його часу. Досить швидко Р. Шуман почав втілювати образи давидсбюндівців безпосередньо у фортепіанних творах. Уже згаданий цикл «Карнавал» став першою музичною маніфестацією Давидсбюнду. Згодом композитор присвячує цілком окремий цикл своєму уявному братству, вже згадувані вище цикл «Танці давидсбюндлерів», де усі 18 п'єс позначені літерами F або E (залежно від характеру Флорестана чи Евзебія, який “веде” той чи інший танець) і навіть містять спільний для них обох лейтмотив — музичне motto, запозичене із твору Клари Вік.

Давидсбюнд як естетична концепція поєднав у собі кілька важливих романтичних ідей. Перша — це ідея мистецької гри, де творчість мислиться як гра уяви, де митець перевтілюється у різні ролі. Друга — фантазія як вища цінність: романтики проголошували перевагу фантазії над сухим розміркованням, і Давидсбюнд Р. Шумана став апофеозом фантазійності (його члени — «фантасти», а їхні дії часто гротескні й вигадливі). Третя — утвердження індивідуального начала: через роздвоєння свого образу на Флорестана й Евзебія композитор наголошує на унікальності власної персони, показує різні грані свого внутрішнього світу. Це певною мірою суперечить класицистичному ідеалу універсального митця і відповідає романтичному культу індивідуальності з його опорою на високі ідеали мистецтва, благородства і жертвності. Таким чином, вигадана спільнота стала для Р. Шумана формою вира-

ження його естетичної платформи, ставши унікальним прикладом того, як літературно-мистецький міф (створений самим композитором) трансформується у творчий метод з конкретними музичними формами оприявлення.

На завершення зазначимо, що художньо-естетичний простір доби романтизму знайшов своє найяскравіше втілення в синтезі літературних і музичних концептів Р. Шумана. Під визначальним впливом ідей Жана Поля та Е. Гофмана композитор переосмислив характерні риси романтизму, його психологічну двійність, фрагментарність, іронічність та символізм, втіливши ці конотації у своїх новаторських фортепіанних циклах 1830-х років. Крім того, Шуманова концепція «Давидсбюнду» у концентрованій формі втілює ключові ідеї романтичної естетики, репрезентуючи творчість як вільну гру фантазії, що протистоїть буденності, утверджує самоцінність індивідуальності митця та відстоює високі духовні ідеали мистецтва.

1.3. РОЛЬ РОБЕРТА ШУМАНА У ФОРМУВАННІ ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛОТВОРЕННЯ

Композиторська спадщина Р. Шумана тісно пов'язана з художньою літературою, особистими переживаннями та новаторськими музичними формами. Його фортепіанні цикли — серії коротких п'єс, об'єднаних образними та інтонаційними зв'язками, — стали одними з найяскравіших втілень романтичної естетики. У цих задумах композитор прагнув виразити себе гранично динамічно, відображаючи сплески життєвих і фантастичних вражень через серії музичних мініатюр. Від ранніх творів 1830-х років до пізніх опусів 1850-х Шумановий фортепіанний світ еволюціонував, проте незмінною залишалась глибинна єдність його художньої концепції, що прочитується як результат особистісних переживань композитора, інтегрованих у цілісний драматургічний наратив задуму. Іншими словами, принцип циклічності для Р. Шумана був не стільки засобом для формальної логіки єднання п'єс, скільки способом для втілення складної системи психологічних і естетичних координат буття, розкодування яких з погляду сьогодення дозволяє простежити

динамічний розвиток авторського «єго-тексту», його стильового дискурсу та стилістичного почерку творця.

Пропонований підрозділ вибудовано за хронологічними етапами життєтворчості німецького композитора, відповідно до усталеного поділу його творчості на ранній, середній та пізній відтинки. У цій аналітиці дослідницьку увагу скеровано саме на фортепіанні цикли композитора у контексті біографічних наративів, соціальних комунікацій та художніх впливів. Також розглянуто естетику циклічності як новий для романтичної епохи вияв контрастно-складеної форми, принцип варіаційного мотивного розвитку у межах циклу, його образність та інтонаційні зв'язки між частинами. У біографічному ключі проаналізовано вплив на творчі пошуки композитора Клари Жозефіни Шуман, видатної піаністки та дружини композитора.

Становлення жанру фортепіанного циклу у творчості Р. Шумана 1830-х років. Ранній період творчості Р. Шумана охоплює кінець 1820-х — 1830-ті роки, коли формувався його композиторський почерк і світоглядні орієнтації. Після відмови від юридичної кар'єри молодий Р. Шуман оселився у Лейпцигу, де навчався гри на фортепіано у Фрідріха Віка, батька К. Шуман. Саме у цей період на нього сильний вплив справили твори письменників-романтиків, зокрема Жана Поля та Е. Гофмана. Літературні образи й стилістика романів підказали Р. Шуману нові музичні форми, зокрема, ідею циклу мініатюр як музичного еквіваленту епізодичної, фрагментарної оповіді, характерної для романтичної прози.

Наприкінці 1820-х років Р. Шуман починає вести щоденники, де фіксує свої творчі задуми й враження від прочитаного [27]. У 1833 році він заснував згадуване вище вигадане товариство «Давидсбюнд», уявне об'єднання однодумців-романтиків. У рамках цієї містифікації народжуються два альтер-єго композитора: палкий екстраверт Флорестан і мрійливий інтроверт Евзебій. Спершу вони виступають як літературні персонажі, автори музично-критичних статей у Шумановому журналі «Neue Zeitschrift für Muik». Проте поступово ці контрастні образи проникають і в музичні задуми композитора

як «дійові особи» фортепіанних циклів. Відтак, концепція художньої і соціальної двійності стала наріжною для суспільної і музичної діяльності Р. Шумана.

Романтична естетика позначилася і на музичній формі ранніх творів Р. Шумана. У його перших фортепіанних опусах проглядаємо тяжіння автора до циклічності як певної змістоутворюючої послідовності драматургії задуму. Такий цикл протистояв усталеним класичним формам (сонаті, варіаціям, сюїті), пропонуючи новий принцип організації: контрастно-епізодичний, насажений внутрішньою програмною логікою. Сучасники були спантеличені цими експериментами, для них таке компонування музичної тканини видавалося надто суб'єктивним, безформенним на тлі академічних зразків [37]. Однак саме у цій вільній формі композитор віднайшов простір для нестримної творчої фантазії та вишуканої лірики, що на роки вперед визначила напрям розвитку фортепіанної музики.

Як уже наголошувалося у підрозділі 1.2, цикл «Метелики» ор. 2, що складається з 12 маленьких п'єс, став одним з перших зразків новаторського циклу у фортепіанній спадщині Р. Шумана. Назва твору приховує програму, і йдеться не про буквальну програмність, а про танцюючі маски на балу, образ, навіяний фінальною сценою роману Жана Поля «Пустотливі роки», що зазначає і сам композитор у листі до критика Л. Рельштаба. Таким чином, уже в ранньому опусі митець послідовно втілює синтез літературного сюжету і музичної форми, де кожна з мініатюр-номерів відповідає окремому епізоду балу, а їхнє чергування процесуально формує саму атмосферу маскараду.

Структура «Метеликів» досить оригінальна і не вписується в канонічні рамки тогочасного циклотворення. З одного боку, окремі номери є досить короткими, наче обірваними на півфразі, декотрі закінчуються на домінанті або незавершеній каденції, чим створюють ефект привідкритої перспективи. Р. Шуман ніби навмисно єднає цю відкрити незавершеність форми з вишуканою довершеністю фраз — використовує парадоксальний прийом, що відображує художньо-естетичні пошуки самого Жана Поля, у творах якого миттє-

ві настрої співіснують із безупинним розвитком оповіді. Наприкінці «Метеликів» композитор використав особливий штрих, що додає циклу рис цілісності та завершеності: у фінальному номері звучить старовинний танець «Großvater» («Танок дідуса»). На той час це була відома мелодія, традиційно виконувана на завершення балів. Її поява у задумі Р. Шумана символізує закінчення свята, світанок після маскараду, як і у романі Жана Поля, де бал закінчується зі сходом сонця. Така «кінематографічна» деталь підкреслює перегуки з літературною першоосновою циклу, а відтак програмність циклічного задуму стає зрозумілою навіть без слів.

Варто зазначити, що «Метелики» стали для Р. Шумана своєрідною творчою лабораторією. Тут уперше з'являються деякі прийоми, які набудуть розвитку в наступних творах. *По-перше*, це нотно-буквені шифри. І хоча у цьому циклі ще немає явного шифрування, проте навіть сам заголовок задуму французькою *Papillons* підсвідомо апелює до улюбленого Шуманового письменника¹. *По-друге*, варіативність інтонаційного розвитку, коли деякі тематичні згустки повторюються, трансформуються від п'єси до п'єси. Важливою компонентою задуму є також звукозображальність, яка формує безпосередні перегуки з конкретними епізодами роману² [42]. Хоч такі паралелі певною мірою є гіпотетичними припущеннями, проте вони впливають на усвідомлення структурної єдності циклу, де п'єси розташовані не довільно, а з умотивованою внутрішньою драматургією (експозиція — низка танців — фінал-епілог).

Якщо задум «Метеликів» певною мірою спирався на зовнішнє літературне джерело, то наступний великий цикл Р. Шумана «Карнавал» ор. 9 демонструє новий підхід до циклотворення, де композитор сам є автором програми власного задуму — фантастичний світ карнавального дійства [26]. «Карнавал, сцени на чотири ноти» складається з 20 коротких п'єс, де об'єднуючим чинником задуму є криптограма з чотирьох нот, у якій зашифровано слово ASCH (назву містечка Asch, де мешкала Ернестіна фон Фрікен,

¹ Жан Поль назвав заключну главу свого роману «Dans le Papillon», тобто «У метелику».

² Наприклад, один з номерів відповідає моменту, коли звучить бій годинника опівночі, інший — сцені розпізнавання братів-близнюків на балу тощо.

колишня наречена композитора, а також частину Шуманового прізвища). У тій чи іншій формі послідовності A-Es-C-H та As-C-H з'являються майже в кожній п'єсі «Карнавалу». Є навіть три загадкові мініатюри під назвою «Sphinxes», де ці ноти прописані як окремі музичні монограми, без виконання, де композитор ніби грає зі слухачем у шараду, нагадуючи, що «розгадування мого маскараду стане справжньою грою для охочих» [26]. Певною мірою, «Карнавал» можна прочитати і як варіації на чотиринотову тему. Проте ця варіаційність прихована автором досить майстерно: слухач радше відчуває чергування контрастних настроїв, ніж розвиток однієї теми.

Передусім, Р. Шуман створює ефект калейдоскопу характерних образів, які у сукупності формують цілісний сценарій театралізованої сюїти безперервної дії. У цьому процесі композитор постає і як драматург, і як режисер власного музичного простору, вибудовуючи музичне карнавальне дійство з витонченою винахідливістю, що не поступається театральному втіленню.

«Карнавал» для композитора — це своєрідний щоденник у масках, де за образами вигаданих і реальних осіб вгадуються приховані його власні переживання. Особливе значення в «Карнавалі» мають персонажі, пов'язані з особистим життям Р. Шумана. Повною мірою це стосується номера «Chiarina» — прозорого натяку на піаністку Клару Вік³, з якою на час написання циклу Р. Шуман був таємно заручений, — та «Estrella», що уособлює Ернестіну, його колишню наречену з Аша. Показово, що «Карнавал» містить і автоцитати, пов'язані з попередніми творами Р. Шумана. Зокрема, у п'єсі «Florestan» несподівано з'являється фрагмент з вальсу, що звучав у «Метеликах», як нагадування про попередній маскарад та натяк на тяглість своїх задумів. У «Карнавалі» композитор також вперше звертається до «портретування» інших композиторів — у п'єсах «Шопен» і «Паганіні», стилізованих під композиторський почерк або виконавську манеру знаних тогочасних митців, прочитується захоплення Р. Шумана їхніми досягненнями. У заключному номері — «Marche des Davidsbündler contre les Philistins» фантазійний і автобіографіч-

³ Ім'я Chiarina — італійська пестлива форма від Clara

ний плани неначе зливаються. Р. Шуман цитує переможний мотив «Марсельєзи», французького гімну [41], що було сприйнято публікою як нечувано зухвалий жест, особливо віденською, де ця мелодія була під заборноюю. Сам Р. Шуман писав, що остання п'єса — це «грандіозна битва на маскарадї, де давидсбюндлери розгромили філістимлян» [44]. Завдяки такому підходу у формуванні образно-значеннєвого контексту задуму, цикл набуває інтертекстуальних вимірів у розкодуванні міксту з літературних алюзій, реальних персонажів, усталених жанрових музичних моделей та стильових образів інших митців. Усе це свідчить, що «Карнавал» є одним з найскладніших і водночас найпопулярніших фортепіанних циклів Р. Шумана, де за його маскарадною колористикою приховано глибокий культурний контекст та важливі особисті буттєві смисли німецького митця.

«Танці давидсбюндлерів» ор. 6 — третій визначний цикл раннього періоду творчості Р. Шумана, у якому відображено діалог двох протилежних начал його творчої особистості — пристрасного та імпульсивного Флорестана й мрійливого, споглядального Евзебія⁴ [43]. Структурну єдність циклу забезпечує не лише спільна ідея, а й конкретний музичний матеріал. Головна тема «Танців давидсбюндлерів» — це цитата з твору Клари Вік. Тему першого танцю (лейтмотив циклу) Р. Шуман запозичив із мазурки, яку Клара написала в 1835 році [40]. Композитор безпосередньо зазначив це в авторській примітці *motto von C.W.* (нім. — мотив від К. В.). Очевидно, цей інтонаційний жест певною мірою є символічним, адже на час написання «Танців давидсбюндлерів» (літо 1837) Роберт і Клара вже були заручені та переживали драматичний період розлуки через заборону на шлюб батька нареченої. Можливо саме тому Шумановий задум можна інтерпретувати і як своєрідний діалог

⁴ Композитор навмисно позначив у першому виданні, хто з них бере першість у тій чи іншій п'єсі. Відомо, що у першовиданні при кожному номері стояли літери F або E (іноді F und E — обидва разом). Ці ремарки з пізніших видань було видалено, проте суть циклу від того не змінилася. «Танці давидсбюндлерів» — це серія контрастних музичних мініатюр, які чергуються за принципом настроєвого діалогу. Палітра образів коливається від бурхливих, запальних танців (Флорестан домінує, наприклад, у № 1, 3, 7...) до відчужених лірико-мрійливих втілень (Евзебій промовляє у № 2, 5, 8 тощо). В останній, 18-й п'єсі циклу, позначеній як *mit beiden* (нім. — обидва разом), композитор свідомо об'єднує ці два контрастні начала, символізуючи гармонію та примирення двох суперечливих проявів характеру композитора

двох закоханих, замаскований під діалог внутрішніх alter ego композитора. Ця музична цитата, варійовано втілена у різних номерах циклу (інколи приховано, інколи явно), створює ефект безперервного образу кохання, прояву почуттів у різних настроях — від екстазу до тривоги. Наприклад, у № 2 (ліричний танець Евзебія) прозора мелодія — це майже пряма цитата мазурки Клари, тоді як у №17 (передфінальний дует) вона повертається у стриманому, світлому забарвленні, готуючи примирення темпераментів, що відбудеться у фіналі. Ще одним цікавим прикладом інтертекстуальності задуму «Танців давидсбюндлерів» є те, що Р. Шуман значно пізніше викорисав одну з п'єс циклу як основу для пісні «У прекрасному місяці травні...» (Im wunderschönen Monat Mai) з вокального циклу «Любов поета» (Dichterliebe, 1840). Цей факт свідчить, наскільки важливими були для композитора віднайдені образи, які, самоцитуючись, переходили з однієї жанрової моделі в іншу.

Зазначимо, що саме новаційність і неординарність як для того часу задуму «Танців давидсбюндлерів» стали причиною того, що твір отримав досить стримані відгуки в пресі та від слухацької аудиторії. Утім, це ніяк не засмутило автора, Р. Шуман пишався цим твором як одним із найінтимніших у своїй творчій біографії. Пізніше він назвав «Танці давидсбюндлерів» поряд із «Крейслеріаною» і «Фантазією» ор. 17 своїми улюбленими дітищами. Саме в цих циклах Р. Шуман довів до досконалості новелетну форму музичної оповіді, де музика промовляє так само виразно, як і художньо-поетичне слово. Таким чином, «Танці давидсбюндлерів» стали ще одним кроком у розвитку естетики Шуманового циклу, яка, зміцнившись на зовнішній театральності «Карнавалу», трансформувалася у філософську та емоційно відверту психологічну оповідь.

«Крейслеріана» ор. 16 — один із найвідоміших, проте й найзагадковіших фортепіанних творів Р. Шумана. Назва відсилає до літературного персонажа — капельмейстера Йоганнеса Крейслера, героя творів Е. Гофмана. Вплив останнього на формування образно-значеннєвої фабули цього фортепіанного циклу є беззаперечним, проте конкретне джерело, яке спрягло омузи-

ченню художнього задуму, так і до кінця й не встановлено. У музикознавчих дискусіях побутують дві версії стосовно літературної першооснови задуму: Гофмановий цикл новел «Kreisleriana» (1814–15) або роман «Життєві погляди kota Мурра» (1820–21), де фрагментарно вміщено біографічні відомості про Крейсlera. В усякому разі, Р. Шуман явно ідентифікував себе з образом «божевільного митця», адже ще раніше, у критичних статтях, він підписувався псевдонімом «Крейслер молодший».

Цикл складається з 8 великих фантазійних п'єс, які мають спільну тональну концепцію (чергування соль-мінору і сі $\flat$ -мажору з побічними тональностями) з виразним контрастом втілених характерів. Тут знову композитор звертається до дуальності як характерного способу побудови циклічного задуму: наприклад, № 1 (Äußerst bewegt, нім. — вкрай схвильовано) — поривчастий, неначе вихор у душі Р. Шумана, тоді як № 2 (Sehr innig, нім. — дуже ніжно) — меланхолійне оспівування, в мелодичних контурах якого вгадується голос Евзебія. Із цього приводу показовим є коментар автора в листі до коханої: «у цьому циклі ти побачиш справжнього мене ... один з номерів — твій портрет» [37]. Цікавим є той факт, що спершу композитор хотів присвятити «Крейслеріану» саме коханій Кларі. Але щоб не дражнити її батька Клари, котрий був проти їхнього шлюбу, композитор офіційно присвятив цей задум Фридеріку Шопену. У листі до Клари (травень 1838 року) Шуман пише: «Мій новий твір називається “Крейслеріана”, і він насправді весь про тебе, від початку до кінця. Ти повинна будеш його і з усмішкою і сльозою зрозуміти...» [37]. Ця авторські конотації значною мірою пояснюють образно-емоційну насиченість циклу поряд зі складними душевними переживання митця.

Форма «Крейслеріани» досить вільна. Р. Шуман у підзаголовку ставить помітку *Fantasien für das Piano*. Попри те, можна знайти певні зв'язки між частинами. Як приклад, фінальна 8-ма п'єса (соль-мінор, Schnell und spielend) стилізована під швидкий танець, що ритмічно нагадує жигу. Цей образ не є випадковим, завдяки цьому танцювальному жанру композитор нас відсилає

до музики самого Крейслера з повісті Гофмана. До того ж, у 1841 році Р. Шуман пише *Gigue g-moll op. 32 № 2* із дуже схожою темою, що сприймається як другий фінал «Крейслеріани». Таким чином, композитор ніби виносить за дужки певний образ, щоб підкреслити його значимість. Деякі інші мотиви теж переходять від частини до частини. Так, уривок з теми № 1 з'являється наприкінці № 8, чим створюється відчуття циклічного завершення. Ці приховані повтори і трансформації тематичних зерен надають «Крейслеріані» внутрішньої єдності, нівелюючи перше розосереджене враження від композиції.

За характером «Крейслеріана» чи не найпристрасніший твір Р. Шумана. За доволі короткий відтинок неймовірного творчого піднесення (квітень 1838 року) композитор начеркав контури практично усього циклу [37]. Клара пізніше зізнавалася: «Місцями твоя “Крейслеріана” мене лякає, і я думаю: невже людина, що створила таке, стане моїм чоловіком?» [37]. І справді, музична тканина наснажена крайнощами в емоційному виблиску — від демонічних пасажів (у № 4 або № 7) до застиглої краси (№ 5, *Des-dur, Sehr langsam*), уподібненої до мрійливих, відчужених образів. Ці раптові зміни настрою, гротескні перепади є типовою рисою романтичної іронії, яку Е. Гофман увів у прозу, а Р. Шуман трансформував у музичні рими. Не випадково, що навіть Ференц Ліст, загалом прихильний до інновацій, визнав: «Крейслеріана» — це твір надто важкий для публіки, її важко усвідомити [37].

Досвід «Крейслеріани» у творчій біографії Р. Шумана є засадничим для формування стильових рис митця. У чомусь прогнозованим є той факт, що композитор повертається до цього опусу на більш пізньому етапі. У 1850 році (через 12 років після прем'єри) він переглянув і частково відредагував цикл. У листі до видавця Ф. Вістлінга композитор писав: «Я надто часто псував свої ранні речі необачними поправками... На жаль, “Крейслеріану” я теж колись трохи зіпсував, проте тепер постараюсь усе виправити» [46]. Це свідчить про постійний самокритичний процес у творчому пошуку, де композитор, переосмислюючи новаторство своїх юнацьких циклів, з висоти досвіду простежує їхню певну імпульсивну «сирість». Про це сам митець пише у ли-

сті до друга (1843), де називає деякі свої ранні задуми «недостатньо відшліфованими, відбитками мого буремного життя, коли людина і музикант говорили разом» [46]. Загалом, «Крейслеріана» в історії європейської музики є яскравим прикладом поєднання літературного романтизму із суто музичною стихією, де вісім фантазій глибоко змальовують психологічний портрет митця-романтика, котрий неначе балансує між екстазом творчості і психічними неврозами.

Окрім вищерозглянутих шедеврів, до кінця 1830-х років Р. Шуман створив низку інших фортепіанних циклів, які доповнюють картину його раннього стилю. У 1837 році він пише «Фантастичні п'єси» оп. 12, цикл з восьми характерних п'єс, навіяний Гофмановою збіркою новел «*Fantasiestücke in Callots Manier*». Кожен номер має поетичну назву («Увечері», «Порив», «Чому?», «Примхи», «Уночі», «Байка», «Плутані сновидіння», «Кінець пісні»), що строкато формують образно-значеннєвий фон задуму. Цикл певною мірою об'єднаний тональним планом (чергування фа-мажору та ре-мінору) та інтонаційними зворотами (що створюють своєрідний перегук між п'єсами). Хоч «Фантастичні п'єси» не мають явного літературного сюжету, сам дух твору є по-справжньому гофманівським, адже серед образного колориту є і загадковість ночі, і стрімкі зміни сцен, і тонка іронія (остання п'єса «Кінець пісні» починається радісно, по-святковому церемоніально, а завершується неначе гіркий жарт долі).

Упродовж 1838 року Р. Шуман створив два контрастних цикли. Перший — це «Дитячі сцени. Легкі п'єси для фортепіано» оп. 15, ліричний та доступний у технічно-виразовому контексті опус митця. Ці 13 мініатюр, кожна з яких замальовує епізод-спомин з уявного дитячого життя композитора було написано за кілька днів, у березні 1838 року, як своєрідну відповідь композитора Кларі на її зауваження, що він інколи буває кумедно дитячим у поведінці [33]. З цього приводу Р. Шуман пише нареченій: «Ти якось сказала, що я тобі іноді здаюся дитиною; тож я раптом надихнувся і створив цілу книгу милих дрібничок, з них відібрав тринадцять та назвав “Дитячими сценами”. Тобі во-

ни сподобаються, тільки забудь, що ти віртуоз; це прості п'єски» [46]. Цей коментар є досить показовим, адже задля «відображення дитинства очима дорослого» [46] митець навмисне спрощує музичну мову, а всю увагу виконавця зосереджує на прозорості образних втілень кожної мініатюри. На цьому, Р. Шуман неодноразово наголошував, що цикл призначений не дитячій гри, а радше дорослим — для вдумливого споглядання (в листі до Карла Райнеке 1848 року композитор назвав ці п'єси «відображеннями дитячого для дорослих» [46]). Остання п'єса «Der Dichter spricht» («Поет промовляє») сприймається як тихий речитатив душі, натякає, що всі попередні картинки були лише спогадами поета про дитинство, і ось тепер він сам бере слово. Цикл лишається з відкритим фіналом, адже життєва дорога героя триває, освітлена в серці досвідом недосяжного та ефемерного минулого.

Після критичної рецензії Рельштаба, який, жартуючи, уявив Р. Шумана з «крикливою дитинкою на руках» під час komponування твору, — надто він вирізнявся від попередніх пошуків митця, композитор обурився й іронічно відповів: «Усе було якраз навпаки. Я не заперечую, що під час написання деякі дитячі личка стояли в мене перед очима, проте назви з'явилися пізніше, і є лише легким натяком на задум» [46]. Таким чином, «Дитячі сцени» — це більше, ніж просто жанрові картинки, вони розгортаються у часопросторі сцени як споглядальна поетична рефлексія про безповоротність дитинства, виражена в гранично стриманому і водночас вишуканому музичному втіленні.

Другий цикл «Новелети» ор. 21 складається з восьми досить розгорнутих п'єс. На відміну від «Дитячих сцен», цей задум є досить масштабним, технічно складним для виконавця та певною мірою спорідненим з жанром сюїти. Водночас у низці новелет можна вловити тонкі автобіографічні алюзії, зокрема пов'язані з особистими переживаннями композитора, його почуттями до Клари. Так, перший номер побудовано на урочистій маршовій темі, яка асоціюється з весільним маршем, як вияв мрії про майбутнє спільне життя. Завершальна п'єса циклу розпочинається драматично, проте закінчується тріумфально, нагадуючи кульмінацію сюжету. Хоча цикл «Новелети» не є на-

стільки відомим широкому загалу, як деякі інші фортепіанні твори Р. Шумана, він відіграв вагому роль в еволюції його композиторського стилю. У творі простежується спроба поєднання циклічної логіки з елементами сонатно-симфонічного мислення, адже кожна п'єса вирізняється масштабністю форми та розробковістю, проте номери не пов'язані лейтмотивним розвитком, їх об'єднує лише спільний романтичний настрій і внутрішня експресія.

У 1839 році, оговтавшись від важкої депресії, Р. Шуман пише цикл «Нічні п'єси» ор. 23. Цей твір навіяний не стільки дитячими чи сімейними темами, скільки філософськими роздумами про життя і смерть (написаний під враженням від звістки про смертельну хворобу брата). Чотири «нічні» п'єси (Mehr langsam, oft zurückhaltend, до-мажор; Markiert und lebhaft, фа-мажор; Mit großer Lebhaftigkeit, ре б -мажор; Einfach, фа-мажор) демонструють новий рівень психологічної глибини. У творі значно менше зовнішніх програмних підказок, а увага композитора зосереджена на показі складних душевних станів. Цикл «Нічні п'єси» можна вважати безпосереднім музичним відгуком на гофманівські «Нічні оповідання» (Nachtstücke), хоча композитор цей факт документально не підтвердив.

Фантазійність у формуванні образно-значеннєвого контенту задуму залишається одним із ключових принципів авторського письма. Наприклад, у творі «Віденський карнавал. Фантастичні картини» ор 26, п'ятичастинному фортепіанному циклі, написаному ще до одруження, проте виданому дещо пізніше, композитор щедро ділиться враженнями від перебування у Відні. Цей опус також містить приховану політичну карикатуру; у першій частині лунає «Марсельєза», через що твір довго не хотіли друкувати [41]. У четвертій частині (Intermezzo), Р. Шуман цитує власну тему «Abegg» з ор. 1 «Тема на ймення Abegg. Варіації для фортепіано», наче жартома повертаючись до початку свого творчого шляху.

Підсумовуючи огляд раннього періоду, зазначимо, що упродовж 1830-х років Р. Шуман заклав основи естетики фортепіанного циклу як жанру, що синтезує різнопланові мініатюри в єдиний художній організм. Він експери-

ментував зі структурами (від афористичних фрагментів у «Метеликах» до розгорнутого фантазійного мислення у «Крейслеріані»), упровадив принцип наскрізної програмності (навіть поза конкретним сюжетом, як у «Танцях да-видсбюндлерів», позначеного внутрішньою романістською ідеєю), а також збагатив музику символами та шифрами. Літературні джерела кумирів Р. Шумана (Жан Поль, Е. Гофман), використані композитором у формуванні концептів, надають його творам багатозначності та іронічної гри. Біографічні ж обставини (кохання до Клари Вік, конфлікт із Фрідріхом Віком, духовні пошуки) безпосередньо віддзеркалилися на емоційному контенті циклів. Наприкінці 1830-х композитор досяг розквіту у фортепіанній творчості, створивши цілу галерею фортепіанних опусів, що загалом визначили його неповторний стиль. Наступне десятиліття стало для Р. Шумана часом внутрішньої трансформації, що суттєво вплинуло на його фортепіанні експерименти, поглибивши інтонаційно-виразовий арсенал митця.

1840-ві: зрілість і нові горизонти творчості. 1840 рік став переломним у житті Р. Шумана: після виснажливої судової тяжби він нарешті одружився з Кларою Вік (вересень 1840-го року). Ця подія ознаменувала кінець багаторічної романтичної драми і початок нового, більш усталеного етапу життя і творчості. Одруження та родинний побут певною мірою змінили творчі пріоритети композитора. У цей час Р. Шуман звертається і до інших жанрів. 1840-ві роки увійшли в його особистісну історію як «роки пісень» (він написав близько 150 романсів та пісень для голосу з фортепіано). Упродовж 1841–42 років композитор зосередився на створенні великих форм (симфонія, камерна музика, ораторія). Фортепіанне соло відійшло на вторинний план, адже, за словами біографів, Р. Шуман боявся повторюватися і хотів опанувати «вищі» жанри. Він навіть дещо критично висловлювався про свої ранні п'єси, називаючи їх з висоти набутого досвіду «відбитками бурхливої юності» [46]. Проте від фортепіанної творчості композитор не відмовляється, і вже у середині 1840-х років повертається до фортепіанного циклу з новим контентом ідей. У творчості цього періоду можна умовно виділити два напрямки форте-

піанних пошуків: лірико-побутовий (пов'язаний із родинним життям, дітьми, домашнім музикуванням) та пейзажно-літературний (цикл мініатюр на теми природи чи фантастичних образів). Обидва напрямки продовжували принципи, закладені в 1830-х роках, проте мають певні модифікації у своєму втіленні.

У 1843 році в родині Шуманів народжується перша дитина, а згодом на світ з'являються ще нащадки, що надало важливого життєвого імпульсу для композитора, спонукавши його звернутися до теми дитинства. Композитор створює «Альбом для юнацтва» оп. 68, орієнтований на юну аудиторію. Попри його педагогічну функцію, цикл зберігає характерну для Р. Шумана художню концепцію, де кожна мініатюра позначена яскравою образністю, промовистими назвами, поетичним забарвленням і тонким ліризмом. Чимало п'єс стилістично продовжують традицію «Дитячих сцен», зокрема, такі твори, як «Перша втрата», «Веселий селянин» тощо, де відтворено мініатюрні жанрові сценки з дитячого життя, поєднано технічно-виразову доступність з художньою глибиною.

1848–49 роки стали періодом повернення Р. Шумана до природно-поетичних образів, що жилися на традиціях австро-німецького романтизму (варто згадати «Зимовий шлях» Ф. Шуберта або творчість Г. Маршнера). У цей час Роберт і Клара Шумани, рятуючись від революційних заворушень, проводять багато часу в сільській місцині, в оточенні природи. Натхнення до творчих пошуків додавали лісові прогулянки, казкові історії, якими вони розважали дітей. Саме тоді в задумах Р. Шумана народжується ідея створення «Лісових сцен» оп. 82, циклу з дев'яти п'єс, пов'язаних яскравою програмністю. На відміну від маскарадності циклів 1830-х років, тут панує спокійна, споглядальна атмосфера, з відповідною програмністю кожного номера («Вступ», «Мисливець у засаді», «Самотні квіти», «Прокляте місце», «Привітний краєвид», «Ночівля / Притулок», «Віща птаха», «Мисливська пісня», «Прощання»), що поступово розкривають авторську ідею у різних образно-семантичних контекстах. Цикл має продуману драматургічну логіку: спершу

слухач неначе заходить у ліс, занурюючись у лісову колористику (сцена полювання, або лірична — споглядання квітів), натрапляє на таємниче місце з прадавніх легенд і нарешті лісова прогулянка закінчується «Прощанням» (заключний номер). Інтонаційні зв'язки між частинами тонкі, як приклад, тема «Віщої птахи» (тремоло у високому регістрі, що імітує її спів) згодом віддано відлунює у фіналі «Прощання». Загалом, «Лісові сцени» постають як зразок програмного циклу без явного літературного сюжету, проте з виразним пейзажним звукоописом, настроєм та романтичною символікою (ліс як світ мрій і простір для драматургії задуму).

У фортепіанних циклах 1840-х років відчутна еволюція стилю Р. Шумана. Порівняно з експериментальними циклами 1830-х років, композитор пише стриманіше, академічно врівноваженіше. На перший погляд форми творів стають простішими, позбавленими шифрограм, таких як ASCH, чи прихованих автопортретів. Проте у цей період значно поглиблюється лірична настроєвість та поетичність вислову композитора. Якщо ранні цикли були гранично особистими щоденниками, то у своїх задумах 1840-х років Р. Шуман часто є умовним спостерігачем подій. Як приклад, у «Лісових сценах» чи «Піснях світанку» прочитується безособовий ліричний герой, що милується природою або розмірковує про сутність буття. Загалом, такі Шуманові інтенції пережуються з наріжною тенденцією романтизму цього часу, де романтичний егоїзм 1830-х років поступається місцем філософському усвідомленню місії творця.

Варто наголосити, що у цей період Р. Шуман активно звертається до народно-пісенних інтонацій та жанрових танцювальних форм. У його музиці з'являються цитати або стилізації під народні мелодії. В «Альбомі для юнацтва» ціла низка п'єс позначена таким колоритом (як приклад — «Веселий селянин, що повертається з праці», в основі якої ритмоформула лендлера), а у «Лісових сценах» використовуються побудови, типові для хорових пісень. Композитор у творах цього періоду усвідомлено намагається говорити мовою, зрозумілою широкому колу слухачів. Також він багато уваги приділяє

тонкій деталізації задуму (динамічним відтінкам, фразуванню тощо), відтак, партитури творів Р. Шумана цього періоду насичені деталізованими коментарями, де значно менше імпровізаційної стихії у порівнянні з опусами попереднього періоду. Цей більш раціональний підхід до творення свідчить про вплив на митця класичних ідеалів, які він пізнає у цей період, вивчаючи спадщину Й. С. Баха та інших митців минулих епох.

Стосовно взаємозв'язку з Кларою Шуман у ці роки зазначимо, що ці стосунки набули нового характеру. Клара тепер була не лише музою, а й активною виконавицею творів чоловіка. Багато циклів 1840-х років вона першою грала публічно (наприклад, «Лісові сцени»). Її вплив на чоловіка відчувається і в пошуках самого Р. Шумана. Відомо, що Клара радила Роберту зменшувати надмірну складність композицій, і він часто дослухався до її порад. Показовою у цьому контексті є історія появи Третьої фортепіанної сонати *f-moll*. Спочатку Р. Шуман написав грандіозний 5-частинний «Концерт без оркестру» і присвятив його матері, проте Клара порадила скоротити, і він переробив твір у 3-частинну сонату, яка вийшла у 1836 році (згодом, щоправда, Р. Шуман знову додав частини і видав фінальну версію у 1853-му). Цей випадок ілюструє прагнення зрілого Р. Шумана до певної врівноваженості у композиторських пошуках, на які у цей період активно впливає його дружина. Загалом, 1840-ві роки у життєтворчості Р. Шумана хоча й позначені меншою кількістю фортепіанних опусів, проте ці твори демонструють образно-змістове оновлення його пошуків, де фортепіанний цикл постає як форма ліричного споглядання, педагогічного осмислення або жанрово-пейзажної поетики.

Фортепіанна творчість на схилі віку. У 1850 році родина Р. Шумана переїздить до Дюссельдорфа, де композитор обіймає посаду міського музичного директора. Останні роки його життя позначені поступовим погіршенням ментального здоров'я, проте водночас характеризуються і сплесками творчої активності. У 1850-х роках для фортепіано-соло Р. Шуман створив відносно мало композицій, зосередившись більшою мірою на камерних і вокально-

симфонічних жанрах. Проте саме в цей час народжуються опуси, які можна вважати фіналізованими з точки зору підсумування художньо-виразової доктрини митця.

У 1853 році, за кілька місяців до трагічного душевного зриву, Р. Шуман створює вже згаданий вище цикл «Пісні світанку / Ранкові пісні» (Gesänge der Frühe. Fünf Stücke. Op. 133, 1853, присвята поетці Беттіні), п'ять коротких п'єс (Im ruhigen Tempo, ре-мажор; Belebt, nicht zu rasch, ре-мажор; Lebhaft, ля-мажор; Bewegt, фа#-мінор; Im Anfange ruhiges, im Verlauf bewegtes Tempo, ре-мажор) досить стриманих, майже аскетичних композицій, де відсутні яскраві контрасти або програмні назви, є лише темпові позначення та нумерація. Проте образно-змістовий наратив задуму обертається навколо натуралістичного звукопису, відображаючи стан передсвітанкової тиші та перших променів сонця. Задум митця позначений особливо стриманою стилістикою викладу, майже мінімалістичною фактурою і строгою гармонією. У цьому аскетизмі варто вбачати віддзеркалення духовних пошуків німецького композитора на схилі літ, передчуття ним трагічного кінця, де «Пісні світанку» сприймаються як прощальний жест митця світові романтичних ідеалів.

Останнім фортепіанним опусом Р. Шумана є твір «Тема в Es-dur (написана 17 лютого 1854 року) і варіації для фортепіано», згодом відредагований Й. Брамсом. Жанрова модель твору не є циклом в академічному розумінні, однак цією композицією митець символічно завершив життєвий шлях композитора у жанрі, з якого починалося його творче сходження (ор. 1, «Варіації на тему Abegg»). За легендою, тему для варіацій Р. Шуман почув уві сні від ангелів. Мелодичний каркас цієї теми надзвичайно простий, просвітлений. Звернення до мі-бемоль мажору не є випадковим. Ця тональність посідає особливе місце в музичній символіці композитора. Загалом, у традиції музичного романтизму мі b -мажор — тональність урочистості, героїчного пафосу, впевненості та величності. Це семантичне навантаження певною мірою утвердилось у здобутках попередників, зокрема у задумах Л. ван Бетховена (Симфонія № 3 «Героїчна» та Концерт для фортепіано з оркестром № 5, що символі-

зують героїзм і перемогу духу). Однак у Р. Шумана ця тональність набуває додаткових психологічних та автобіографічних конотацій.

Для Р. Шумана $\text{mi } \flat$ -мажор — часто тональність оптимістичного, піднесеного настрою, а також ідеального світу мрій і сподівань. Саме в $\text{mi } \flat$ -мажорі він написав низку своїх фортепіанних циклів 1940-х років, зокрема, Ескізи для педального фортепіано ор. 58 та Чотири марші для фортепіано ор. 76. У цій тональності створено Квінтет для фортепіано, двох скрипок, альту й віолончелі ор. 44 та Квартет для фортепіано, скрипки, альту, віолончелі ор. 47. Вершинне звернення до $\text{mi } \flat$ -мажору — Третя симфонія «Рейнська» ор. 97, 1850 рік. В автобіографічному контексті *Es-dur* також має особливе значення, адже $\text{mi } \flat$ -мажор був однією з улюблених тональностей Клари Шуман, саме в ній мисткиня написала кілька віхових композицій. У контексті останнього фортепіанного твору «Теми з варіаціями», $\text{mi } \flat$ -мажор є глибоко символічною тональністю, своєрідним прощальним жестом композитора, адресованим Кларі Шуман, чим митець символічно завершує коло, розпочате у молодості. На жаль, цей опус довгий час не видавався, і вперше був опублікований у Повному зібранні творів Р. Шумана, виданому Кларою Шуман у 1893 році.

Розглянувши основні етапи життєвого та творчого шляху Р. Шумана у контексті його пошуків у жанрі фортепіанного циклу, доцільно окреслити кілька узагальнюючих положень. По-перше, варто зазначити, що саме фортепіанний цикл став тим жанровим простором, у якому композитор найповніше виявив свою індивідуальність та естетичні засади. На відміну від інших жанрів, зокрема симфонії або камерно-вокальних опусів, саме в циклічних фортепіанних формах Р. Шуман досяг максимальної свободи художнього самовираження. Кожен цикл у його доробку постає своєрідною музичною автобіографією, у якому композитор за допомогою символічних образів транслює особисті душевні стани, рефлексії та переживання. Як слушно зазначає Л. Ботштейн, у фортепіанних циклах Р. Шуман створив «музичний еквівалент

фрагментарного роману, що передає внутрішню реакцію автора на зовнішні враження» [24, с. 12]. Це спостереження, здійснене на прикладі аналізу циклу «Метелики», цілком слушне і щодо таких творів, як «Карнавал», «Крейслеріана» та інших ключових фортепіанних здобутків композитора, що репрезентують широкий спектр емоційно-психологічних і художньо-стилістичних інтенцій творчого мислення митця.

По-друге, Р. Шуман істотно розвинув і збагатив принцип циклічної форми у фортепіанній музиці, надавши їй нових змістових та структурних вимірів. Безумовно, традиція об'єднання низки п'єс у цикл має глибоке історичне підґрунтя, адже ще в добу бароко були поширені танцювальні сюїти, у класицизмі — варіаційні цикли, а в добу раннього романтизму — цикли прелюдій, зокрема у творчості Ф. Шопена. Утім, шуманівські цикли принципово відрізняються від попередніх зразків. Їх об'єднує не лише спільність жанрової належності, а передусім наскрізна ідея, сюжетна логіка та цілісна образна концепція. Такий підхід наближає фортепіанні цикли композитора до літературно-художніх форм творчості, що, зокрема, віддзеркалює характерна програмність задумів німецького композитора — Новелети, Фантазії, Сцени тощо. У цьому контексті шуманівські цикли постають як звукові оповіді, в яких художній наратив реалізується через інструментальні засоби композиторської виразності. Зазначені жанрові інновації вплинули на наступні покоління композиторів. Зокрема, втілення характерної моделі Шуманового фортепіанного циклу простежуємо у творчості Едварда Гріга (Ліричні п'єси), Едварда Мак-Даулла (Лісова сюїта) та інших митців. Попри стилістичну та національну розбіжність цих опусів, у кожному з них наявна органічна єдність циклу, реалізована через програмну ідею, внутрішні тональні або тематичні зв'язки, динамічне чергування контрастних елементів.

По-третє, одним із вагомих внесків Р. Шумана у розвиток фортепіанної музики стало впровадження принципів інтертекстуальності як системи прихованих цитат, музичних алюзій і символічних кодів. Показовим у цьому контексті є цикл «Карнавал», у якому чотиризвуковий мотив A–S–C–H виступає

своєрідним тематичним ядром, що пронизує весь твір, виконуючи функцію семантичного «геному». Композитор неодноразово використовував подібні підходи: у його циклах можна знайти як прямі цитати з творів інших композиторів (наприклад, Марсельєза, мотиви Шуберта та ін.), так і автоцитати, зокрема, тема Abegg, мотив із раннього твору «Метелики» або ремінісценції фортепіанних тем в інших жанрових втіленнях.

Подібна стратегія адресувалася передусім ерудованому слухачеві, здатному розпізнати цитатні вкраплення, алюзивні натяки й оцінити закладену в них іронію, символіку чи міжтекстову гру. Такий підхід відтворює романтичну традицію літературних ремінісценцій, перенесену в сферу музичної драматургії. У подальшому цю лінію інтертекстуального мислення розвинули як неоромантики (Г. Малер, Р. Штраус), так і представники музичного модернізму, зокрема, А. Шенберг у «Місячному П'єро». Водночас саме Р. Шуман був одним із перших композиторів, який системно й естетично осмислено використав інтертекстуальні техніки у фортепіанному жанрі.

По-четверте, фортепіанний цикл у творчості Р. Шумана став виявом естетики романтизму в її концентрованому втіленні. Цей жанр акумулював основоположні риси романтичного світогляду, де у серцевині культ особистості митця (зокрема втілений у концептуальному двоєнні образі автора через маски Флорестана та Евзебія, які репрезентують дві психологічні іпостасі самого Р. Шумана), синтез мистецтв (впровадження літературної сюжетності в інструментальну форму, інтерпретація музики як поезії без слів), елементи іронії та гри, містифікації, а також тяжіння до глибокої деталізації у змалюванні оточуючого світу.

Поряд з тим, фортепіанні цикли Р. Шумана віддзеркалюють і особисті драматичні колізії. Як приклад, сюжетна лінія особистого конфлікту — любов до Клари Вік на тлі протистояння з її батьком, — постає як варіант типового для романтизму мотиву «любові й перешкод» і художньо реалізується в емоційно насичених «Крейслеріані» та «Танцях давидсбюндлерів». Також на-

строї розчарування після революційних подій 1848 року та внутрішні психологічні кризи композитора відзеркалено у трагічних інтонаціях пізніх опусів.

Нарешті, слід наголосити, що роль Клари Шуман у долі фортепіанних циклів її чоловіка була визначальною. Без її впливу, можливо, деякі Шуманові опуси не народилися би взагалі, або мали інший вигляд. Саме їй присвячені чи не усі світлі та ніжні сторінки Шуманових пошуків. У подружньому щоденнику Клара Шуман записувала свої враження від нових творів чоловіка, часто надихаючи його на доопрацювання чи вдосконалення [36]. Після смерті митця саме вона стала головним інтерпретатором та популяризатором його фортепіанної спадщини.

Висновки до Розділу 1

У сучасному музикознавчому дискурсі напрацьовано цілий комплекс методів і підходів, результативних в аналітиці фортепіанного циклотворення Р. Шумана. Структурно-інтонаційний (жанровий) підхід розглядає фортепіанний цикл як цілісну музичну форму, досліджуючи засоби тематичної єдності, мотивної спорідненості та драматургічного розвитку, які забезпечують внутрішню логіку композиції. Семантично-герменевтичний та інтертекстуальний підходи, орієнтовані на виявлення позамузичних контекстів задуму, уможлиблюють розкриття впливів літературно-філософських ідей, джерел програмності, символіки образів та глибинні смислові зв'язки між музичним задумом та літературним прототекстом. Важливим доповненням є рецептивний підхід, що враховує історичну рецепцію і виконавську інтерпретацію фортепіанних циклів.

Творчість Р. Шумана органічно вписана в художньо-естетичний простір доби романтизму, ознаменований синтезом мистецтв і культом героя-митця. Як типовий митець-романтик, Р. Шуман поєднав у собі композитора й літератора, що зумовило його сприйняття музичного процесу не як ізольованого явища, а в діалозі з іншими видами мистецтва. Саме тому фортепіанні цикли

композитора по суті є синкретичним явищем, в якому музика тісно переплетена з літературними образами та ідеями.

Композитор був одним із перших, хто збагатив інструментальну музику глибинним художньо-поетичним контекстом, чим докорінно змінив існуючий на той час принцип музичної програмності. Ця авторська програма не завжди розгорнута як явний сюжет, навпаки, вона проявляється опосередковано через логіку образів, настроїв і підтекстів, залишаючи слухачеві простір для уяви. У цьому контексті Шуманові цикли перебувають на перетині абсолютної та програмної музики. Важливо усвідомлювати, що принцип циклічності у Р. Шумана виконує не стільки формальну, скільки змістотворчу функцію, де контрастні мініатюри пов'язані програмною сюжетною логікою, інтонаційними мотивами, символікою у різних формах її прояву. Композитор послідовно вибудовує інтонаційну логіку між частинами, завдяки чому навіть мозаїчні на перший погляд цикли постають як єдине ціле.

Творчі пошуки Р. Шумана у жанрі фортепіанного циклу мають кілька етапів, позначених збагаченням і видозмінами у цій жанровій моделі. Ранні цикли 1830-х років (такі як «Метелики» оп. 2, «Карнавал» оп. 9, «Танці давидсбюндлерів» оп. 6 та ін. як для свого часу стали новаторськими. У своїй діяльності митець свідомо відійшов від усталених академічних форм композиторської творчості. Він запропонував розгорнуту контрастно-епізодичну структуру з п'єс-вражень, докорінно нову, на противагу усталеним академічним канонам сонатно-симфонічного циклу, що домінували у першій половині XIX століття.

У зрілій період (кінець 1830-х — 1840-ві роки) жанр фортепіанного циклу досягає у Р. Шумана вершин розвитку. Цикли «Крейслеріана» оп. 16, «Фантастичні п'єси» оп. 12, «Новелети» оп. 21 та ін. відзначаються глибокою внутрішньою єдністю і психологічною насиченістю. Композитор довів до досконалості «новелетну» (новелістичну) форму музичної розповіді, перейшовши від зовнішньої театральності ранніх пошуків до інтимної філософсько-психологічної оповіді у циклах цього періоду. Пізні опуси 1850-х років («Лі-

сові сцени» ор. 82, «Ранкові пісні» ор. 133) віддзеркалюють складні душевні стани композитора на схилі життя, у них простежується тенденція до класичної строгості викладу музичного матеріалу поряд з глибокою екзистенційною проблематикою.

Фортепіанні цикли Р. Шумана характеризуються низкою новаторських жанрово-стильових ознак, до основних особливостей яких належать:

– *поєднання музичної та літературної поетики*: композитор активно використовував програмність, алюзії на твори Жана Поля, Е. Гофмана, Г. Гейне, що надало його задумам символічної багатозначності у втіленні характерних образів та станів;

– *мозаїчний принцип побудови*: цикли складаються з низки контрастних мініатюр, що формують цілісний образно-драматургічний простір, у якому кожна п'єса є завершеною емоційною одиницею, проте водночас взаємопов'язана з загальним драматургічним контекстом і є його важливою складовою у формуванні цілісності музичної оповіді;

– *лейтмотивна єдність*: притаманна низці циклів (зокрема, «Карнавал», «Крейслеріана» та ін.), реалізується через інтонаційні формули та музичні шифри, які виступають засобами внутрішньої організації, забезпечуючи цілісність твору не лише на рівні художньо-образної та емоційної виразності, а й як концептуально й структурно завершеного утворення;

– *варіаційність та інтонаційні арки*: Р. Шуман послідовно застосовує принцип варіаційного розвитку, де окремі інтонації або мотиви зазнають трансформацій у межах циклу, спрямованих на формування цілісної драматургічної єдності;

– *метро-ритмічна свобода*: часті зміни метра, синкопованість, асиметричні фрази підкреслюють імпровізаційність форми і сприяють виразності образів;

– *фактурна та динамічна контрастність*: урізноманітненість фактурних рішень (від прозорого викладу до густих акордових нашарувань), широкі

динамічні градації, використання полярних реєстрів створюють гнучке та експресивне звукове середовище;

– *драматургічна бінарність образів*: у фортепіанних циклах Р. Шумана часто репрезентовано два полюси його психологічного стану — імпульсивний (Флорестан) і інтроспективно-споглядальний (Евзебій), що втілюють внутрішню полярність романтичної свідомості автора та відображають характерну для нього психоемоційну нестабільність.

Ця остання складова художньо-стильового простору митця певною мірою пов'язана з його життєвим і творчим контекстом, зокрема з особистісними зв'язками, що мали глибокий емоційний і професійний вплив на композитора та сам процес творення. Як неодноразово наголошувалося, музично-естетичний світ Р. Шумана формувався у тісній взаємодії з його сучасниками, де визначальна роль належить Кларі Жозефіні Шуман (Вік). Особисті стосунки та духовна близькість із нею глибоко вплинули на формування низки фортепіанних задумів композитора, адже майже всі ліричні, світлі сторінки його циклів присвячені їй або натхненні її образом. Як талановита піаністка К. Шуман часто була першою виконавицею та популяризаторкою його фортепіанних опусів. Зрештою, завдяки зусиллям К. Шуман та однодумців, по смерті композитора було видано перше повне зібрання творів її чоловіка.

Історична рецепція засвідчує, що новаторські ідеї Р. Шумана справили істотний вплив на подальший розвиток європейської музичної культури. Принципи його фортепіанного циклу — поєднання програмної ідеї, інтонаційної єдності та контрастної драматургії, були активно підхоплені й переосмислені композиторами-романтиками наступних поколінь. Таким чином, внесок композитора у формування жанру фортепіанного циклу не лише відкрив нові художні горизонти, а й закріпив його естетичні засади як важливу складову європейського романтичного музичного дискурсу.

РОЗДІЛ 2

ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛІВ РОБЕРТА ШУМАНА

2.1. ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ У ТВОРЧОСТІ РОБЕРТА ШУМАНА: ХУДОЖНЯ СТИЛІСТИКА ЗАДУМУ ТА ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОГО ВТІЛЕННЯ

Фортепіанна спадщина Р. Шумана посідає провідне місце у становленні музичного романтизму першої половини XIX століття як нова естетична концепція, орієнтована на суб'єктивність, емоційність та позначена значними комунікаціями з літературною творчістю. Фортепіанні циклічні опуси митця — «Карнавал» оп. 9, «Крейслеріана» оп. 16, «Танці давидсбюндлерів» оп. 6, «Фантастичні п'єси» оп. 12 та ін., демонструють характерну для романтичного стилізового дискурсу поетичність задуму, контрастність його інструментального втілення та вишукану імпровізаційність формотворення у калейдоскопічному розгортанні фортепіанного циклу — жанру, знакового для клавірних пошуків митця.

Фортепіанна стилістика творів Р. Шумана базується не лише на імплементації досвіду попередників — Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта та інших знакових особистостей його часу — вона має сутнісні авторські риси прояву. Завдяки експериментуванню із циклічною формою, застосуванню лейтмотивних підходів та інтонаційної єдності фортепіанного циклу у новому напрямку тощо ці шуманівські технології композиторської творчості стали визначальними та характерними для митців-романтиків другої половини XIX століття. Базуючись на перехресті яскравих контрастів, емоційної глибини та витонченого ліризму, музична мова Р. Шумана справила значний вплив на Й. Брамса, Ф. Шопена, Е. Гріга. Її впливи простежуємо також у здобутках митців-імпресіоністів К. Дебюссі та М. Равеля. У твор-

чому спадку кожного з цих композиторів окреме місце посідає фортепіанний цикл, часто сформований на основі композиційних практик видатного німецького митця.

Позначена прагненням до пошуку нових композиторських та виконавських виразових засобів, фортепіанна творчість Р. Шумана є найоб'ємнішою серед композиторських здобутків німецького митця. Зосередившись на вивченні можливостей тогочасного фортепіано, Р. Шуман створив цілу низку видатних шедеврів — програмні фортепіанні цикли, у драматургічну канву музичного задуму яких вплетено літературний досвід видатних літераторів-романтиків (Жан Поль, Е. Гофман та ін.), що зумовило появу т. зв. мозаїчного принципу шуманівської композиції. Базовані на нівелюванні традиційних академічних уявлень про цикл як послідовність контрастних частин, драматургічні концепти Р. Шумана постають як взаємопов'язані епізоди наскрізного драматургічного розвитку у формуванні цілісності задуму, збагаченого програмністю.

Р. Шуман як один із фундаторів фортепіанної мініатюри досягнув глибини та виразності у цьому жанрі. Кожна коротка п'єса має насичений зміст, відіграючи роль своєрідного музичного афоризму в контексті цілісності формотворчого вислову циклу. Один із ключових прийомів, які використовував композитор у фортепіанних опусах, — це варіаційність усередині циклу. Як приклад, у циклі «Карнавал» завдяки використанню літерних кодувань (A-S-C-H), відповідно варіюються мотиви впродовж усіх п'єс, що створює ефект цілісності та внутрішньої логіки твору.

Характерною рисою фортепіанного почерку митця є метро-ритмічні нестандартні рішення — незвичні ритмічні фігурації, синкопованість руху, зміна розмірів. Як приклад, завдяки цьому у «Танцях давидсбюндлерів» композитор створює ефект діалогу між двома своїми альтер его — експресивним Флорестаном та мрійливим Евзебієм. У гармонічному мисленні Р. Шуман також постає як сміливий новатор — часті модуляції, використання альтерованої акордики, незвичних для ранньоромантичного дискурсу тональних поєд-

нань, що надає композиціям митця емоційної глибини та непередбачуваності у драматургічному розгортанні музичної тканини, характерних для стилістики німецького композитора.

Як вже наголошувалося у попередньому розділі праці, особливу роль у циклічних фортепіанних опусах посідає програмність. Митець активно імплементує літературно-художній досвід у простір музичного задуму. Натхненний творами Жана Поля, Е. Гофмана, Г. Гейне та інших знакових романтиків, він намагається втілити музичні міфи про цих героїв не лише через програмні заголовки мініатюр, а й у способах розвитку музичної тканини, яка передовсім віддзеркалює емоційний світ персонажа та його характерні психологічні стани. Наприклад, в основу задуму «Крейслеріани» покладено образ капелмейстера Крейсlera з творів Е. Гофмана, а цикл «Карнавал» наповнений персонажами, що неначе ховаються за масками імпрези.

Потрібно наголосити, що програмність реалізується не лише через буквальний перепис сюжету, а завдяки створенню особливо виразних, емоційно насажених образів, що обертаються навколо внутрішнього світу персонажа, його мрій, фантазій та думок, які формують унікальну інтонаційно-образну структуру циклічного задуму. Як наголошує Н. Панова, «на етапі формування фортепіанного стилю Р. Шумана ним був створений великий корпус різноманітних літературних текстів — висловів, листів, статей та заміток, які можна розглядати як спробу осмислення сутності власних новаторських ідей, шляхів їх реалізації, більш широкої їх дії у мистецтві в цілому і в музиці зокрема. Важливо відмітити, що стиль літературних опусів Р. Шумана багато в чому схожий зі стилем його фортепіанних циклів <...> це проявляється у лаконізмі підкреслено емоційних висловлювань та у їх афористичності <...> Це підтверджує важливу роль вербальної поетики для формування поетики музичної. Процес пошуку власного стилю, способів вираження думки, формування цілісної композиції із немов би схоплених на льоту фрагментів відбувався одночасно у літературній та у музичній творчості Р. Шумана» [15, с. 382].

Р. Шуман як пристрасний поціновувач літературної творчості активно використовував її програмні образи в організації циклічного задуму. Це особливо помітно в таких циклах як «Карнавал» та «Крейслеріана» — у першому творі він створює галерею неперевершених музичних портретів, натхненних персонажами *commedia dell'arte* (Арлекін, Панталоне, Коломбіна), а також втілює образи відомих постатей свого часу, зокрема Ф. Шопена та Н. Паганіні, де кожна постать має свою унікальну стилістику музичного оприявлення, що реалізована в межах стильових почерків цих відомих композиторів-виконавців. Наприклад, п'єса «*Arlequin*» характеризується легкими, стрибкоподібними ритмічними фігурами у високому регістрі, що передають іронічно-грайливий темперамент персонажа. Натомість номер «*Chopin*» — це лірична мініатюра, прототип шопенівського ноктюрна з плавною, вокальною мелодикою та деталізованою фактурою акомпанементу, що імітує стиль самого Ф. Шопена. Із джерел дізнаємося, що сам польський композитор негативно сприйняв «сліпе» копіювання його стилістики, так і не пробачивши Р. Шуманові запозичення його імені та наслідування його стилістичних прийомів викладу без дозволу автора [39, с. 27].

Образ капельмейстера Йоганнеса Крейсlera з творів Е. Гофмана, що покладено в основу задуму «Крейслеріани»⁵, передусім вражає глибоким втіленням його образно-емоційної дуальності, де Флорестан та Евзебій втілюють два протилежні риси психотипу самого Р. Шумана. Образ Флорестана, побудований на рвучких секвенціях і несподіваних динамічних сплесках, сповнений пристрасної енергії, тоді як образ Евзебія — споглядальний, вшукано ніжний субстрат, реалізований автором через пластичне розгортання мелодичних ліній з використанням розширених гармонічних послідовностей. Потрібно наголосити, що «Крейслеріана» є одним із найяскравіших прикладів застосування автором принципів контрастної драматургії — восьмичасинний цикл побудований із «двоїстості» поєднань всередині темпово-жанрово контрастних малих циклів групи швидко-повільно (№№ 1–2, 3–4, 5–6), а

⁵ Цикл має посвяту — «моєму другові Ф. Шопену».

останні два номери (7–8) обидва йдуть у жвавому темпі, але з явним прискоренням у завершальному номері. При цій послідовності парних змін намічається співвідношення образів уособлення ліричного героя в альтернативних характерах сангвініка і меланхоліка, діяча і споглядача, танцювально-пластичного і статично-співочого його втілення. Важливим композиційним прийомом є повторення тем із модифікаціями, що створює ефект музичної оповідності. Наприклад, тема першої частини циклу повертається у сьомій частині, проте в іншому тональному та ритмічному варіанті викладу, що підсилює драматичний характер розвитку музичної тканини.

Знаковою особливістю шуманівської стилістики викладу є використання музичних шифрів. Як приклад, у «Карнавалі» музична анаграма складається з чотирьох звуків — А, S, C, Н, послідовно повторюваних упродовж твору у різних рекомбінаціях — А-Еs-С-Н, Аs-С-Н, Еs-С-Н-А. У цих шрифтових кодах вгадується передусім назва містечка Аш (Asch), в якому народилася Ернестіна фон Фріккен, перша наречена Шумана⁶. Також буквосполучення ash є частиною слова Fasching (з нім. карнавал), до того ж Asch перекладається як «попіл», що символізує очищення, що в контексті задуму постає як натяк на попілну середу — перший день Великого посту у західній християнській традиції. Важливими є і безпосередні здогадки, пов'язані з комбінаторикою А, S, C, Н, яка формує звуковий код самого прізвища Р. Шумана. Ці інтонаційні формули скріплюють основу багатьох частин циклу, зокрема у номерах «Pantalon et Colombine», «Arlequin» та «Florestan» Р. Шуман майстерно варіює ці мотиви, надаючи їм урізноманітненого фонічного забарвлення, спрямованого на загострення драматургічної подієвості циклу. Так, у п'єсі «Florestan» мотив А-S-C-Н вгадується у швидких, рвучких пасажах, звучання яких створює експресивний, енергійний характер образу. У той же час у номері «Eusebius» мотив звучить м'яко і задумливо, немовби віддзеркалює контрастність психотипу автора [39]. Завдяки літературним алюзіям, викорис-

⁶ У період створення твору стосунки з Кларою Вік були вкрай непростими, відтак Ернестіна посіла важливе місце в бутті композитора.

танню музичних шифрів та контрастній драматургії, Р. Шуман створив калейдоскоп з музичних новел, кожна з яких є глибокою за образно-символічним наповненням, а їхнє поєднання формує досить цілісний драматургічний наратив.

У цьому контексті варто згадати про віддзеркалення у програмності задумів багатьох фортепіанних композицій Р. Шумана образу Клари Джозефіни Шуман, його музи, соратниці та дружини, яка часто була першовиконавицею його фортепіанних опусів. Зокрема, у «Фантазії» ор. 17 інтонаційно ламкі мотиви малюють образи пристрасного кохання, нерозділених почуттів та духовної близькості, що споріднюють цих двох непересічних романтичних персонажів — Роберта та Клару. Загалом, специфіка програмності у циклах Р. Шумана розгортається від прихованої (символічної) до яскраво вираженого втілення літературної першооснови через філігранні градації інтонаційних, ритмічних, темброво-динамічних та фактурних елементів музичної тканини.

Фортепіанні твори більш пізнього відтинку часу, такі як «Лісові сцени» ор. 82 та «Три фантастичні п'єси» ор. 111, демонструють більш суворий і лаконічний стиль викладу у порівнянні з ранніми композиціями митця, насаженими імпровізаційністю розвитку. Стилїстика задумів стає більш урівноваженою, інколи навіть стриманою, що відображає кризові ментальні зміни композитора у його світовідчутті. У цей період Р. Шуман переживає серйозні психічні кризи, що не могло не позначитися на образно-змістовому насиченні його циклічних фортепіанних концептів, що свідчить про всезростаючу ізоляцію композитора від зовнішнього світу. Зокрема, останні його твори, такі як «Шість фуг на ймення «Bach» для органа або педального фортепіано» ор. 60, вражають контрапунктичною насиченістю та складністю поліфонічної розробки тематичних зерен, що стало «своєрідним підсумком дослідження композитором барокових творів і втілення їх ідей в контексті власного стилю <...> у циклі майстер досягає синтезу поліфонічних технік, успадкованих від Баха, і образної сфери, характерної для творчості епохи романтиків» [22, с. 111]. Цей стилістичний субстрат пізньої творчості Р. Шумана, вибудований

на художній взаємодії різних стильових шарів, є передвісником модерністських тенденцій у музиці кінця XIX — початку XX століття.

У контексті формування сучасних візій про виконавську стилістику Шуманових циклічних опусів важливим джерелом для розуміння його виконавської естетики є критичні публікації самого композитора. Часто ці тексти були побудовані у формі дискусій представників вигаданого ним «Давидсбюнду», вирізняючись яскравою образністю, фантазійністю, дотепністю й аргументованістю. Водночас, авторський стиль відзначався категоричністю й безкомпромісністю щодо мистецьких ідеалів. Завдяки лаконічності й точності формулювання ключових тез ці статті залишаються живими і досьогодні, не втративши своєї актуальності й впливовості протягом більш ніж півтора століття.

Основним змістовим мотивом творчості Р. Шумана-критика стала боротьба за поетичну сутність музики проти поверховості й обмеженості міщанських («філістерських») поглядів. Композитор щиро вірив у глибокий зв'язок справжнього мистецтва з життєвою правдою, що обов'язково має моральне підґрунтя. Він стверджував, що мистецтво й мораль керуються однаковими законами, а тому наполягав на необхідності виховання митця перш за все як моральної особистості. За його переконаннями, головними якостями митця повинні бути вміння дистанціюватися від прагнення дешевого успіху і самолюбубування, здатність критично сприймати будь-які прояви псевдомистецтва, категоричне неприйняття використання мистецтва як засобу наживи, самокритичність і вимогливість до власної творчості. Окрім того, важливим було наповнення духовним змістом, що формує цілісну і здорову особистість, багатогранність у поглядах та емоціях, а також постійне спілкування з гідними людьми, знайомство з іншими видами мистецтва і з природою.

Вимоги до поетичної виразності й емоційної насиченості він висував не лише до музичних творів, а й до їхнього виконавського втілення. Це чітко проявляється у його характеристиках двох піаністок, коли він наголошував на суттєвій різниці між віртуозною, технічно досконалою грою Анни Каролі-

ни де Бельвіль [23], що «захоплювала тільки слух, та пристрасною і глибокою грою Клари Шуман, що проникала до самого серця» [21, с. 225].

Водночас, критика порожньої віртуозності зовсім не означала, що Р. Шуман не цінував майстерності. Він однаково гостро виступав проти дилетантизму, стверджуючи, що зневажливе ставлення до технічних навичок віддаляє від художнього ідеалу. Згідно з його поглядами, справжнім завданням музиканта є одухотворення технічних засобів до тієї міри, коли техніка перестає бути помітною й стає органічною частиною художнього висловлювання.

Ці переконання знайшли відображення у написаній Р. Шуманом вже у зрілі роки праці «Домашні і життєві правила для музикантів», одному з найвідоміших його літературних творів. Ця збірка містить численні поради та рекомендації щодо виховання молодих музикантів, зокрема піаністів, серед яких особливо важливими є:

- розвиток музичного слуху та вміння розрізняти тональності й окремі звуки з раннього віку;
- ретельне виконання вправ на техніку гри, але без надмірного захоплення ними, оскільки просте технічне вправляння без художньої мети є марним;
- важливість якісного виконання простих творів замість посереднього — складних;
- уникання зловживання технічними ефектами й зайвої бравурності, зосередженість на донесенні авторського задуму;
- ретельна праця над фугами великих композиторів, особливо Й. С. Баха, як шлях до формування серйозного музиканта [цит. за: 16].

Підсумуємо основні виражальні компоненти, які формують стилістичну єдність циклічних фортепіанних задумів Р. Шумана.

Гармонічна мова Р. Шумана вирізняється складністю та інноваційністю як для стильової атрибутики середини XIX століття. Використання несподіваних модуляцій та тональних зсувів додають задуму динамічного та емоцій-

но наснаженого розвитку. Як приклад, у номері «Des Abends» із циклу «Фантастичні п'єси» модуляції відіграють важливу роль у цілісності форми: тональні переходи створюють ефект безперервного руху, а несподівані гармонічні зміни додають драматизму і напруженості образного втілення.

Композитор активно експериментував із метричною організацією своїх творів, використовуючи нестандартні розміри, зміну метра та інтонаційно-асиметричні фрази. У циклі «Карнавал» можна помітити часті метричні зміни між $3/4$, $6/8$ та $2/4$, використання яких спрямоване на створення ефекту калейдоскопічності, образної урізноманітненості впродовж коротких за часою тривалістю п'єс. Наприклад, у п'єсі «Arlequin» основний метричний малюнок $3/4$ нерідко порушується акцентуванням слабких долей такту, чим досягається ефект танцювальної легкості та невловимості образного втілення.

Синкопований ритм також є одним із важливих компонентів шуманівської стилістики. Найчастіше така організація музичної тканини використовується для створення напруження, підкреслення несподіваних змін динаміки та ритмічного малюнку. Як приклад, у вже згаданій вище п'єсі «Des Abends» синкоповані ритми використано для передачі неспокійного, драматичного характеру музики. Основна тема твору складається з коротких, уривчастих фраз, які згодом трансформуються у більш розлогі мелодичні лінії. Акценти зміщуються з сильної долі на слабку, що створює ефект хвилювання і постійного руху. Особливу увагу інтерпретатор має звернути на центральний розділ п'єси, де ритмічний малюнок у лівій руці викладено фігураціями шістнадцятих, що контрастують із більш виразною мелодією у верхньому голосі. Завдяки цьому досягається ефект діалогу між різними мелодичними пластами. У завершальній частині п'єси синкоповані фрази поступово зникають, поступаючись місцем розширеним акордовим побудовам, які створюють відчуття умиротворення після ритмічного згущення. У п'єсі «Pantalon et Colombine» з циклу «Карнавал» спостерігаємо зміщення ритмічних акцентів, що підсилює інтригуючий, ба навіть комедійний характер образів. Основний ритмічний малюнок побудований на чергуванні коротких фраз із несподіваними синко-

пами, що створює ефект спонтанної імпровізації. У п'єсі «Chopin» цього циклу автор використав витончені ритмічні зміни, що імітують стиль польського композитора. Тут синкоповані ритми чергуються з плавними арпеджованими акордами, створюючи ефект вільного ритмічного дихання. У фінальній частині «Marsche des Davidsbündler contre les Philistins», простежуємо активне використання пунктирного ритму, що підсилює драматизм і урочистість фіналу авторського задуму.

Однією з характерних рис стилістики викладу є поєднання коротких уривчастих фраз-окликів із протяжними, безперервними лініями розвитку. Яскраво та послідовно цю особливість свого композиторського почерку Р. Шуман втілює у циклі «Симфонічні етюд» оп. 13: у першому етюді основна тема представлена у строгій, маршоподібній формі, а у третьому тема значно трансформується завдяки використанню синкоп та зміщенню метричних акцентів, що додає музиці відчуття імпровізаційності.

Принцип варіаційності у фортепіанних циклах Р. Шумана відіграє ключову роль у формуванні єдності та безперервності музичної форми. І сам Р. Шуман, і його сучасники тяжіли у своїх задумах до наскрізного розвитку музичного матеріалу, що дозволяло створювати циклічні форми, наповнені глибокими образно-тематичними зв'язками. Важливу роль у цьому відіграють лейтмотивні інтонації, інтонаційні арки та ембріональні інтонації, які пронизують цикли «Інтермецо» оп. 4, «Карнавал» оп. 9, «Крейслеріана» оп. 16 та інші циклічні твори німецького композитора. З'являючись у різних регістрах, тембрових варіаціях та ритмічних модифікаціях, вони створюють єдиний драматургічний каркас твору.

Одним із важливих засобів створення єдності у фортепіанних циклах Р. Шумана є інтонаційні арки — своєрідні мотиви, що проходять крізь кілька мініатюр, поступово змінюючись і трансформуючись. У задумі «Крейслеріани» оп. 16 особливо виразно втілено цей авторський стилістичний принцип: у першій частині «Äußerst bewegt» основний ритмічно-мелодичний мотив повторюється у різних варіантах у п'ятому та восьмому номерах циклу, набува-

ючи нових змістоутворюючих забарвлень. У «Фантастичних п'єсах» оп. 12 взаємозв'язок між мініатюрами проявляється у варіюванні загального ритмічного імпульсу. Наприклад, у п'єсі «In der Nacht» використовується той самий мотив, що згодом з'являється в останньому номері циклу «Ende vom Lied», проте в іншому темповому та гармонічному обрамленні. Це створює ефект прихованої варіаційності, спрямований на інтонаційну єдність задуму.

Особливе місце у варіаційному принципі побудови фортепіанних циклів Р. Шумана займають т. зв. ембріональні інтонації — короткі мелодичні побудови, які, поступово розвиваючись упродовж усього циклу, формують його цілісність. Наприклад, на початку кожної п'єси у циклі «Інтермецо» оп. 4 можна почути характерний інтонаційний мотив, що упродовж циклу отримує різні модифіковані варіанти проведення завдяки ритмічним, тембровим та гармонічним аспектам. У «Карнавалі» оп. 9 схожий принцип спостерігаємо у трансформації теми зі вступного номера «Préambule», яка згодом з'являється у видозміненому вигляді у номерах «Florestan» та «Eusebius». Це створює ефект прихованого зв'язку між персонажами циклу, що додає єдності загальній музичній драматургії задуму.

Багато фортепіанних циклів Р. Шумана містять вказівку *attacca* — безперервний перехід від однієї частини до іншої. На цьому принципі побудовано цикл «Крейслеріана» оп. 16, де кожен наступний розділ є контрастною відповіддю на попередній. Наприклад, перехід між першою «Äußerst bewegt» та другою «Sehr innig und nicht zu rasch» частинами має виконуватися без паузи, щоб зберегти драматичну напругу. Темпові співвідношення також відіграють важливу роль у створенні цілісної концепції. Як приклад, у циклі «Карнавал» оп. 9 зміна темпів між п'єсами підпорядковується певній логіці — енергійні танцювальні епізоди чергуються з більш оповідними роздумами, що формує динаміку розвитку всього циклу. Виконавець має відчувати цей баланс, щоб зберегти єдність музичного вислову.

У своїх циклічних опусах Р. Шуман надав виконавцям значної свободи у трактуванні динаміки, що дозволяє формувати власне бачення цілісності

виконавського втілення. Поряд із цим можна простежити певні закономірності у використанні динамічних контрастів. Наприклад, у циклі «Фантастичні п'єси» оп. 12 кожен номер має свою динамічну кульмінацію, яка тісно пов'язана з кульмінацією наступної п'єси. Виконавець має слідкувати за цими хвилеподібними наростаннями і спадами, щоб уникнути надмірної фрагментації циклу. Артикуляція також є важливим засобом створення єдності. У циклі «Карнавал» оп. 9 легкі, різкі артикуляційні штрихи в одних номерах змінюються на плавні, співучі лінії розвитку в інших.

Розвиток музичної тканини у циклах Р. Шумана часто відзначається гнучкою метроритмікою, що ускладнює виконавське завдання. Наприклад, у циклі «Крейслеріана» оп. 16 композитор використовує часті зміни метра та раптові зсуви акцентів, що створює ефект постійної нестабільності, яка вимагає від інтерпретатора надзвичайної точності у відчутті ритмічної свободи. У циклі «Карнавал» оп. 9 метрична організація підпорядковується образним характеристикам персонажів. Щоб передати цю свободу в межах чіткої метричної організації, піаніст має дотримуватися балансу між ритмічною стабільністю і виразною гнучкістю, зберігаючи єдину лінію розвитку циклу.

Один із найскладніших аспектів виконавської інтерпретації шуманівських циклів — це поєднання імпровізаційного характеру з точним дотриманням авторських вказівок. Композитор нерідко залишав відкритими питання щодо темпових змін та агогічних відхилень, що дає виконавцеві можливість для творчого трактування. При цьому Р. Шуман застосовує ефект поступового розширення та стиснення фраз, що вимагає від виконавця особливої уваги до дрібних ритмічних нюансів. Показовим прикладом є цикл «Танці давидсбюндлерів» оп. 6, де кожна мініатюра має свою ритмічну гнучкість. Тут важливо не лише відчувати внутрішній пульс твору, а й уникати механічного виконання, що суперечить романтичному характеру музики.

Агогіка відіграє ключову роль у виконанні циклів Р. Шумана. Наприклад, у циклі «Карнавал» оп. 9 перехід між номерами «Eusebius» та «Florestan» має вибудовуватися на природному наростанні темпу, що передає драма-

тичну зміну настрою. У той час як п'єса «Chopin» потребує делікатного *rubato*, що підкреслює ліричність образу. Важливим є також використання фразування для підкреслення структури циклу. Наприклад, у «Крейслеріані» оп. 16 кожен розділ має свій тип фразування: в одному домінує різке переривчасте *staccato*, в іншому — розмиті, плавні лінії, що змінюють одна одну, створюючи ефект імпровізації.

Потрібно наголосити, що мініатюри Р. Шумана часто містять надзвичайно детальні динамічні вказівки, що визначають характер виконання. Наприклад, у «Дитячих сценах» оп. 15 композитор використовує поступові наростання (*crescendo*) та згасання (*diminuendo*), що допомагають передати тонку ліричність образного втілення. Виконання цих нюансів потребує особливої уваги до градації звуку, адже навіть у межах одного динамічного відтунка можуть бути численні градації. У циклі «Крейслеріана» оп. 16 трапляються моменти, коли легкі, майже нечутні звуки змінюються різкими динамічними спалахами, що створює відчуття несподіваного емоційного вибуху. У цьому відчувається характерна для Р. Шумана імпульсивність, що підкреслює внутрішню боротьбу між ліричною мрійливістю та драматичною експресією.

Фортепіанні цикли Р. Шумана відзначаються надзвичайною різноманітністю фактури, яка слугує засобом передачі глибоких психологічних переживань. У циклі «Карнавал» оп. 9 композитор майстерно використовує зміну тонкої, легкої текстури (*Eusebius*) та густої, насиченої акордової фактури (*Florestan*). Ця різниця відображає контраст між двома проявами особистості композитора, що надає твору особливого образного колориту. Ще одним важливим прийомом є проведення мелодії у серединних голосах. Наприклад, у циклі «Фантастичні п'єси» оп. 12 основна мелодія часто неначе прихована у фактурі, що створює ефект багатошаровості, який піаніст повинен тонко підкреслювати динамічними та артикуляційними засобами. Також варто звернути увагу на полярність реєстрів у фортепіанній стилістиці Р. Шумана. У циклі «Крейслеріана» оп. 16 можна помітити різкі стрибки від низького, густого звучання до майже ефемерного сонорного вислову. Така теситурна градація

додає музиці емоційного контрасту, базованого на сонорному діалозі різних інтонаційних ліній.

Динамічні та теситурні особливості у фортепіанних циклах Р. Шумана є важливими складовими його фортепіанної стилістики. Виконання цих творів вимагає від піаніста відчуття гнучкої динаміки, вміння балансувати між контрастними фактурними шарами і розуміння психологічного змісту музики. Саме через поєднання цих елементів виконавець може передати глибину емоційного світу Р. Шумана, наповнюючи його музику живим диханням.

Одне з найважливіших питань інтерпретації фортепіанних циклів Р. Шумана — це вибір між виконанням усього циклу або окремих його частин. Циклічна природа цих творів визначає їхню логіку та структурну єдність, що часто стає аргументом на користь виконання циклу у повному обсязі. Водночас окремі п'єси Р. Шумана, зокрема з циклів «Дитячі сцени» оп. 15 чи «Фантастичні п'єси» оп. 12 набули самотійного концертного життя, що свідчить про їхню художню автономність. Тут кожен номер має завершений образний зміст, тому окремі мініатюри можуть виконуватися самотійно, не втрачаючи свого емоційного навантаження.

Проте у доробку Р. Шумана є цикли, про що неодноразово наголошував сам композитор, що мають розглядатися як цілісні музичні оповіді. Саме цей аспект є визначальним у їхній інтерпретації. Наприклад, «Карнавал» оп. 9 побудований на наскрізному використанні шифрових кодів, що створює внутрішню єдність між його п'єсами. Крім того, контрастні частини в циклі «Креслеріана» оп. 16 утворюють єдиний емоційний наратив, де поступально трансформуються дві протилежні постаті — Флорестан і Евзебій, як уособлення двох проявів психотипу композитора. Саме тому виконання циклів у повному обсязі передовсім сприяє розкриттю внутрішньої драматургії твору. Наприклад, у «Танцях давидсбюндлерів» оп. 6 номери циклу побудовані на поступальному варіюванні інтонаційних зерен, що послідовно втілюються від п'єси до п'єси, формуючи цілісну виконавську концепцію циклу. Таким чином, вибір між повним виконанням циклу та відтворенням окремих його

частин (п'єс) залежить від концепції виконавця. Проте якщо цикл має наскрізний розвиток, то його варто виконувати у повному обсязі. Якщо ж у циклі переважає принцип контрастного чергування завершених номерів, виконавець може вибирати певні п'єси, зберігаючи при цьому загальний стиль і характер твору.

Фортепіанні цикли Р. Шумана як ключове явище в історії музичного романтизму уособлюють синтез художньої індивідуальності, літературної поетики та інноваційних композиційних технік. У центрі шуманівського фортепіанного циклу — неформальна авторська логіка, що керується образною інтонаційністю, лейтмотивною єдністю та глибокою суб'єктивністю. З виконавської точки зору твори композитора вимагають від піаніста не лише технічної вправності, а й надзвичайної гнучкості мислення, вміння працювати з глибинними смислами нотного тексту. Головним стає завдання створити виконавську концепцію, що поєднує в собі драматургічну цілісність та емоційну виразність у межах авторської стилістики. У цьому контексті виконавські традиції XIX–XX століть демонструють широкий спектр трактувань шуманівського тексту — від академічно точного до емоційно-інтуїтивного.

2.2. ПРИНЦИП ЦИКЛІЧНОСТІ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ РОБЕРТА ШУМАНА: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ПІДХОДИ

Звернення до принципу циклічності у побудові музичного задуму як цілісної драматургічної моделі у творчості Р. Шумана, де кожна частина має свій власний характер, проте у своїй сукупності номери циклу підпорядковані єдиному художньому наративу, допомагає виконавцеві сформувати свій власний суб'єктивний світ прочитання стилю німецького композитора. Як наголошує дослідниця Шуюй Гуан, фортепіанний цикл Р. Шумана на початку вивчення може видаватися «занадто контрастним та фрагментованим», проте за глибшого проникнення «є логічним у багатьох сенсах, де під видимою фрагментарністю приховано глибоку внутрішню єдність» [34]. Саме поняття циклічності в інструментальній музиці доби романтизму тлумачиться як прин-

цип композиційного об'єднання декількох самостійних творів у концептуально завершене художнє ціле. На противагу класичним сонатним формам чи варіаційним циклам, романтичні фортепіанні цикли являють собою низку характерних мініатюр, що внутрішньо взаємопов'язані і послідовно вибудовують певну сюжетно-психологічну лінію. Такий підхід композиторів романтики перенесли в інструментальну сферу творчості за зразком вокальних «пісенних циклів», що дозволило створювати своєрідні «альбоми» музичних образів, об'єднаних наскрізною ідеєю.

Принцип циклічності є визначальною стильовою ознакою композиторського іміджу Р. Шумана, завдяки якій його фортепіанні твори перетворюються на цілісні художні організми, об'єднані спільною драматургією та глибоким психологічним підтекстом. Саме через циклічність Р. Шуман створює унікальний жанр музичної новели, що поєднує приховану символіку, літературні алюзії та автобіографічні мотиви, забезпечуючи творам багатшаровість змісту та образну цілісність. Цей принцип побудови задуму віддзеркалює романтичний світогляд композитора, який прагнув показати складний внутрішній світ особистості, де кожна мініатюра стає окремим епізодом наскрізної ідейної, емоційно-сислової та драматургічної лінії, поступально утвердженої упродовж циклу.

Важливість виконавського аспекту усвідомлення Шуманової циклічності підкреслюється тим, що задум композитора оживає лише в процесі концертної інтерпретації. Незважаючи на зовнішню мозаїчність і контрастність окремих п'єс, саме піаніст має забезпечити цілісність сприйняття циклу, вибудовуючи його внутрішню драматургію. Виконавець покликаний не лише передати індивідуальні характеристики кожної мініатюри, а й показати внутрішні зв'язки між частинами, узгодити їх темпові і тональні переходи, витримати психологічні паузи і таким чином створити ефект єдиної сюжетної лінії.

Проте, незважаючи на значну художню цінність та популярність Шуманових фортепіанних циклів, в українському музикознавстві проблема їх виконавської інтерпретації залишається недостатньо розробленою. Досліджен-

ня циклів Р. Шумана здебільшого зосереджуються на літературно-програмних та жанрово-стильових аспектах, тоді як питання специфіки виконавських підходів, їхнього порівняльного аналізу та узагальнення набутого досвіду українськими та зарубіжними піаністами залишається маловисвітленим. Саме тому порушена тема є актуальною і потребує всебічного розгляду, який не лише дозволить глибше зрозуміти художню природу циклів німецького композитора, а й сприятиме вдосконаленню виконавської практики в контексті сучасних мистецьких реалій.

Романтична епоха значною мірою вплинула на розвиток циклічної форми. У першій половині XIX століття композитори відмовляються від строгих класичних форм на користь більш вільних, «літературно» натхнених моделей композиції. Як вже наголошувалося у попередньому розділі дослідження, важливим прикладом такого підходу є вплив творів Жана Поля та Е. Гофмана на циклотворення Р. Шумана. Жан Поль захопив Р. Шумана своєю новелістичною манерою, де сюжетні лінії сплітаються через раптові відступи й тонкі приховані зв'язки. Цикл «Крейслеріана» оп. 16, присвячений Гофмановому персонажеві Крейслеру, є безпосереднім віддзеркаленням цієї естетики фрагментарності та прихованої єдності. Як зауважує Шин Хван, Р. Шуман застосував фрагментарність, щоб завуалювати внутрішню цілісність циклу, передаючи у звуках Гофманову фантазію [36, с. 45].

Виконавський аспект цілісності у фортепіанних циклах Р. Шумана є особливо важливим. Композитор часто приховує внутрішні зв'язки між частинами, залишаючи їх на розсуд виконавця. Ці своєрідні звукові арки інтонаційно об'єднують віддалені частини твору. Наприклад, у «Танцях давидсбюндлерів» оп. 6 головним об'єднувальним мотивом є зашифрований мотив A–B–E–G–G («Клара»), що пронизує весь цикл [3]. Аналогічно у циклі «Карнавал» цю функцію виконує мотив A–S–C–H [3]. Фрагментарність і значна контрастність окремих епізодів вимагають від піаніста виявлення і розкриття внутрішньої логіки твору, яка нерідко не є очевидною і схована автором «між рядків» партитури. Водночас інтонації можуть з'являтися не поряд, а на зна-

чній відстані, формуючи внутрішні містки між початком і кінцем твору, коли відгук на звукокомплекс може виникнути на відстані, а не безпосередньо, що створює приховану драматургію циклу і потребує напруженої уваги, повного входження в подію становлення музики. Упровадження музичних монограм чи символів, які наскрізно пронизують цикл, є однією з характерних ознак циклів Р. Шумана та неабиякою виконавською проблемою, адже саме піаніст має знайти й акцентувати ці приховані інтонаційні лінії у часопросторі сценічного втілення.

До основних компонентів цілісності циклу належать тональний план, інтонаційні арки, ритмомелодичні згустки і мотивна наснаженість матеріалу. Перший компонент, тональний план, формує гармонічну драматургію. Як приклад, Р. Шуман у «Танцях давидсбюндлерів» ор. 6 використовує послідовне чергування мажорних і мінорних тональностей, створюючи своєрідний діалогічний ефект між двома полюсами настроїв. У «Крейслеріані» ор. 16 тональні контрасти набувають значного драматичного сплеску: частини циклу поперемінно звучать у d-moll / B-dur, а фінал несподівано завершується в D-dur як символічне протиставлення світу фантазії просвітленій реальності. Ця тональна логіка вимагає від виконавця глибокого розуміння та ясного викладу переходів між частинами, щоб відчутною та зрозумілою стала гармонічна логіка твору у всій його цілісності розгортання настроїв та характерів.

Другий важливий компонент полягає у трансформації характерних інтонацій у різних частинах циклу. Як вже наголошувалося, інтонаційно-тематичні зв'язки відіграють вирішальну роль у komponуванні контрастних частин твору в єдиний образно-значеннєвий наратив. Завдання виконавця — розпізнати ці зв'язки й акцентувати їх таким чином, щоб слухач підсвідомо передчував повернення знайомої інтонації. Ритмомелодичні рими (ритміко-мелодичні конструкції), третій компонент, повторюючись у ключових драматургічних моментах циклу, додають ефекту вербальності музичному вислову. Наприклад, у «Карнавалі» ор. 9 низка п'єс завершується схожими фігурами, які утворюють приховану структуру повторень, що нагадує комбінування слів

у поетичному тексті. Виявлення і підкреслення таких ритмомелодичних повторень допомагає слухачеві відчувати внутрішню єдність твору.

Останній компонент — мотивна загушеність матеріалу, передбачає, що весь музичний матеріал циклу генерується з кількох базових мотивів або лейтмотивів. Виявлення таких провідних мотивів — важливе виконавське завдання, адже лише через осмислене інтонування та підкреслення цих мотивних ядер окремі п'єси циклу складаються для слухача у цілісну драматургічну канву.

Зупинімося на конкретних музичних прикладах вияву авторської виразної стилістики та виконавських особливостей її втілення. «Карнавал» ор. 9 являє собою серію з двадцяти коротких п'єс, об'єднаних маскарадним дійством. Кожна мініатюра має програмну назву — це або карнавальні персонажі (Pierrot, Arlequin, Pantalon et Colombine тощо), або реальні особи з життя композитора (наприклад, Chopin, Estrella — алюзія на Ернестіну фон Фріккен, Chiarina — на Клару Шуман). Це стосується і двох автобіографічних масок самого Шумана: Florestan уособлює імпульсивну, пристрасну іпостась автора, а Eusebius — ліричні, мрійливі прояви його натури. Незважаючи на калейдоскопічну змінність характерів, цикл сприймається як цілісна композиція, що має прихований сюжетний план — від вступного *Préambule* до фінального *Marche des Davidsbündler*, де в алегоричній формі зображена перемога митців-романтиків над філістерами-академістами. Як зазначає Н. Панова, створені в ранній період «словесні тексти і фортепіанні цикли пов'язує художній образ мистецького об'єднання Давидсбюнд та портрети його реальних і вигаданих персонажів» [15, с. 382] як своєрідної музичної новели, сповненої зашифрованих смислів і літературних алюзій.

Для професійного піаніста «Карнавал» ор. 9 становить особливий виклик, адже потрібно поєднати яскраву індивідуальність кожного номера з цілісністю усього циклу. Водночас виконавець має не лише звертати увагу на стилістичні контрасти між п'єсами, а й виявляти їхні приховані перегуки — спільні інтонації, ритмічні формули, мотиви. Утілення таких інтонаційно-те-

матичних арок забезпечує внутрішню єдність, яку слухач відчуває навіть при змінах настрою. З іншого боку, кожен фрагмент потребує рельєфної характерності. Так, Клара Шуман навчала своїх підопічних у процесі гри уявляти конкретні образи: справжній артист має мати уяву [36]. Наприклад у *Pierrot*, № 2 вона радила не брати надто повільний темп *Moderato*, щоб образ сумного клоуна залишався грайливо-лукавим [36]. Отже, виконавець повинен бути водночас актором, що перевтілюється в низку масок, і режисером, який вибудовує драматургію карнавальної імпрези. Ритмічна свобода, гнучке *rubato* і тонке нюансування педалізації допоможуть передати романтичну двозначність багатьох епізодів, де іронія і гротеск межують зі щирою лірикою [39]. У фінальному марші слід відчути стильову пародію на «столітній танець» (*Großvater Tanz*) — традиційний заключний танець балу, який Р. Шуман перетворює на символічну перемогу Давидсбюнду. Інтерпретація всього циклу без купюр є бажаною, адже тільки у цьому варіанті відкривається перед виконавцем закладена композитором метаобразна логіка — від прологу до катарсису.

«Фантастичні п'єси» оп. 12 — цикл із восьми фортепіанних п'єс, об'єднаних спільною поетичною ідеєю. Хоча у творі відсутня явна програмність, сам заголовок навіяний мотивами літературної творчості — збіркою новел Е. Гофмана «*Fantasiestücke in Callots Manier*», сповнених романтичної фантазійної образності. Кожна мініатюра має свій настроєвий образ: *Des Abends* («Увечері»), *Aufschwung* («Порив»), *Warum?* («Чому?»), *Grillen* («Примхи»), *In der Nacht* («Уночі»), *Fabel* («Байка»), *Traumens Wirren* («Плутані сновидіння») та *Ende vom Lied* («Кінець пісні»). Попри розмаїтість характерів — від задумливо-мрійливого до бурхливо-драматичного, цикл сприймається як цілісна фантазія, що розгортається на тлі присмерково-нічної атмосфери снів і марень, яка надає циклу внутрішньої образної єдності.

Виконавське втілення «Фантастичних п'єс» оп. 12 базується на тонкому відчутті стилю і драматургії. На відміну від більш «сюжетних» циклів тут немає зовнішньої програми, зате є настроєвий ланцюг, який треба послідовно

втілити у темброво-звуковій картині виконавського прочитання. Інтерпретатор має знайти для себе поетичний стрижень-образ у повноті його душевних переживань та підпорядкувати його видозміни відповідно до темпових та динамічних співвідношень між номерами.

Слід пам'ятати, що Р. Шуман задумував п'єси парами і четвітками, тому всередині кожної тетради паузи мінімальні, а між двома половинами циклу — триваліші. Окремі технічні й агогічні труднощі зумовлені густою фактурою та ритмічною своєрідністю. П'єса «Des Abends» потребує особливої уваги до співучості середнього голосу та педалізації: мелодія, потопаючи в гармоніях, повинна звучати неначе відчужено, за рахунок чого створюється сам ефект мрії. Номер «Aufschwung», навпаки, вимагає яскравої віртуозності. Проте навіть у його стрімкому розгортанні виконавець має витримувати пульсацію чітко, щоб не порушити розміру. У наступній п'єсі «Warum?» важливо інтонаційно оформити «питання» і «відповіді», іншими словами — знайти риторичну логіку у часопросторовому втіленні звучання зворотів мелодії та пауз. Кульмінаційний номер «In der Nacht» ставить перед піаністом завдання поліфонічної рівноваги: дві теми, немовби діалог закоханих, проте розділених ніччю, мають отримати різне артикуляційно-штрихове втілення на тлі хвилеподібних фігурацій. Доречним є також розподілення голосів між руками, тонке використання педалі для імітації шуму морських хвиль і створення ефекту поступового драматичного наростання.

В останніх номерах важливими є зміни настрою: номер «Traumes Wirren» виконується легко і грайливо, з підкресленням танцювальних акцентів попри хаотичні пасажі, а «Ende vom Lied» потребує втілення подвійної образної природи: урочисто-святкової — в середній частині (неначе лунає відгомін весільного маршу) і задумливо-заспокійливої — в коді. Загалом виконавець не повинен випускати з уваги внутрішню логіку циклу: варіативні перегуки мотивів і єдиний образний настрій є стрижневими умовами інтерпретації. Увага до цих виражальних аспектів дасть можливість створити цілісне виконання, позбавлене образної розпорошеності.

На відміну від «Фантастичних п'єс», цикл «Дитячі сцени» ор. 15 складається з 13 мініатюр, об'єднаних темою дитинства. Про це свідчать програмні заголовки кожної п'єси, які разом утворюють серію епізодів із життя дитини. Інтерпретація твору вимагає від виконавця передусім тонкого смаку й міри у виборі тих чи інших виконавсько-виражальних засобів, де не є доречною салонна манерність та надмірна романтична патетика. Навпаки, стиль виконання має бути близьким до простоти домашнього музикування, пройнятим глибоким теплом та щирістю. Піаніст мусить пам'ятати, що під зовнішньою дитячою наївністю приховані дорослі почуття: любов, радість, сум, тривога. Саме тому інтерпретація повинна балансувати між грою і лірикою. В технічному плані п'єси не є складними, однак їхня виразність залежить від дрібних нюансів: співучого *legato*, тонких динамічних відтінків, гнучкого *rubato*.

Наприклад, у номері «*Träumerei*» виконавець має довгі співучі фрази тримати неначе на диханні — лише тоді прозора мелодія справді навіє слухачеві мрію. У контрастних номерах, на кшталт «*Hasche-Mann*» або «*Ritter vom Steckenpferd*», важливо зберегти легкість артикуляції і грайливу ритмічну точність, щоб передати дитячу невгамовність (стрибки, біганину). У номері «*Fast zu ernst*» потрібно створити уявну подієву стилізацію: дорослий неначе жартома грає «серйозну» музику, що відображається в стриманішому темпі і вагомішому тоні. Перехід до фіналу вимагає особливої уваги: після уявного затухання драматургічного розвитку у номері «*Kind im Einschlummern*» варто витримати тривалу паузу, перш ніж спокійно «заговорить поет» у фінальній п'єсі «*Der Dichter spricht*». Заключний номер слід виконувати гранично щиро, немовби імпровізуючи, дуже вільно в агогії, але з концентрацією на кожній акордово-гармонічній зміні. Цикл «*Kinderszenen*» потребує від виконавця серйозності й інтонаційної простоти. Саме за такого підходу ці номери-дрібнички складуться в єдиний поетичний образ — чистий і світлий, як спогад про щасливе дитинство.

«Крейслеріана» оп. 16 — один із найглибших і драматичніших творів у фортепіанному доробку композитора. Сама програмність задуму відсилає до образу капельмейстера Крейсlera, ексцентричного музиканта з новел Е. Гофмана. Як відомо з історичних відомостей, Р. Шуман захоплювався творчістю цього митця і навіть ототожнював себе з героєм його творів. У чомусь прогнозованою є посвята Ф. Шопену, композитору, чиє мистецтво Р. Шуман ставив у рівень з Гофмановими фантазіями. Хоча конкретної програми оп. 16 не має, літературний вплив відчутний у самому розгортанні музичної думки як своєрідної психограми пристрасного, проте думками розпорошеного героя. Вісім фантазійних частин циклу контрастно чергуються, змальовуючи як стрімкі пориви божевілья, так і тихі хвилини сердечної сповіді. Фактично тут композитор звернувся до теми двоїстості натури, що простежується в образах Florestan та Eusebius із циклу «Карнавал», проте втілено її на новому рівні художньо-образних конотацій.

Глибина і багатовимірність Шуманового задуму у циклі «Крейслеріана» оп. 16 ставлять перед виконавцем доволі непрості завдання — органічно поєднати різноманітні за характером і контрастні за емоційним забарвленням номери в єдину музично-драматичну оповідь. Незважаючи на крайні темпові та динамічні перепади (від *presto* до *adagio*, від *fortissimo* до *pianissimo*), орієнтиром для піаніста виступає центральний образ циклу — романтичний герой Йоганнес Крейслер. Його лейттеми проходять наскрізно через увесь твір, формуючи основу музичної історії.

Практично це завдання вирішується завдяки ретельно продуманим *attacca* і вивіреним агогіці між окремими частинами циклу. Зокрема, рекомендовано виконувати без пауз переходи від частини I до II, від III до IV, від V до VI, а також від VII до VIII, щоб ліричні епізоди звучали як природна відповідь на драматичні кульмінації, що їм передують. Це дозволяє зберегти психологічну напругу та безперервність музичної розповіді. Ще одним зі складних завдань є побудова переконливих темпових пропорцій. Р. Шуман дає детальні вказівки щодо характеру руху (від *Sehr langsam* до *Sehr rasch*), тож ви-

конавцю необхідно досить тонко відчутти моменти прискорення або уповільнення, щоб зміни темпу не видавалися штучними. Наприклад, надто тривала пауза перед VIII частиною зруйнує відчуття розвитку після VII частини, водночас занадто швидкий перехід може порушити ефект поступового емоційного згасання, передбачений автором.

Таким чином, піаніст постає своєрідним співавтором, від якого залежить цілісність і переконливість драматичного задуму твору. Технічні вимоги до циклу «Крейслеріана» надзвичайно високі: стрімкі пасажі у I, III, V, VII частинах потребують віртуозного володіння інструментом і максимально точної артикуляції, щоб складні фактурні конструкції були якісно втіленими. Для цього важливо підібрати раціональну аплікатуру, чітко розподіляти акценти, застосовуючи весь арсенал романтичної фортепіанної техніки — від глибокого, співучого *legato* до яскравих, блискавичних *staccato* у скерцозних епізодах.

У ліричних частинах (II, IV, VI, VIII) увага виконавця має бути зосередженою на якості звуковидобування й особливій чутливості до звучання фактури. Піаніст має тонко виокремити поліфонічні голоси, підкреслюючи внутрішній «співучий» голос середньої лінії, підтримуючи гармонії м'якою педалізацією, аби не втратилася прозорість звучання. Виконавець мусить бути готовим до екстремального динамічного діапазону: від майже нечутного, делікатного *pianissimo* у завершеннях II та VIII частин до максимальної сили й насиченості звучання на *fortissimo* в драматичних кульмінаціях I, III, VII частин. Важливе значення має також баланс звучання між руками: басові голоси часто виконують остинатні фігури або гармонічні опори, які повинні залишатися прозорим фоном, у той час як головна увага зосереджується на середніх та верхніх голосах, де розгортається основна музична дія. Одним із ключів до успішної виконавської інтерпретації циклу є усвідомлення прихованих лейтмотивних зв'язків з підкресленням їх тонкими інтонаційними акцентами, що дозволить слухачеві підсвідомо відчутти єдність розрізнених епізодів. Як зазначає С. Вайт, новаторська форма циклу «Крейслеріана» відкриває виконав-

цю широкі можливості для творчого співтворення, «ніби запрошує піаніста до співтворчості, закликаючи його оживити на сцені образ романтичного героя» [53].

2.3. ВИКОНАВСЬКІ ВЕКТОРИ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛІВ РОБЕРТА ШУМАНА

Питання текстології та виконавства музики Р. Шумана взаємно обумовлюють одне одного, формуючи складну й динамічну сферу музичної інтерпретації. Поява та поширення численних редакцій фортепіанних творів композитора ще за його життя зумовлена внутрішньою суперечністю між прагненням до максимально точної фіксації авторського задуму та характерною для романтичної естетики імпровізаційністю, варіантністю й відкритістю до інтерпретаційних переосмислень. Спроби композитора, пізніше редакторів якомога точніше зафіксувати вихідну творчу концепцію часто спричиняли додаткові труднощі й розбіжності. З огляду на це, дослідження редакційної історії музичних текстів Р. Шумана є важливою передумовою подальшого аналізу художньо-виконавських втілень його задумів.

Для Р. Шумана, як і для багатьох його сучасників, характерна варіантність авторського тексту, що проявлялася не лише у сфері виконавських ремарок, а й на рівні мелодичної та гармонічної структури. З одного боку, композитор ретельно опрацьовував нотний запис під час підготовки твору до видання, вигадуючи оригінальні ремарки та наполягаючи на точності виконання. З іншого боку, він сам пізніше вносив кардинальні зміни до своїх творів при перевиданнях. Ця суперечність між фіксованістю й варіативністю стала джерелом складнощів для подальших редакторів.

Особливої складності текстологія творів Р. Шумана набуває через його схильність до містифікації, прихованих програм і псевдонімів. Часто композитор змінював задум твору або виключав значні розділи, вносячи радикальні зміни до структури. У багатьох випадках ініціатором редакційних корективів ставала Клара Шуман, чия думка мала для композитора вирішальне значен-

ня. Упродовж творчого шляху ставлення композитора до власного нотного запису зазнавало змін. У ранній період переважала імпровізаційність і фантазійність: ремарки нерідко не піддавалися буквальному виконанню. У зрілі роки Р. Шуман дедалі більше прагнув до точності, чітко формулював динамічні й агогічні інструкції та публічно виступав проти будь-яких редакторських втручань у текст. Це особливо проявилось у перевиданнях ранніх творів та при створенні пізніх композицій. У результаті в автографах і прижиттєвих виданнях творів Р. Шумана збереглася значна кількість варіантів. Найпоширенішими є випадки варіативності виконавських вказівок — фразування, артикуляції, динаміки, які в аналогічних епізодах подаються в різних редакційних версіях.

Як вже наголошувалося, Перше повне зібрання інструментальних і вокальних творів композитора було здійснене у 1879–1893 роках під редакцією Клари Шуман у співпраці з Й. Брамсом. У низці опусів (зокрема, ор. 5, 6) вона представила дві версії одного твору з власними виконавськими заувагами, а в інших (ор. 13, 14, 68) створила окрему редакцію, що відобразила її піаністичні й композиторські погляди. У низці випадків змінено метрономічні вказівки. У ХХ столітті редакцію Клари Шуман було переглянуто Вільгельмом Кемпфом, який залишив нотний текст незмінним, проте скоригував аплікатуру, динаміку й педалізацію.

На межі ХІХ–ХХ століть поширення набули так звані педагогічні редакції Шуманових творів, що орієнтувалися на стандартизацію тексту для навчальних цілей. У таких редакціях спрощувалося фразування, гармонічні й мелодичні деталі підлягали уніфікації, педалізація деталізувалася. До цього типу наближалися редакції А. Дьорфеля, А. Рутгардта, Е. Зауера, Е. д'Альбера, І. Фрідмана, К. Кюнера, А. Голендера.

Публікація уртекстів творів німецького композитора почалася лише з 1970-х років. Серед найавторитетніших є редакції Ганса Йоахіма Кьолера, Вольфганга Бьотіхера та Павла Єгорова. Основою кожного з уртекстів є автограф або перше / останнє прижиттєве видання. У цих публікаціях значна ува-

га приділяється не лише точному відтворенню мелодико-гармонічного і фразувального матеріалу, а й педалізації, аплікатурі та навіть візуальній структурі нотного запису. Наприклад, Г. Кьолер наголошує на важливості не лише ліг, а й групування тривалостей в межах ритмічного малюнка як елементів смислотворення. Метою таких видань є максимально точна передача авторського задуму й тексту композитора вдумливому виконавцеві.

З огляду на зазначене вище, наступним логічним кроком є аналіз специфіки виконавських підходів до фортепіанних циклів Р. Шумана, де вивчення текстологічних питань авторського тексту є фундаментом, на якому виконавець вибудовує своє розуміння та напрацьовує індивідуальний підхід в інтерпретації фортепіанних циклічних задумів композитора.

Фортепіанні твори Р. Шумана за життя композитора не набули широкого розповсюдження й лише поступово здобули належне визнання в концертній практиці. Сучасники сприймали цю музику як новаторську і складну, як у формальному, так і в емоційно-змістовому аспектах. Сам композитор усвідомлював її певну дистанційованість від потреб та очікувань концертної публіки, проте не прагнув адаптувати власний стиль до рівня масового сприймання. Навіть Ф. Ліст, який високо цінував композиторський хист Р. Шумана, рідко включав його твори до публічних виступів.

Визначальну роль у популяризації фортепіанної спадщини Р. Шумана відіграла Клара Шуман, виконавська діяльність якої стала важливим чинником формування традиції інтерпретації творів композитора та їх утвердження у концертному репертуарі. Вихована у музичному середовищі, вона з раннього дитинства отримала професійну освіту під керівництвом батька Фрідріха Віка. Концертні виступи юної Клари відбувалися вже з восьмирічного віку й поступово охопили значну частину європейських культурних центрів. Вона не лише здобула визнання як віртуозна піаністка, а й започаткувала нові підходи до концертного репертуару — перехід від віртуозних концертів до глибоких художніх програм, упорядкованих за стилістико-хронологічною логікою.

Починаючи з 1830-х років, К. Шуман поступово зосередилася на виконанні музики серйозного змісту, включаючи твори Й. С. Баха, Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, а також — із особливою відданістю — творчість Роберта Шумана. Її трактування характеризувалося винятковою вірністю авторському тексту, стриманою виразністю, уважним фразуванням і цілісним підходом до форми. Вона була серед перших піаністів, які виконували фортепіанні програми напам'ять, що свідчить про глибоке осмислення змісту й відповідальне ставлення до інтерпретації.

Гра Клари Шуман вирізнялася інтелектуальною дисципліною, лаконічною динамікою, делікатною пальцевою технікою та глибинною інтонаційною виразністю. Її інтерпретації, за свідченнями критиків (Ц. Кюї, Б. Шоу, Е. Ганслік), вражали витонченістю й поетичною глибиною. Твори Р. Шумана в її виконанні набували рідкісної художньої переконливості, що зумовило зростання їх популярності в другій половині XIX століття. Саме Клара Шуман першою ввела в репертуар великі фортепіанні цикли «Крейслеріана» оп. 16, «Карнавал» оп. 9, «Симфонічні етюди» оп. 13 та інші твори, що сприяло значному поширенню Шуманової творчості у Європі.

Як наголошує Шин Хван, виконавські принципи К. Шуман свідчать про глибоке інтелектуальне та драматургічне усвідомлення музичної тканини задуму. Як відомий педагог вона вимагала від підопічних логічного обґрунтування інтерпретаційних рішень, наголошуючи, що цикл має звучати як цілісна музична історія, а не набір окремих мініатюр. Такий підхід поєднував точність слідування авторському тексту з поетичним осмисленням змісту [36]. Аудіозаписи учнів К. Шуман демонструють ключові особливості її стилю — помірні темпи, ретельне фразування, співучий тон, делікатне використання *rubato*. Особливо характерною для її фортепіанної стилістики є її рекомендація щодо номера «*Träumerei*» із циклу «Дитячі сцени» — виразно й мелодично виділяти баси задля поглиблення емоційного ефекту звучання. Завдяки майстерності К. Шуман у фортепіанному виконавстві закріпився погляд на Шуманові цикли як на цілісні твори. Її підхід, що базувався на увазі до логіч-

них зв'язків між частинами, уникненні механічних пауз та продуманості агогічних рішень, став визначальним для романтичної музики і досьогодні слугує взірцем для піаністів, які прагнуть поєднати художню глибину та технічну досконалість виконання.

Натомість починаючи з 1850-х років утверджується масштабна, віртуозно-романтична лінія інтерпретації творів Р. Шумана, яку передусім репрезентував Ференц Ліст. Шуманові задуми у його трактуванні були наслідком драматичною експресією, бурхливою енергією, емоційною напруженістю.

На межі XIX–XX століть пріоритету набув віртуозно-монументальний стиль, що розвивався в руслі російської фортепіанної школи. Яскравим представником цього стилю був Сергій Рахманінов. Його виконавська інтерпретація циклів Р. Шумана базувалася на емоційно-романтичній складовій. Ця віртуозна модель виконання набувала завершеності завдяки ритмічній енергії, рельєфності у відчуттях форми, тісному групуванню калейдоскопічних епізодів. Показовим прикладом є виконання піаністом «Карнавалу» ор. 9, у якому зразково реалізовано принципи драматургічної цілісності, танцювального пульсу, темпового балансу і цілеспрямованої побудови художньої динаміки.

У XX столітті з'являються різні психологічні підходи до інтерпретації циклів Р. Шумана. Володимир Горовиць увійшов в історію піанізму як один із найвидатніших інтерпретаторів романтичного репертуару XX століття. Його стиль вирізнявся вибуховою експресією, динамічним контрастом та блискучою технікою. Завдяки особливій експресивності й чуттю ритму В. Горовиць був близьким за духом до самого Р. Шумана, чию музику він трактував як безперервний потік пристрастей і емоційних крайнощів. Його *rubato*, темпові коливання і агогіка завжди підпорядковані загальному драматургічному наративу, що дозволяє зберегти цілісність навіть у найбільш контрастних епізодах. Цикл «Дитячі сцени» ор. 15 В. Горовиць трактував як світлий спогад про дитинство, передаючи музичні образи через надзвичайну простоту і глибоку поетичність. Особливої уваги заслуговує його знаменита інтерпретація

п'єси «Träumerei», де співуче, витончене легато, гранично делікатна педалізація створюють неповторну атмосферу споглядальності.

Одним з найяскравіших прикладів інтерпретації Шуманових задумів у творчій біографії В. Горовиця є виконання циклу «Крейслеріана» оп. 16, де піаніст максимально розкрив крайнощі шуманівського темпераменту — від екстатичного збудження до примарної лірики⁷. Його виконання вирізняється надзвичайною емоційною напругою, водночас фактура є абсолютно прозорою навіть у найстрімкіших пасажах, а сам твір звучить як психологічна драма, де контрасти настроїв вбудовані у продуману драматургію.

Цикл «Фантастичні п'єси» оп. 12 В. Горовиць виконує з блискавичною технікою і водночас ретельно контрольованим звучанням. Хоча піаніст рідко виконував цей цикл повністю, окремі номери у його інтерпретації також стали зразковими. Зокрема, п'єсу «Traumeswirren», яку В. Горовиць записав у ранньому періоді творчості, у його виконанні звучить із приголомшливою віртуозністю і запалом. Проте навіть через десятиліття піаніст зберіг цю здатність виконувати твір з карколомною стрімкістю. Водночас його майстерність дозволяла уникнути хаосу: кожен звук залишався під контролем, фрази — логічно вибудованими, а внутрішні голоси — чітко явленими.

Загалом, інтерпретації Шуманових циклів В. Горовцем відкрили нові можливості емоційного і технічного трактування творів німецького композитора, базовані на увазі до драматургічної логіки розгортання авторського задуму. Аудіозаписи піаніста стали орієнтиром для багатьох поколінь музикантів, а його ідеї, зокрема драматизація і психологічна заглибленість, знайшли продовження в інтерпретаціях багатьох видатних виконавців.

Марта Аргеріх — одна з найяскравіших інтерпретаторок спадщини Р. Шумана у другій половині XX століття. Її виконавська стилістика вирізняється стихійною експресією, віртуозністю та глибокою музичною інтуїцією. Інтерпретації М. Аргеріх часто імпульсивні, темпераментні, проте водночас

⁷ Vladimir Horowitz — Topic. Kreisleriana, Op. 16. 2014. *YouTube*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=5zkNQwmPcQ> (date of access: 27.04.2025).

позначені винятковою структурною продуманістю та внутрішньою цілісністю. Здатність поєднувати найтонші чуттєві барви у фразуванні поряд із потужною енергетикою звучання створюють переконливі та емоційно насичені інтерпретації задумів Р. Шумана. Світову славу М. Аргеріх здобула ще в молодості завдяки своєму блискучому виконанню циклу «Карнавал» оп. 9. Її трактування цього твору вирізняється стрімкістю, енергійністю та яскравими контрастами між окремими номерами. У таких мініатюрах як «Pantalon et Colombine» або «Paganini» піаністка обирає досить швидкі темпи у намаганні створити ефект нестримного карнавального руху. Водночас М. Аргеріх ретельно контролює звучання, адже навіть у надшвидких епізодах вона чітко промальовує голоси, структурує фактуру, виявляє найтонші динамічні й агогічні нюанси. Особливе враження справляє її здатність переходити від одного номера до наступного практично без пауз, створюючи єдину драматургічну лінію. Цикл у її виконанні сприймається як безперервний вир емоцій, де різні персонажі змінюються стрімко і природно. Віртуозність для М. Аргеріх ніколи не є самоціллю, вона завжди підпорядкована образному змісту і драматургії твору, завдяки чому «Карнавал» звучить як цілісний, драматургічно осмислений організм.

М. Аргеріх також неодноразово зверталася до циклу «Крейслеріана» оп. 16, демонструючи широку амплітуду динамічного та темпового розвитку Шуманового задуму. Вона трактує цей твір як глибокий психологічний монолог героя, в якому стрімкі й пристрасні частини чергуються з епізодами майже медитативної зосередженості. Завдяки такому підходу цикл набуває сильної драматичної напруги, яка зберігається від першого до останнього звуку. Інтерпретація М. Аргеріх максимально виразна у показі та трансформації образних компонентів, зосереджена на показі внутрішнього конфлікту героя, його душевного неспокою. Більш камерно й прозоро піаністка трактує цикл «Дитячі сцени». Тут М. Аргеріх зосереджує увагу на щирій простоті, тонкій делікатності і невимушеності в інтерпретації авторського образно-змістового контенту. Її знамените виконання «Träumerei» позначене особливо проникли-

вим інтонуванням основних інтонаційних зерен і позбавлене зайвої сентиментальності у змалюванні образів дитинства.

Головною рисою стилю М. Аргеріх є інтуїтивний підхід до прочитання Шуманових концепцій, що поєднаний з бездоганним відчуттям форми та драматургії твору. Виконавиця майстерно об'єднує окремі частини циклів у єдиний потік звучання, використовуючи гнучке *rubato* й тонкі агогічні прийоми для забезпечення безперервності музичного розвитку. Поряд з тим піаністка надзвичайно уважна до авторського тексту і стилістичних особливостей музики Р. Шумана, тонко передаючи її особливу атмосферу.

Серед генерації піаністів XXI століття Юджа Ванг є однією з найтитурованіших. Китайська виконавиця здобула міжнародне визнання завдяки блискучій віртуозності, винятковій технічній досконалості та яскравому артистизму. У критичних оглядах її стиль характеризується як поєднання «бездоганної техніки з винятковою музичною чутливістю, що створює потужну сценічну енергію та емоційне напруження під час виступів» [56]. Водночас деякі критики висловлюють застереження, що інколи технічна досконалість і показна віртуозність домінують над глибоким осмисленням змісту виконуваних творів.

Виконавський стиль Юджи Ванг виразно демонструє сучасні тенденції індивідуалізованого трактування романтичного репертуару. Спираючись на широкі можливості сучасних концертних роялів, піаністка майстерно поєднує надзвичайно чітку артикуляцію з масштабним динамічним діапазоном та експресивною агогікою. Її фразування ретельно продумане, з чіткою ритмічною диференціацією та витонченими динамічними градаціями. Піаністка активно використовує прийом гнучкого *rubato*, завдяки чому створює плавні й органічні переходи між різними емоційними станами всередині циклів, зберігаючи при цьому загальну структурну цілісність творів.

Розгляньмо особливості інтерпретаційного підходу Юджи Ванг до знакових циклів Роберта Шумана — «Карнавал» оп. 9, «Крейслеріана» оп. 16, «Дитячі сцени» оп. 15, «Фантастичні п'єси» оп. 12, які ставлять перед вико-

навцем не лише технічні, а й художньо-драматургічні завдання, оскільки вимагають поєднання високої виконавської майстерності з тонким розумінням внутрішньої логіки стильового дискурсу німецького композитора.

Цикл «Карнавал» оп. 9 Юджа Ванг інтерпретує як цілісну, динамічну панораму, акцентуючи увагу на контрастності характерів кожного номера. Піаністка чітко підкреслює музичний шифр A–S–C–H, що є центральною інтонаційною ниткою циклу. Її трактування яскравих, технічно складних номерів (наприклад, «Paganini» або фінального «Marsche des Davidsbündler contre les Philistins») вирізняється віртуозною чіткістю та яскравою динамікою, тоді як ліричніші епізоди, як-от «Chopin» або «Aveu», звучать ніжно й тонко, з делікатним педалюванням, зі співучим legato. Водночас виконавиця свідомо уникає великих пауз між окремими номерами, зберігаючи внутрішню драматургічну єдність, чим створює ефект безперервного розвитку. Юджа Ванг майстерно поєднує віртуозний блиск із чутливою увагою до деталей, завдяки чому цикл постає як драматургічно завершений музичний твір.

Дещо інше прочитання стилістики Р. Шумана пропонує піаністка у циклі «Дитячі сцени» оп. 15, що характеризується особливою поетичною простотою і камерністю висловлювання. В інтерпретації Юджи Ванг ці тринадцять мініатюр позбавлені надмірної сентиментальності, але вирізняються тонким ліризмом і природною щирістю. Знаменита п'єса «Träumerei» в її виконанні звучить прозоро, з витонченим rubato, позбавленим будь-якого зайвого пафосу. Кожна мініатюра трактована як самостійний художній образ, водночас усі п'єси сприймаються як елементи єдиного поетичного цілого, завдяки ретельно вибудовуваному драматургічному зв'язку. Юджа Ванг свідомо акцентує єдність внутрішнього настрою циклу, в якому меланхолійна задумливість чергується з грайливістю та безтурботністю дитячих спогадів.

Інтерпретація Юджи Ванг циклу «Крейслеріана» оп. 16 вибудована на чутливій увазі до розкриття двох психологічних образів — пристрасного, експресивного Флорестана та ліричного, заглибленого у свої думки та почуття Евзебія. Швидкі частини (Äußerst bewegt, Sehr rasch) піаністка виконує з ви-

буховою енергією. Ліричні ж епізоди звучать у неї делікатно, з ніжним, навіть інтимним забарвленням. Такий різкий контраст в образотворенні в цілому відповідає задуму Р. Шумана, хоча деякі критики зауважують, що надмірна екстремальність у її виконанні іноді може призводити до втрати цілісності трактування [49]. Водночас така смілива інтерпретація підкреслює фрагментарну, фантазійну природу Шуманового стилю, який постає у виконанні Юджи Ванг як інтенсивний психологічний монолог, виразний і сучасний за звучанням.

Загалом інтерпретації фортепіанних циклів Р. Шумана Юджею Ванг демонструють характерні особливості концертного стилю XXI століття. Піаністка поєднує блискучу віртуозність із уважним ставленням до драматургічної та образної логіки творів. Її індивідуалізований підхід розкриває не лише технічні можливості сучасного фортепіано, а й образно-значеннєву багатомірність романтичних шедеврів Р. Шумана, що зберігають свою актуальність і художню силу в контексті сучасної музичної культури.

Серед сучасних підходів в інтерпретації циклів Р. Шумана дієвим є повернення до історично інформованого виконання, реконструйованого за документальними джерелами і спогадами манери гри Клари Шуман [36]. Наприклад, у сучасних трактуваннях піаністи, які реконструюють добу Р. Шумана, намагаються уникати надмірного використання педалі, надаючи перевагу чистій артикуляції та природному тембровому балансуванню між голосами. Зокрема, у виконанні Андреаса Штайера, піаніста, клавіриста і клавесиніста, відчувається повернення до принципів XIX століття, коли текстура звучала прозоро, а динамічні відтінки розкривалися через гнучке фразування замість суто механічного нарощування сили звуку. Дослідження історичних записів К. Шуман та її учнів показують, що вона «віддавала перевагу стриманому *rubato*, де кожне прискорення компенсувалося природним сповільненням, що створювало ефект плавного, органічного розвитку музичної фрази» [36]. Таким чином, історично інформоване виконання сьогодні не лише повертається до вихідних ідей, а й адаптується до сучасних інструментальних можливос-

тей, дозволяючи піаністам поєднувати автентичний стиль із сучасними технічними здобутками.

На сучасному етапі виконавська традиція фортепіанних циклів Р. Шумана зазнала певних змін. Основна тенденція так званого «персоніфікованого» підходу — сучасні піаністи трактують музику Р. Шумана, виходячи з власного стилю, дозволяють більшу індивідуальну свободу. Завдяки новим можливостям фортепіано сучасні інтерпретації поєднують чіткість звуку з динамічним розмахом, що виявляється у більшій варіативності артикуляції, розширеній палітрі тембрових відтінків та гнучкішому балансуванні між точністю виконання та імпровізаційністю.

Для виконавця ключовим завданням є розкриття цілісності драматургічного задуму циклу. Виконавець повинен не лише яскраво представити індивідуальний характер кожної мініатюри, а й забезпечити наскрізний розвиток єдиної художньої ідеї від початку до кінця твору. Досягнення цього можливе завдяки:

- продуманим темповим співвідношенням і тонкій агогіці;
- усвідомленому використанню динамічних градацій і педалізації;
- уважному ставленню до прихованих інтонаційних зв'язків;
- формуванню власної інтерпретаційної концепції з опорою на літературні та програмні асоціації.

Серед видатних піаністів, які сформували усталені традиції виконання фортепіанних циклів Р. Шумана, можна виокремити кілька яскравих індивідуальностей, творчість яких представляє різні історичні періоди розвитку світової фортепіанної культури. Серед виконавських стратегій у втіленні Шуманового задуму вирізняємо такі підходи:

- Клара Шуман — класична стриманість, глибоке проникнення у задум і поетична єдність циклів, увага до авторського тексту;
- Володимир Горовиць — акцент на крайнощах емоційних контрастів, віртуозна ефектність і драматизм виконання;

– Марта Аргеріх — інтуїтивний стиль, бурхлива емоційна експресія при збереженні внутрішньої драматургічної єдності циклів;

– Юджа Ванг — сучасна інтерпретація, поєднання віртуозної прозорості фактури з продуманістю форми і динамічністю контрастів, баланс між технічною досконалістю і стильною репрезентацією авторського задуму;

– Андреас Штайер — історично-інформований підхід, реконструйований за джерелами (спогадами, критичними нарисами, листами).

Сучасним піаністам, які звертаються до виконання циклів Р. Шумана, важливо враховувати низку практичних рекомендацій. Передусім слід здійснити детальний аналіз структури циклу, щоб розкрити приховані тематичні та гармонічні зв'язки між окремими частинами. Це допоможе зрозуміти глибокий задум композитора та забезпечить цілісність виконання. Наступним кроком має стати напрацювання єдиної драматургічної концепції твору, створення своєрідного образного сценарію, що об'єднає всі номери циклу в єдину художню оповідь. Вибір темпів і агогічних нюансів повинен бути спрямований на підкреслення логіки розвитку музичного матеріалу. Особливу увагу потрібно приділити продуманому використанню динамічних градацій і педалізації для підкреслення лейтмотивних зв'язків і загальної єдності. Корисним також є ознайомлення із виконавськими традиціями минулого та аналіз записів видатних піаністів. Такий досвід збагачує власну інтерпретацію, розширює виконавські можливості і сприяє виробленню оригінального прочитання стильового іміджу Р. Шумана.

Перспективи подальших досліджень зосереджені у декількох взаємопов'язаних напрямках. Зокрема, актуальним є порівняльний аналіз циклічних форм у творчості інших композиторів-романтиків, що дозволить глибше зрозуміти особливості та еволюцію циклічності у музичній культурі романтизму та її вплив на інші стильові дискурси, зокрема на фортепіанну та камерну творчість композиторів ХХ століття. Ще одним перспективним напрямом є вивчення сучасних виконавських тенденцій у підходах піаністів до інтерпретації Шуманових циклів. У цьому контексті особливий інтерес становить

аналіз виконавських рішень молодих музикантів із застосуванням новітніх методик, зокрема комп'ютерних програм для аналізу темпових, агогічних і динамічних параметрів виконання. Такі дослідження, що базуються на цифрових технологіях та аудіовізуальних матеріалах (відео- й аудіозаписах концертних виступів), дозволять отримати верифіковані дані про виконавські стратегії, прийоми та індивідуальну технологічну й емоційно-виражальну оснащеність сучасних піаністів.

Висновки до Розділу 2

Розглянутий матеріал дав можливість виявити специфіку художньо-стильового задуму фортепіанних циклів Р. Шумана як жанрової моделі, що поєднує риси музичної та літературної поетики, а також окреслити ключові особливості її виконавського втілення в контексті художньо-стильових принципів композитора та естетики музичного романтизму загалом. Аналіз знакових циклів Р. Шумана дозволив виокремити декілька ключових складових цілісності шуманівського циклу, серед яких важливими є:

- образно-сюжетна єдність: кожен цикл конструється як цілісна музична оповідь або новела, де контрастні частини не існують ізольовано, а логічно й емоційно доповнюють одна одну, вибудовуючи наскрізну сюжетно-психологічну лінію твору;
- літературна програмність і асоціативність: програмні заголовки, персонажі та літературні алюзії надають циклу додаткового змістового шару;
- інтонаційно-мотивна цілісність: повторюваність і варіативність лейтмотивів та символічних музичних шифрів створюють глибинні зв'язки між окремими номерами циклу, об'єднуючи їх в єдину музичну тканину. Р. Шуман нерідко приховує ці внутрішні зв'язки між частинами, залишаючи їх виявлення на розсуд виконавця.

Ключовим виконавським завданням в інтерпретації фортепіанних циклів Р. Шумана є досягнення відчуття художньої цілісності композиторського задуму у процесі його сценічного втілення. Виконавець має не лише розкрити

індивідуально-образну своєрідність кожної мініатюри, а й виявити внутрішні зв'язки між окремими частинами, підпорядковуючи їх послідовному розгортанню єдиного драматургічного наративу. У цьому контексті піаніст постає не просто виконавцем, а співтворцем циклу: композитор визначає композиційні рамки та структурні контури свого задуму, тоді як виконавець наповнює їх емоційно-смісловим змістом у реальному звучанні.

Як зазначає С. Вайт, новаторська форма шуманівського циклу ніби запрошує піаніста до співтворчості, закликаючи його оживити на сцені образ романтичного героя, і саме від виконавця залежить ступінь переконливості та структурної завершеності втілення цього образу [53]. Досягнення такого ефекту потребує від піаніста синтезу аналітичного осмислення музичного матеріалу з високим рівнем виконавської майстерності та вільного володіння технічно-виразовими засобами. Зокрема, до чинників, що сприяють реалізації цілісної виконавської концепції, належать:

- продумане співвідношення темпів між частинами циклу та використання гнучкої, змістовно вмотивованої агогіки;
- усвідомлене використання динамічних градацій і педалізації, що сприяє виявленню прихованих інтонаційних зв'язків;
- особлива увага до повторюваних інтонацій, мотивів і ритмо-мелодичних «рим», які непомітно об'єднують розрізнені епізоди;
- формування виконавцем власної концепції інтерпретації з опорою на програмні та літературні асоціації, закладені композитором у творі.

Виконавська традиція фортепіанних циклів Р. Шумана формувалася упродовж понад 150 років, поступово змінюючись під впливом естетичних та технічних тенденцій різних епох. Видатні піаністи — від Клари Шуман до сучасних виконавців — розкривали різні грані його задумів, від академічно точного відтворення тексту до більш вільних, емоційно виразних інтерпретацій. Аналіз виконавських підходів провідних піаністів засвідчує, що традиція інтерпретації шуманівських циклів виробилася на основі різноманітних, часом контрастних артистичних стратегій. Серед видатних інтерпретацій тво-

рів Р. Шумана можна виокремити кілька показових підходів, які відображають різні історичні епохи та стилі виконавства:

Інтерпретаційний підхід Клари Шуман характеризується виваженою та стриманою манерою викладу та позначений глибоким проникненням в авторський задум. Її редакторська діяльність і педагогічні принципи, сформовані на основі безпосередньої співпраці з композитором, були зосереджені на утвердженні цілісного сприйняття фортепіанного циклу як єдиної художньо-драматургічної конструкції. Водночас ключовою залишалася настанова на скрупульозне дотримання авторського тексту, що в поєднанні з інтелектуально-поетичним осмисленням змісту забезпечувало стильову автентичність виконання. Такий підхід сформував еталон інтерпретації творів Р. Шумана, який справив тривалий вплив на виконавську практику наступних поколінь піаністів.

Виконавська стратегія Володимира Горовиця характеризується романтично-експресивним прочитанням авторського задуму із виразним акцентом на крайніх емоційних контрастах та віртуозній ефектності. Його виконання позначені вибуховою динамікою, масштабним звуковим діапазоном і технічною досконалістю, проте всі ці засоби органічно інтегруються в драматургічну логіку розгортання циклічного задуму.

Інтерпретаційний підхід Марти Аргеріх характеризується імпульсивно-інтуїтивною природою, де поєднуються бурхлива емоційна виразність із внутрішньою структурною впорядкованістю виконавського задуму. Її трактування фортепіанних циклів Роберта Шумана, передусім «Карнавалу» оп. 9 та «Крейслеріани» оп. 16, вирізняється стихійною енергією, динамічним темпоритмом та яскраво окресленими контрастами між частинами. Водночас виконавиця забезпечує цілісність драматургічного розгортання за рахунок мінімізації пауз між п'єсами й тонкого відчуття внутрішньої логіки циклу: твір постає як емоційно насажений наратив, де віртуозність слугує засобом втілення художнього образу. Інтерпретації М. Аргеріх демонструють майстерне балансування між свободою індивідуального натхнення та раціональним конт-

ролем над формою, що дозволяє досягти гнучкості фразування, динамічної виразності й драматургічної завершеності цілісного виконавського прочитання циклу.

Інтерпретаційна стратегія Юджи Ванг відображає сучасний індивідуалізований підхід, у якому поєднуються бездоганна технічна досконалість і глибока музична чутливість [49]. Виконавиця приділяє особливу увагу виявленню ключових інтонаційних елементів, що забезпечують внутрішню єдність циклу (зокрема, шифр A–S–C–H у «Карнавалі» ор. 9), і акцентує їх у процесі інтерпретації, формуючи чітку поєднаність п'єс. Її виконання вирізняється прозорістю фактури, навіть у віртуозно насичених епізодах, широким динамічним спектром і детально продуманим фразуванням. У ліричних епізодах (зокрема, у «Дитячих сценах» ор. 15) Юджа Ванг уникає надмірної сентиментальності, натомість зберігає інтонаційну природність і емоційну щирість. У трактуванні «Крейслеріани» ор. 16 виконавиця сміливо поєднує контрастні образи — від екстатичних до медитативних, демонструючи широкий спектр виразових засобів і гнучке агогічне моделювання. Її підхід репрезентує виконавські тенденції ХХІ століття, орієнтовані на поєднання технічної віртуозності з уважним ставленням до стилістики та драматургічної логіки твору.

Серед актуальних тенденцій інтерпретації фортепіанних циклів Р. Шумана окрему позицію займає напрям історично інформованого виконання. На відміну від романтично-патетичної або інтуїтивно-індивідуалізованої стратегії, цей підхід ґрунтується на реконструкції виконавських практик ХІХ століття, зокрема, манери гри Клари Шуман, її учнів та найближчого оточення. Сучасні піаністи, що працюють у цьому ключі, надають перевагу прозорості фактури, стриманому використанню педалі, природному динамічному балансуванню між голосами та гнучкому *rubato* з компенсаційним принципом. Показовим прикладом є інтерпретації Андреаса Штайера, які поєднують стильову автентичність із високими вимогами до артикуляційної чіткості й структурної логіки.

ВИСНОВКИ

Відповідно до поставлених завдань отримано такі висновки:

1. Фортепіанні цикли Роберта Шумана посідають вагоме місце в музикознавчих дослідженнях як визначний жанрово-стильовий феномен доби романтизму. Дослідження їхніх художньо-естетичних засад і жанрово-стильових особливостей показало, що ці твори втілюють ключові принципи романтичної естетики, базовані на синтезі музичного і літературного начал, суб'єктивності вираження та музичній програмності задуму. З'ясовано, що кожен із циклів Р. Шумана вибудовано як цілісну музичну новелу, де низка контрастних мініатюр об'єднана спільною образною ідеєю та наскрізною сюжетно-психологічною лінією. Композитор широко використовує літературні алюзії, програмні заголовки та впізнавані образи дійових персонажів, завдяки чому музична тканина набуває глибоких образно-смыслових контекстів. Літературно-програмні ідеї відіграють ключову роль у формуванні драматургічного наративу циклу, забезпечуючи цілісність художнього задуму, завдяки чому окремі мініатюри тематично та асоціативно інтегруються у єдину структуру. Таким чином, Шуманові цикли виступають яскравим виявом романтичного світогляду, де музика й поезія нерозривно пов'язані, а внутрішній сюжет твору формується як результат інтертекстуального діалогу між нотним текстом і літературними образами.

2. Композитор став одним із новаторів жанру фортепіанного циклу у добу романтизму, запровадивши оригінальні принципи циклічності та композиційної єдності. Установлено, що Р. Шуман збагатив жанр фортепіанного циклу, перетворивши розрізнені мініатюри на цілісний музично-драматургічний комплекс. Його цикли характеризуються тісною внутрішньою взаємопов'язаністю частин, де серед важливих об'єднувальних чинників є тематична й інтонаційна спорідненість, варіативність лейтмотивного розвитку і сим-

волічні музичні шифри, що створюють глибинні інтонаційні зв'язки між номерами, об'єднуючи їх в єдине музичне полотно. Митець часто приховував ці зв'язки у нотному тексті, залишаючи їх виявлення на розсуд виконавця, що свідчить про вагомий роль інтерпретатора в розкритті цілісності твору. Таким чином, Р. Шуман переосмислив досвід попередників та сформував нове бачення фортепіанного циклу, який перестав сприйматися лише як збірка окремих п'єс, натомість постав як концептуально цілісний жанр, композиційна єдність якого реалізується завдяки глибоким інтонаційно-тематичним взаємозв'язкам і наскрізній драматургічній логіці.

3. Дослідження художньо-виконавських аспектів інтерпретації шуманівських циклів висвітлює основні технічні та виражальні виклики, що постають перед піаністом. *По-перше*, твори Р. Шумана відзначаються складністю ритмічної організації: часті зміни метру та раптові зміщення акцентів («Крейслеріана» оп. 16) створюють ефект нестабільності, вимагаючи від виконавця надзвичайно точної координації і відчуття гнучкого ритмічного пульсу. *По-друге*, фактура багатьох Шуманових творів насичена поліфонічними шарами, що потребує тонкого балансування голосів і педалізації. *По-третє*, суттєвим викликом є інтеграція контрастних за характером і темпом номерів у єдину драматургічну канву циклу. Різноманітні мініатюри з кардинально різними темпово-динамічними змінами слід інтерпретувати як цілісну музичну оповідь, уникаючи розривності. Для цього виконавець мусить продумати темпові співвідношення і застосувати гнучку агогіку при переходах між частинами. Зокрема, доцільно виконувати деякі номери аттаса (без пауз), щоб зберігати безперервність розвитку. Важливим є і вибудовування переконливих темпових пропорцій з урахуванням авторських вказівок щодо характеру руху, де тонке відчуття моментів прискорення та уповільнення забезпечує природність змін темпу без утрати стилістичної єдності. Загалом, інтерпретація циклів Р. Шумана вимагає від піаніста поєднання віртуозної технічної майстерності з глибоким художнім розумінням.

4. Аналіз інтерпретацій видатних піаністів різних епох виявив спільні тенденції та індивідуальні стратегії у трактуванні фортепіанних циклів Р. Шумана. Загальною рисою, притаманною всім провідним виконавцям, є прагнення до втілення цілісної драматургії циклу та глибокої емоційної виразності, хоча шляхи досягнення цього різняться. Інтерпретаційний підхід Кларі Шуман, котра заклала підґрунтя виконавської традиції творів чоловіка, вирізнявся стриманою, виваженою манерою, неухильним дотриманням авторського тексту та інтелектуально-поетичним проникненням у зміст задуму. Піаністка розглядала цикл як єдину художньо-драматургічну конструкцію і наполягала на стилістичній автентичності виконання, що сформувало еталон трактування Шуманових творів для наступних поколінь.

Фортепіанна манера Володимира Горовиця репрезентує іншу епоху — на межі XIX–XX століть пріоритетів набув віртуозно-монументальний стиль. Його трактування циклічних задумів Р. Шумана позначене романтично-експресивними рисами, виразним акцентом на емоційних крайнощах та підкреслено віртуозною ефектністю виконання. В. Горовиць у своїх інтерпретаціях Шуманових циклів поєднав вибухову динаміку і технічну досконалість із внутрішньою логікою твору, завдяки чому навіть найсміливіші темпово-динамічні контрасти органічно вписувались у цілісність прочитання авторського задуму.

Марта Аргеріх, представниця повоєнної генерації виконавців, втілює імпульсивно-інтуїтивний підхід у прочитанні циклів німецького композитора. Її інтерпретації («Карнавал» оп. 9, «Крейслеріана» оп. 16 та ін.) відзначаються стихійною енергією, швидким темпоритмом і яскраво окресленими контрастами, однак піаністка дбає і про цілісність твору, мінімізуючи паузи між номерами та чітко відчуваючи внутрішню логіку розвитку циклу. М. Аргеріх майстерно балансує між свободою особистого натхнення і раціональним контролем форми, досягаючи гнучкого фразування, широкого динамічного діапазону і завершеності виконавської драматургічної концепції.

У своїй інтерпретації Шуманових циклів Юджа Ванг репрезентує родові виконавські тенденції ХХІ століття, поєднуючи сучасний індивідуалізований підхід з бездоганною технікою та глибокою музичною чутливістю. Ю. Ванг приділяє особливу увагу виявленню інтонаційних мотивів, що забезпечують внутрішню єдність циклу (наприклад, підкреслює музичний шифр А–S–C–H у «Карнавалі» оп. 9), тим самим досягаючи прозорості фактури і логічної пов'язаності всіх частин. Її виконання вирізняється тонким балансом між віртуозністю та стилістичною виваженістю, де навіть у віртуозних епізодах зберігається ясність музичного тексту, а ліричні номери подаються без надмірної сентиментальності, з природною щирістю почуття.

Окремим напрямом сучасної виконавської практики є історично інформоване виконання шуманівських творів. Піаністи, що працюють у цьому ключі (як приклад, Андреас Штайер), прагнуть реконструювати стилістичні особливості гри ХІХ століття, закладені К. Шуман, її учнями та послідовниками. Такий підхід передбачає прозору фактуру, стримане використання педалі, природний баланс голосів і гнучке *rubato* в дусі романтичної епохи.

Розглянуті інтерпретаційні моделі — від академічно виважених до інтуїтивно-емотивних, демонструють багатовимірність підходів до виконавського втілення фортепіанних циклів Р. Шумана. Під *академічно виваженою моделлю* маємо на увазі реалізацію такої інтерпретаційної концепції, яка спирається на максимально достовірне і ретельне відтворення авторського задуму, суворе дотримання композиторських вказівок, традицій і норм академічного виконавського дискурсу. Основними характеристиками цієї моделі є ясність, стриманість, раціональність виконавського рішення, прагнення уникати зайвого суб'єктивізму, а також чітке слідування нотному тексту. Така модель здебільшого має на меті передати слухачеві первісний задум композитора, не допускаючи суттєвих виконавських «відхилень» чи індивідуальних емоційних трактувань.

Натомість, *інтуїтивно-емотивна модель* інтерпретації характеризується у грі акцентом на особистісному переживанні, індивідуальній творчій інту-

її виконавця та емоційній свободі у передачі музичних образів. Ця модель припускає можливість вільнішого поводження з темпо-ритмічною компонентою авторського задуму, динамікою, агогікою, акцентуванням і навіть фактурними деталями. Її метою є спрямованість на максимальну виразність, досягнення глибокого емоційного резонансу зі слухачем, що інколи може означати відхилення від академічних канонів на користь більш особистого, суб'єктивного прочитання твору. Попри очевидні виконавсько-стилістичні розбіжності між цими двома підходами, їх об'єднує спільна мета, спрямована на розкриття глибин Шуманового задуму та створення нових інтерпретаційних версій його циклів.

5. Результати дослідження дали змогу сформулювати практичні рекомендації для піаністів стосовно забезпечення стильової цілісності й драматургічної єдності інтерпретації фортепіанних циклів Р. Шумана. *По-перше*, виконавець має підходити до циклу як до єдиного художнього організму, де важливо не лише відтворити індивідуальний характер кожної п'єси, а й простежити внутрішні зв'язки між ними, підпорядковуючи всі епізоди розгортанню спільного драматургічного задуму. Для досягнення такого результату піаністу рекомендується ретельно проаналізувати партитуру на предмет повторюваних інтонацій, мотивів чи ритмо-мелодичних «ядер», які непомітно об'єднують розрізнені номери циклу, і виразно абсорбувати ці авторські морфеми у власний стилістичний досвід.

По-друге, необхідно продумати концепцію темпів, динаміки і агогіки у масштабі всього циклу, адже дотримання змістовно вмотивованих співвідношень між темпами частин, використання гнучкого *rubato*, підпорядкованого темброво-динамічній палітрі задуму допоможе створити відчуття безперервного розвитку композиції, її змістової завершеності. Раціонально розподіляючи динамічні градації та педалізацію, виконавець тим самим підкреслює приховані інтонаційні зв'язки, водночас зберігаючи стилістичну автентичність Шуманового фонізму. *По-третє*, інтерпретатору варто звернутися до програмних і літературних асоціацій, закладених композитором, де осмислення

цих позамузичних образів сприятиме глибшому проникненню в авторський задум і надасть виконанню необхідної образної рельєфності.

Доцільним є й вивчення виконавських традицій клавірного доробку німецького Р. Шумана, адже ознайомлення із редакторськими примітками та коментарями автора та його сучасників Р. Шумана, а також аналіз записів видатних піаністів різних історичних періодів, збагатить власну інтерпретацію та розширить палітру ймовірних виразових засобів для сучасного виконавця. Застосування цього історично інформованого підходу, що передбачає врахування особливостей фортепіанної техніки та естетичних принципів гри XIX–XX століть, дозволяє уникнути розбіжностей і суперечностей у сучасному трактуванні Шуманової фортепіанної стилістики. Виконання фортепіанних циклів з увагою до окреслених рекомендацій забезпечить стильову єдність і драматургічну завершеність сценічної версії, максимально наближеної до духу романтизму і композиторського бачення твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Вовченко Г. «Симфонічні етюди» та «Крейслеріана» Р. Шумана в представництві бідермаєрівської і романтичної циклізації фортепіанних мініатюр. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 2. С. 261–266. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308408>.
2. Ганзбург Г. Песенный театр Роберта Шумана : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 ; Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2010. 211 с. URL : <https://uacademic.info/ua/document/0411U003411> (дата звернення: 10.03.2025).
3. Горецька Н. «Танці Давидсбюндлерів» Р. Шумана: засоби і прийоми композиційної єдності циклу. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 4. С. 3–10. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-1>.
4. Иванова И. Периодизация творчества Роберта Шумана в фокусе оценочных суждений. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2017. Вип. 47. С. 108–124. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2017_47_11 (дата звернення: 10.04.2025).
5. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві ХХ сторіччя. Львів : ККІНПАТРИ ЛТД, 2014. 340 с.
6. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя ; Львівська держ. музична академія ім. М. Лисенка. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
7. Лі Ган. Особливості художньо-образної сфери вокальних творів Роберта Шумана : дипломна робота за здобуття ступеня магістр ; Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування, Кафедра академічного співу. Львів, 2021. 58 с.

8. Лі Цзичжань. Принцип циклічності у фортепіанній музиці Роберта Шумана: виконавські підходи. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2025. Вип. 2 (67). С. 7–23.
[https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(67\).2025.336600](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(67).2025.336600).
9. Лі Цзичжань. Фортепіанний цикл у творчості Роберта Шумана: художньо-стильовий світ задуму та особливості виконавського втілення. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2025. Вип. 21(1). С. 97–106.
[https://doi.org/10.31500/1992-5514.21\(1\).2025.333485](https://doi.org/10.31500/1992-5514.21(1).2025.333485).
10. Лу До Жанровий феномен інтермецо у фортепіанній творчості Р. Шумана та Й. Брамса : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 ; Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 18 с.
11. Лу До. Первое интермеццо в истории музыки: Р. Шуман, ор. 4, №1. *Музичне мистецтво і культура*. 2018. № 26. С. 200–213.
<https://doi.org/10.31723/2524-0447-2018-26-200-213>.
12. Меркулов А. Фортепианные сюитные циклы Шумана: (вопросы целостности композиции и интерпретации). Москва: Музыка, 1991. 96 с.
13. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации [учеб. пособие]. Киев, 2013. 271 с.
14. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство*. 1999. Вип. 2. С. 4–14.
15. Панова Н. Давидсбюнд Роберта Шумана в авторському слові та поезиці фортепіанних творів 1830-х років. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 3. С. 381–384.
<https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191823>.
16. Роберт Шуман. Життєві правила для музикантів. Переклав В. Білоцерківський. *Поетичні майстерні*. URL : <https://maysterni.com/publication.php?id=148861> (дата звернення: 01.03.2025).

17. Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы : сб. науч. тр. / сост. Г. И. Ганзбург ; Институт музыкознания. Харьков : РА-Каравелла, 1997. 272 с.
18. Рябуха Н. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX–XX ст.) : дис. ... канд. мист., спец. 17.00.03 ; Харк. держ. акад. культури. Харків, 2004. 137 с. URL : <https://uacademic.info/ua/document/0404U003600> (дата звернення: 01.03.2025).
19. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 ; НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2000. 178 с. URL : <https://uacademic.info/ua/document/0401U000649> (дата звернення: 01.03.2025).
20. Чернявська М. Постать Клари Вік-Шуман в європейському науковому дискурсі. *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. Вип. 17. С. 213–231. <https://doi.org/10.34064/khnum2-17.14>.
21. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей: В 2-х томах: Перевод с немецкого. Т. 2-б. Москва : Музыка, 1979. 293 с.
22. Юрійчук Н. Шість фуг на тему «BACH» для органу або педального фортепіано ор. 60 Р. Шумана. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 55. Том 3. С. 107–112. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-3-17>.
23. Anna Caroline Oury. *Wikipedia, the free encyclopedia*. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Anna_Caroline_Oury (date of access: 25.02.2025).
24. Botstein L. Rhetoric, and the Self: Robert Schumann and Music Making in German-Speaking Europe, 1800-1860 // *Schumann and His World* ; ed. by R. L. Todd. Princeton University Press, 1994. P. 3–47.
25. Carnaval, Op. 9 — Robert Schumann. *Piano.blog*. 02.02.2024. URL: <https://www.piano.blog/article-carnaval-op-9-robert-schumann/> (date of access: 27.04.2025).

26. Carnaval (Schumann) — Wikipedia. *Wikipedia, the free encyclopedia*.
URL : [https://en.wikipedia.org/wiki/Carnaval_\(Schumann\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Carnaval_(Schumann)) (date of access: 20.01.2025).
27. Chronological short vita — Schumann-Portal. Informationen rund um Robert und Clara Schumann. *Schumann netzwerk : Alles zu Robert und Clara Schumann*. URL : https://www.schumann-portal.de/Chronological_short_vita_Robert.html (date of access: 27.02.2025).
28. Clements A. Yuja Wang / Royal festival hall review — dazzling and brilliant playing. the Guardian. URL : <https://www.theguardian.com/music/2022/apr/21/yuja-wang-review-royal-festival-hall-london-dazzling-and-brilliant-playing#:~:text=Sonatas%20from%20opposite%20ends%20of,what%20the%20music%20was%20about> (date of access: 27.04.2025).
29. Daverio J. Reading Schumann by way of Jean Paul and his contemporaries. College Music Symposium. 23.10.2018. URL : <https://symposium.music.org/30/item/2058-reading-schumann-by-way-of-jean-paul-and-his-contemporaries.html> (date of access: 24.02.2025).
30. D'Errico L. Schumann's Dichterliebe: From the problem of performance to the performance of the problem. *La Deleuziana – Online Journal of Philosophy*. 2019. № 10. P. 310–324. ISSN 2421–3098. URL : <https://philpapers.org/rec/DERSDF-7> (дата звернення: 02.08.2025).
31. Ding Yuxuan. A Study of Schumann's A Minor Piano Concerto. *Frontiers in Art Research*. 2024. Vol. 6. Iss. 12. P. 16–23. <https://doi.org/10.25236/FAR.2024.061203>.
32. Distler J. Schumann: Kreisleriana, etc. / Horowitz. *ClassicsToday.com*. URL: <https://www.classicstoday.com/review/review-9776/> (date of access: 10.04.2025).
33. Forum pianoworld. *Pianoworld. 25 years! 1997–2022*. URL : <https://forum.pianoworld.com/ubbthreads.php/topics/2911735/an-appreciation-of-kinderzenen-op-15-by-schumann.html> (date of access: 10.02.2025).

34. Guan Shuyi. Secret Messages in Schumann's Music: A Study of the Influence of German Literature and Cipher on the Music of Robert Schumann. Doctor of Musical Arts dissertation, completed in graduate school at the University of Kansas. University of Kansas, 2018. 42 p. URL : <https://hdl.handle.net/1808/27861> (date of access: 10.04.2025).

35. "Fleeting" #14: III. Langsam getragen (ursprüngliche Fassung), Fantasie in C Major, op. 17. Rie Moore. URL : https://riemoore.com/2019/04/13/fleeting-14/?utm_source (date of access: 02.08.2025).

36. Hwang Shin. Reconstructing Clara Schumann's pedagogy: illumination through understanding. A Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of Cornell University In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts. Cornell University 2020. 150 p. URL : <https://ecommons.cornell.edu/items/4774429b-f97e-4436-b6b2-d8048bc7cb02>

37. Kreisleriana, Op. 16, Robert Schumann. *LA Phil*. URL : <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/2160/kreisleriana-op-16> (date of access: 20.03.2025).

38. Kuang Ziyu. Exploring Performance Techniques in Schumann's Piano Suite Papillons. International Journal of Literature and Arts. 2024. Vol. 12. № 6. P. 186–192. <https://doi.org/10.11648/j.ijla.20241206.16>.

39. Lawson D. Interpretations and performance practices of Robert Schumann's "Carnaval". University of Nebraska at Omaha. Student Work. 2857. URL : <https://digitalcommons.unomaha.edu/studentwork/2857> (date of access: 10.04.2025).

40. Pender Music: Davidsbündlertänze № 2 and № 1. *Pender UMC*. 16.09.2023. URL : <https://penderumc.org/pender-blog/pender-music-davidsbundlertanze-no-2-and-no-1/> (date of access: 22.01.2025).

41. Renowned pianist to perform complete solo piano works of Schumann. *News Bureau*. 08.09.2011. URL : <https://news.illinois.edu/renowned->

[pianist-to-perform-complete-solo-piano-works-of-schumann/](#) (date of access: 27.07.2025).

42. Robert Schumann op. 2 — Schumann-Portal. Informationen rund um Robert und Clara Schumann. *Schumann netzwerk : Alles zu Robert und Clara Schumann*. URL : <https://www.schumann-portal.de/op-2-1243.html> (date of access: 27.07.2025).

43. Robert Schumann op. 6 — Schumann-Portal. Informationen rund um Robert und Clara Schumann. *Schumann netzwerk : Alles zu Robert und Clara Schumann*. URL : <https://www.schumann-portal.de/op-6-1245.html> (date of access: 13.02.2025).

44. Robert Schumann op. 9 — Schumann-Portal. Informationen rund um Robert und Clara Schumann. *Schumann-Netzwerk : Alles zu Robert und Clara Schumann*. URL : <https://www.schumann-portal.de/op-9-1246.html> (date of access: 12.11.2024).

45. Robert Schumann op. 16 — Schumann-Portal. Informationen rund um Robert und Clara Schumann. *Schumann-Netzwerk : Alles zu Robert und Clara Schumann*. URL: <https://www.schumann-portal.de/op-16-1253.html> (date of access: 28.07.2025).

46. Schumann: Scenes from Childhood — ABC Classic. *ABC Classic*. 03.12.2019. URL : <https://www.abc.net.au/listen/classic/read-and-watch/listening-guide/schumann-scenes-from-childhood/11687906> (date of access: 21.12.2024).

47. Schumann and His World / ed. by R. L. Todd. Princeton University Press, 1994. 395 p. <https://doi.org/10.1515/9781400863860>.

48. Schumann: Davidsbündlertänze, Kinderszenen, Sonata № 2. Angela Hewitt (piano). *Hyperion*. 2010. URL: https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67780 (date of access: 27.04.2025).

49. Simpson E. C. Yuja shows familiar flash but a lack of depth in Carnegie recital. *New York. Classical Review*. 15.05.2016. URL : <https://newyorkclassicalreview.com/2016/05/yuja-shows-familiar-flash-but-a-lack-of-depth-in-carnegie-recital/> (date of access: 27.04.2025).

50. Stefaniak A. Clara Schumann and the Imagined Revelation of Musical Works. *Music and Letters*. 2018. Vol. 99, no. 2. P. 194–223. URL : <https://doi.org/10.1093/ml/gcy012>.
51. Stefaniak A. Schumann's Virtuosity: Criticism, Composition, and Performance in Nineteenth-Century Germany. Indiana University Press, 2016. 304 p.
52. Tunbridge L. Schumann's Orchestration for Das Paradies und die Peri and Szenen aus Goethes Faust. *Choral Journal*. 2010. Vol. 51, № 2. P. 7–17. URL : https://acda-publications.s3.us-east-2.amazonaws.com/choral_journals/Tunbridge.pdf#:~:text=Schumann%E2%80%99s%20Orchestration%20for%20Das%20Paradies,aus%20Goethes%20Faust%20Laura%20Tunbridge (date of access: 27.04.2025).
53. White S. J. Cedarville University Дж. Уайт , Університет Седарвіль Fighting the Philistines: Robert Schumann and the Davidsbündler. *Musical Offerings*. 2021. Vol. 12, no. 1. P. 1–9. <https://doi.org/10.15385/jmo.2021.12.1.1>.
54. White A. M. The Improvised Text: Bodily Regimes of Piano Performance in the Nineteenth Century : dissertation ... Doctor of Philosophy ; The University of Chicago. Chicago, 2021. 235 p. URL : <https://www.proquest.com/openview/076f55adb75c36bbf85f8ebf80f7d6f9/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y#:~:text=Century%20search,New%20York%3A%20Oxford%20University> (date of access: 10.02.2025).
55. Wright D. Too much Yuja and not enough Schumann in Wang's subbing with Philharmonic. *New York. Classical Review*. 28.03.2019. URL : <https://newyorkclassicalreview.com/2019/03/too-much-yuja-and-not-enough-schumann-in-wangs-subbing-with-philharmonic/> (date of access: 27.04.2025).
56. Yuja Wang plays Brahms, Schumann and Beethoven. *Euronews*. 11.05.2016. URL: <https://www.euronews.com/culture/2016/05/11/yuja-wang-plays-brahms-schumann-and-beethoven> (date of access: 27.04.2025).
57. Yuja Wang Video Solos. *Yuja Wang Archives*. URL : <https://yujawang.nicerweb.com/download/video.html> (date of access: 27.04.2025).