

УДК 78.071.1.001.1(430):780.616.432-181
DOI 10.32461/2226-3209.2.2024.308408

Цитування:

Вовченко Г. К. «Симфонічні етюди» та «Крейслеріана» Р. Шумана в представництві бідермаєрівської і романтичної циклізації фортепіанних мініатюр. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 261–266.

*Вовченко Ганна Костянтинівна,
аспірантка Одеської національної
музичної академії імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0009-0007-4349-8549>
coolahhy@gmail.com*

Vovchenko H. (2024). "Symphonic Etudies" and "Kreisleriana" by R. Schumann in the Representation of Biedermeyer and Romantic Cycling of Piano Miniatures. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 261–266 [in Ukrainian].

**«СИМФОНІЧНІ ЕТЮДИ» ТА «КРЕЙСЛЕРІАНА» Р. ШУМАНА
В ПРЕДСТАВНИЦТВІ БІДЕРМАЄРІВСЬКОЇ І РОМАНТИЧНОЇ ЦИКЛІЗАЦІЇ
ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР**

Мета роботи – виділити саме бідермаєрівські складові творчого методу Шумана в руслі піаністичних спрямувань підготовки Ф. Віка, К. Вік-Шуман із обґрунтуванням смислової спрямованості творів Шумана, невіддільних від естетики бідермаєра, у свою чергу, пов'язаної з естетичними показниками романтизму. **Методологічна основа** – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, компаративно-герменевтичні пролонгації інтонаційності в працях Д. Андросової, Т. Веркіної, О. Козаренка, І. Котляревського, І. Ляшенка, Лю Бінцяна, О. Маркової, О. Муравської, О. Рижової, О. Соколової, ін., із застосуванням науково-дослідницьких методів: мистецтвознавчо-аналітичного, описово-історичного, культурно-регіоністичного, герменевтичного, ін. **Наукова новизна.** Вперше в Україні акцентується бідермаєрівська сторона композиторського мислення Р. Шумана у зв'язку із його крупними циклічними творами, в яких мініатюризм складових не знімав романтичної масштабності мислення, однак у бідермаєрівському ракурсі виявляється уникнення авторського стильового егоцентризму вираження. **Висновки.** Два взяті для аналізу цикли Р. Шумана складають типовий вихід фортепіанного мініатюризму композитора, що витікає з ідеї «Ораторії для фортепіано», а саме з його «Карнавалу», в якому контрасти темпово-жанрових зіставлень, що так виділилися в романтичній театральності, тут постають в позитиві бідермаєрівського наслідування сонат-сюїт рококо, об'єднаних ласкавістю спілкування в останніх, а тут артистичною вдачею суб'єкту дії. Фортепіанне втілення тяжіє до «діамантовості» звучань «легкого» піанізму (Шуман неодноразово виділяв бідермаєрівську «ноктюрновість» у грі Шопена, минаючи оркестральні відкриття Ф. Ліста), тобто до бідермаєрівської складової тяжіла стильова позиція автора «Карнавалу», тоді як містеріально-театральні внески засвідчують наближення до романтичної палітри.

Ключові слова: симфонія, симфонізм, бідермаєр, романтизм, фортепіанна мініатюра, цикл, стиль в музиці, музичний жанр.

Vovchenko Hanna, Postraduate Student, Odesa A.V. Nezhdanova National Academy of Music

"Symphonic Etudies" and "Kreisleriana" by R. Schumann in the Representation of Biedermeyer and Romantic Cycling of Piano Miniatures

The purpose of this work is to highlight the Biedermeyer components of Schumann's creative method in line with the pianistic directions of training of F. Wik, K. Wik-Schuman with the justification of the semantic direction of Schumann's works, which are inseparable from Biedermeyer aesthetics, in turn, connected with the aesthetic indicators of romanticism. **The methodological basis** is the intonation approach of the school of B. Asafyev in Ukraine, comparative and hermeneutic prolongations of intonation in the works of D. Androsova, T. Verkina, O. Kozarenko, I. Kotlyarevskyi, I. Lyashenko, Liu Binjsan, O. Markova, O. Muravska, O. Ryzhova, O. Sokolova, with the use of scientific research methods: art history-analytical, descriptive-historical, cultural-regionalist, hermeneutic. **Scientific novelty.** For the first time in Ukraine, the Biedermeyer side of R. Schuman's compositional thinking is emphasised in connection with his large cyclic works, in which the miniaturism of the components did not remove the romantic scale of thinking, but in the Biedermeyer perspective, the avoidance of the author's stylistic egocentrism of expression. **Conclusions.** The two cycles of R. Schumann taken for analysis constitute a typical output of the composer's piano miniaturism, which stems from the idea of the "Oratorio for piano", namely from his "Carnival", in which the contrasts of tempo-genre juxtapositions, so prominent in romantic theatricality, appear here in the positive of Biedermeyer imitation of Rococo sonata-suites, united

by the kindness of communication in the latter, and here by the artistic disposition of the subject of the action. The piano version gravitates towards the “diamond” sounds of “light” pianism (Schumann repeatedly singled out Biedermeier in Chopin's playing, bypassing F. Liszt's orchestral discoveries), i.e. the Biedermeier component of the stylistic position of the author of “Carnival”, while the mysterious-theatrical contributions testify to an approach to the romantic palette.

Keywords: symphony, symphonism, Biedermeier, romanticism, piano miniature, cycle, style in music, musical genre.

Актуальність дослідження названих творів визначається генієм творця цих композицій, які, будучи незмінно затребуваними в різних аудиторіях від днів їх перших виконань, визивають інтерес до себе у різних поколінь, з відповідною реакцією на риси вираження, що стають важливими в конкретних культурних умовах і на певному часовому рівні. В загальних обрисах це відображено у заголовку даної статті, де зіставляється бідермаєрівський і романтичний ракурси світобачення стосовно творів Шумана, з яких романтичний підхід усталився протягом усього минулого століття, тоді як виділення бідермаєрівського початку сталося в добу поставангарду в силу світоглядних і віросповідальних змін соціуму у планетарному обсязі. І якщо більшість знаменитих досліджень характеризують романтичний принцип композиторської творчості (див. [6] та ін.), то бідермаєрівський ракурс має місце в роботах останніх десятиріч [1; 2; 5].

Мета роботи – виділити саме бідермаєрівські складові творчого методу Шумана в руслі піаністичних спрямувань підготовки Ф. Віка, К. Вік-Шуман із обґрунтуванням смислової спрямованості творів Шумана, невіддільних від естетики бідермаєра, у свою чергу, пов'язаної з естетичними показниками романтизму.

Виклад основного матеріалу. Відомо, що взяті в аналіз в даному нарисі цикли «Симфонічних етюдів» («Етюдів у формі варіацій», оп. 13) і «Крейслеріана» (оп. 16) написані у 1930-ті, відповідно, у 1834 і 1838 роках, складаючи епіцентр виключно фортепіанної спадщини композитора того періоду. Циклічність побудови безпосередньо наслідувала ранньоромантичну й нарівно бідермаєрівську практику «вальсових вінків», з ідеї яких виросла і знаменита поемна спадщина Ф. Ліста, однак ця остання категорично минала жанрову «вирівненість» складових танцювального циклу. Відмітимо, що до часу написання названих творів Шуман вже був автором «Карнавалу» (оп. 9, 1834–1835), твору, який був цікаво названий «Ораторія для фортепіано», що вказувало на сакральні корені того танцювально-вальсово, переважно, улаштованого тексту.

Загалом це все було типове мистецтво Реставрації, тобто зі свідомою оглядкою на аристократизм дореволюційної доби салонних зібрань, в яких панували цикли, складені із множинної зіставленості двочастинних сонат повільно-швидко. Знамените подвійне alter ego Шумана у вигляді персоніфікації Евзебій – Флорестан, як бачимо, ніяк не складає суто індивідуального почину, але вказує на одухотворений прообраз сонатної двійки салону. А джерело тої сонатної двійковості – огляд на арію як духовний спів і «приземлене» варійоване подання у більш швидкій «інструментальності» звучання. І прийнято було це тлумачити як «заземлення», хоча інструментальне зосередження відзначає алілуйну славильність у співі.

«Вальсові вінки» також наслідували таку циклізацію, а у знаменитому «Карнавалі» Р. Шумана цим «двійчастим», «малосоїтним» побудовам додана ще й програмна персоніфікація («Флорестан» – «Евзебій», «Паганіні» – «Шопен», «Естрела» – «Кіаріна» й ін.). Цикл 1834 року, названий «Симфонічні етюди», також складається з послідовності двоїстих «малих циклів» повільно – швидко, представлених, ясно, у коливаннях інтенсивності подання і уповільненості, і швидкості. Цикл присвячений В. С. Біннетту (W.S. Bennett), другу з Лондона, який уславився моцартіанським піанізмом М. Клементі, Дж. Фільда, тобто так званім «легким» (політним, «діамантовим-перлинним») піанізмом, до якого схилився і Ф. Вік, і вихована ним К. Вік-Шуман.

Тому жодним чином епітет «симфонічні» не торкався оркестральності – цього роду силовий, «чоловічий» піанізм тільки відбудовувався Ф. Лістом, отримавши визнання у 1840-і роки. Тому «симфонічними» Етюди Шумана могли бути названими лише у церковному значенні того терміну: «злагоджені», «позгоджені» Етюди, що витікало з двійкових поєднань темпово-протилежних п'єс. Цикл складається із хорально-гімнічно викладеної Темі і 12 Етюдів, які представляють 11 Варіацій і Фінал (Етюд № 12). Відповідно, Тема (Andante) – Етюд I, Варіація I (un poco più vivo); Етюд II, Варіація II (marcato il canto) – Етюд III (Vivace); Етюд IV, Варіація III (♩= 132-138) – Етюд V,

Варіація IV (*Vivacissimo*); Етюд VI, Варіація V (*Agitato* $\text{♩} = 60-72$) – Етюд VII, Варіація VI (*Allegro molto* $\text{♩} = 96$); Етюд VIII, Варіація VII (*Andante*) – Етюд IX (*Presto possibile*). І тільки Етюд X, Варіація VIII (*Allegro*) – Етюд XI (*Andante*) дають, перед Фіналом, Етюдом XII, «обернений» варіант, відтіняючи *Allegro brillante* цього останнього.

Сама Тема складена у репризній двочастинності, що витікає із строфічних викладень – а Тема і є типовою «піснею без слів», хіба що не в сольному, але в ансамблевому поданні. Виділяються в Темі низхідні послідовності *catabasis*, заявляючи образ Спокути (такого роду мелодичні лінії надзвичайно поширені у XIX сторіччі). А вихідним виступає мотив з опірними нотами на висотностях $\text{cis}^2 - \text{cis}^1 - \text{a}^1 - \text{gis}^1$, тобто демонструючи опору на контур Хреста. У цілому Тема постає тою сакральною зафарбленою Прелюдією, якою у галліканській традиції прийнято називати усю людську музику як прелюдії до Співу Ангелів. Саме в цьому значенні фігурують «8 прелюдій» Ф. Куперена як Введення у майстерність («французький ДТК», де Прелюдії самозначущі у вищезгаданому сакральному тлумаченні). Бахівський «малий цикл» Прелюдія – Фуга – то протестантська корекція з акцентуванням риторики Фуги в ракурсі імітаційної поліфонії. А старовинна церковна поліфонія – то так звана контрастна поліфонія, французького дисканта, руського трирядкового співу, грузинського церковного триголосся.

Епоха Реставрації 1830-х років була і часом підйому так званої «кельтської хвилі», в центрі якої стояло відродження культури Нерозділеної церкви (про це – в роботі О. Муравської [2, 145–176]). Шуман вибудовує фактуру, гранично «розсуваючи» реєстри у дусі контрастної поліфонії старовинної церковної традиції. І цей сакральний принцип вибудови Темі робить її ідеальною Прелюдією у тому розширеному розумінні, який показовим був для Галліканської церкви, знищеної революцією, але культурно відроджуваною вона усвідомлювалась у діяльності інтелектуально вищих верств соціуму 1820-х – 1830-х років. Відзначимо також мелодичний хід на сексту від такту 1 на такт 2, який є сутнісним у мелодичних побудовах, розгорнутих до смислу Досконалості (секста – обсяг Досконалого звукоряду від *ut* до *la*, це обсяг ладів знаменного співу, а також григоріаніки).

Таке розуміння Темі як Прелюдії Шуман підкріплює трактуванням Етюдів I – Варіацією I:

вступ основної теми цієї п'єси показаний у фактурі експозиції фуги, що з такту 3 «розчиняється» у канонічних «зціпленнях» тематичних показів. А матеріал Темі спливає від такту 5 у середньому голосі, складаючи контрапункт щодо теми фуги, наміченої у тактах 1-2. Розвиваючий матеріал першого речення другої частини Етюдів I (такти 9–12), у другому реченні контрапункт матеріалу Темі і теми фуги (від такту 13) знову опиняється на першому плані сприйняття. Фуга Етюдів I показана у фактурі скерцо – що не протистоїть кантілені Темі, але «доповнює» його ігрово-задирливим тонусом викладення (ні в якому разі це не «зле скерцо» романтичних протиставлень кантіленим образам у Ф. Ліста). І вказане співвідношення мелодійно-наспівного і скерцозно-ігрового викладення зберігається в наступних парах співвідношень п'єс.

В Етюдів II матеріал Темі показаний в басу – і в контрапункті із «романсовою» мелодією у верхньому голосі, а від такту 7 мелодія Темі – щезає, не з'являється і в Етюдів III, який позбавлений автором права значитися наступною Варіацією. Варіацією III виступає Етюд IV, в якому контур Темі показаний в канонічному викладенні «стрічками» акордових побудов фактури правої і лівої рук. Середина початку другої частини позбавлена показу Темі, але остання відновлюється в репризі від такту 14. І «розкріпачується» скерцозна гра у Етюдів V, ремаркою зазначеного як *scherzando*, і вперше, у вигляді 12/8, засвічується тридольне ритмічне угруповування. «Нагадування» про Тему здійснюється низхідною послідовністю терцієвих мотивів, а мелодично значущий хід на сексту у Темі виділений тут вертикаллю (див. у тактах 3-4 паралельні сексти у фактурі правої руки). Репризне проведення теми Етюдів V (від такту 13) відзначене мелодичною кульмінацією («тихою» кульмінацією на *pp*) у тактах 14–15 із секстовими паралелізмами у верхніх голосах.

Етюд VI (Варіація V) абсолютизує символіку *catabasis*, відсторонивши посилання на ідею Досконалості, що фігурувала у вигляді фонізму паралельних секст в Етюдів V. Мелодика подається «неточним» унісоном (з ритмічно «упереджуючим» показом висотності відносно кантіленному проведенню мелодичного образу у фактурі правої руки), тобто в характері над-індивідуального вираження. Етюд VII (Варіація VI) складає скерцо-доповнення до патетичної кантілени – вперше в циклі змінюється тональність на

паралельний E-dur, вперше порушується двочастинний виклад на користь репризної тричастинності. І в центрі цієї центрованої конструкції показана Тема – в зіставленні C-dur і H-dur (такти 13–15 і 16–18), в тому «згорнутому» до послідовності catabasis, як це було у попередньому номері. Тональності C-dur і H-dur спливають у репризі (див. такти 23–28).

Етюд VIII (Варіація VII) відновлює основний cis-moll і канонічно-імітаційний виклад, що співвідносний із фугою-канонем Етюдів I (Варіація I), тільки у «прелюдійному» кантиленному викладенні – і з відновленням двочастинності структури (репризність у її другій частині – від такту 10 – є «стертою» тональним плинним розвитком). Контури Теми – не показані. Що ж до Етюдів IX, то знов висувається не-антитетичне скерцо (і розмір безпосередньо 3/16), і знову, як у Етюдів VII (Варіація VI), структура змінена на репризну тричастинність, причому, із розлогістю подання центрального розвиваючого розділу (такти 18–57). Поступенева послідовність catabasis «нагадує» низхідний контур Теми – що особливо підкреслене у репризі (від такту 58), коли акорд поданий арпеджіато у правій руці визначає аналогію до акордового викладу Теми.

Як вже відзначалося вище, пара повільно-швидко у Етюдах X (Варіація VIII) – XI (Варіація IX) «обертається» на протилежне: швидко – повільно, відповідно, «хорал із супроводом без слів» в наближенні до славільного канту (канти широко писалися композиторами Заходу, тільки не склали форпост їх творчої спадщини [4]) змінюється у Етюдів XI на «романс без слів». В обох п'єсах відновлена репризна двочастинність будови Теми. Мелодичний контур останньої чітко впізнаваний у «бойовитому» хоралі-канти Етюдів X – поданий не тільки catabasis за тонами низхідного тризвуку, але і знаковий секстовий хід (від такту 1 на 2) – правда, у другому реченні (від такту 5) цей останній «губиться», як і у репризному проведенні від такту 13.

І з тими ж примітами структурного і мелодично-тематичного наближення до Теми зроблене викладення в Етюдів XI (Варіація IX), тональність gis-moll. Причому, надіндивідуальний славільний ліризм Етюдів X в даному Етюдів XI Andante засвідчений в надіндивідуальному значенні – через поліфонізм викладення (див. канон від такту 6). І та ж поліфонізація у репризі – вільне обернення початкової мелодії від секстового ходу (див. такти 17–22).

Етюд XII (Finale), Des-dur, Allegro brillante, – артикуляційне зазначення brillante вказує у підсумку циклу на тип піаністики, вибраної композитором: «легкий», блискучий, поліфонізований контрастними зіставленнями у вертикалі, але не в антитетичності, а у симфонічності-гармонічності поєднань – згідно з церковним розумінням провідного терміну назви циклу. Тональність – однойменна мажорна до основного cis, згодом, в романтичній музиці Des і Ges усталюються у вираженні Любові (див. дует Рауля і Валентини у фіналі IV дії «Гугенотів» Дж. Меєрбера). Як і в Темі, для Фіналу показане контрастно-поліфонічне «розведення» регістрів – і це стосується і акордики початкової побудови рефрену рондальної композиції (тричі проходить ця тема – див. такти 1–8, 83–90 і 164–171). Контур Теми закладений у хід октав лівої руки, тоді як від такту 134 показані проведення Теми в Ces-dur, Des-dur, Ces-dur, F-dur (у тактах 134–136, 138–140, 142–144, 146–148).

Починаючи з музики 1-го епізоду (від такту 18, As-dur) виділений пунктирний ритм-остінато, який пронизує не тільки названий розгорнутий епізод (такти 18–82, As-dur), але і коду, з показом Теми в різних, переважно мажорних тональностях (див. вище), що створює колорит цілотонності і зберігається аж до «дзвонних» зіставлень «коди в коді» (такти 177–189), складаючи скерцозно-славільний тонус «політного» руху (суцільна пунктирність у жвавому темпі зазначає «політність-шаріння», що, доречі, підкреслене композитором артикуляційно як чергування остінато то у вигляді стаккатто від такту 18, згодом від 99, то «легатіссімо» (від такту 26 та ін.).

Матеріал обох епізодів побудований на поєднанні в поліфонічній компенсативній єдності вищевідзначеного пунктирного ритмічного остінато з чисто кантовою мелодикою (про кантовість у європейській музиці [4]) на шансонно-кантовому ритмі половинна – дві чверті (порівняємо із кантовою ж темою Фіналу Дев'ятої симфонії Л. Бетховена). Ця тема в тональності As йде в експозиції, складаючи перший епізод рондо, а згодом в Ges як другий епізод і відкриваючи потік (на «політних» пунктирах) проведенень початкового мотиву Теми. Завершальною фігурою Фіналу стає Хрест (такти 195–196, висотності $f^2 - des^1 - as^2 - des^1$), на який накладається його ж «обернений» варіант (такти 195–197, висотності $des^1 - as^2 - des^1 - f^3$). Тональні пересуви матеріалу епізодів вносять допоміжні сонатні відносини, тоді як базовою формою виступає рондо, що зазначає Круг-

Коло, останнє символізує Бога (звідси – рондальна структура містерії і рання пасіонів типу відповідних композицій Г. Шютца, рондальність п'єс рококо і Концертів А. Вівальді та ін.).

Вище неодноразово відмічалися церковні символи у структурі Теми і тематичних утворень в Етюдах-Варіаціях, що дозволяє зробити висновок – щодо саме церковного значення терміна «*симфонічні*», покладеного у назву циклу, тобто наявними є риси *церковної сонати-концерту барокової доби* (національним різновидом бароко виступає культура й мистецтво рококо, недооцінені в їх духовній угрунтованості). Звертаємо також увагу на типологію *етюду*, що фігурує у зазначенні виразного принципу музичного викладення: повсюдно поширене тлумачення – «музична навчальна п'єса», часто із протиставленням «інструктивного» етюду художньому. Останнє несправедливе і є дітищем атеїстично налаштованого розуму. По-перше, «навчальність» етюду базується не тільки на фізичному тренажі пальців чи тілесних зусиль у цілому, але і духовно-змістовному засвоєнні провідних *зрачуєщих* фігур музичного викладення. По-друге, оволодіння цими «значущими» фігурами гарантує *віртуозність*, тобто здатність *шаріння* у *Висях Богоугодної* музичної діяльності, що є першісною зобов'язаністю музиканта.

З аналізу маємо такі висновки:

- ліризм музики Етюдів, які на початку викладення мають вигляд одноголосся з акомпанементом типу «пісні без слів» (№ 2, 6, 11), з розвитком структури наповнюються багатоголоссям, інші номери відверто поліфонічно показані, тобто спираються на *надіндивідуальний ліризм*, показовий для духовної пісенності – остання концентрується в Темі і в Фіналі;

- насиченість фактури циклу поліфонічним викладенням сама по собі засвідчує церковне звертання, що «укрупнюється» традиційними для XIX століття втіленнями фуги-канона (Етюди № 1, 4, 5, 6, 8, 11), ефекти ж контрастної поліфонії, асоційовані із старовинною церковністю, «реанімованою» в умовах бідермаєрівських засад мистецтва Реставрації, присутні на протязі музики усього циклу;

- використання динамічно-артикуляційних засад у фортепіанному викладенні, із прямою вказівкою у Фіналі «*brillante*» виводить на гру *салонного* типу, яку єдину визнавав Ф. Шопен і яка була єдина допустима у артистичному житку К. Вік-Шуман, тобто це *одухотворення* гра, чужа щодо відвертої театральності, але з

опорою на *містеріальні* театральні запозичення, в яких побутові, зокрема комічні, танцювальні «вставки» не протиставлялися біблійно-духовному, але *доповнювали* їх повсякденною сьогохвилинною життєвістю;

- містеріальні аналогії пояснюють шуманівське відкриття скерцозності як *не антитезу кантленності* (на відміну від Ф. Ліста і, частково, драматизованої скерцозності-жанровості Ф. Шопена), але *узгодження-«симфонізацію»* з нею, що передбачає відкриття символістів в особах К. Дебюссі й О. Скрябіна; доказом такого тлумачення циклу – темпово вирішене набирання швидкості руху від Andante Теми до Allegro Фіналу, в якому половинна = 66, тобто чверть = 132, а це рухливіше за всі швидкі Етюди циклу, воістину *здіймання у Висі* (на «політностях» пунктирної фігури).

Сказане дозволяє класифікувати цикл «Симфонічних етюдів» Р. Шумана як тих, що належать до бідермаєрівського шару виконавчого призначення: із грою якщо і не тільки на «легких» фортепіано, але на «тугих» інструментах, однак із виявленнями техніки «несилової-неплечевої» гри (неможливої в пластиці, втіленої у прижиттєвих зображеннях К. Вік-Шуман).

Огляд циклу «Крейслеріана», написаного через 4 роки після «Симфонічних етюдів» і присвяченого «моєму другові Ф. Шопену» (1838) засвідчує розвиток тих же принципів побудови із «двоїстості» поєднань всередині темпово-жанрово контрастних «малих циклів», тільки в цьому варіанті маємо «обернену» групу швидко-повільно (№ 1–2, 3–4, 5–6), а останні два номери (7–8) обидва йдуть у жвавому темпі, але з явним прискоренням у завершальному номері. Номер у швидкому темпі відзначені моторно-скерцозним характером, а № 8 ремаркою відмічений: *vivace e scherzando*.

При цій послідовності парних змін намічається співвідношення образів, що відверто-персоніфіковано показані в «Карнавалі»: на першому місці нестямний Флорестан, а з ним – мрійний Евзебій. Спільним з тим циклом є уособлення ліричного героя в альтернативних характерах сангвініка і меланхоліка, діяча і споглядача, танцювально-пластичного і статично-співочого (не так як у народному театрі типу персонажів-антитез Арлекіна і П'єро). У цілому цикл п'єс «Крейслеріана» названий за ім'ям літературного героя Ернста Гофмана — музиканта-фантазера Йоганнеса Крейсера, явно ототожнюваного з автором, що відповідає

містеріальній настанові театралізацій Шумана. Більшість номерів вибудовані за рондальним чи тричастинним-репризним принципами, лірично-споглядальні фрагменти (типу № 2) подають мелодичну лінію багатоктавним унісоном, тим самим відсікаючи інтимно-індивідуальне глумачення образу.

Так вимальовується переважання ліризованої скерцозності, що складає особливого роду переплетіння монологізованого ліризму та ігрової активності, яка у випадку «Крейслеріани» стає переважаючим образом – доречі, у прямому наслідуванні салонності рококо, чужої обтяжливій почуттєвості і тій, що цінує ігрово-ласкаву налаштованість у спілкуванні.

Наукова новизна – вперше в Україні акцентується бідермаєрівська сторона композиторського мислення Р. Шумана у зв'язку із його крупними циклічними творами, в яких мініатюризм складових не знімав романтичної масштабності мислення, однак у бідермаєрівському ракурсі виявляється уникнення авторського стильового егоцентризму вираження.

Висновки. Два взяті для аналізу цикли Р. Шумана складають типовий вихід фортепіанного мініатюризму композитора, що витікає з ідеї «Ораторії для фортепіано», а саме з його «Карнавалу», в якому контрасти темпово-жанрових зіставлень, що так виділилися в романтичній театральності, тут постають в позитиві бідермаєрівського наслідування сонат-сюїт рококо, об'єднаних ласкавістю спілкування в останніх, а тут артистичною вдачею суб'єкту дії. Фортепіанне втілення тяжіє до «діамантовості» звучань «легкого» піанізму (Шуман неодноразово виділяв бідермаєрівську «ноктюрновість» у грі Шопена, минаючи оркестральні відкриття Ф. Ліста), тобто до бідермаєрівської складової тяжіла стильова позиція автора «Карнавалу», тоді як містеріально-театральні внески засвідчують наближення до романтичної палітри.

Література

1. Андросова Д. В. Від модерного до постмодерного дискурсу фортепіанного мистецтва ХХ — початку ХХІ ст.: виконавська специфіка. Доктор.дисертація 17.00.03. Інститут мистецтвознавства, фольклористики і етнології АН України. Київ, 2016. 451 с.
2. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Вип.1. Одеса, Друкарський дім, 2010. 214 с.
3. Подобас І. Мазурки Ф. Шопена в контексте варшавського бідермайера. Канд.дисс. 17.00.03. Одеса, 2013. 173 с.
4. Пятенко Л. Типологія канта у творах композиторів ХІХ ст. *Культурологічні проблеми музичної україністики*. 36.ст. Випуск 2. Част.2. Одеса., 1998. С. 83–86.
5. Чуприна Н. Стилістика бідермаєра у фортепіанній творчості ХІХ століття. Канд.дис.17.00.03. Одеська національна музична академія. Одеса, 2013. 155 с.
6. Шуман Роберт. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Роберт_Шуман (дата звернення: 02.03.2024).

References

1. Androsova, D. V. (2016). From Modern to Postmodern Discourse of Piano Art of the 20th and early 21st Centuries: Performance Specifics. *Doctoral dissertation* 17.00.03. Institute of Art History, Folklore and Ethnology of the Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
2. Muravska, O. (2010). Essays on Histories of Foreign Music *Culture*, 1 [in Ukrainian].
3. Podobas, I.(2013). The Mazurkas of F. Chopin in Context of Warszawa Biedermeier. *Ph.D thesis*. Odesa A.V. Nezhdanova National Academy of Music [in Russian].
4. Piatenko, L. (1998). Typology of the Edging in Works of Composers XIX Century. *Cultural Problems of Musical Ukrainian Studies*, 2(2), 83-86 [in Ukrainian].
5. Chuprina, N. (2013). Stylistics of Biedermeier in Piano Works of the 19th Century. *Candidate's thesis*. Odesa National Academy of Music [in Ukrainian].
6. Schumann Robert. (n.d.). Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/Роберт_Шуман [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 02.04.2024
Отримано після доопрацювання 03.05.2024
Прийнято до друку 10.05.2024