

СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені А. С. МАКАРЕНКА

Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології

Сафонова Олена Олександрівна

**ФОРТЕПІАННІ ЦИКЛИ МІНІАТЮР
У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ-РОМАНТИКІВ**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво
напрямок 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

_____ О.Ю. Енська,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри образотворчого
мистецтва, музикознавства та
культурології
« _____ » _____ 2020 року

Виконавець

_____ О. О. Сафонова
« _____ » _____ 2020 року

Суми 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ЦИКЛИ МІНІАТЮР У МУЗИКОЗНАВЧОМУ ТА ІСТОРИЧНОМУ АСПЕКТАХ.....	6
1.1. Мініатюра й інструментальний цикл як об’єкти наукових досліджень..	6
1.2. Інструментальний цикл мініатюр в історичній ретроспективі.....	11
ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ.....	19
РОЗДІЛ 2. ПРИНЦИПИ ЦИКЛІЗАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ-РОМАНТИКІВ.....	21
1. Розвиток традиції циклу австро-німецькими композиторами (Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон)	21
2.2. Розквіт мініатюри у творчості Р. Шумана	31
2.3. Циклізація п’єс у творчості Ф. Шопена і Ф. Ліста	46
ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ.....	54
ВИСНОВКИ.....	58
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	61
ДОДАТКИ.....	67

ВСТУП

Актуальність теми. Жанру інструментальної мініатюри присвячено достатню кількість наукових робіт різних жанрів. Серед них статті українських і зарубіжних авторів, дисертаційні дослідження, монографії. В опублікованих джерелах розглядаються окремі твори або творчість конкретного композитора, матеріал історичного плану знаходиться у багатьох монографічних роботах, навчальній літературі. Проте в українському музикознавстві на сьогодні не існує узагальнюючого дослідження щодо розвитку у XIX столітті саме процесу циклізації мініатюри, його динаміки. Створення загальної картини розвитку циклічних форм у період романтизму надає більш глибокої уяви про рух і направленість музичного мистецтва у цей період. Саме це обумовлює актуальність даного дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. За останні роки в українському і зарубіжному музикознавстві з'явився ряд нових досліджень жанру мініатюри, які поповнюють головні напрями музикознавчої науки – теоретичний, історичний, інтерпретаційно-виконавський. У різних аспектах досліджують цей жанр А. Волік [10], П. Довгань [15], М. Ілечко [22, 23], О. Кричинська, С. Маслій [32], Н. Рябуха [47], І. Шапошніков [62] та інші. Західноєвропейській мініатюрі XIX століття присвячена дисертаційна робота Д. Ю. Яворського «Етюд у жанровій системі романтичної фортепіанної мініатюри (на прикладі опусів Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста)» [68]. Тенденції розвитку фортепіанної сюїти в творчості українських композиторів досліджує Ілечко М. і О. Рябуха. Нові публікації, які періодично з'являються у наукових збірках, свідчать про те, що тема інструментального циклу досі залишається до кінця не вичерпаною.

Мета і завдання дослідження. *Мета:* на прикладі інструментальних циклів ряду західноєвропейських композиторів XIX століття визначити принципи циклізації фортепіанних п'єс і динаміку цього процесу у музичному мистецтві доби романтизму.

Згідно з метою дослідження визначено наступні *завдання*:

- 1) розглянути та систематизувати наявну літературу з даного питання, визначити ступінь дослідженості теми;
- 2) окреслити передісторію романтичного циклу;
- 3) зробити цілісний аналіз ряду інструментальних циклів Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста і визначити особливості драматургії циклів та принципи поєднання п'єс у єдине ціле;
- 4) користуючись методом порівняльного аналізу, окреслити динаміку процесу циклізації п'єс в період романтичної доби.

Об'єкт дослідження: жанр інструментального циклу у творчості західноєвропейських композиторів-романтиків.

Предмет дослідження: композиційно-драматургічні принципи об'єднання фортепіанних мініатюр в циклах європейських композиторів XIX століття у динаміці розвитку.

Матеріали та методи дослідження. Матеріалом дослідження є нотні видання фортепіанних циклів Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста. Під час роботи над магістерською роботою були використані загальні наукові *методи* і підходи: комплексний (для опрацювання та систематизації наукового матеріалу), історичний (для характеристики історичної ретроспективи розвитку інструментальної мініатюри), компаративний, за допомогою якого встановлено динаміку процесу циклізації мініатюри. Для роботи з музичним матеріалом залучені методи історичного і теоретичного музикознавства: жанрово-стильового, цілісного, композиційного, інтонаційно-драматургічного, структурного аналізу.

Наукова новизна одержаних результатів. У магістерському дослідженні, завдяки детальному аналізу музичної драматургії ряду інструментальних циклів кількох західноєвропейських композиторів-романтиків – представників різних національних шкіл, а також завдяки

визначенню методом порівняння композиційно-драматургічних особливостей проаналізованих творів, вперше в українському музикознавстві визначено загальну динаміку процесу циклізації інструментальної мініатюри означеної доби.

Практичне значення одержаних результатів. Дослідження може сприяти формуванню більш глибоких уявлень про жанр мініатюри і пов'язану з ним циклічну форму в історичному і драматургічно-стильовому аспектах. Матеріали роботи можуть бути використані в курсах «Історія музики», «Аналіз музичних творів».

Апробація результатів та публікації. Матеріали роботи пройшли апробацію у доповідях на: III Всеукраїнській науково-практичній конференції «Ювілейна палітра 2019 (до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів)», 5-6 грудня 2019 року, м. Суми (тема доповіді: «Циклічні форми у творчості М. Лисенка»); VII Всеукраїнській студентській науковій конференції «Мистецька освіта у контексті євроінтеграційних процесів», 20 березня 2020 року м. Умань, (тема доповіді: «Принципи музичної драматургії у циклі Р. Шумана «Дитячі сцени»»); Студентській науковій онлайн-конференції «Дні науки 2020», 22 жовтня 2020 року, Суми (тема доповіді: «Фортепіанний цикл Роберта Шумана «Східні сцени» (драматургічний аспект)»). За матеріалами дослідження опубліковано статтю і тези:

1. Сафонова О. О. Формоутворюючі фактори у фортепіанному циклі Роберта Шумана «Дитячі сцени» // Мистецькі пошуки: збірник наукових праць. Випуск 12. Суми : ФОП Цьома С. П., 2020. С. 301–306.
2. Сафонова О. О. «Фортепіанний цикл Роберта Шумана «Східні картини» (драматургічний аспект)» // Матеріали студентської наукової онлайн-конференції «Дні науки 2020». Суми : ФОП Цьома С. П., 2020. С. 157–159.

Структура та обсяг роботи: робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (68 позицій), додатків. Загальний обсяг роботи складає 74 сторінки, основного тексту – 66 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ЦИКЛИ МІНІАТЮР У МУЗИКОЗНАВЧОМУ ТА ІСТОРИЧНОМУ АСПЕКТАХ

1.1.Мініатюра й інструментальний цикл як об'єкти наукових досліджень

Тема даної роботи поєднує в собі дві теоретичні складові, одна з яких пов'язана з історією жанру мініатюри, а інша – з питанням розвитку у музиці циклічних форм. До жанру інструментальної мініатюри протягом другої половини XX початку XXI століття зверталось чимало музикознавців-істориків. Мініатюра як окремий жанр стала предметом монографічних робіт або їх окремих розділів, наукових статей, а також дисертаційних досліджень. Наукова область, яка пов'язана з малими формами, є розгалуженою. В ній виокремлюється три основних гілки – теоретична, історична, інтерпретаційно-виконавська. Предмет даного дослідження обумовлює використання наукових джерел музично-історичного і музично-теоретичного напрямку.

Велика кількість наукових робіт, у яких висвітлюються різні аспекти жанру мініатюри, належать до теоретичного музикознавства. Вони присвячені питанням жанрово-стильових характеристик п'єс, циклічних форм та їх розвитку, композиції і драматургії, музичній лексиці, інтонаційній сфері, семантиці музичної мови тощо. Окрему групу складають джерела, в яких розглядається проблематика циклічних форм. У цьому аспекті інструментальні цикли досліджують В. Бобровський Т. [3] Кюрегян [26], Л. Мазель [30, 31], Є. Назайкінський [41, 42], В. Носіна, С. Скребков [50, 51], О. Соколов [52], І. Способін [53], Ю. Тюлін [55], В. Цуккерман [60], Т. Чернова [61], Б. Яворський [67]. У їх працях розглядаються жанрові і формоутворюючі параметри циклічних форм, методи розвитку тематичного матеріалу, драматургічні та композиційні принципи, питання інтонаційного розвитку тощо). Зокрема, В. Бобровський досліджує драматургічно-

функціональні зв'язки частин сюїти і вважає саме це головним фактором утворення цілісної композиції. С. Скребков виокремлює (як формоутворюючий фактор) принцип контрастних чергувань частин. В. Носіна розкриває інтонаційну символіку (на прикладі бахівських сюїт).

Серед сучасних українських дослідників теоретичними питаннями циклу займаються В. Бордонюк [5] (автор аналізує символіку творів Шопена), А. Волік [10] (розглядаються етюд Шопена в їх драматургічному поєднанні), П. Довгань [15] (дослідження стосуються теорії жанру сюїти), М. Ілечко [22, 23] (розглядається сюїта як об'єкт наукових досліджень, а також виявляються генетичні зв'язки української сюїти XX століття і барочної традиції), О. Кужелева, О. Лігус [29] (на прикладі еволюції жанру пісні без слів встановлюються жанрово-стильові зв'язки української музики межі XIX–XX століть і західноєвропейського романтизму, зокрема творчістю Ф. Мендельсона), Н. Рябуха [47] (публікації присвячено українській мініатюрі рубежу XIX–XX століть), І. Тукова (дослідниця також займається проблемами циклічних форм в українській музиці), Д. Яворський [68] (у статтях та дисертації розкривається новий погляд на етюд Шопена, Шумана і Ліста).

Велика частина досліджень присвячена питанням саме історичного розвитку мініатюри, при цьому виокремлюється певна доба, а сам жанр розглядається в контексті стильових змін відповідної епохи. В іншій частині досліджень розглянуті проблеми виконавства та інтерпретації творів минулих часів. Отже, в даній роботі використовуються матеріали досліджень першої (історичної) та другої (теоретичної) гілок музикознавства, кожна з яких теж має внутрішню розгалуженість (в залежності від загального характеру питань або більш конкретної проблематики).

Загальну історію виникнення мініатюри та її розвитку на ранньому етапі об'єднання п'єс в сюїтний цикл висвітлено у працях Т. Ліванової («Історія західноєвропейської музики до 1789 року» [28] та «Західноєвропейська музика XVII–XVIII століть у ряду мистецтв» [27]),

Р. Грубера («Історія музичної культури» [13]), М. Друскіна («Нариси з історії танцювальної музики») К. Розеншильда [45, 46]. Дослідники відмічають, що жанр інструментальної мініатюри є одним з найдавніших у жанровій системі музичного мистецтва. Його коріння сягають народних форм музикування періоду пізнього Середньовіччя (фроттола, вілланела, канцона, гальярда) [13; 45]. Окремо висвітлюється Р. Грубером творчість трубадурів, труверів, мінезінгерів, шпільманів. Надаючи загальну характеристику окремим різновидам жанру, автор розглядає їх з позиції побутування, змісту, музичної лексики тощо, окреслюють подальший розвиток [13]. В рамках французького барочного театру XVII – початку XVIII століття у монографії А. Буличевої «Сади Арміди» аналізуються танцювальні жанри, з яких потім виріс цикл інструментальної мініатюри.

Найбільшу частину історико-музикознавчих праць складають видання, присвячені окремим композиторам. Так, наприклад, творчості Баха присвячено велику кількість публікацій: від окремих статей до фундаментальних наукових робіт. Однією з таких праць є книга відомого німецького музикознавця А. Швейцера «Йоган Себастьян Бах» [63], у якій жанру клавірної п'єси відведено певне місце (автор розглядає твори в стильовому і біографічному контекстах). Увагу дослідника привертають сюїти (як циклічна форма), прелюдії для початківців та інвенції (як дидактичний матеріал), партити, симфонії, токати, «Клавірна книжечка» Фрідемана; особливе місце відведено «Добре темперованому клавіру». Автор надає загальні відомості про виникнення того чи іншого жанру, історію створення цих опусів, а також коротко характеризує перелічені цикли. Значна частина загального тексту присвячена питанням виконавства бахівських творів.

У музикознавчо-теоретичному аспекті (конкретніше, композиція циклу, музична семантика) розглядає сюїти Баха Б. Яворський. «Сюїта є композиційним циклічним зіставленням (закінченим циклом) декількох моторних схем, що відрізняються одна від однієї композиційними ознаками

моторно-танцювальних схем», – пише автор і далі детально аналізує композиційну структуру сюїтних циклів [67, с.31]. В. Носіна у своїй відомій книзі «Символіка музики Й.С.Баха» досліджує інтонаційні коди сюїт Баха. Я. Мільштейн присвятив монографію «Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения» не тільки історичному аспекту, а й виконавському. Таким чином, циклічні твори німецького композитора представлено у музикознавстві в різних аспектах – історичному, теоретичному і методико-виконавському. Кілька джерел, в яких висвітлено творче надбання Баха, увійшли до загального списку літератури даної роботи, оскільки Бах зіграв історичну роль у формуванні і подальшому розвитку як мініатюри, так і циклічної форми.

Варто окремо сказати про дослідження жанру мініатюри у французькій музиці XVII–XVIII століть. З музикознавчих робіт Р. Грубера [13], Т. Ліванової [28], К. Розеншильда [46] відомо, що інструментальні п'єси набули популярності у Франції завдяки творчій діяльності Ж. Шамбоньєра (1601–1672) – засновника французької школи клавесиністів, Ж.-Ф. Дандріє (1682–1738), Ж.-Ф. Рамо (1683–1764), Л.-К. Дакена (1694–1772). У монографіях цих авторів розглянуто творчість окремих представників, визначені стильові риси, а жанр мініатюри аналізується у контексті стильових ознак епохи.

Знаковим у музикознавстві стала монографія В. Брянцевої «Французький клавесинізм» (2000 р). Авторка досліджує жанр мініатюри від його перших зразків до епохи Рамо, підкреслює важливість «для долі музичного мистецтва «старорежимної» Франції події – народження вітчизняної клавесинної школи» [7, с.9]. У роботі детально розглянуто творчість І. Шамбоньєра як засновника нової інструментальної школи. Автором підкреслюються музично-генетичні зв'язки його музики з французькою лютневою музикою того часу; особливо звертається увага на програмні назви п'єс, аналізується їх музичну тканину. Як послідовника Шамбоньєра у книзі Брянцевої представлено Л. Куперена. Цей етап

клавесинізму музикознавець називає «дооперним» [7, с.41]. Окремі підрозділи присвячені аналізу збірок клавесинних п'єс Франсуа Куперена (племінника Луї Куперена), Ж.-Ф. Рамо, Ж.-Ф. Дандріє, Л.-К. Дакена.

Свою нішу в науковій літературі займають статті і дисертаційне дослідження української музикознавці О. Антонєць [1; 2], яка розглядає мініатюру в контексті салонної традиції. Окремі підрозділи присвячені творчості французьких клавесиністів, зокрема Куперену; XIX століття представлено іменами Шопена, Ліста, Мошковського, Гензельта.

Жанр мініатюри XIX століття представлено у багатьох дослідженнях XX і початку XXI століття. Серед них фундаментальні роботи К. Зенкіна «Фортепіанна мініатюра і шляхи музичного романтизму» [19] і «Фортепіанна мініатюра Шопена» [18]. В першій з них – загального плану – автор охоплює широку географію музичного мистецтва, зосередивши увагу на творчих досягненнях в області інструментальної мініатюри австро-німецьких майстрів (Шуберт, Шуман, Мендельсон, Брамс), слов'янських (Шопен, Ліст, Дворжак, Сметана), скандинавських (Гріг), російських. Дослідника цікавить більш поетика жанру, проблема циклізації залишається на другому плані.

Важлива історична інформація про жанр мініатюри XIX століття міститься у монографіях про композиторів-романтиків, а також присвячених їхній творчості статтях. Особливо цінним у кожній з подібних робіт є аналіз загальнокультурного контексту, що сприяє більш глибокому розумінню процесів, які відбувалися у музиці того чи іншого часу. Ці монографії видавалися у різні часи, різними авторами, але й сьогодні не втратили своєї актуальності. Так до розряду академічної літератури можна віднести монографії про Шопена І. Белзи [9], Ю. Кремльова [24], А. Соловцова, Я. Івашкевича [21]. Фундаментальною працею є книга «Роберт Шуман» Д. Житомирського [17]. Ференцу Лісту присвятив своє двотомне дослідження «Ф. Лист» Я. Мільштейн [35, 36]; раніше (у 1922 році) було видано роботу Б. Асаф'єва «Франц Ліст: досвід характеристики». О. Левашовою написано монографію «Едвард Гріг», яку було видано у 1962

році. Сьогодні його творчість продовжує досліджуватися, але вже в контексті театрального мистецтва скандинавських країн, зокрема Норвегії (кандидатська дисертація Л. Синяк). Ф. Мендельсону присвятив невеличку за об'ємом популярну монографію Є. Мейліх («Фелікс Мендельсон-Бартольд»). Нажаль творчість цього композитора на сьогодні залишається малодослідженою.

Незважаючи на наявність академічної літератури, дослідження творчості композиторів у новому ракурсі, а також жанрової системи продовжується й у наш час, про що свідчать окремі статті і тематичні збірки статей (приміром, «Вінок Шопену», «Ф. Ліст і проблеми синтезу мистецтва» [56], «Фелікс Мендельсон-Бартольд і традиції музичного професіоналізму» [57]), нові дисертації (наприклад, дослідження Г. Демченко [14], І. Шапошнікова [62], Д. Яворського [68]). Отже, нові контексти часу, зміни у свідомості суспільства, розвиток гуманітарних наук, суміжних до музикознавства, – все це змінює погляд на минуле і дає поштовх для відкриття невідомих сторінок музичної історії та перегляду історичних процесів, які відбувалися у мистецтві.

1.2. Інструментальний цикл мініатюр в історичній ретроспективі

Історики-музикознавці повідомляють, що народження циклічного жанру відноситься до середини XVII століття, коли з'явився цикл танців. Цьому передувало поступове формування світської культури, в межах якої поряд з вокальною розвивалася й інструментальна музика. Як відомо з наукових джерел, у цьому процесі спочатку певну роль відігравали народні виконавці. За Грубером, «в умовах замкового побуту утворився новий вид середньовічної світської творчості і виконавства: мистецтво трубадурів, труверів і мінезингерів, що відкрив нову сторінку світової історії музики» [13, с. 516]. Найбільш видатним мінезингером був Вальтер фон дер Фогельвейде. Він не тільки співав свої пісні, супроводжуючи їх

інструментальними вступами, інтерлюдіями й відіграшами, а й часто грав для танців простих людей. Його послідовником став Ганс Сакс.

В епоху Відродження почало розвиватися професійне музичне мистецтво, особливо в Італії, де музиканти отримували спеціальну освіту у музичних школах, завдяки чому інструментальна музика набула більш інтенсивного розвитку. Значно розширилися у цей час виразні можливості інструментів (лютні, клавесину, органу, клавикорду, віоли, скрипки, духових). Видатним композитором тієї епохи став італієць Дж. Фрескобальді (1583–1643, м. Феррара), який створював навіть цикли танців для клавіру, а окремі твори різних жанрів об'єднував у збірки, надаючи останній жанрову назву (складання різножанрової збірки але з єдиною назвою буде притаманним композиторам-романтикам). Для своїх п'єс він використовував вуличні наспіви і селянські пісні. Швидко почала розвиватися сольна лютнева і клавірна музика у Венеції. Її розквіт пов'язаний з ім'ям лютніста Франческо да Мілано (1536–1563), який створював ричеркари, токати, канцони.

У Нідерландах майстром інструментальної мініатюри вважався Жоскен Дебре (1450–1521), а після нього місце провідного композитора зайняв Орландо Лассо (1530–1594).

У Франції найбільш видатним композитором епохи Відродження був Клеман Жанекен (1490–1558), твори якого переважно були вокально-танцювальними. Важливою рисою його творчості була *програмність* – у своїх піснях він відображував картини побуту, природи, створював характерні портрети (творчість Жанекена висвітлена у дослідженні В. Брянцевої [7]). Важливо те, що все це отримає подальше втілення у французькій інструментальній музиці кінця XVII – першої половини XVIII століття. Зазначимо, що у XVI столітті інструментальна музика створювалася для лютні і віоли.

На відміну від Франції у сусідній Іспанії інструментальні жанри для органу, клавіру, лютні, віуели були більш пріоритетними, а серед жанрів особливої популярності набули ричеркари і тьентос. Відомим іспанським

органістом XVI століття був сліпий від народження Антоніо де Кабесон (1510–1566). Він видавав збірки п'єс, які об'єднувалися єдиним стилем, для якого були характерні стримана виразність тьєнтос, мелодичність, варіаційність.

Інструментальна музика, поряд з народно-пісенною, розвивалася і у слов'янських країнах. Так, у Польщі XV-XVI століть майже у кожному будинку був портативний орган або клавикорд, на яких виконувалися невеликі п'єси світського характеру. За Грубером, «великий розвиток у XVI столітті отримала мініатюра, яка реалістично відображала різних ремісників за працею і жанрові картинки з міського життя» [13, с. 411]. Відомим композитором цього часу був Миколай Краковський, який створював органні транскрипції пісень інших авторів, писав органні прелюдії і велику кількість танців, де ясно відчувався східнослов'янський колорит.

Значну роль у розвитку європейської інструментальної музики зіграли польські віртуози-лютняри, зокрема Бакфарк (1507–1576), який писав переважно ричеркари, вільні фантазії, а також робив інструментальні переклади народних пісень. Іншим видатним представником був лютняр Длугорай (1550–1603). Його фантазії і вілланели входили до збірок найкращих зарубіжних п'єс.

Англійські верджіналісти теж зробили свій внесок в інструментальне мистецтво. Серед них виділяється Вільям Бьорд (1543–1623), засновник верджінальної музики, автор великої кількості обробок модних танців (алеманди, куранти, гальярди, павани), а також Джон Буль (1562–1628). Особливий інтерес у контексті даної роботи викликають п'єси-автопортрети другого з них, які утворюють окрему групу творів музиканта.

У ренесансній Німеччині також поруч з культовою музикою і пісенними жанрами починає розвиватися інструментальна музика. Як повідомляє Р. Грубер, невеликі твори для органу, клавіру, обробки пісенних мелодій входили до численних збірок пісень, серед яких виділяється «Лохеймський пісенник», виданий у середині XV століття [13]. У другій

половині XVI століття найвидатнішою фігурою німецької музики стає Йоган Пахельбель (1653–1706). Він вважається головою школи, у творчості композиторів якої затверджується жанр клавірної сюїти.

Незважаючи на значну долю у європейському музичному мистецтві доби Відродження культової музики і ворожу політику християнської церкви щодо позацерковного мистецтва, світські інструментальні жанри набували свого розповсюдження і продовжували розвиватися.

З кінця XVII століття динаміка процесу розвитку світської інструментальної музики посилилась. У Німеччині з'явилися перші зразки сюїт (спочатку для скрипки), авторами яких були Йоган Шоп (1590–1667) і Вальтер Вестгоф (1656–1705). Ці сюїти були танцювальними з включенням розгорнутих прелюдій (на відміну від Італії, для скрипкового мистецтва якої були характерні канцони і сонати) [13].

Сплеск інструментальної творчості припадає на кінець XVII – першу половину XVIII століття. Саме в цей період сформувалося два різновиди сюїти – танцювальний і програмний. Перший сформувався у творчості І. Фробергера і отримав розвиток у Г. Генделя й особливо у І. С. Баха; другий досяг пишного розквіту в клавірних сюїтах Ф. Куперена. Це були вже справжні циклічні форми. Варто додати, що загальна тенденція до циклізації проявилася не тільки в сюїтах, а й в жанрі ранньої циклічної сонати.

Відомо, що І. С. Бах написав по шість французьких і англійських сюїт (Кетенський період). Композиції із шісти французьких сюїт схожі між собою і побудовані за однією схемою. Чотири головних танці йдуть у витриманій послідовності – алеманда, куранта, сарабанда, жига. Між останніми двома є вставні номери: два менуети (у № 1); арія і два менуети (у № 2); менует, англез (у № 3); в сюїті № 4 на початку, перед алемандою, додається прелюдія, а між сарабандою і жигною розташовані два менуети, гавот, потім – арія; сюїта № 5 між сарабандою і жигною містить гавот, бурре, лур. У сюїті № 6 між сарабандою і жигною розташовані гавот, полонез, бурре, менует. Кожну сюїту завершує жига. Окрім того, всі номери будь якої сюїти йдуть в

одній тональності, яка є об'єднуючим фактором. Сарабанда виконує у кожному з циклів функцію ліричного центру. Загальним принципом розташування п'єс стає принцип контрасту – не тільки метроритмічного і темпового, а й емоційно-образного.

Англійські сюїти більш розширені і вільні від встановленої схеми, але головні чотири танці зберігаються. Якщо у французьких лише один раз алеманді передують вступна п'єса (у сюїті № 4), то в англійських вступ стає правилом. Сюїта № 1 починається прелюдією, замість однієї куранти звучить дві, до другої додається ще «Два дублі», між сарабандою і жигою розташовані два бурре. Сюїта № 2 має дуже розгорнуту прелюдію, після сарабанди вставлені два бурре. Сюїта № 3 також починається масштабною прелюдією, після сарабанди звучать два гавоти. Сюїту № 4 відкриває ще більш розгорнута прелюдія, після якої традиційно йдуть алеманда, куранта сарабанда; потім, перед жигою, композитор додає два менуети. Сюїта № 5 знову починається прелюдією, масштаб якої складає половину загального обсягу твору. Функцію вставних номерів виконують два пасп'є (цікаво, що другий танець йде в однойменному мі-мажорі). Велика прелюдія відкриває сюїту № 6. Сарабанда має дубль, після чого звучать два гавоти. Таким чином, принцип тональної єдності у кожному циклі зберігається, як і принцип контрасту, а функцію обов'язкового вступного номеру у кожній сюїті виконує прелюдія.

Композиційно-драматургічний аналіз сюїт Баха показав, що: 1) вони мають однаковий каркас з чотирьох обов'язкових танців, додаткові номери розміщені між останніми двома танцями (в англійських сюїтах до обов'язкових входить вступна прелюдія); 2) сарабанда стає ліричним центром, а швидка жига – фіналом; 3) контрастне співставлення образів і темпоритму, тональний план цементують всі номери циклу в одне ціле.

Окрім сюїт, не можна не згадати про два цикли «Добре темперованого клавіру» (ДТК). Як відомо, кожен з двох томів має по 24 прелюдії і фуґи. Вибір кількості пар обумовлено кількістю 12 півтонів в октаві – звідси

дванадцять мажорних і стільки ж мінорних прелюдій і фуг. Розташовані вони за хроматичним принципом, і в циклі це є головним об'єднуючим фактором. Варто нагадати, що кожна пара прелюдій і фуг утворює мікроцикл. Ідея Баха створити ДТК з 24 прелюдій і фуг буде реалізовуватися композиторами ХІХ, а також ХХ століть.

В іншому руслі розвивається мініатюра у Франції. Її головною відмінністю стала *програмність* – традиція, яку було закладено у попередні часи, зокрема у творчості Клемана Жанекена (1490–1558), про якого йшлося вище (картини природи, побутові сценки, портрети). Це був, за В. Брянцевою, «дооперний період» [7].

Наступний етап розвитку мініатюри та її циклізації пов'язаний з іменами Ж. Шамбоньєра (1601–1672) – засновника французької школи клавесиністів і Луї Куперена (1626–1661).

Ж. Шамбоньєр відомий як автор біля 145 клавесинних мініатюр, серед яких налічується 67 курант, 28 сарабанд, 15 алеманд, 14 жиг, павани, чакони, гальярди та інші. У своїх збірках він об'єднував кілька *однотональних* танців, серед яких були алеманди, куранти, сарабанди – ті, що утворювали каркас сюїти. Його твори також мали програмні назви: «Іспанка», «Принцеса», «Іріс», «Весна», «Кокетка», «Селянка», «Монастир» та інші.

Луї Куперен, став продовжувачем справи свого вчителя Шамбоньєра. У нього також переважають куранти, алеманди і сарабанди. Є і нові – гавоти і бранлі. П'єси, як і у Шамбоньєра, мають програмні назви: «Менует з Пуату», «Бранль з Бургундії», «Дзвони», «Пастурель» (літературно-пісенний жанр, який був найбільш популярним серед середньовічних труверів) тощо.

Важливу роль у формуванні французької сюїти відіграв Н. Лебег (1604–1673). За В. Брянцевою [7], він у повній мірі здійснив організацію танців у цикли, окрім того, першим використав термін «сюїта».

По завершенню «епохи Люллі» «загальноприйнятим фактором змін у творчості французьких клавесиністів вважається вплив італійської музики, який значно посилювався» [7, с. 79]. Відомо, що Люллі (1632–1687) вдало

боровся зі своїми конкурентами-італійцями, навіть нейтралізував французьких композиторів, у творчості яких відчувався італійський вплив (зокрема так відбувалося із Шарпантьє). Після завершення його творчої діяльності, французькі композитори стали більш вільними від суворих канонів і регламентації мистецтва. Це вже починалася нова ера.

Відомий інтенсивний розвиток точних наук у Новий час сприяв не тільки трансформації свідомості суспільства, а й оновленню культурного життя Франції, стильовим змінам у мистецтві. Так, паралельно із бароко починає поступово розвиватися класицизм, який пізніше сформується у напрям, а серед представників соціальної верхівки, за О. Антонєць, в рамках салону XVII-XVIII століть набуває популярності стиль рококо (або галантний стиль). Саме в цей час інструментальна мініатюра набуває своєї значущості. Як результат цього «на базі рондо почала формуватися специфічна жанрова система, яка включає жанри програмного рондо, багателей, експромтів. Салонній естетиці найкраще відповідала форма лаконічної програмної мініатюри для клавесину – інструменту виключно інтер'єрного, який посів центральне місце в салоні тієї пори» [2, с. 73–74].

Розквіт жанру мініатюри, з одного боку, був дійсно пов'язаний з салонною естетикою рококо, з іншого – свіжим подихом нового, маловідомого витонченого мистецтва Далекого Сходу. Творчі пошуки французьких клавесиністів, їх естетичні позиції співпадали з особливостями далекосхідного прикладного мистецтва і живопису, якими захоплювалася Європа у той час (специфіка сюжетів, деталізація, витонченість ліній). Все це сприяло оновленню як внутрішньому змісту мініатюри, так і її жанрово-формального існування (жанрові параметри, особливості форми, композиції).

Значні кроки у розвитку мініатюри і циклічної форми здійснюють перш за все Франсуа Куперен (1668–1733) і Жан-Філіп Рамо (1683–1764), а також їх сучасники Ж.-Ф. Дандріє (1682–1738) і Л.-К. Дакен (1694–1772).

Яскравим прикладом нового подиху є клавесинні збірки сюїт Куперена, перша з яких вийшла у 1713 році. Вона містить п'ять сюїт. Композитор

дотримується традиційної послідовності: алеманда – куранта (але їх дві) – сарабанда, після якої перед жигою йде вставний номер. Проте у заключному номері Сюїти № 1 (жига) Куперен розміщує ще одну сарабанду. Нововведенням стали програмні назви всіх алеманд і сарабанд. У всіх сюїтах, крім четвертої, є цілі групи п'єс тільки з програмними назвами. В. Брянцева наводить конкретні цифри: дев'ять програмних номерів з вісімнадцяти у сюїті № 1; чотирнадцять з двадцяти трьох у сюїті № 2; шість з тринадцяти у сюїті № 3; у сюїті № 5 – дев'ять з чотирнадцяти; сюїта № 4 взагалі складається з чотирьох програмних номерів [7, с. 87].

З часом з'являються нові збірки сюїт Куперена, в яких автор продовжує ту ж саму лінію. О. Антонєць пише у своєму дослідженні: «Особливу групу його клавесинних мініатюр складають «іменні» п'єси-портрети, написані, як правило, у формі рондо. Багато п'єс його збірок пов'язані з конкретними особистостями» [2, с. 63]. Наприклад, у сюїті № 20 три номери мають назву «Принцеса Марі», які складають мікроцикл. Це – музичний портрет Марії Лещинської, кожна з самостійних мініатюр передає окремий психологічний стан. В іншому випадку композитор створює мікроцикл з двох контрастних і за характером, і за назвою п'єс «Блондинки» і «Брюнетки».

Окрім портретів, Куперен створив у музиці образи дрібниць та іграшок. Ці п'єси він назвав багателями. Мине час, і Бетховен, продовжуючи започатковане великим французом, напише свої відомі «Багателі».

Поряд з жіночими портретами, театральними масками у Куперена зустрічаються пасторальні сцени і пейзажі («Пастораль», «Хвилі», «Гондоли Делоса», «Освіжаюча», «Амфібія»), зображення птахів та мошок («Щебетання», «Мошка», «Соловей в любові», «Соловей-переможець», «Жалібні славки», «Налякані коноплянки», «Зозуля і щебетання»), квітів та рослин («Лілії, що народжуються», «Очерети», «Сади в цвіту», «Маки»), замальовки з побутового життя («Женці», «В'язальниці», «Маленькі вітряні млини»). В цілому п'єси Ф. Куперена, яких близько 250, об'єднані у цикли і є програмними. Важливо підкреслити, що певна строкатість назв у будь

якому сюїтному циклі аж ніяк не сприяє, на першій погляд, його єдності. Проте композитор, наслідуючи усталені традиції, використовує принцип контрастного співставлення номерів, що є важливим формоутворюючим фактором.

Традицію інструментального циклу підтримував у своїй творчості Ж.-Ф. Рамо (1683–1764). Його раннім твором стала збірка з десяти п'єс для клавіру, у якій композитор зберігає традиційний набір танців і додає прелюдію, гавот, менует, який перетворюється у нього на ліричну п'єсу, і програмну «Венеціанську». Протягом подальшого творчого життя композитор періодично створював сюїти, з яких ранні багато в чому нагадували твори Куперена (інтонаційно, композиційно, а також характером програми). Пізніше Рамо часто звертається до програмності і створює завдяки цьому дуже яскраві образи.

Висновки до першого розділу

Жанру інструментальної мініатюри присвячено велику кількість наукових робіт різних жанрів (монографії, дисертації, статті, підручники, есе). Незважаючи на наявність літератури, дослідження цієї ланки музичного мистецтва триває.

Традиція об'єднання п'єс має давнє походження і сягає своїми коріннями Середньовіччя – деякі трубадури, трувери, мінезингери не тільки складали пісні, а й під час свят імпровізували цілі низки танців.

У період Ренесансу з'явилися цикли танців для клавіру (Дж. Фрескобальді), іноді у збірку входили різножанрові п'єси, але збірці надавали загальну назву, яка ставала об'єднуючим фактором. У цей же період набуває свого розвитку принцип програмності: у творах відображувалися картини природи й побуту, створювалися портретні п'єси.

Незважаючи на перевагу в європейській музиці доби Відродження культових жанрів і вороже ставлення християнської церкви до

позацерковного мистецтва, світські інструментальні жанри набували свого розповсюдження і продовжували розвиватися.

Динаміка розвитку світської інструментальної музики посилилась з кінця XVII століття. В цей період сформувалося два різновиди сюїти – танцювальний і програмний. Видатну роль у розвитку циклічної форми першого різновиду зіграли Гендель і Бах (Французькі та Англійські сюїти Баха стали зразками барочних циклів). Особливу роль у подальшому розвитку циклічних форм у європейській музиці зіграв «Добре темперований клавір».

Другий різновид сюїти досяг пишного розквіту в клавірних сюїтах Ф. Куперена, який затвердив головні формоутворюючі фактори (обов'язкові танці і їх послідовність, однотональність циклу, контрастні співставлення). Яскравою відмінністю циклів стала програмність. Всі ці надбання отримають свій розвиток у музичному мистецтві XIX століття.

РОЗДІЛ 2.

ДРАМАТУРГІЧНІ ПРИНЦИПИ ЦИКЛІЗАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ-РОМАНТИКІВ

2.1. Розвиток традиції циклу австро-німецькими композиторами (Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон)

Фортепіанна творчість **Франца Шуберта** (1797–1828) складає вагомому частину його творчого доробку. Серед інструментальних опусів – твори крупної форми (22 сонати, фантазії, варіаційні цикли) і малої (більше 400 п'єс, які дійшли до нас (інші загубилися)); значне місце займають ансамблі у чотири руки (біля п'ятдесяти творів). Більшість фортепіанних п'єс написані у формі танців. Це пояснюється умовами їх створення: під час творчих зустрічей спілкування членів «шубертіади», їх гарячі суперечки на теми філософії, мистецтва, політики чергувалися із танцями. Для цих вечорів Шуберт писав багато музики, але найчастіше він, на прохання своїх друзів, імпровізував. Саме під ці імпровізації розпочиналися танці творчої молоді. З-під пальців Шуберта лунали один за одним екосези і менуети, польки і галопи, полонези і лендлери; найулюбленішими були вальси, які відрізнялися своєю поетичністю і ліричністю. Значна частина цих імпровізацій пізніше записувалася композитором і перетворювалася на невеличкі п'єси, які потім видавалися.

За стилем фортепіанні мініатюри композитора є віддзеркаленням демократичної атмосфери вечорів – вони відрізняються простотою висловлювання, відсутністю віртуозності, яка була би зайвою, оскільки камерна обстановка і коло однодумців вимагали лише щирих почуттів. Ця музика завжди йшла від серця. Окрім того, усі танцювальні п'єси мали чіткий метроритм й укладалися в просту композиційну форму, основною одиницею якої був класичний період у вісім тактів. Шуберт створював свої композиції, підпорядковуючи їх усталеним танцювальним комбінаціям і певному часу, який потрібен для виконання танцю; саме цим можна пояснити невеличкі

об'єми кожної п'єси (багато з них, приміром, екосези або лендлери, складаються у дві нотних строки) й перевага простих форм (періоду, двох- або тричастинної). З цього приводу К. Зенкін пише: «Прикладне призначення цієї музики абсолютно не сприяло розвитку її форм; незмінна квадратність ставила жорсткі межі композиції» [19, с. 36].

Композитор не завжди створював свої багаточисельні мініатюри як цикли, оскільки усі танці мали прикладне значення і іноді записувалися у різний час; але Шуберт видавав їх одним опусом, об'єднуючи за жанровим принципом у цикли. Подібні шубертівські збірки стали важливим кроком на шляху формування у романтичному мистецтві традиції саме циклу інструментальних мініатюр. Навіть «Дванадцять віденських німецьких танців», які були написані ще у 1815 році і які розпочинаються інтродукцією довжиною у одинадцять тактів (як запрошення до танцю), свідчать про те що автор намагався зробити цілісну композицію з різних за характером вальсів.

Доступні видання творів Шуберта не дають можливості у повній мірі охопити фортепіанні цикли і встановити їх драматургічні особливості, однак на прикладі «Дванадцяти віденських німецьких танців» D 128 і «Вальсів та екосезів», які було видано разом за нумерацією 18-а, це питання можна розглянути.

Як було вже відмічено, «Дванадцять віденських німецьких танців» (додаток А) розпочинаються Інтродукцією (це позначено композитором у нотах). Цікавим є те, що Шуберт порушує звичайну «квадратну» структуру, характерну для танцювального жанру: вступ написано у формі розширеного періоду, у якому розширення до одинадцяти тактів відбувається за рахунок довгого (п'ять тактів) обігрування домінантової функції Фа-мажору з низхідним рухом мелодії і зупинки на D₇. Саме таке порушення квадратності й завершеності змушує сприймати вступну частину як запрошення до танцю, після чого один за одним звучить ціла низка вальсів.

Вальс № 1 відрізняється широкими за діапазоном мелодичними фразами, які супроводжує типовий вальсовий акомпанемент (бас - акорд). В

інтонаційному змісті початкової теми одразу упізнається стиль Шуберта – опора мелодії на акордові звуки, що є типовим для австрійського фольклору. Відмінною рисою першого номеру стають динамічні співставлення фраз у кожному реченні (вальс написано у простій репризній тричастинній формі за формулою A+B+A, де середина в чотири такти є контрастною за характером тематизму, типом фактури і динамікою).

У Вальсі № 2 Шуберт порушує канони – композитор відмовляється витримувати усталені восьмитактові танцювальні «колінця», розширюючи крайні періоди. Музичний матеріал композитор оформлює у просту тричастинну репризну композицію, де крайні частини дорівнюють 12 тактам (що надає особливості цьому номеру), а розвиваюча середина складає 8 тактів. Гармонічне забарвлення дуже просте: композитор спирається на тоніко-домінантові співвідношення акордів.

Вальс № 3 за характером і фактурою (гармонічні фігурації) наближається до моцартівських тем. Як у попередньому танці, сама тема звучить в дусі австрійських мелодій (вона розвивається по акордових звуках), окрім того, Шуберт знову кожен частину простої три частинної репризної форми (A+B+A) розширює до дванадцяти тактів (кожне речення – це доповнений період). Легкості й вишуканості додають музиці короткі (у дусі Моцарта) форшлагги.

Вальс № 4 контрастує з попередньою музикою своїм рішучим життєстверджуючим характером, який підкреслюється акордовою фактурою, пружною ритмоформулою, динамікою *ff*. Проста тричастинна форма має свої нюанси: якщо крайні частини – це восьмитактові періоди (реприза динамічна), то середина є розвиваючою. Головну роль тут відведено тональному плану: кожна з трьох фраз по чотири такти звучить у новій тональності. Цікавим є терцієве співставлення тональностей E (I ч.) – C-a-H (II ч.) – E, що стало типовим для загального стилю композитора.

Вальс № 5 сприймається як продовження Четвертого. Той самий ритмічний малюнок, акордовий склад теми, деяка помпезність початкових

тактів, яка додатково підкреслюється тональністю До-мажор. Але знову Шуберт варіює форму: крайні частини простої тричастинної репризної композиції (A+B+A) дорівнюють дванадцяти тактам, а середину утворює період з восьми тактів. Для вальсу характерні також динамічні співставлення *ff* і *p*.

Вальс № 6 відрізняється драматичним, бурхливим характером, який підкреслюється безперервним рухом восьмих, «етюдністю» фактури, вживанням зменшених септакордів, *ff*, а також тональністю до-мінор. Варіювання простої тричастинної репризної форми продовжується: I і III частини – це періоди типу розгортання (по дванадцять тактів), а II частина – період у десять тактів (4+6) з розширеним другим реченням.

Вальс № 7 починається ліричною темою з м'якими низхідними фразами, які раптом змінюються октавними подвоєннями з пунктирним ритмом, що одразу створює контраст образів (перший період у вісім тактів 4+4). Шуберт нібито співставляє ніжний жіночий і мужній чоловічий образи. Середина тричастинної форми тематично розвиває другу фразу першої частини і зберігає мужній характер. За характером музика наближається до селянського танцю. Реприза повторює першу частину з невеликими змінами. Структурно Шуберт витримує у загальній формі п'єси періоди по вісім тактів.

У Вальсі № 8 зберігається жвавий рух, легкість і грайливість музичного образу підкреслено прозорістю фактури, короткими форшлагами у мелодії, використанням висхідних хроматичних пасажів, динамікою *p*. Середина простої тричастинної репризної форми (A+B+A₁) поєднує грайливі фрази із форшлагами з першої частини і вольові ритмічні повторення протягом двох тактів акорду D³₄, що утворює образний контраст. Стосовно структури, Шуберт утримується в межах періодів у вісім тактів.

Вальс № 9 починається рішучим звучанням тоніки Ре-мажору в октавних унісонах, який змінюється злетом короткого пасажу вісімками і фразами-«зітханнями» – три різнохарактерних елементи утворюють період з

восьми тактів (І частина простої тричастинної форми з динамічною репризою (A+B+A₁)). Середина у чотири такти розвиває елемент секундової інтонації, тут введено динамічні контрасти (f_z і p).

Вальс № 10. Тема нагадує попередній вальс – багатократне в октавному подвоєнні повторення п'ятого щабля сі-мінору з тим же ритмічним малюнком (але більш загостреним), які зіставляються з інтонаціями-зітханнями і рухом вісімками (низхідний пасаж і гармонічні фігурації у верхньому голосі). Важливу роль у цьому вальсі відіграють контрасти – тематичні, динамічні і фактурні. Найбільш масштабний у циклі вальс має нестандартну форму, яку можна віднести до тричастинної, де третя частина є варіативним повторенням середини (A+B+B₁).

Вальс № 11 за своїм характером знову нагадує селянські народні танці з притаманними їм підкреслюваннями кожної долі, квартовими затактами з V на I щабель, що додає музиці активного характеру. Шуберт знову повертається до простої тричастинної репризної форми, де кожна з частин утворює простий період у вісім тактів.

Останній вальс № 12 за образним змістом наближається до попереднього: рішучий, вольовий характер, підкреслені долі тактів. Контраст вносять речення-«відповіді», які мають яскраво виражений вальсовий відтінок.

Аналіз кожної п'єси дає можливість визначити *особливості* загальної драматургії циклу:

1) утворення мікроциклів за тематичним та образно-характерним змістом; 2) наявність драматичного центру (№ 6), який оточений мужніми, життєстверджуючими образами (мікроцикл з №№ 4 і 5) та ліричними (мікроцикл з №№ 7 і 8 – він виконує функцію яскравого ліричного центру); 3) принцип контрастного розташування номерів; 4) роль тонального плану (використання мажорних тональностей за виключенням № 6 і № 10, наявність тональної арки – Інтродукція, № 1 і останній № 12 об'єднуються Фа-мажором); 5) однотипність форм.

Інший цикл, опус 18, складається з трьох зошитів (38 номерів), і 18-а входить до цих зошитів. За своєю суттю, останній утворює подвійний цикл: спочатку йдуть одинадцять вальсів, потім – п'ять екосезів. На відміну від екосезів вальси є більш розгорнутими і різнохарактерними. Тут, як і в попередньому циклі, є романтизовані танці, з ліричним настроєм, відчуттям політності та селянські – грубуваті, з підкресленням кожної долі. Їх тематичний матеріал нагадує народні німецькі танці. Музикознавець В. Брянцева з приводу їх появи пише: «Щодо «ланцюгів» з «Вальсів» та «Екосезів», виданих під опусом 18-а, то на їхнє походження ясно вказують авторські ремарки над першими двома ланками «Аценбурзький німецький танець». Це – записи вальсових «колінець», зімпровізованих Шубертом під час поїздок товариською компанією в одне з містечок під Віднем» [6, с. 7].

Перший вальс (Мі-мажор) за характером тематизму виконує функцію урочистого запрошення на танець. Він написаний у простій двохчастинній формі за формулою $\parallel: A+B : \parallel \parallel: A_1+B : \parallel$, де перший період ($\parallel: A+B : \parallel$; 8т.+8т.) є модулюючим періодом з Мі-мажору у Сі-мажор, а другий ($\parallel: A_1+B : \parallel$; 8т.+8т.) – повторенням першого, але з іншим тональним планом (сі-мінор – Мі-мажор). Для вальсу характерні динамічні співставлення *ff* і *pp*, а також співставлення чіткої акордової фактури (у першому реченні) з гомофонно-гармонічною (у другому реченні), використання у метроритмічному оформленні переміщення «бравурних» акцентів з першої на другу або третю долі тактів, що підкреслює народний характер танцю.

Другий вальс (Сі-мажор) також написано у простій двохчастинній формі: $(A+A_1)(B+B)$. Перший період $(A+A_1, 8т.+8т.)$ модулює у другому реченні з Сі-мажору у ре-дієз-мінор. Другий період будується на новому матеріалі і являє собою повторене речення у 8 тактів, а за тональним планом – ланцюжок цікавих модуляцій при секвентному розвитку (соль-дієз-мінор – Фа-дієз-мажор – до-мінор – Си-мажор), що є яскравим забарвленням цього

номеру. На відміну від попереднього, у цьому номері композитор використовує підголосочну фактуру (4 – 5 голосів), що підкреслює контраст.

Третій вальс (до-дієз-мінор), який за своїм рішучим характером наближається до першого, також має просту двохчастинну форму за формулою $(A+A)(B+B)$, кожна з частин дорівнює лише восьми тактам. Пружний ритм (дві восьмих та дві чверті), акордова фактура, яка, на відміну від першого номеру, зберігається протягом усієї п'єси, гучна динаміка (*ff*), рівномірна акцентація перших долей тактів – все це утворює образ-замальовку селянського, трохи грубуватого танцю з чоловічим характером.

Четвертий вальс (мі-мінор), навпаки, відрізняється своїм стрімким і легким характером. Безперервний рух пасажами, які утворюють дзеркальні хвилі, високий регістр, приглушена динаміка, швидкий темп передають стан легкості, який, скоріш за все, пов'язаний із жіночим образом. Водночас, типовий для вальсу супровід (бас – два акорди) з його «капризними» акцентами на третіх долях тактів підтримує метроритмічну пульсацію і завдає музиці деякого озорництва. Форма вальсу, як і у попередніх випадках, проста двохчастинна з формулою $(A+A_1)(B+B_1)$, де кожна частина складає вісім тактів. Щодо ладогармонічних засобів, слід зазначити, що Шуберт створює образ надзвичайно простими барвами (Т і D_7) і зіставляє паралельні тональності: мі-мінор (перша частина) – Соль-мажор (друга частина), що є типовим для композитора.

Зовсім по-іншому сприймається найбільш відомий п'ятий вальс (сі-мінор). Меланхолічність, м'якість характеру підкреслюється неквапливим рухом, приглушеною динамікою (від *pp* до *mf*), спокійним вальсовим супроводом. Як гра світлотіней відчуюються співставлення мінору і мажору: вальс написано у простій двохчастинній репризній формі $(A+A_1)(B+A_2)$, де «А» звучить у сі-мінірі, «А₁» модулює у паралельний Ре-мажор, «В» – знов повертає до сі-мінору, в «А₂», як сонячний промінь, з'являється однойменний Сі-мажор – типова для Шуберта гра ладотональністю.

У шостому вальсі (Мі-бемоль-мажор) попередній настрій змінюється на більш просвітлений характер завдяки загальній ладовій окрасці (Мі-бемоль-мажор), а також «кокетливим» акцентам на других долях. На відміну від попередніх номерів цей танець написано у простій тричастинній формі з контрастною серединою (A+B+A₁). Середня частина «B» розвивається на матеріалі A, але у паралельному мінорі, в акомпанементі змінено також типову вальсову фактуру на щільну акордову, а замість приглушеного у крайніх частинах *p* гучно виділяються *sf*.

М'якою ліричністю виділяється сьомий вальс мі-бемоль-мінор, який разом з п'ятим утворює ліричний центр циклу. Низхідні короткі фрази мелодії, «гойдання» середнього голосу на фоні вальсового акомпанементу, приглушеність динаміки – все це підкреслює романтичний настрій. Вся п'єса укладається у два періоди по вісім тактів (проста двохчастинна форма). Як і у сі-мінорному вальсі, Шуберт змінює мінорну тональність на паралельний мажор (модуляція у кінці першого періоду і проведення другого періоду у новій тональності).

Ніби бурхливий потік зривається з вершини-джерела тема наступного, восьмого вальсу фа-дієз-мінор. Швидкий пасаж охоплює діапазон майже у три октави і займає п'ять тактів, після чого короткий злет завершується кадансом. У середній частині (Ля-мажор) настрій зберігається, відчуття легкості й політності підкреслюється форшлагами у кінці кожної з чотирьох фраз. Третя частина (фа-дієз-мінор) нібито віддзеркалює першу: довгий пасаж у три з половиною октави швидко злітає догори, підводячи до кульмінації. Композиційна формула вальсу виглядає наступним чином: A+B+A₁.

Дев'ятий вальс сі-мінор контрастує з попереднім – це нібито філософський роздум-осмислення самого композитора; за фактурою та звучанням він схожий на хорал; стриманість і навіть деякий аскетизм підкреслено бурдонною квінтою у басу, специфікою голосоведіння у верхніх

голосах (рух паралельними терціями з октавними подвоюваннями), силабічністю метроритму, динамікою *pp*.

Передостанній десятий вальс Сі-мажор знову повертає до руху. Усі три періоди простої тричастинної форми будуються на одному тематичному матеріалі ($A+A_1+A_2$), основою якого є висхідні короткі фрази з акцентуванням їх кінцівок. Грубуватість селянського танцю підкреслена не лише акцентами, а й проведенням середини в октавному подвоєнні мелодії без будь-яких додаткових голосів і супроводу, а також динамікою *ff*.

Завершує низку танців одинадцятий вальс Ми-мажор. Це справжній фінал циклу – урочистий, рішучий, активний. Подібний характер досягається неодноразовим повторенням із затакту інтонації висхідної кварта (з домінанти на тоніку), триолями на третіх долях тактів, використанням *sf* на сильних долях. Вальс, який написано у простій двохчастинній формі, є найбільш розгорнутою композицією всього циклу.

Цілісний аналіз кожної з мініатюр дає можливість зробити висновки щодо композиційно-драматургічних особливостей циклу. Об'єднуючими факторами стали: однотипність форм (прості двохчастинні форми, іноді - тричастинні), принцип контрастного розташування номерів, наявність вступного і фінального номерів, подвійна тональна арка від початку циклу до кінця (№ 1 – № 11 – E-dur, № 2 – № 10 – H-dur), а також подвійного ліричного центру. Цікавим є і відчуття присутності автора (№ 9) – ця ідея потім перейде до Роберта Шумана.

Таким чином, Шуберт, спираючись на досягнення своїх попередників, надав власним циклам чітко вибудовану загальну образно-драматургічну лінію, підкресливши її тональним планом, однотипністю форм й інтонаційними зв'язками.

У творчості **Фелікса Мендельсона** (1809 – 1847) романтична мініатюра як жанр завершує своє формування. Вона повністю звільняється від побутовості, прикладного призначення, яке було у певній мірі притаманним інструментальним творам Шуберта. Композитор створив кілька

інструментальних циклів. Серед них ранній опус «Сім характерних п'єс» (з використанням барочних форм) і «Шість прелюдій і фуг», пізній цикл «Шість дитячих п'єс» (принцип розташування номерів за технічною складністю, яка поступово наростає).

Як зазначають музикознавці, найбільшим досягненням Мендельсона у жанрі мініатюри стали «Пісні без слів». Хоча вони не були розраховані на концертно-сценічне виконання, все ж таки їх стиль є вишуканим, далеким від побутового життя. Само жанрове визначення п'єс, якого в історії ще не було, розкриває їх суть: «пісня» означає вокальне походження, пріоритетне положення мелодії, а «...без слів» вказує на інструментальне призначення п'єс. Таким чином поєднуються два начала – вокальне й інструментальне, яке підпорядковується першому [37]. Цікавою є точка зору на цю назву К. Зенкіна: «Якщо врахувати, що серед пісень без слів є і зовсім не пісенні за матеріалом, то можна зробити висновок, що для Мендельсона це перш за все новий тип малої форми, не танцювальний («пісня») і не вокальний («...без слів»); це, словом, фортепіанна мініатюра як така» [19, с. 64].

Мендельсон написав вісім зошитів своїх пісень, кожен має свою опусну нумерацію і складається з шести п'єс. Їх розташування у циклі здійснюється за *принципом контрасту* (образного, фактурного, темпового, метроритмічного).

Цікаво те, що деякі зошити мають програмні п'єси. Так, у першому (ор. 19) звучать Полювальна пісня (№ 3) і Пісня венеціанського гондольєра (№ 6); другий зошит (ор.30) теж завершує Пісня венеціанського гондольєра (№ 6); у третьому (ор.38) в кінці лунає Дует (№ 6); у четвертому зошиті (ор.53) під № 5 розташована Народна пісня; п'ятий зошит (ор.62) має три програмних п'єси – Траурний марш № 3, Пісня венеціанського гондольєра № 5, Весняна пісня № 6. Шостий (ор. 67) і сьомий (ор.85) зошити взагалі не мають номерів з назвами, а останній восьмий зошит (ор. 102) містить «Дитячу п'єсу». Таким чином, більшість п'єс не мають конкретних назв, але

у «Піснях» присутня *прихована програма* – розкриття станів і відтінків почуттів, на що натякає загальна назва збірки – «Пісні без слів».

Навряд чи збірку всіх зошитів «Пісень» Мендельсона варто розглядати як один цикл, але, якщо враховувати той факт, що кожен з восьми зошитів має по шість пісень, по-перше, а сама збірка носить загальну назву, по-друге, то це питання все ж таки можна розглядати. У якості об'єднуючого фактора тут виступають *жанрові й образні арки*. Так перший, другий і п'ятий зошити завершуються Піснями венеціанського гондольєра. Своїм акордово-хоровим складом наближаються до народних пісень четверті номери з першого, другого і п'ятого зошитів. Такі жанрові зв'язки сприяють утворенню цілісності зібрання і наштовхують на думку про утворення *макроциклу*, який складається з восьми циклів.

З приводу програмності слід зазначити, що Мендельсон лише частково використовує цей принцип. У цьому плані композитор вільний, тому в одному циклі є як програмні, так і не програмні п'єси.

Найважливішим досягненням композитора в області мініатюри стало утворення власного, за визначенням К. Зенкіна [19], «авторського» жанру «пісні без слів». На відміну від Шуберта, він відійшов від побутово-танцювальної тематики сюїт XVIII століття і наповнив свої твори лірико-пісенним началом.

2.2. Розквіт мініатюри у творчості Р. Шумана

Справжнім майстром інструментального циклу вважається **Роберт Шуман** (1810–1856). Про композитора написано чимало наукових робіт, з яких частина присвячена фортепіанним творам. В них розглянуті головні твори композитора, тому немає необхідності у ретельному їх аналізі. У даній роботі будуть більш детально розглядатися ті цикли, які найменш потрапили до уваги музикознавців. Інші будуть розглядатися в цілому з точки зору композиційно-драматургічної єдності.

Торкаючись творчих настанов композитора, слід зазначити, що циклічність стала для нього провідним принципом. Це взагалі відповідало часу. Якщо згадати літературу, то стає очевидною тенденція до об'єднання окремих новел у більш великі композиції. Таке мислення було притаманно, наприклад, Ф. Шеллінгу (Бонавентурі). Його відомий роман «Нічні бдіння» (1805) нагадує цикл з шістнадцяти оповідань, які йдуть від першої особи – нічний сторож розповідає про те, що бачив під час нічних обходів, або ділиться своїми філософськими роздумами; саме цей персонаж об'єднує різні за змістом новели [4].

Особливий вплив на Шумана мав Е. Т. Гофман. Письменник також прагнув об'єднувати свої невеликі твори у масштабні композиції, утворюючи таким чином цикли. Так сталося із «Фантазіями у манері Калло», які вийшли чотирма томами (1814–1815). Більшість текстів було написано, коли Гофман працював у театрі і писав оперу. Щоб надати єдності різнохарактерним творам, письменник надав збірці підзаголовок «Аркуші із щоденника Мандруючого Ентузіаста» і самі тексти приписав Мандруючому Ентузіастові, який є автобіографічним персонажем (подібний персонаж зустрічатиметься й у творчості Шумана) [20]. Саме у цю збірку увійшла «Крейслеріана» – цикл нарисів про музику, у яких за обличчям капельмейстера Йоганеса Крейсlera ховається сам автор. Розглядаючи «Аркуші із щоденника», ми стикаємося із подвійним циклом (цикл у циклі). Подібне явище спостерігатиметься й у Шумана.

Значною віхою у розвитку поезії доби романтизму стало видання у 1819 році великого зібрання віршів Й. Гете під назвою «Західно-східний диван», який складається з кількох циклів. Це ще раз свідчить про певну тенденцію у мистецтві того часу. До того ж можна знову згадати творчість Шуберта (не тільки інструментальні мініатюри, про які вже йшлося, а й вокальні цикли), а також Бетховена (його «Багателі» ор. 33 (1802) і вокальний цикл «До далекої коханої» (1816)). Варто згадати, що і сам Шуман був близьким до літературного кола – він був засновником і редактором «Нової

музичної газети», писав багато критичних та публіцистичних статей, про що сьогодні свідчить видання його літературного доробку [64; 65]. Таким чином шуманівські цикли вирости не на порожньому місці, по-перше, по-друге, композитор у своєму світосприйнятті, зі своєю творчою позицією співпав зі своїм часом.

Щоб визначити динаміку розвитку принципу циклічності у Шумана, варто розглядати його твори у хронологічній послідовності, починаючи з ранніх опусів.

Список відкривають **«Варіації на тему Abegg»** (1830), які було присвячено Меті Абегг, дівчині, з якою Шуман познайомився ще у юнацькі роки у Мангеймі. Це варіаційний цикл, але про нього треба згадати, оскільки принцип варіаційності стане для Шумана визначальним, по-перше, по-друге, це був перший приклад, коли композитор використав літерну символіку – літери прізвища позначили звуки самої теми (за літерною системою). І перше, і друге буде визначати особливості його наступних творів, включаючи цикли.

«Метелики» (1831), які було написано за мотивами роману Жан-Поля «Хлоп'ячі роки», – це перший шуманівський цикл мініатюр. Одразу слід зазначити одну з яскравих особливостей творчості композитора, яка виявилася вже у ранньому творі і надалі стала невід'ємною складовою багатьох опусів, – це *програми́сть*. Література і музика завжди для Шумана знаходились поруч. Як відомо, сам композитор мав неабиякий літературний талант, був редактором газети, сам писав статті. Тому для нього цілком природним було звертання до літератури. Важливо підкреслити, що у свій перший цикл композитор вводить тему карнавалу – дія відбувається під час костюмованого балу, на якому миготять маски (лицарі, чорниці, розбійники, дикуни, велетенський чобіт). Надалі карнавальний мотив неодноразово зустрічатиметься у творах митця.

Про свій задум Шуман писав у листі до Л. Рельштаба: «Ви пам'ятаєте останню сцену у «Хлоп'ячих роках» – танець масок – Вальт – Вульт –

ряджені – Віна – пляска Вульта – обмін масками – зізнання – гнів – викриття – поспішний відхід – заключний сон і потім брат, який уходить» [16, с. 275]. Саме ці сцени Шуман відтворив у своїх «Метеликах»: під час балу Вульт споглядає, як Віна танцює з його братом, і розуміє, що її серце належить саме йому. Вульт обмінюється масками з Вальтом і потім чує від дівчини зізнання у коханні, але воно призначене братові. Вульт має намір поступитися. Граючи на флейті чарівні мелодії, він назавжди покидає місто.

Звернувшись до літературного джерела, Шуман використав у якості програми останню главу роману Жан-Поля. Два головних персонажі брати-близнюки Вальт і Вульт закохані в одну дівчину Віну. Вальт – палкий і сором'язливий, задумливий і мрійливий, поет, але працює нотаріусом, Вульт – поривчастий, пристрасний, імпульсивний, він залишає батьківський дім й обирає собі шлях музиканта-блукача. В обох героях легко вгадуються риси самого Шумана.

Визначною у драматургії циклу є лінія балу-маскараду. Саме вона обумовлює швидке чергування контрастних епізодів, несподівані зміни настрою, нібито перед очима минають одна за однією маски. Музика не є точним відтворенням сюжету роману, Шуман скоріше намагається передати контрасти життя – піднесене і низьке, дійсне і вигадане, серйозне і смішне.

Сюжетна лінія «Метеликів» складається наступним чином. № 1 – це романтичний вальс, основна тема циклу. Вона пов'язана з образом головного героя і має флорестанівське начало. № 2 – враження від святкової метушні. У № 3 зображено маску велетенського чобота. Музика, яку написано у дусі старих німецьких вальсів, звучить грубувато й незграбно. № 4 розкриває образ Арлекіна, веселого жартівника. № 5 – святковий, полонез із властивою йому пружною ритмоформулою, гордовитим характером. № 6 має два плани – тут лунає поривчаста лірична тема, яку періодично змінюють інтонації лендлеру. № 7 виконує функцію ліричного центру: приглушено звучать спокійна пісня, за нею ніжний танець; цей номер пов'язаний із зображенням витонченого жіночого образу. № 8 – знову німецький вальс, у яernih простих

фразях якого відчувається стиль Ф. Шуберта. У № 9 Шуман протиставляє відчуття любовного очікування і нової хвилі маскарадної метушні. № 10 повертає до грубуватого лендлеру (№ 6), який звучить тут на повну силу, а після нього вступає тема повільного вальсу, ліричного і задушевного. № 11 – знову полонез: бал дійшов своєї кульмінації – п'єса більш розгорнута у часі і більш блискуча, ніж попередній полонез. № 12 – це фінал, де Шуман відтворює контрасти життя: бездушна, механічна тема «Гросфатера» звучить у контрапункті з ліричною темою вальсу з № 1, яка поступово стихає – бал скінчився.

При аналізі нотного тексту «Метеликів» стає очевидним, що принцип контрасту виконує у циклі формоутворювальну функцію. Він витримується не тільки між номерами, а й в середині цих номерів. Додаткова єдність циклу забезпечується інтонаційною спорідненістю п'єс: тематичним зерном стає інтродукція, її інтонації розчинюються в інших номерах. Об'єднуючим фактором стає і тема романтичного вальсу (№1), яка повторюється в останньому № 12, утворюючи тематичну арку (вальсові ритми присутні також у № 10); другу, внутрішню арку створює низхідна акордова тема рішучого характеру (лендлер), яка спочатку звучить у № 6, а вдруге – у № 10. Отже, «Метелики» можна назвати *циклом наскрізного розвитку*, у якому постійне оновлення поєднується з інтонаційною спорідненістю. Щодо форми п'єс, то композитор у якості основної композиційної одиниці використовує класичні періоди у вісім тактів, які складаються у двохчастинні або тричастинні структури. Але нерідко саме ці періоди у своїй контрастній послідовності утворюють більш крупні форми, які вже не укладаються у звичайні класичні структурні рамки і являють собою низку різнохарактерних, тематично завершених структур. Такі форми класифікуються як контрастно-складені [30].

У 1834 році Р. Шуман пише «Карнавал» – один з найвідоміших і популярних своїх творів. Цикл, з одного боку, став продовженням того, що було знайдено у попередніх творах, з іншого – став новим етапом у творчих

пошуках. Знову композитор звернувся до форми сюїти і маскарадної теми, щоб відтворити у музиці дисонанси життя. Стали у нагоді і «Варіації на тему Abegg» – варіаційний метод роботи з тематичним матеріалом, ідея читати ім'я або назву як музичну тему отримали свого подальшого розвитку. Відомо, що усі двадцять номерів «Карнавалу» пов'язані між собою інтонаційно – із назви чеського містечка Аш (Asch), де мешкала Ернестина фон Фріккен, утворилися за літерною системою усі теми циклу. Десять з них у своїй основі мають чотири звуки A–Es–C–H, інші десять будуються на звуках As–C–H. Окрім того, звуки s–c–h утворюють першу літеру прізвища композитора [38]. Таким чином, *монотематизм у поєднанні з варіаційністю стали визначальними у роботі композитора з музичним матеріалом.*

Як і у «Метеликах», важливим драматургічним фактором стає *програмність*. Давідсбюндлери, які виступають проти рутини, зустрічаються на карнавалі серед різних масок. Шуман створює карнавальні образи італійського театру ляльок, яскраві портрети реальних людей – своїх друзів (Паганіні і Шопена, Клари-Кіаріни і Ернестини-Естрели), втілює почуття. На відміну від попереднього циклу композитор групує маски по парах, утворюючи *мікроцикли*. Мікроцикл утворюють і дві іпостасі самого автора – Флорестан і Евсебій. Контрастні співставлення парних образів є важливим драматургічним прийомом, який Шуман відпрацював вже у попередньому циклі.

Цікавими є *тематичні запозичення*: у «Карнавалі», як і у «Метеликах», звучить старовинний німецький танець «Гросфатер», а у характеристиці Флорестана – основна вальсова тема з «Метеликів» (№ 1). Стосовно жанрових характеристик, важливу роль у циклах відіграє *ліричний вальс* як вираження романтичних почуттів. В обох циклах також *присутній автор* (Вальт і Вульт нагадують самого Шумана, Флорестан і Евсебій – псевдоніми, якими композитор підписував свої статті).

Важливо підкреслити, що і перший, і другий *цикли наскрізні*, і хоча кожна з п'єс має завершений вигляд, їх неможна виконувати поза циклом,

окремо (у «Карнавалі» Шуман йде ще далі – щоб досягнути більшого зчеплення, композитор часто використовує каданс, що вторгається). Утворення Шуманом ще на ранньому етапі композиторської діяльності *наскрізного* циклу було одним з його великих досягнень, яке визначило подальший розвиток жанру мініатюри у європейській музиці.

Цікавим є цикл **Симфонічних етюдів** (1834). Він значно відрізняється від двох попередніх, оскільки Шуман у цей раз відмовився від сюжетної лінії. Але багато в чому етюди стали продовженням того, що було вже знайдено. По-перше, це – *варіаційний цикл* (тут можна згадати перший досвід – Варіації на тему Abegg). По-друге, як підкреслює К. Зенкін, *флорестанівське та евсебієвське* начала не зникли; навпаки, вони знайшли більш широке і глибоке втілення [17]. Звернувшись до форми теми з варіаціями, Шуман оновлює старі традиції: він відходить від звичайних варіацій і розробляє тематичний варіант значно вільніше; *кожна з варіацій* перетворюється на *концертний етюд* (іноді на два), зі своїм самотійним, розвиненим музичним образом, який створюється за допомогою фактурних прийомів. *Образно-смілова масштабність етюдів виходить за межі класичних варіацій* – Шуман співставляє траурні, драматичні, мужні, скерцозні, грайливі, ліричні і овіяні мріями образи. Вся ця низка виростає з однієї теми-зерна. Принцип контрасту стає головним у загальній драматургії циклу.

Цикл «Дитячі сцени» вийшов у світ у 1838 році¹. З історії його створення відомо, що це було пов'язано з обставинами життя композитора: розвиток взаємовідносин між ним і Кларою Вік, які швидко переросли у палке кохання; протистояння цьому Фридриха Віка, батька юної Клари; довгі роки розлуки з коханою і їх вимушене таємне листування при відсутності можливості зустрічатися; несправедливі звинувачення Віка і судові справи проти Роберта. Цей напружений період тягнувся до літа 1842 року, коли

¹ Матеріал, який стосується «Дитячих сцен» опубліковано у статті: Сафонова О. О. Формоутворюючі фактори у фортепіанному циклі Роберта Шумана «Дитячі сцени» // Мистецькі пошуки: збірник наукових праць. Випуск 12. Суми : ФОП Цьома С. П., 2020. С. 301–306.

молодим нарешті вдалося обвінчатися. Весь цей час Шуман був сповнений лише думками про кохану, образ якої вже знайшов музичне втілення у «Карнавалі» і яка віртуозно виконувала в концертах твори композитора. У кожному з них можна було крізь звуки відчутися присутність Клари. Не стали виключенням і «Дитячі сцени».

За словами автора, музика була навіяна спогадами про минуле. Шуман пояснював у листі до Клари: «Це як би відзвук на твої слова, які ти мені якось написала: “я часто могла б тобі здаватися дитиною”, [...] я був абсолютно окрилений і написав до тридцяти маленьких, забавних штучок, з яких вибрав близько дванадцяти і назвав дитячими сценами. Ти зрадієш їм, але як віртуозна піаністка повинна про них, звичайно, забути» [16, с. 371].

Варто звернути увагу на перевагу саме циклічних форм в інструментальній творчості композитора, що свідчить про особливий тип його музичного мислення. Більшість циклів має сюжетну основу, і кожна п'єса має конкретний образ та яскраву характерність. Ця типовість присутня і в «Дитячих сценах». (Стосовно програмності нагадаємо, що цей принцип стає у багатьох композиторів-романтиків провідним, оскільки допомагає слухачеві розкрити авторський задум і долучитися до високого мистецтва.) Вже сама назва твору відкриває його художній зміст, який було навіяно спогадами композитора про щасливі роки, коли він був вхожим до будинку свого вчителя і подовгу знаходився у дитячій, розважаючи Клару та її молодших братів. Шуман написав багато маленьких п'єс-замальовок дитячого світу, але відібрав до циклу лише тринадцять. В музиці, як пояснював сам автор, відображено дитину «очами дорослого і для дорослих».

Якщо звернути увагу на зміст кожної п'єси, то у сюжетній драматургії циклу можна углядати відображення дня дитини, сповнене різних забав, подій, які подібно до калейдоскопу, швидко змінюються: № 1 «Про чужі країни і людей», № 2 «Забавна історія», № 3 «Гра в пальники» (російський варіант – «Игра в горелки»), № 4 «Дитя, що просить», № 5 «Повне задоволення», № 6 «Важлива подія», № 7 «Сновидіння», № 8 «Біля каміну»,

№ 9 «Верхи на дерев'яній паличці», № 10 «Майже серйозно», № 11 «Лякання», № 12 «Дитина засинає», № 13 «Поет говорить».

Перший з названих номерів сприймається як слово від автора – розповідь про далекі загадкові країни. Далі йдуть розваги і важливі, з позиції маленької людини, події у її житті (№ 3, № 4, № 6, № 9, № 10). У центрі циклу знаходиться «Сновидіння» – це тиха година, денний відпочинок дитини, під час якого вона потрапляє у світ своїх мрій. У циклі відображено і перше, дитяче почуття закоханості (№ 10), і споглядання вогню (№ 8). Насичений день дитини завершується, і на зміну її розвагам приходить справжній глибокий нічний сон (№ 12). Назва останнього номеру говорить сама за себе. Знову, як і на початку циклу, ми чуємо голос автора, його повільне слово. Така *арковість* на рівні сюжету сприяє скріпленню різнохарактерних п'єс у єдину композицію.

Окрім того, Шуман вибудовує композицію циклу за принципом контрасту, який є найбільш характерним для всієї його творчості. У даному випадку мова йдеться про сюжетно-образні контрасти, що є дуже логічним у висвітленні різноманітного світу дитинства. Важливим моментом у драматургії циклу є визначення не тільки вузлових моментів у подієвому змісті одного дня дитини (його початок, середина, завершення), а й співставлення дійових замальовок і ліричних епізодів. До останніх можна віднести № 4 і № 5, які пов'язані між собою, а також № 10 – найбільш масштабний з усіх п'єс і який відіграє роль ліричного центру. Композиційно він знаходиться у точці золотого перетину.

Важливо сказати про утворення *мікроциклу* з номерів «Дитина, що просить» (№ 4) і «Повне задоволення» (№ 5), які дуже тонко передають внутрішній стан маленького героя. Окрім сюжетного поєднання вони мають багато спільного з позиції музичних засобів виразності: однакову тональність Ре-мажор, ритмічний рух, фактурні прийоми і навіть схожі інтонаційні мотиви тем. Найважливішою є гармонічна зв'язка двох номерів. Перший з них завершується домінантовим септакордом у мелодичному положенні

септими (найбільш нестійке звучання) зі знаком «фермато», після чого стоїть пауза – все це створює враження повислого у повітрі питання-очікування, прохального погляду дитини і її надії отримати. Другий номер починається з обігравання у мелодії того ж самого домінантового септакорду, який тепер, навпаки, завдає рух неперервному музичному розвитку, де кожне речення звучить з натхненням – дитина отримала те, чого так чекала. Якщо зіставити цей мікроцикл і п'єсу «Майже серйозно» (№ 10), то можна сказати, що вони заходяться у рівновазі за своєю драматургічною вагомістю і композиційно знаходяться також приблизно на рівній відстані від центрального номеру «Сновидіння». Таким чином, розташування п'єс за вище означеними композиційно-драматургічними принципами є ще одним з факторів скріплення їх у єдине ціле.

Наступним з об'єднуючих факторів є формальний. Для сприйняття різних за характером п'єс як одне ціле важливою стає їх *структура*, яка в усіх номерах обмежується простими формами, що у свою чергу обумовлює невеликий об'єм, притаманний саме мініатюрі. Нижче наведено результати структурного аналізу кожної п'єси.

№ 1. Проста тричастинна репризна форма, за структурою $A+B+A$, де A – це класичний період з восьми тактів, а B – розвиваюча середина (шість тактів).

№ 2. Також проста тричастинна репризна форма зі структурою $A+B+A$ з серединою-переходом (A – період, що повторюється, $8+8$ тактів; B – середина, 4 такти).

№ 3. Проста тричастинна репризна форма, за структурою $A+B+A_1$, де A – це класичний період з 8 тактів, а B – розвиваюча середина у формі періоду теж з 8 тактів, A_1 – скорочена реприза з 4 тактів).

№ 4. Проста двохчастинна форма за формулою: $a+b+c+a$ (два періоди по вісім тактів).

№ 5. Період з трьох речень по вісім тактів ($a+a+a_1$).

№ 6. Проста тричастинна репризна форма за структурою $A+B+A$.

№ 7. Проста тричастинна репризна форма з розвиваючою серединою на матеріалі першої частини, де кожна з частин – період по вісім тактів.

№ 8. Проста тричастинна репризна форма з додатковим періодом-заключенням (кожна зі структурних одиниць дорівнює

восьми тактам). № 9. Проста репризна тричастинна форма з розвиваючою серединою ($A+B+A$, кожна частина дорівнює восьми тактам). № 10. Форма цього номеру відрізняється від інших – вона не укладається у звичайні схеми і являє собою ланцюжок побудов у формі речень і фраз, які умовно можна оформити у тричастинну композицію з розвиваючою серединою і репризним розділом, де повторюється друге речення першої частини і повністю середня частина зі зміною у кінці. № 11. Концентрична форма за формулою $a+b+a+c+a+b+a$, у якій кожна композиційна одиниця складає класичний період квадратної побудови у вісім тактів. № 12. Проста двохчастинна форма: $a+b+a_1+a$. Кожна з одиниць (речення) дорівнює восьми тактам. № 13. Проста тричастинна форма $A+B+A_1$, де B – це середина на матеріалі початкового мотиву розділу A і з речитативом; реприза являє собою повтор першого періоду у вісім тактів, але з доповненням у п'ять тактів.

Аналіз композиційної структури кожної з п'єс дає підстави зробити висновок, що і на цьому рівні композитор витримує єдиний принцип, використовуючи прості форми, але у різних їх варіантах. І навіть така форма, як концентрична, набуває риси мініатюрності.

Щодо тонального плану циклу слід відзначити його продуманість. Схематично він виглядає наступним чином:

№1	№2	№3	№4	№5	№6	№7	№8	№9	№10	№11	№12	№13
G	D	h	D	D	A	F	F	C	gis	G	e	G

З таблиці видно, що цикл починається і завершується однією тональністю (тональна арка, яка надає циклу характер завершеності); до середини циклу Шуман рухається по дієзних тональностях першого ступеня спорідненості (з них двічі повторюється Re мажор – це, нагадаємо, мікроцикл). Центральний номер (№ 7 «Сновидіння») раптово звучить у бемольному Fa мажорі, який продовжується у наступній п'єсі «Біля каміну». Тонально композитор підкреслив новий стан дитини (мрії уві сні і споглядання вогню). Після цього номеру йде повертання через Do -мажор до початкової тональності. Однак

привертає увагу тональність десятого номеру – соль-дієз мінор, яка нібито не вписується у загальний тональний контекст. Таким співставленням на тритон, як і у попередньому випадку з Фа-мажором, композитор виділив головний ліричний центр циклу і підкреслив інший світ дитини – не зовнішній, а прихований внутрішній, тому, на перший погляд, такий далекий. Щодо внутрішнього тонального плану п'єс варто відмітити, що він може бути достатньо рухливим, з несподіваними модуляціями, зіставленнями, секвентним розвитком тощо.

Єдність циклу простежується і на стильовому рівні. Незважаючи на те, що твір відноситься до раннього етапу творчості, у ньому яскраво чути авторський стиль, який було вже знайдено у попередніх опусах. Характер мелодичного рисунку який часто складається з мотивів верхнього голосу і підголосків, нібито дихаюча фактура з тонким переплетінням голосів і приховане двоголосся (це можна розглядати як поліфонізацію музичної тканини), використання поруч з фігураційним акордового типу фактури, гармонічні засоби, які не відрізняються складністю (композитор використовує звичайні акорди терцієвої структури, включаючи подвійну домінанту), динамічні і темпові контрасти – все це є характерними рисами музичного стилю.

Проведений аналіз шуманівського фортепіанного циклу і співставлення отриманих результатів дають підстави визначити не тільки окремі фактори циклічного формоутворення, а і їх системний взаємозв'язок. Так, програмність – характерне для епохи романтизму явище – визначила сюжетно-драматургічну вибудованість циклу, коло його контрастних образів і їх послідовність. Мінливість настроїв дитини, швидкоплинність її забав обумовили вибір саме малих форм (період, двох- або тричастинна композиція). Логічним, тісно пов'язаним з сюжетною драматургією виглядає тональний план циклу з його арковістю, тональним виділенням ліричного центру. Найважливішим фактором об'єднання п'єс стає стиль композитора: при наявності різких контрастів між номерами (чисто шуманівські засоби

музичної виразності) єдність стилю не дає розпастися твору на окремі невеликі п'єси, які мають завершений характер и можуть виконуватися окремо. І якщо врахувати кількість створених Р. Шуманом фортепіанних циклів, можна сказати, що циклічність стала принципом мислення композитора.

Іншим прикладом циклізації мініатюр є фортепіанний цикл **«Східні картини»**². Шість експромтів для фортепіано у чотири руки (ор. 66, присвячено Л. Бендеман) були написані у 1848 році. До цього моменту Шуман створив вже більшу частину своїх інструментальних циклів (серед них «Метелики», «Карнавал», «Симфонічні етюди», «Давідсбюндлери», «Крейслеріана», «Фантастичні п'єси», «Дитячі сцени» та інші). Яскраво виражений у попередніх творах авторський стиль Шумана і принципи формування циклу ми знаходимо і у «Східних картинах». На період написання експромтів у композитора вже склалася традиція залишати у творах свою музичну «візитку» в образах Флорестана і Евсебія, і у цьому відношенні цикл «Східні картини» не став виключенням.

Існуючі музикознавчі джерела не повідомляють про історію створення цього циклу. Невідомо, що спонукало автора до написання цієї музики і які саме картини він намагався відтворити у звуках. Можливо, на творчі задумки композитора вплинула наростаюча у суспільстві зацікавленість культурою східних країн.

Якщо про східний характер музики вряд чи можна говорити, слухаючи п'єси, то драматургічно-стильовий аналіз циклу дозволяє стверджувати, що музична лексика шести експромтів повністю відповідає шуманівському стилю: поєднання у циклі поривчастості, бунтівливості і надзвичайно тонкого ліризму, численні контрастні співставлення на рівні форми і засобів

² Матеріал по «Східних картинах» опубліковано: Сафонова О.О. «Фортепіанний цикл Роберта Шумана «Східні картини» (драматургічний аспект)» // Матеріали студентської наукової онлайн-конференції «Дні науки 2020». Суми : ФОП Цьома С. П., 2020. С. 157–159.

виразності, тип мелодії, акордова насиченість і поліфонічність фактури, імпульсивність ритму тощо – все це притаманно усім творам композитора.

Головним принципом, за яким будується даний цикл – це принцип контрасту, який став для Шумана головним: активні, рішучі, бурхливі за характером п'єси чергуються з ліричними. Контраст закладено і в композиції окремих експромтів – вони написані у тричастинній формі з контрастною серединою.

Головному образу першого експромту притаманні поривчатість, схвильованість, навіть бунтівливість; у середній частині вони змінюються стриманістю й розміреністю. Подібний характер музики з його різкими контрастами настрою нагадує Флорестана – одного з музичних автопортретів Шумана.

Другий експромт є зразком шуманівської лірики. Основна лірична тема протягом всієї п'єси обволікається великою кількістю підголосків, що робить фактуру наповненою і у той же час прозорою, нібито дихаючою, що є також типовим для Шумана.

Третій експромт за інтонаціями та характером нагадує «Марш давідсбюндлерів» з «Карнавалу». Він починається активною маршовою темою, яка у середній частині форми змінюється новою жвавою темою, що викликає в уяві слухача образ вже відомого Арлекіна (він теж присутній у циклі «Карнавал»). У репризі знову лунає стверджуючий марш, який переходить у рішучу коду.

Четвертий експромт виконує у циклі функцію ліричного центру. В ньому вгадується образ Евсебія, який завжди мріє, – друга іпостась самого Шумана.

П'ятий експромт повертає у сферу активності: маршовий метр, типові для Шумана гостро пунктирні ритмоінтонації, повнозвучні, насичені акордові вертикалі, щільність фактури, контрастність динаміки – всі ці риси шуманівського стилю роблять музику легко впізнаваний. Середина мініатюри має ліричний характер: м'які фрази з короткими висхідними

інтонаціями-запитами лунають на фоні глибокого басу та підголосків у середньому регістрі, які переплітаються між собою (типова шуманівська фактура).

Останній експромт починається стриманим рухом голосів на фоні інтонацій «погойдування» у нижніх голосах. У середній частині рух пожвавлюється разом з інтенсивним нарощуванням динаміки. Раптово все переривається, і знову звучить основна тема, але більш глибоко й задумливо. Фінальний розділ (кода) завершує не тільки останній експромт, а й весь цикл. Знову у музиці зіставляються дві теми-образи. Перша з них – маршова, інтонаційно вона поєднує у собі матеріал першого й третього експромтів і вимушує знову згадати рішучу войовничість давідсбюндлерів і Флорестана. Друга – повторення ліричної теми з четвертого експромту, яка, як відмічалось вище, асоціюється з образом Евсебія. Цей фінал асоціюється із заключним словом поета, як це вже було у «Дитячих сценах».

Таким чином, завдяки принципу контрастної драматургії та інтонаційній спорідненості окремих п'єс, Шуман надав своєму циклу надзвичайну єдність. Цьому ефекту сприяють і драматургічний прийом образних «арок», а також «присутність» самого автора як режисера музичного дійства.

Процес циклізації у Шумана багато в чому залежав від літературних тенденцій його часу і особистісними факторами (особливостями мислення, його схиленістю до структуризації, упорядкування всього того, що приходило до нього зі світу музики). Мислення Шумана можна назвати інкапсулятивним – у його творчості виділяються три рівні циклів: мікроцикл, цикл, макроцикл. Мікроцикли присутні в багатьох циклах (парність образів, арковість); макроцикли складають, приміром, цикли з карнавальними масками («Метелики», «Карнавал», «Танці Давідсбюндлерів», «Віденський карнавал») або однотипні образи («Дитячі сцени» і «Альбом для юнацтва»).

Окрім того, усі цикли об'єднує відчуття присутності самого автора через наявність флорестанівського або евсебієвського начал. Це можна розглядати як четвертий, найвищий рівень об'єднання.

Навіть те, що було записано як окремі твори, через деякий час підлягало систематизації. Неприборканість почуттів, нібито хаотична їх зміна, з одного боку, і раціоналізм, бажання усе «привести до ладу», з іншого боку, – все це було притаманно Шуману-людині і знайшло відбиток у Шумана-композитора.

Велику роль у творчості композитора відіграє програмність, яка найчастіше визначає загальну драматургію циклів. Вона разом з тематичними запозиченнями сприяє утворенню макроциклів. Програмність може мати сюжетний характер, тобто поступове розгортання дії у часі, як це відбувається у «Метеликах» або «Дитячих сценах», або мати загальний характер і виступати як образність («Нічні сцени», «Фантастичні п'єси»).

Незвичайною творчою знахідкою Шумана стало перетворення назв або імен на літерне позначення звуків музичних тем. Це теж можна віднести до програмності, яка демонструє злиття слова і звуку.

Великого значення у творчості Шумана набуває варіаційність як метод розвитку тематичного матеріалу, формоутворювальний фактор і як жанр, у якому кожна з варіацій є носієм певного психологічного стану. Найчастіше композитор поєднує принцип *монотематизму* з *варіаційністю* що помітно виділяє його з плеяди композиторів-сучасників.

У Шумана ми знаходимо два основних типи циклів – *варіаційний* (Симфонічні етюди) і *сюїтний* («Альбом для юнацтва», «Лісові сцени», «Дитячі сцени» та інш.); є і третій – *комбінований* («Карнавал»). Слід додати, що, сюїтні цикли мають *різну ступінь монолітності*, тому частина з них може виконуватися і цілком, і частково; цикли з наскрізним розвитком виконуються тільки повністю. Останнє відрізняє Шумана від його попередників і сучасників.

2.3. Циклізація п'єс у творчості Ф. Шопена і Ф. Ліста

Як відомо, фортепіанна мініатюра для **Фредеріка Шопена** (1810–1849) була найголовнішим жанром. Мазурки, вальси, ноктюрни, етюди, прелюдії, експромти, до яких композитор звертався протягом всього життя, стали завдяки йому концертними жанрами. На відміну від Р. Шумана Шопен не намагався свої численні п'єси групувати у більш крупні форми, проте і у польського композитора ми знаходимо цикли.

Перший з них – **24 прелюдій ор. 28**, який було створено у кінці 1838 року під час подорожі з Жорж Санд на острів Майорка. Але, як повідомляють дослідники, зокрема польський музикознавець М. Томашевський, ще до приїзду композитора на острів у нього вже було біля дванадцяти прелюдій. Одну з них, яка потім увійшла в цикл під № 24, було створено ще у 1831 році. Вона з'явилася одразу після повідомлення Шопену про поразку повстання у Варшаві. Інші створювалися протягом наступних років. Все це каже про те, що ідея про цикл виникла набагато раніше. Проте саме на Майорці було завершено цей опус.

Звернувшись до жанру прелюдії, композитор дав йому нове життя. З листування Жорж Санд відомо, що під час роботи на столі у Шопена лежав «Добре темперований клавір» Баха. Це свідчить про зв'язок прелюдій Шопена з бахівською традицією. Однак, у першу третину XIX століття вже були видані збірки прелюдій, які мали бути зразками для імпровізацій перед головним твором. Серед таких назвемо «Прелюдії для виконання перед початком п'єси, у всіх 24 мажорних і мінорних тональностях» І. Н. Гуммеля (1815), «Зібрання вправ у формі прелюдій у всіх мажорних і мінорних тонах» В. Вюрфеля (1821), «24 прелюдії, які можуть служити зразками при навчанні прелюдуванню» Ф. Калькбрєннера (1827).

Своїми прелюдіями Шопен відкрив нову сторінку в історії жанру. Кожна з його п'єс стала самостійним, завершеним художнім твором, посправжньому поетичним, з яскравим образом. Ф. Ліст так писав про цикл Шопена: «Це абсолютно виняткові композиції. Це не тільки, як впливає з

назви, п'єси, призначені, щоб грати їх як інтродукцію до інших творів. Це прелюдії поетичні, аналогічні поезії великого сучасного поета, які занурюють душу в золоті сні і забирають її в край ідеального. Вони чудові своєю різноманітністю, вишуканістю і мудрістю [...]. Все в них здається першим начерком, поривом, раптовим явищем. Вони мають свободу і блиск, який вирізняє твір генія» [54, с. 390–391]. Ці слова Ліста не тільки є характеристикою музики Шопена, а й свідчать про наявність в ній певного змісту. Ю. Тюлін визначає тип програмності, притаманної музиці Шопена, як «прихована програмність суб'єктивно-психологічного характеру» [55].

Невипадковою є кількість п'єс у циклі – двадцять чотири. Це одразу вимагає традиційно звернути увагу на тональний план циклу. Шопен, як і Бах, і сучасники, використовує всі тональності. Але, на відміну від ДТК, будує тональний план за кварто-квінтовым колом (нагадаємо, що у Баха використовується хроматичний звукоряд). Вже тільки цей тональний принцип додає циклу Шопена єдність. Іншим принципом упорядкування прелюдій є принцип контрасту. Перш за все композитор протиставляє різнохарактерні образи. Контрастними є також темпи, метроритм, фактура, типи мелодії, а також жанрове забарвлення. Важливим фактором об'єднання, але не на стільки відкритим, як попередні, стають *інтонаційні зв'язки* – *квінто-секстовий мотив* з перших чотирьох тактів першої До-мажорної прелюдії. Його варіант буде зустрічатися у багатьох наступних п'єсах.

Важливим для сприйняття циклу як багаточастинного завершеного твору є розташування по краях контрастних і, на перший погляд, взаємовиключних образів-станів, хоча вони висловлюють загальну ідею: життєстверджуючий характер першої прелюдії До-мажор, яка надає імпульс подальшому руху, і бурний протестуючий характер останньої прелюдії ре-мінор (тієї, яку Шопен написав після поразки Варшавського повстання). М. Томашевський з цього приводу пише: «Тональність d-moll, яка нерозривно пов'язана з Реквіємом Моцарта, була для романтиків тональністю смерті. Прелюдія, що поставлена Шопеном на завершення циклу, повна

пристрасті і люті, може бути прочитана і як бунт, як героїчний протест проти смерті. У момент створення оп. 28 вона як раз зазирнула йому в очі» [54, с. 401].

Щодо інших образно-емоційних арок: прелюдії циклу за образним змістом можна розподілити на кілька груп. Саме в середині цих груп утворюються арки. Наприклад, ноктюрнами можна назвати прелюдії № 13 і № 15. Маршовий характер відчувається в прелюдях № 9 і № 20; до кантабельних можна віднести № 17 і № 21. Є також прелюдії етюдного характеру (№№ 3, 5, 19), скерцозні (№№ 8, 10, 14) та інші. Такими засобами утворюється драматургічне сплетіння багатьох образно-характерних ліній, що сприяє більшій монолітності циклу.

Етюди оп. 10 (1833) і оп. 25 (1837), в яких складні технічні завдання стають засобом виразності і створення художніх образів, також утворюють один цикл. Якщо прелюдії позначені одним опусом, то цикл етюдів складається з двох опусів, (по дванадцять у кожному), які розділяє часова відстань у чотири роки. В багатьох редакціях існує наскрізна нумерація від № 1 до № 24, і це дає дослідникам творчості Шопена підставу розглядати 24 етюди як один цикл. Зокрема цієї точки зору дотримуються К. Зенкін, Д. Яворський.

Кожен з 24 етюдів – це звукове втілення експресії, художнього образу, тому сприймається не як вправа на розвиток певного виду піаністичної техніки, а як п'єса концертного характеру. В той же час Шопен не знімав технічної задачі, оскільки сам жанр передбачає саме її.

Розглядаючи питання циклічності, відзначимо, що в оп.10 тональний план одразу засвідчує продуманість загальної лінії. Шопен починає і завершує цей зошит однойменними тональностями До-мажор і до-мінор. В середині опусу утворено п'ять мікроциклів (по два етюди) за тональним принципом. Парність наглядно демонструє тональна схема:

C-a – E-cis – Ges-es – C – F – f-As – Es-c. Тільки у середині порушується принцип паралельних тональностей, на зміну приходить кварто-квінтове співвідношення. У другому зошиті схема виглядає більш складнішою:

As-f – F – a – e – H – cis – Des – Ges – h – a – c, але і тут помітна спорідненість тональностей, хоча і не так явно. Звертає увагу тональна арка від №1 (C-dur) через № 12 (c-moll) до № 24 (c-moll). Крім того, Шопен зберігає принцип образного контрасту. Важливим у створенні єдиної драматургічної лінії є утворення у кожній половині ліричного центру: етюд № 3 і № 18.

Д. Яворський звертає увагу на часткову дзеркальність тонального плану у другому опусі, якщо центром враховувати етюди № 11 (Es-dur) і № 12 (c-moll). Музикознавець також вбачає й елементи сонатної форми, якщо торкатися тональних зв'язків і образних співвідношень [68]. Враховуючи тональну драматургію і образні «арки», а також фактурні «перегукування», обидва опуси етюдів можна сприймати як єдиний художній цикл.

Щодо змісту варто згадати, що деякі з етюдів мають достатньо конкретну програму, яку розкриває історія їх створення. Прикладом є етюд № 12 або етюди № 13 і № 14. Як відомо, останні були пов'язані з образом Марії Водзиньської і утворюють мікроцикл, складові якого об'єднуються на рівні образного змісту і на рівні тональності (As-dur – f-moll). Кожен з етюдів циклу є наповненим глибоким почуттям, емоційно насиченим і має свій образ-програму.

У **Ференца Ліста** (1811–1886) жанр мініатюри і циклічна форма набувають великих змін, особливо у пізній період творчості. Це можна пояснити тим, що композитор, набагато переживши своїх сучасників, про яких йшлося у даній роботі, став представником пізнього романтизму з його новим осмисленням оточуючого світу; до того ж художнє мислення Ліста було інакшим.

Багато в чому твори Ліста відрізняються від творів його композиторів-сучасників, які так рано пішли з життя. По-перше, віртуозний, концертний стиль композитора виводить мініатюру за межі її початкового призначення

як камерного жанру. Концертність не тільки робить п'єси Ліста призначеними для сцени, тобто для широкої аудиторії, а й впливає на форму, яка розростається до масштабів крупної форми. По-друге, якщо мініатюри Шумана, Шопена – це втілення емоційних переживань, то п'єси Ліста – це результат його рефлексій.

Як і Шуман, Ліст, створюючи свої п'єси, звертається до програмності – кожен цикл має назву. Наприклад: «Розради» (1849), «Поетичні та релігійні гармонії» (1845–1852), «Різдвяна ялинка» (1874–1876), «Угорські історичні портрети» (1870–1886) та інші.

Найбільш відомим з циклів композитора є «Роки мандрів», який створювався Лістом поступово, протягом приблизно сорока років (1835–1876). Твори, які увійшли в нього, належать до різних творчих періодів, і завдяки цьому можна простежити динаміку розвитку мініатюри та циклічної форми. Не можна не звернути увагу на те, що Ліст під час подорожі по Швейцарії вирішив у майбутньому створити завершені цикли п'єс під однією назвою, у яких відобразить свої враження від тих країн і міст, де він бував і ще буде, від історичних місць, поезії, архітектури, природи. На його думку, це мав бути своєрідний музичний щоденник мандрівника. В результаті протягом сорока років було створено три альбоми під однією назвою (основна частина п'єс першої збірки була написана у 1835–1836 роках, а останні – у кінці сімдесятих).

Якщо Ліст заздалегідь планував свою роботу у цьому напрямку, то Шуман, нагадаємо для порівняння, в багатьох випадках одразу створював весь цикл, іноді або укладав окремі твори, які були написані раніше. Такого довготривалого проекту, як «Роки мандрів», не було у жодного сучасника Ліста.

«Роки мандрів», як відомо, складаються зі швейцарського альбому і двох італійських. У першому альбомі (його остаточний варіант виданий у 1855 році під назвою «Перший рік мандрів») кожна з дев'яти п'єс мала не тільки назву, а й епіграф, а у першому виданні ще малюнок. Все це

допомагало слухачам глибше і точніше зрозуміти задум композитора. До альбому входили: 1.«Каплиця Вільгельма Теля», 2.«На Валенштадтському озері», 3.«Пастораль», 4.Біля джерела, 5.Гроза, 6.Долина Обермана, 7.Еклога, 8. Нудьга за батьківщиною, 9. Женевські дзвони.

За характером перелічені п'єси утворюють групи пейзажних (№№ 2, 3, 4, 5) і лірико-психологічних номерів (№№ 1, 6, 7, 8, 9), що цілком відповідає естетиці романтизму у період його розквіту. В цілому весь альбом присвячений красотам Швейцарії.

Другий альбом складається з наступних творів: 1.Заручення; 2.Мислитель; 3.Канцонета Сальватора Рози; 4.Сонет Петрарки № 47; 5.Сонет Петрарки № 104; 6. Сонет Петрарки № 123; 7.Фантазія-соната «Після прочитання Данте». Додатком стали «Венеція та Неаполь» куди увійшли п'єси «Гондольєра», «Канцона», «Тарантела», теми яких є італійськими народними мелодіями.

Привертає увагу, що кожний з номерів пов'язаний з ім'ям конкретного італійського митця і його твором: у першому зафіксовано враження від картини Рафаеля «Заручення Діви Марії», а у другому – від скульптури Мікеланджело «Мислитель», яка прикрашає гробницю Медичі; під мелодією третього номеру Ліст підписав рядки «Канцони» видатного італійського живописця, поета і музиканта XVII століття Сальватора Рози. Конкретно вказані і три сонети Петрарки. Важливо звернути увагу на те, що завершується другий зошит фантазією-сонатою, яка за своєю формою та жанром вийшла за межі мініатюри. Доповнення до альбому знову повертає до початкового жанру п'єси, але тут постає питання суміщення жанру і форми. Це стосується останньої п'єси – Тарантели, яка має дуже розгорнуту форму. Так почали розмиватися межі між мініатюрою і крупними жанрами.

У другому альбомі помітним стає нове ставлення Ліста до жанру мініатюри, яка тепер є формою вираження його філософських роздумів на вічні теми. Звідси і глибокі внутрішні контрасти образів (Діва Марія як символ вічного життя і Мислитель як символ ночі, Рай і Ад Данте).

Третій альбом створювався набагато пізніше – у 1867–1877 роки. У цей час Ліст вже прийняв постриг і став священнослужителем. Це багато в чому вплинуло на тематику творів останнього періоду творчості: композитор працює у сфері духовної музики і пише ораторію «Христос», псалми, Реквієм, месу. Цілком природньо, що до складу третього альбому увійшли: 1. Молитва янголам-охоронцям, 2. Біля кипарисів вілли д'Есте (поховальна пісня, версія перша), 3. Біля кипарисів вілли д'Есте (поховальна пісня, версія друга), 4. Фонтани вілли д'Есте, 5. Бувають і сльози, 6. Поховальний марш, 7. До вершини серця.

Композиція циклу має завершену форму завдяки образній арці – перший і останній номери сповнені надією й устремлінням до світу духу. На відміну від попередніх альбомів тут переважає релігійна тематика, молитовні настрої зіставляються з почуттям розчарування і скорботи, а образи природи, до яких повертається Ліст, як і саме життя, тепер викликають думки про смерть.

Якщо порівняти всі альбоми, то помітними стають ті еволюційні зміни, які відбувалися у творчості Ліста. Мініатюра з розряду камерної ліричної п'єси перейшла у розряд великої, з контрастними образами композиції.

Неможна обійти увагою принцип програмності циклу, який відрізняється від програмності інших композиторів-романтиків. Ліст продемонстрував новий підхід до розкриття музичних образів, поєднавши різні види мистецтв, включаючи живопис, і це ознаменувало наступний етап у розвитку як самого явища програмності, так і мініатюри. Новим було те, що п'єси, які мали назви, супроводжувалися поетичними епіграфами, цитатами з літературних творів, текстами віршів і додатково репродукціями картин і малюнками. На думку композитора, це мало сприяти більш вірному сприйняттю музики, по-перше, по-друге, Ліст як і Вагнер, з яким мав дуже тісні стосунки, розвивав ідею синтезу мистецтв і втілював її у своїй творчості. У листі до Берліоза композитор писав: «З кожним днем у мене все більше і більше зміцнювалося переконання, що всі геніальні твори споріднені

між собою, але спорідненість ця прихована. Рафаель і Мікеланджело допомогли мені зрозуміти Моцарта і Бетховена; Іоанн з Пізи, Фра-Беата, Франча роз'яснили мені Аллегрі, Марчелло і Палестрину; Тіціан і Россіні – це зірки, що світять нам одним і тим же світлом. Колізей і Кампо-Санто зовсім не так далекі від героїчної симфонії і реквієму, як це зазвичай думають» [35, с.144]. Те, що композитор втілює у «Роках мандрів», отримало своє продовження у творчості композиторів молодшого покоління (зокрема у творчості М. Мусоргського, К. Дебюссі, М. Чюрльоніса, О. Скрибіна, С. Рахманінова), а також у наступному столітті.

Висновки до другого розділу

Циклічні твори композиторів-романтиків є дуже різноманітною сферою музичного мистецтва цієї доби. Процес циклізації набув інтенсивного розвитку, результатом якого стало суттєве оновлення старовинних традицій. Мініатюра, по-перше, стає вираженням миттєвості (цього не було у попередні часи), по-друге – завдяки циклізації вона переростає у монолітну крупну форму, якою вважається цикл. Це – один з проявів такої особливості романтичного мистецтва, як прагнення до змішування жанрів і форм, видів мистецтва. По-третє, у рішенні вічного питання «традиція і новаторство» кожний з композиторів обирає власний шлях. При цьому зберігаються напрацювання минулих століть, але перевага надається індивідуальному самовираженню митця. Звідси велика різноманітність творчих рішень щодо принципів циклізації мініатюр.

Два принципи циклічної форми (завершеність номерів і контрастне співставлення) знаходимо у кожного розглянутого композитора-романтика. Тональний принцип, навпаки, змінився. У кожному з розглянутих циклів композитори вибудовують окремий тональний план в залежності від задуму. Середні номери звучать у споріднених або далеких тональностях. На відміну від сюїт Баха, саме таке віддалення у середині циклу від основної тональності, а потім повернення до неї створюють додаткове відчуття

єдиного цілого. Шуман у цьому питанні пішов далі всіх – його тональні контрасти увійшли у середину окремих номерів і створили більш сильну емоційну напругу, яка тяжіє до рівноваги.

Загальними *особливостями* музичної драматургії циклів Ф. Шуберта є:

1) утворення мікроциклів, які складені за тематичним та образно-характерним змістом; 2) наявність драматичного та ліричного центрів; 3) принцип контрастного розташування номерів; 4) наявність тональних арок; 5) однотипність форм; 6) у стильовому відношенні відчувається побутовість, зв'язок з мистецтвом бідермайєра.

У творчості **Ф. Мендельсона** романтична мініатюра як жанр завершує своє формування. Мініатюра повністю звільняється від прикладного значення і стає вираженням внутрішнього світу композитора. З'являється новий, суто романтичний жанр – пісня без слів, – який має статус авторського.

Свого розквіту цикл мініатюри досяг у творчості **Шумана**.

1. **Циклічність** стала для нього провідним принципом, що було в дусі літературних процесів того часу. Процес циклізації у Шумана визначається мистецько-контекстним і особистісним факторами (загальностильовими параметрами творчості і особливостями мислення – комплексністю, поліфонічністю, його схиленістю до структуризації і упорядкування всього того, що приходило до нього зі світу музики).

Програмний зміст визначає загальну драматургію циклу і другим планом утворює макроцикли. Програма може бути сюжетною (розгортання дії у часі «Метелики», «Дитячі сцени») або визначатися образною сферою («Нічні сцени», «Фантастичні п'єси»).

Чисто шуманівською є знахідка, яка пов'язана з використанням назв й імен для народження музичної теми (літерне позначення музичних звуків).

Великого значення у Шумана набуває варіаційність як формоутворюючий фактор на рівні методу розвитку тематичного матеріалу (вільні варіації) і як циклічний жанр, у якому кожна з варіацій є носієм

певного психологічного стану. Варіаційність разом з монотематизмом стали провідним методом роботи композитора з музичним матеріалом.

В творчості Шумана визначається два типи циклів – варіаційний і сюїтний. В свою чергу, *сюїтні цикли мають різну ступінь поєднання у ціле*; деякі з них мають наскрізну побудову і виконуються тільки повністю.

Шопенівський цикл з 24 прелюдій є важливою віхою у загальному розвитку цього жанру, оскільки автор надає прелюдії самостійності і наповнює її ліричним почуттям, по-перше. По-друге, композиція (24 прелюдії без фуг), тональний план стали авторською версією бахівського ДТК. При цьому композитор спирається на головний сюїтний принцип контрастного співставлення образів. Тональна драматургія розвивається за принципом кварто-квінтового кола, на відміну від бахівського ДТК.

Етюди ор.10 і ор. 25 по 12 п'єс у кожному, які є технічно складними і при цьому мають яскраву образність, утворюють єдиний цикл з елементами сонатної форми, про що свідчать: тональні арки і загальний тональний план, драматургічні акценти, парність етюдів з різних опусів за арочним принципом, розташування ліричних центрів, наявність мікроциклів.

Програмність творів Шопена є прихованою і викликана психологічно-емоційним станом композитора.

Кульмінацією у розвитку циклічної форми є цикл Ф. Ліста «Роки мандрів», у якому виявився новий підхід до створення циклу. По-перше, «Роки мандрів» – він створювався протягом сорока років і складається з трьох циклів, у яких простежується динаміка світосприйняття композитора. По-друге, він відрізняється новим типом програми, яка включає літературно-поетичні фрагменти і репродукції. По-третє, програма визначає особливості драматургії: п'єси у середині циклів об'єднуються завдяки однотиповості їх програмного змісту (у першому – пейзажні замальовки, у другому – витвори італійських митців, у третьому – релігія і природа, але у філософському сприйнятті); в останньому бачиться і діалектика мислення композитора. По-

четверте, сама мініатюра поступово набуває філософського смислу і, відповідно до цього, більш широких і складних форм.

ВИСНОВКИ

1. Інструментальна мініатюра як жанр і форма циклу досліджувалась протягом XX століття багатьма музикознавцями – істориками і теоретиками. З питань розвитку циклічних форм існує широкий пласт академічної літератури, що видавалася у XX столітті. Проте зміни у суспільстві, з одного боку, потребують корегування старих поглядів, з іншого – дають можливість відкривати у мистецтві нові горизонти. Сучасні наукові дослідження, які представлено різними жанрами (статтями, дисертаціями, монографіями, навчальною літературою), присвячені більш вузьким проблемам, ніж питання динаміки процесу циклізації мініатюри, яке охоплює довгий час і має широку географію. На сьогодні в українському музикознавстві немає узагальнюючої роботи щодо драматургічних принципів циклів мініатюр доби європейського романтизму.

2. Дослідження передісторії романтичного циклу мініатюр показало наступне:

1) традиція об'єднання п'єс має давнє походження: у період Ренесансу з'являються *цикли танців* для клавіру, зароджується *принцип програмності* (відображення картини природи й побуту, портретні замальовки);

2) інтенсивний розвиток світської інструментальної музики з кінця XVII століття привів до формування *двох різновидів сюїти* – танцювальної (зразками стали Французькі та Англійські сюїти Баха) і програмної (цикли Ф. Куперена і Ж.-Ф. Рамо);

3) традиційними ознаками сюїти стали: *завершеність і самостійність номерів*; розташування їх за *принципом контрасту*; об'єднання *загальною тональністю*.

3. Цілісний аналіз ряду інструментальних циклів композиторів-романтиків дозволив визначити як *традиційні* композиційно-драматургічні принципи циклічних форм, так і *нові, обумовлені творчою індивідуальністю*

того чи іншого митця. Авторське бачення циклу визначається стильовими параметрами та творчим задумом.

У **Ф. Шуберта** важливу роль в об'єднанні п'єс у цикл відіграють жанрові ознаки, однотипність форм, принцип контрастних співставлень.

Ф. Мендельсон у своїх циклах також зберігає принцип образного контрасту, але, на відміну від Шуберта, відходить від побутово-танцювальної тематики і наповнює свої твори *лірико-пісенним* началом.

Процес циклізації у **Р. Шумана** визначається: 1) тісним зв'язком з літературою і *специфікою* мисленням; 2) програмність впливає на загальну драматургію циклів, і сприяє утворенню мікро- або макроциклів; 3) *монотематизм* у поєднанні з *варіаційністю* стає не тільки головним методом роботи з музичним матеріалом, а й важливим фактором об'єднання контрастних п'єс у завершений цикл.

Двадцять чотири прелюдії **Шопена** – це, по-перше, нове слово у розвитку жанру (самостійність, ліризація), по-друге, це авторська версія бахівського ДТК (відсутність фуги, тональна драматургія за принципом кварто-квінтового кола). Ускладненим є цикл *Етюдів*, який складається з двох різних опусів (ор.10 і ор.25). Тональні арки, загальний тональний план, драматургічні акценти, парність етюдів з різних опусів за арочним принципом, – все це робить 24 технічних п'єси єдиним цілим.

У **Ліста** виявився новий підхід до створення циклу (прикладом є «Роки мандрів»). Головним драматургічним принципом стає *програмність*; якість програми є результатом прагнення композитора до синтезу мистецтв; «Роки мандрів» – це складний цикл, що створювався протягом сорока років і складається з трьох циклів, у яких простежується динаміка світосприйняття і діалектика мислення композитора. Мініатюра поступово набуває філософського смислу і, відповідно до цього, більш широкіх і складних форм.

4. Аналіз циклів композиторів-романтиків та їх порівняння між собою і з циклами композиторів попередніх епох надав можливість визначити *динаміку процесу циклізації мініатюри*.

- Принцип програмності, який був притаманний творчості клавесиністів, у романтиків стає визначальним фактором об'єднання завершених п'єс в єдиний цикл (особливо це притаманно Шуману і Лісту). При цьому підхід романтиків інакший: їх програма викликана тісною взаємодією з літературою, психологізацією мистецтва, філософським осмисленням буття. Окрім того, у романтиків з'являється новий тип – прихована програмність суб'єктивно-психологічного типу (у Мендельсона, Шопена).

- Романтики успадкували два традиційних сюїтних принципи (завершеність номерів і їх контрастне співставлення). Тональний принцип трансформувався: композитори вибудовують тональний план в залежності від задуму.

- Поступово романтики відходять від танцювально-побутового характеру музики і наповнюють п'єси лірико-психологічним, а пізніше і філософським змістом.

- У XIX столітті з'являються нові модифікації циклів – вільні варіації і сюїта наскрізного розвитку.

Таким чином, традиції циклу танцювальних мініатюр, які було закладено у минулі століття, протягом періоду романтизму кардинально змінилися завдяки творчій індивідуальності кожного з композиторів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонец Е.А. Формирование салонной эстетики в европейской культуре. // Теоретичні питання культури, освіти та виховання. Наук. Вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Вип. 27. Київ, 2004. С. 53 – 60
2. Антонець О.А. Еволюція салонної музики в європейській культурі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський державний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2006. 20 с.
3. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1977. 332 с.
4. Бонаventura. Ночные бдения. Москва : Наука, 1990. 254 с.
5. Бордонюк В. Западноевропейский символизм в творчестве Ф. Шопена (на примере Этюдов ор. 10) // Музичне мистецтво і культура / ред О. В. Сокол. Одеса : Друк, 2004. Вип. 4, кн. 2. С. 119–128.
6. Брянцева В. Про Франца Шуберта і його фортепіанну музику // Ф. Шуберт Вибрані фортепіанні твори : Вступ. ст. Київ : Музична Україна, 1976.
7. Брянцева В.Н. Французский клавесинизм. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2000. 376 с.
8. Бэлза И. Исторические судьбы романтизма и музыка: Очерки. Москва : Музыка, 1985. 255 с.
9. Бэлза И.Ф. Фридерик Францишек Шопен. Москва : Музыка, 1991. 140с.
10. Волик А. А. Формы композиционно-драматургических связей в этюдах ор. 25 Ф. Шопена // Музичне мистецтво і культура. 2016. Випуск 23. С. 444–455.
11. Вульфius П. Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта. Москва : Музыка, 1974. 84 с.
12. Гофман Э.Т.А. Новеллы. Пер. с нем. / Составление, вступ. Статья и примеч. С. Шлапоберской. Москва : Худож. Лит., 1983. 399с.

13. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. Ч. 1. Москва : Госмузиздат, 1960. 488 с.
14. Демченко Г. Ю. Феноменология романтизма в фортепианном творчестве Р. Шумана : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Саратов, 2006. 22 с.
15. Довгань П. В. Сюїтний цикл: до проблеми теорії жанру // Наукові записки. Київ, 2012. № 2. С. 135–141.
16. Житомирский Д. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. Москва: Музыка, 1964. 880 с.
17. Зенкин К. В. Диалектика классической и аклассической формы в фортепианной миниатюре Шумана // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. Харьков, 1997. С. 58–62.
18. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра Шопена: монография. Москва : МГК, 1995. 151 с.
19. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва : Москов. Госуд. Конс. им. П.И. Чайковского, 1997. 509 с.
20. История зарубежной литературы XIX века / Под ред. Н. А. Соловьевой. Москва : Высшая школа, 1991. 637 с.
21. Івашкевич Я. Шопен. / Пер. с польської Йосипа Брояка. Київ : Муз. Україна, 1989. 203 с.
22. Ілечко М. П. Тенденції розвитку сюїти в творчості українських композиторів: діалог «бароко – XX століття» // «Молодий вчений». № 2 (54). Лютий, 2018. С. 513–516.
23. Ілечко М. Теоретичні передумови вивчення феномена сюїтності у музиці // Музичне мистецтво і культура. Вип. 19. 2014. С. 306–314.
24. Кремлев Ю. Фридерик Шопен: Очерк жизни и творчества. 3-е изд. Москва : Музыка, 1971. 408 с.
25. Курцман А. С. Феликс Мендельсон. Москва : Музыка, 1967. 207 с.

26. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. Москва : Композитор, 2003. 383 с.
27. Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. Москва, 1977. 528 с.
28. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Москва : Музыка 1983. 696 с.
29. Лігус О. М. Сильовий поступ романтизму в Українській фортепіанній музиці XIX – початку XX ст. / Електронний ресурс. Режим доступу <file:///C:/Users/6145~1/AppData/Local/Temp/158209-345522-1-SM.pdf>
30. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений: Уч. пособие. Изд. 2-е, доп. и перераб. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
31. Мазель Л.А. Исследования о Шопене. Москва : Сов. композитор, 1971. 247 с.
32. Маслий С. Ю. Сюита: семантико-драматургический и исторический аспекты исследования : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / НГК. Москва, 2003.
33. Медушевский В. Интонационная форма музыки. Москва : Композитор, 1993. 265 с.
34. Меркулов А. Фортепианные сюитные циклы Шумана. Москва : Музыка, 2011. 95 с.
35. Мильштейн Я. И. Ф. Лист. В 2-х т. 2-е изд., расшир. и дополн. Т. 1. Москва : Музыка, 1970. 530 с.
36. Мильштейн Я.И. Ф. Лист. В 2-х т. 2-е изд., расшир. и дополн. Т.2. Москва : Музыка, 1970. 600 с.
37. Музыка Австрии и Германии XIX века. В 2-х кн. / Под ред. Т. Э. Цытович. Москва : Музыка, 1975. Кн. 1. 512 с.
38. Музыка Австрии и Германии XIX века. В 2-х кн. / Под ред. Т. Э. Цытович. Москва : Музыка, 1990. Кн. 2. 526 с.
39. Музыкальная эстетика Германии XIX века / Под ред. А. В. Михайлова, В.П. Шестакова. В 2-х т. Москва: Музыка, 1982. Т. 2. 432 с.

- 40.Музыкальная эстетика Германии XIX века / Под ред. А. В. Михайлова, В.П. Шестакова. В 2-х т. Москва : Музыка, 1981. Т. 1. 414 с.
- 41.Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: Уч. пос. для студ. высш. учеб. заведений. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
- 42.Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
- 43.Проблеми історії музики: Від бароко до сьогодення. /Ред. - упоряд. І.Є. Копоть і І.С. Драч. – Житомир: Волинь, 1998. – 80 с.
- 44.Протопопов Вл., Ричеркар и канцона в XVI-XVII веках и их эволюция, в сб.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2, М., 1972.
- 45.Розеншильд К. История зарубежной музыки. Вып. 1. Москва : Музыка, 1978. 544 с.
- 46.Розеншильд К. К. Музыка во Франции XVII - начала XVIII века. Москва : Музыка, 1979.
- 47.Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX–XX ст.) : автореф. дис. ... канд. мист., спец. 17.00.03–Муз.мист./ Харк. держ. акад. культури. Харків, 2004. 20 с.
- 48.Сафонова О.О. Формоутворюючі фактори у фортепіанному циклі Роберта Шумана «Дитячі сцени» // Мистецькі пошуки: збірник наукових праць. Випуск 12. Суми : ФОП Цьома С. П., 2020. С. 301–306.
- 49.Сафонова О.О. «Фортепіанний цикл Роберта Шумана «Східні картини» (драматургічний аспект)» // Матеріали студентської наукової онлайн-конференції «Дні науки 2020». Суми : ФОП Цьома С. П., 2020. С. 157–159.
- 50.Скребков С.С. Новаторские черты тематического развития в музыке Шопена. // Скребков С.С. Избранные статьи. Москва : Сов. композитор, 1980. С.55–62.
- 51.Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей / Под ред. В.В. Протопопова. Москва: Музыка, 1973. 448 с.

- 52.Соколов О. О принципах структурного мышления в музыке / Проблемы музыкального мышления. Москва : Музыка, 1982. С. 153-176.
- 53.Способин И. В. Музыкальная форма. Москва : Музыка, 1984. 400 с.
Т.1. Москва : Музыка, 1971. 864 с.
- 54.Томашевский М. Шопен: человек, творчество, резонанс / Перевод с польского Л. Акопяна и Е. Янус. Москва : Музыка, 2011. 840 с.
- 55.Тюлин Ю. Н. О программности в произведениях Шопена. Москва : Музыка, 1968. 166 с.
- 56.Ф.Лист и проблемы синтеза искусства: Сб. науч тр. /Состав. Г.И. Ганзбург. Харьков : РА Каравелла, 2002. 335 с.
- 57.Феликс Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : Сб. науч. труд. /Сост. Г.И. Ганзбург. Харьков : 1995. 170 с.
- 58.Ферман В. Е. История новой западноевропейской музыки. Ленинград : Госмузиздат, 1940. 454 с.
- 59.Французская клавирная музыка XVII – XVIII в.в. / Под ред. Е. Ржанова. Киев : Музыкальная Украина, 1987. – 200 с.
- 60.Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
- 61.Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. Москва : Музыка, 1984. 144 с.
- 62.Шапошников И. А. Поэмность в романтической музыке: фортепианное творчество Ф. Листа и Ф. Шопена : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / НГК. Новосибирск, 2016. 25 с.
- 63.Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1965. 726 с.
- 64.Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей в двух томах. Т. I / Сост., текстологич. ред., вступ. ст. и коммент. Д. В. Житомирского. Пер. с нем. А.Г. Габричевского и Л.С. Товалевой. Ред. перевода Г.А. Балтер. Москва : Музыка, 1975. 407 с.

65. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей в двух томах. Т. II. А Сост., текстологич. ред., вступ. ст. и коммент. Д. В. Житомирского. Пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. Ред. перевода Г. А. Балтер. Москва : Музыка, 1978. 327 с.
66. Шуман Р. Письма в 2-х т. Пер. с нем. / Под ред. Д. В. Житомирского. Т. 1 (1817-1840). Москва : Музыка, 1970. 719 с.
67. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. Москва, 2009. 156 с.
68. Яворський Д. Ю. «Етюд у жанровій системі романтичної фортепіанної мініатюри (на прикладі опусів Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста) : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 18 с.

ДОДАТОК А.

Ф. Шуберт «Дванадцять віденських німецьких танців»

12 Viennese German Dances

D. 128

Introduzione



Nº 1.



Nº 2.



Two systems of piano music notation. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The second system also consists of two staves with the same key signature and time signature. The music features various melodic lines, chords, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte).

Nº 3.

First system of piano music notation for piece Nº 3. It consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 3/4 time signature. The music features a steady bass line and a more active treble line.

Second system of piano music notation for piece Nº 3. It consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 3/4 time signature. The music continues with a steady bass line and a more active treble line.

Third system of piano music notation for piece Nº 3. It consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 3/4 time signature. The music continues with a steady bass line and a more active treble line.

Fourth system of piano music notation for piece Nº 3. It consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 3/4 time signature. The music continues with a steady bass line and a more active treble line.

Fifth system of piano music notation for piece Nº 3. It consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 3/4 time signature. The music continues with a steady bass line and a more active treble line.

Nº 4.

ff

Nº 5.

ff

p

mf

ff

p

Nº 6.

musical score for N° 6, a 3/4 piece in B-flat major. The score consists of six systems of two staves each. The first system begins with a forte (*ff*) dynamic marking. The melody in the right hand features eighth-note patterns and triplet figures. The bass line provides harmonic support with chords and eighth-note accompaniment. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

Nº 7.

musical score for N° 7, a 3/4 piece in B-flat major. The score consists of two systems of two staves each. The first system begins with a *dolce* (sweet) marking. The right hand features a melodic line with slurs and grace notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the piece, ending with a final cadence.



Nº 9.

ff

f *f* *p* *f*

Nº 10.

pp



Nº 12.

The musical score for N° 12 is written for piano and violin. It consists of three systems of music. The piano part is in the left hand, and the violin part is in the right hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as chords, single notes, and rests. The first system starts with a piano (p) dynamic marking. The second system features a repeat sign and a crescendo (cresc.) marking. The third system concludes with a repeat sign and a final cadence.