Львівська національна музична академія імені М.В.Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра скрипки

Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр»
на тему:

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ДВОХ РЕДАКЦІЙ КОНЦЕРТУ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ Р. ШУМАНА (авторської та П. Гіндеміта)

Виконавець: студент 2 курсу
денної форми навчання
профілізації «Скрипка»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
ступеня вищої освіти «Магістр»
ТОКАРЄВ Ярослав Геннадійович

Науковий керівник: кандидат педагогічних наук,
заслужений діяч мистецтв України,
проректор із науково-педагогічної діяльності та інноваційного
розвитку ЛНМА імені М.В.Лисенка, професор
Соколовський Юрій Анатолійович

Рецензент: кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри скрипки
Пославська Наталія Павлівна

Львів – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП 3

РОЗДІЛ 1. СКРИПКОВА ТВОРЧІСТЬ Р. ШУМАНА 7

1.1 Жанрово-еволюційні процеси в пізньому періоді творчості Роберта Шумана 7

1.2 Скрипкова творчість Р. Шумана, її образна сфера та музична мова 11

РОЗДІЛ 2. ПРОБЛЕМИ РОЗКРИТТЯ ХУДОЖНЬОГО ЗМІСТУ АВТОРСЬКОГО ЗАДУМУ КОНЦЕРТУ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ Р. ШУМАНА 14

2.1 Історія створення Концерту, його забуття та прем'єри виконання 14

2.2 Порівняльний аналіз двох редакцій скрипкової партії Концерту для скрипки з оркестром 18

2.2.1 Перша частина (In kräftigem, nicht zu schnellem Tempo) . 19

2.2.2 Друга частина (Langsam) 27

2.2.3 Третя частина (Lebhaft doch nicht schnell)..... 30

ВИСНОВКИ 47

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 50

ВСТУП

Скрипковий концерт відомого німецького композитора, піаніста, диригента та музичного критика Роберта Шумана й надалі залишається достеменно невивченим. Це, зі свого боку, впливає на недостатню популярність цього твору серед виконавців минулого та сьогодення.

Концерт був написаний у пізній період творчості Р. Шумана, коли стиль композитора вже був остаточно сформований. В останні роки життя у Р. Шумана почала прогресувати важка психічна хвороба, і ця проблема поставила під великий сумнів його композиторські здібності та доречність причетності концерту до загального творчого доробку. Твір так і не був виконаний та виданий за життя композитора і вважався загубленим, однак пізніше був знайдений і виконаний в 1937 році Георгом Куленкампфом, але в анонімній редакції Пауля Гіндеміта.

Аналізуючи Концерт для скрипки з оркестром Роберта Шумана, ми зіткнулись із великою проблемою нестачі матеріалів для детального ознайомлення з твором. У вільному доступі є лише інформація щодо історії написання концерту, яка в стиснутому, публіцистичному вигляді розміщена з невеликими змінами в різних підручниках та на інтернет ресурсах. Та й загалом, досліджень на тему скрипкової творчості композитора, яка займає не останню роль серед усього доробку, надзвичайно мало. Для дослідників наразі бракує інформаційного підґрунтя, на яке можна було би опиратися в разі вивчення цього напряму. У біографії Р. Шумана значення скрипкового концерту недооцінене, він часто не береться до уваги і згадується тільки оглядово. Саме тому постає проблема, яку з двох редакцій обрати для виконання – авторську, або Пауля Гіндеміта. За браком достатньої інформації щодо питання існування та художнього значення двох відмінних редакцій цього Концерту (авторської та П. Гіндеміта) зумовили **актуальність** нашого дослідження, яке присвячено саме проблемі «Порівняльного аналізу двох

редакцій Концерту для скрипки з оркестром Р. Шумана (авторської та П. Гіндеміта)».

Об'єктом дослідження стала образна сфера та музична мова Концерту для скрипки з оркестром Р. Шумана.

Предмет дослідження – порівняльний аналіз двох редакцій Концерту Р. Шумана (авторської та П. Гіндеміта).

Мета магістерської роботи – систематизація відомостей про дві редакції Концерту для скрипки з оркестром Р. Шумана (авторської та П. Гіндеміта) у контексті жанрово-стильових особливостей скрипкової творчості композитора.

Зважаючи на тему, об'єкт, предмет та мету дослідження нами були поставлені такі **завдання:**

- розглянути жанрово-еволюційні процеси в пізньому періоді творчості Р. Шумана;
- визначити основні риси образної сфери та музичної мови скрипкової творчості Р. Шумана;
- дослідити історію створення Концерту для скрипки з оркестром Р. Шумана;
- здійснити порівняльний аналіз двох редакцій скрипкової партії Концерту для скрипки з оркестром Р. Шумана та визначити його композицію, драматургію, виражальні засоби, що впливають на особливості художньої інтерпретації втілення авторського задуму.

Матеріал дослідження – ноти двох редакцій Концерту для скрипки з оркестром Р. Шумана, біографічні та історичні відомості, листи, праці з музикознавства, інтернет ресурси, аудіозаписи виконавців.

Методологічну базу роботи складають праці з проблем теорії та естетики музики, історії скрипкового мистецтва, історії світової культури, досліджень творчості Р. Шумана, аналізу художніх інтерпретацій виконавців-скрипалів.

Методи дослідження:

- історичний, за допомогою якого вивчалися проблеми жанру романтичного концерту XIX ст. в історичному аспекті;
- порівняльний, де, за допомогою методів порівняльної дискографії та музично-текстологічного аналізу, порівнювалися дві редакції Концерту (авторська та П. Гіндеміта);
- аналітичний, що застосовувався на основі порівняльного та історичного методів дослідження.

Теоретичне та практичне значення роботи полягає в можливості застосування її теоретичних положень, спостережень та висновків у курсах з історії скрипкового виконавського мистецтва, методики гри на скрипці, історії музики XIX-XX століття, а також у практичній роботі скрипаля-виконавця над скрипковим концертом Р. Шумана.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що нами була вперше здійснена спроба зробити порівняльний аналіз двох редакцій Концерту для скрипки з оркестром Р. Шумана (авторської та П. Гіндеміта).

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів та висновків. Основна частина вміщує два розділи. Перший розділ роботи розкриває особливості скрипкової творчої Р. Шумана. У підрозділах цього розділу нами висвітлюються жанрово-еволюційні процеси в пізньому періоді творчості Р. Шумана, визначається специфіка образної сфери та музичної мови його скрипкової творчості. Другий розділ торкається дослідження проблеми розкриття художнього змісту авторського задуму Концерту для скрипки з оркестром Р. Шумана, де в першому підрозділі роботи описується історія створення Концерту, його забуття та прем'єри виконання, жанрово-стильові особливості скрипкової творчості Р. Шумана. Наступний підрозділ заданого розділу присвячений порівняльному аналізу двох редакцій скрипкової партії першої, другої та третьої частин Концерту (авторської та П. Гіндеміта). Ці два розділи магістерського дослідження є аналітичною частиною роботи. Під час розгляду виконавського аналізу концерту в другому

розділі роботи нами були наведені основні фрагменти нотних прикладів аналізуємого твору. У висновках подаються основні результати дослідження. Список використаних джерел містить 38 позицій.

РОЗДІЛ 1.
СКРИПКОВА ТВОРЧІСТЬ Р. ШУМАНА

1.1. Жанрово-еволюційні процеси в пізньому періоді творчості Роберта Шумана

Творчість Роберта Шумана, яка була недооцінена за його життя, упродовж останніх півтора століття набула широкого визнання, що відповідає її справжній цінній значущості. Як композитор та музичний критик Р. Шуман мав величезний вплив на розвиток сучасної йому музики. Він вказав вектор розвитку лейпцизькій школі, яка в той час привертала до себе всі погляди Німеччини. Вона являла собою окремий напрямок та зібрала навколо себе митців, які намагалися знайти в музиці щось високе. Ф. Мендельсон, Ф. Гіллер, С. Геллер, Р. Шуман, К. Вік та ін. — усі вони об'єдналися для стрімкого розвитку музичної культури.

Життя композитора не представляє собою яскравого потоку подій, а, навпаки, демонструє замкнутість у колі своїх високих почуттів і переживань, що є характерно як для постаті Р. Шумана, так і для його творів. Він виступав проти суто салонної музики, обґрунтовуючи це тим, що «…мистецтво має бути більшим, ніж забава і витрата часу» [1, с. 29]. Навіть сьогодні багато хто навіть не підозрює, як багато дорогоцінного ховається у творчості Р. Шумана. А. Амброс влучно висловився з цього приводу: «Шуман потребує любові, участі, уваги, проникнення в його наміри; а проте він сам часто дивними засобами створює багато технічних труднощів; після цього не дивно, якщо в особливості звичайні піаністи й любителі, до яких не можна звертатись із такими вимогами, не роблять жодної спроби познайомитись із цією не зручною музикою» [1, с. 35].

У середовищі науковців стало вже традицією приділяти більше уваги саме ранньому періоду творчості композитора, наносячи тим самим певний збиток пізнанню особливостей композиторської творчості Р. Шумана в його

пізніх творах [34]. Це було зумовлено двома чинниками: несприйняття сучасниками радикальних оновлень стилю композитора та його прогресуючу психічну хворобу.

З приводу першого чинника висловлюється видатний вчений-шуманознавець Д. Житомирський: «Автор «Крейслеріани» ввійшов в історію музики як один із найсміливіших новаторів, і це ускладнювало швидке й широке розповсюдження музики Шумана» [12]. Хоча пізніше, підкреслюючи творчий спад Р. Шумана та критикуючи його пізні твори, він писав: «…автор чотирьох симфоній, «Рая й Пері», «Геновеви», «Фауста» загалом не перевершив творця «Крейслеріани», «Симфонічних етюдів», першої частини *a-moll*-ного фортепіанного концерту. […] Але «кращий» Шуман – найбільш оригінальний, сміливий, найбільш проникливий і поетичний – насамперед асоціюється з його фортепіанними творами» [12]. Сам Р. Шуман у листі до К. Д. ван Бруйку від 10 травня 1852 року висловлює невдоволення від обминання своїх пізніх творів: «Ви даєте занадто високу оцінку моїм юнацьким роботам […]. Якщо би мова йшла про мої більш пізні й більш масштабні твори, про симфонії хорові композиції, то настільки ж доброзичливе визнання було б – нехай і не повною мірою, – але все ж більш виправданим» [27, с. 305].

З приводу другого чинника А. Ноймайр у своїй книжці «Музика й медицина» пише про Р. Шумана, що «…його хвороба і смерть спричинили стільки різноманітних спекулятивних думок, скільки ще не зустрічалось у відношенні всіх великих композиторів, окрім Моцарта» [18, с. 312]. С. Гуревич у дослідженні «Роберт Шуман: Хвороба і творчість» зазначає: «Немає сумнівів, що невротизм був властивістю, яка була складовою частиною романтичного світовідчуття в середині XIX століття. Нерозв’язні сутички особистості з дійсністю, дисгармонія, характерна для романтиків, суперечливість їх світосприйняття стали підґрунтям для душевних дисонансів: саме ця епоха дала найбільшу кількість «хворих» талантів із трагічною долею» [8]. В. Галацька писала про пізнього Роберта Шумана:

«Творчість Шумана другої половини сорокових років – останній спалах генія. Наступав незворотній захід, влада жахливої хвороби ставала все більш очевидною. Усіма силами він боровся з пітьмою, яка наближалася» [5]. На нашу думку, ці дві проблеми знижують рівень доступності пізніх шедеврів для професіоналів та публіки, що не дає змогу повністю охопити та зрозуміти творчі пориви й повноту задуму композитора.

Одруження з Кларою в 1840 році дало величезний емоційний та творчий поштовх для композитора. Він з ентузіазмом почав працювати над жанрами, з які раніше були поза колом його інтересів. Саме тому жанрова система пізнього періоду творчості Роберта Шумана досить різноманітна: вона включає в себе симфонії, концерти й концертні п’єси, камерні ансамблі, фортепіанні і скрипкові сонати, цикли мініатюр, оперу, ораторіальні та камерно-вокальні твори [37, с. 178]. Фортепіано, яке раніше було в центрі уваги композитора, тепер почало стискати його думки. Жоден інструмент не міг тепер розкрити весь спектр почуттів та переживань Р. Шумана. Сам композитор писав: «Фортепіано іноді я би роздавив — воно стає затісним для моїх думок» [5, с.22]. Після цього слідував «рік пісень», як його називаються науковці. Р. Шуман показав себе як майстерного лірика, вміло показавши, що за коханням і ліричними переживання ховається важка доля художника, наповнена протиріччями та проблемами. Композитор писав у своєму листі в 1939 році, що «…усе життя я ставив вокальні твори нижче інструментальної музики, і ніколи не вважав їх великим мистецтвом» [27, с. 488]. Згодом Р. Шуман зацікавився великими симфонічними та оперно-ораторіальними формами, відсунувши на другий план фортепіанну і вокальну мініатюру. Його чотири симфонії були написанні саме в останній творчий період. Будучи новатором за своєю натурою, він використовував уже історично устатковані монументальні форми, які іноді не зовсім відповідали ідейному задуму й ліричному змісту музичних образів та несли за собою певну в’ялість розвитку. Що не можна сказати про камерні твори, які повністю наповнювалися ліризмом композитора. Творчості Роберта Шумана притаманна психологічна

подвійність, внутрішня суперечливість почуттів. У цьому композитор виступає прямим спадкоємцем Ф. Шуберта. Розвиваючи таку традицію, Р. Шуман максимально розширив кордони психологізму, досягаючи виняткового різноманіття відтінків розкритого стану, його ретельного нюансування, тонкої деталізації у відображенні емоційного стану особистості [5].

Науковці оцінюють напрям романтизму здебільш через призму саме фортепіанної творчості Роберта Шумана. Існує безліч музикознавчої літератури, присвяченої цій проблемі. Так, свого часу, була створена ціла низка монографій, починаючи з робіт середини XIX ст. за авторством А. Амброса, Р. Геніки та закінчуючи масштабним дослідженням Д. Житомирського. Вивчаючи ці та інші джерела можна зробити висновок, що в музичній спадщині Роберта Шумана фортепіанна творчість займає головну роль, причому, що саме у фортепіанній музиці найбільш гостро виражені романтичні тенденції. На жаль, його пізні твори ще й досі залишаються достеменно невивченими та доволі не популярними серед професійних виконавців. Але на сьогодні сучасні дослідники вже по-іншому ставляться до пізньої творчості Роберта Шумана, повною мірою оцінюючи її вплив і значення для послідовників композитора. Це дає нам можливість переглянути своє ставлення до творів композитора того періоду, серед яких особливе місце займає його Концерт для скрипки з оркестром.

1.2. Скрипкова творчість Р. Шумана, її образна сфера та музична мова

Творчий доробок Роберта Шумана включає в себе низку сольних та камерних творів для скрипки, а саме: Фантазія для скрипки з оркестром *op*. 131, Концерт для скрипки з оркестром (без означення опусу), 3 струнні квартети *op*. 41 (1842); перший *a-moll*; другий *F-dur*; третій *A-dur*; Фортепіанний квінтет *Es-dur op*. 44 (1842), Фортепіанний квартет *Es-dur op*. 47 (1842), Фортепіанне тріо *d-moll op*. 63 (1847), Фортепіанне тріо *F-dur op*. 80 (1849), Фортепіанне тріо *g-moll op*. 110 (1851); «Фантастичні п'єси» для кларнета і фортепіано, *op*. 73, (1849) (*ad libitum* для скрипки або віолончелі), «Фантастичні п'єси» для фортепіано, скрипки і віолончелі *op*. 88 (1842), а також «Казкові оповідання» для кларнета, альта, фортепіано та скрипки *ad libitum op*. 132 (1853). Ми зупинимося детальніше на скрипкових сонатах та Фантазії для скрипки з оркестром.

Після переїзду в Дюссельдорф у 1850 році для роботи на посаді міського диригента, Роберт Шуман почав шукати нові виразові засоби та пробувати себе в різних жанрах – саме так він звернувся до жанру скрипкової сонати, з яким він раніше не був знайомий [12, с.739]. За проханням скрипаля та концертмейстера лейпцігського оркестру Фердинанда Давіда, Р. Шуман розпочав роботу над Сонатою для скрипки і фортепіано *a-moll*, яка побачила світ уже в 1851 році. Соната була мініатюрною та камерною з тривожною першою частиною, пасторальною, а потім скерцозною другою та поверненням до головної теми першої частини в третій. Р. Шуман критично ставився до свого твору та згодом вирішив написати для Ф. Давіда ще одну сонату, яка мала би бути ще кращою. Так, у тому ж 1851 році, з'явилась уже більш масштабна, чотиричастинна Соната для скрипки і фортепіано *d-moll* з підзаголовком «Велика». У ній композитор додав багато почуттів, напружених дисонансів та нестійку гармонію. Найменш відомою є третя Соната для скрипки і фортепіано «*F – A – E*», яку Роберт Шуман написав разом із

Йоганнесом Брамсом та Альбертом Дитріхом у 1853 році. Р. Шуман був автором другої й четвертої частини. Після прем'єри Сонати в будинку композитора її ноти залишись у А. Дитріха, а згодом Р. Шуман дописав до неї ще дві частини й так утворилася Соната для скрипки і фортепіано №3.

Знайомство Роберта Шумана з видатним скрипалем того часу Йозефом Йоахімом у травні 1853 року стало великим поштовхом до написання Фантазії для скрипки з оркестром, а згодом і Концерту для скрипки з оркестром *d-moll*. Р. Шуман із натхненням взявся за композиторську роботу та написав Фантазію в короткий період із 2-го по 7-е вересня 1853 року. У листі до Й. Йоахіма від 14 вересня Р. Шуман писав: «Створюючи Фантазію, найбільше думав про Вас. Відправляю її разом із цим листом; вона – мій перший досвід» [27, с. 350]. Він попросив скрипаля поставити штрихи в арпеджіо, «…та і взагалі всюди…» [27, с. 350], та повернути партитуру за декілька днів для внесення змін у каденцію. Фантазія була виконана Й. Йоахімом та під батутою Р. Шумана 27 жовтня 1853 року з великим успіхом. До видавництва «Ф. Кістнер» Фантазія надійшла 17 листопада того ж року та побачила світ вже у червні 1854 року з присвятою Й. Йоахіму.

Вступ Фантазії базується на вокальному тематичному матеріалі. Основний розділ Фантазії, який слідує після вступу, написаний у сонатній формі зі святково-бравурною головною партією, наспівною побічною, зв'язуючою та заключною партією, яка продовжує тематизм головної. Розробка по своєму розміру не дуже велика, а між репризою й кодою знаходиться розділ-зв'язка на основі теми головної партії. Далі йде хоч і невелика, але дуже технічно складна каденція, у якій відсутній тематизм твору. Вступ оркестру в коді на матеріалі головної партії перебиває арпеджіо у скрипки, подібно до схожого місяця в Концерті для скрипки Ф. Мендельсона [26].

Мелодика Роберта Шумана має суто німецький характер. Вона захоплює всіх слухачів своєю красою, яка наповнена первісними силами. Образи в Р. Шумана — мрійливі й бунтівні, показували зрілість його думки та глибину

образних узагальнень. Композитор вільний від мелодичної манерності, багаторазово використаних мелодичних прийомів. Гармонія Р. Шумана є сильною, мужньою, міцною. Він сміливо використовував її у повній мірі, якщо музика потребувала незвичного звучання, але вона завжди була виваженою.

Роберт Шуман за доволі короткий час після відходу від «піаноцентризму» відкрив нову сторінку у своїй творчості й показав себе як майстер композиторської справи. Він сміливо брався за нові жанри та інструменти, методом спроб і помилок майстерно опанував їх, завдяки чому ми маємо цінні зразки сольної та камерної скрипкової музики, які вже зайняли своє почесне місце серед хрестоматійних творів сучасних виконавців.

РОЗДІЛ 2.
ПРОБЛЕМИ РОЗКРИТТЯ ХУДОЖНЬОГО ЗМІСТУ АВТОРСЬКОГО ЗАДУМУ КОНЦЕРТУ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ Р. ШУМАНА

2.1. Історія створення Концерту, його забуття та прем'єри

В 1833 році в Роберта Шумана вперше стався психічний напад, спричинений смертю дружини брата. В 1851 році хвороба повернулася знову. Він почав постійно чути ноту «*ля*», яка звучала в його голові. Це заважало йому спокійно працювати та спати. Йому здавалося, що з ним розмовляють привиди Ф. Шуберта і Ф. Мендельсона, і саме вони давали йому натхнення для написання скрипкового концерту. 3-го жовтня 1853 року Р. Шуман занотував у своєму щоденнику: «Партитура концерту закінчена» [35]. Він відправив її на розгляд Йозефу Йоахіму в Ганновер. Пізніше, у листі до Й. Йоахіма від 13 жовтня 1853 року Р. Шуман написав: «Відправляю Вам партитуру концерту. Нехай він Вам сподобається! Мені він здається більш легким, ніж Фантазія. Та й оркестр тут більш жвавий. Як приємно було би почути цю річ у нашому першому концерті (сезону)» [27, с. 351]. Й. Йоахім був не дуже вражений від концерту, як від раніше отриманої «Фантазії». З листів Р. Шумана та Й. Йоахіма відомо, що Й. Йоахім грав для Р. Шумана його концерт під час візиту до Ганновера в 1854 році. Лише через місяць після прослуховування концерту, 27 лютого 1854 року, Роберт Шуман під час дружньої бесіди в себе вдома різко піднявся, вийшов з дому, дійшов до мосту через Рейн і кинувся у воду. На щастя, рибалки витягли його з річки, але усім було зрозуміло, що психічний стан композитора почав наражати його життя на небезпеку й так далі тривати не може. Його помістили в клініку міста Енденіх, де, окрім останніх годин перед смертю 1856 року, він більше не приходив до тями [35].

Скрипковий концерт не був виконаний публічно та опублікований за життя Р. Шумана через створений певний скептицизм щодо цієї роботи в

приватному колі композитора. Також, під наглядом Клари Шуман і Йоганнеса Брамса, він був виключений із повного видання його творів. Йозеф Йоахім, маючи оригінал твору та дві його копії, також значною мірою мав своєрідне негативне ставлення до концерту. У листі до Андреаса Мозера від 5 серпня 1898 року, він так висловив причини свого рішення не публікувати цей концерт: «…Шановний Мозер, Ви запитували мене щодо інформації про скрипковий концерт Роберта Шумана, який я маю в рукописі. Я не можу говорити про концерт без емоцій, бо він був написаний упродовж останніх місяців, перш ніж розум шанованого майстра і друга затьмарився. Обставина, яка не публікується, приведе вас до висновку, що концерт не можна поставити на рівні з іншими величними творами. Новий скрипковий концерт Шумана – з чим його вітали б усі наші колеги! Але, незважаючи на цю свідомість, дружба – хоч і заздрила славі улюбленого композитора – не могла дозволити публікацію твору, як би бажали видавці. Треба, на жаль, визнати, що він (концерт) демонструє певну психічну втому, яка все ж виявляється, незважаючи на боротьбу за її подолання» [30, с. 140-142]. Спираючись на повний текст листа ми можемо виділити декілька основних причин такої оцінки концерту Й. Йоахімом:

- музичний матеріал концерту демонстрував певну ступінь інтелектуальної втоми композитора;
- складність скрипкової партії була не пропорційна до ефекту від твору;
- сольні пасажі були дуже камерними для концерту;
- теситура скрипкової партії й інструментовки представляла перешкоду для виконавської інтерпретації.

Після того, як у 1907 році помер і Йозеф Йоахім, його син Йоганнес передав більшу частину документів і нот батька Прусській державній бібліотеці, серед яких був також і скрипковий концерт Р. Шумана, але за умови, що твір не буде виконано, поки не пройде 100 років із дня смерті композитора. Між іншим, твір зник, тому що багато людей безуспішно

намагалися змусити Прусську державну бібліотеку віддати його для користування [33].

Ми хочемо опустити містичну історію щодо знаходження Концерту після спіритичних сеансів із духом Роберта Шумана, яка трапляється у всіх доступних джерелах, оскільки вже після гучної прем'єри твору остання з живих дітей Й. Йоахіма, його дочка Елізабет написала у BBC лист, у якому заявила, що «…дивно, що знадобилася така містична історія для знаходження того, що ніколи не приховувалось» [35]. Це переконливо свідчить про те, що і вона і члени її сім'ї та багато інших людей знали про точне місцезнаходження партитури.

У передмові до одного з німецьких видань скрипкового концерту Р. Шумана написано, що «…в 1933 році видавництву Schott стало відомо про існування цього твору, але були прийняті невдалі спроби одержати цю композицію для першого виконання та друку до закінчення дати заборони виступу. Знадобилося багато перемовин, перш ніж Йоганнес Йоахім погодився надати дозвіл в 1935 році» [32, с.3]. Видавництво отримало фотокопію автографа Концерту та запропонувало її для виконання Ієгуді Менухіну, але твором зацікавилося нацистське керівництво, побоюючись того, що прем'єра може відбутися за участю скрипаля не арійського походження. У той час Німеччина хотіла позбавитися Концерту для скрипки Ф. Мендельсона, оскільки композитор був за походженням євреєм, але з цього нічого не вийшло. Як писав Л. Гиршович, німці – «…це найбільш слухаюча музику нація, тому Мендельсона їм не розлюбити, не забути» [29]. Інших варіантів, крім того, як представити віднайдений Концерт Р. Шумана під виглядом «забутого шедевру» на заміну Ф. Мендельсону в них не було. Виконавцем обрали професора Георга Куленкампфа, за висловленням Л. Гиршовича, так званого «нацистського Ойстраха» [29], який одразу звернувся до Пауля Гіндеміта з проханням підготувати для нього сольну партію, «усвідомлюючи, як і Йоахім, невідповідність зусиль і ефекту від цього концерту» [32, с. 3]. У передмові до видання Концерту від Schott Music

CmbH & Co. KG Анн-Катрін Гаймер зазначає, що «незалежно від питання про необхідність редакції цього скрипкового концерту, насправді, можна підтвердити, що версія Гіндеміта, напевно, викорінює всі слабкі сторони твору, включно з критикою Йоахіма, створюючи твір, орієнтований на ідеали романтичного скрипкового концерту, який, зберігаючи якомога більше оригінальної суті твору, також дає солісту оптимальний баланс між віртуозною технікою та ефектом: це справді було вирішальним мотивом П. Гіндеміта в його редакції» [32, с. 3].

Г. Куленкампф і Берлінська Філармонія під батутою Карла Бьома в Deutsche Openhaus в Берліні 26 листопада 1937 року виконали Концерт Роберта Шумана з великим успіхом. Судячи з відгуків преси, професор виконав концерт точно і з натхненням, чим заслужив довгі овації в кінці [35]. З невеликим відставанням в 10 днів, Ієгуді Менухін теж виконав цей Концерт у Карнегі-хол у супроводі фортепіано [29]. Пізніше він заграв повну версію із симфонічним оркестром Сен-Луїса. І. Менухін визнав скрипковий концерт Р. Шумана втраченою ланкою між Л. Бетховеном і Й. Брамсом і «вважав кращою оригінальну версію скрипкового концерту та записав його пізніше на платівку» [33].

Інші скрипалі також виконували цей Концерт до Другої світової війни. Політичне використання скрипкового Концерту націонал-соціалістами спричинило неоднозначне сприйняття твору як у Німеччині, так і за кордоном. Після 1945 року скрипковий Концерт Роберта Шумана виконувався рідко, навіть тоді, коли деякі виконавці, такі як Менухін, виступали за його виконання [33]. Нацистам не вдалося замінити Концерт Ф. Мендельсона, оскільки Концерт Р. Шумана не зміг надовго втриматися в репертуарі скрипалів. Одними з перших – після довгої перерви, його виконавцями були скрипаль Ігор Ойстрах і диригент Геннадій Рождественський (запис 1969 року). Наразі він присутній у репертуарі таких відомих скрипалів, як Гідон Кремер, Петер Ціммерман, Джошуа Белл, Анна Савкіна, Томас Цетмайр.

2.2. Порівняльний аналіз двох редакцій скрипкової партії Концерту для скрипки

З попереднього підрозділу ми дізналися причину існування двох редакцій Концерту Р. Шумана. Пауль Гіндеміт після того, як погодився внести зміни в сольну партію, перейшов до детальної ревізії: у концерті було загалом 523 такти сольної партії і П. Гіндеміт вніс зміни у 266 тактах, хоча в 104 з 266 тактів зміни стосувалися лише транспонування партії на октаву вгору [32, с. 3]. У повільній частині було найменше втручань у її сутність: зміни в значній мірі є простою транспозицією пасажу в середині цієї частини, де Р. Шуман написав скрипкову партію в надзвичайно низькому регістрі, вбудованому в струнному акомпанементі. У крайніх частинах зміни можна поділити на 3 категорії: 1) зміни в неможливих для виконання пасажах у сольній партії, 2) переосмислення можливих для виконання, але тонально незадовільних частинах і – близько пов'язані з цією проблемою – 3) зміни «драматургічного» характеру, які дали б змогу чіткіше чути сольну партію. Склад оркестру в Концерті парний, традиційний для Р. Шумана. У структурному відношенні автор не відступає від того типу концерту, з яким він уже працював раніше (фортепіанний та віолончельний).

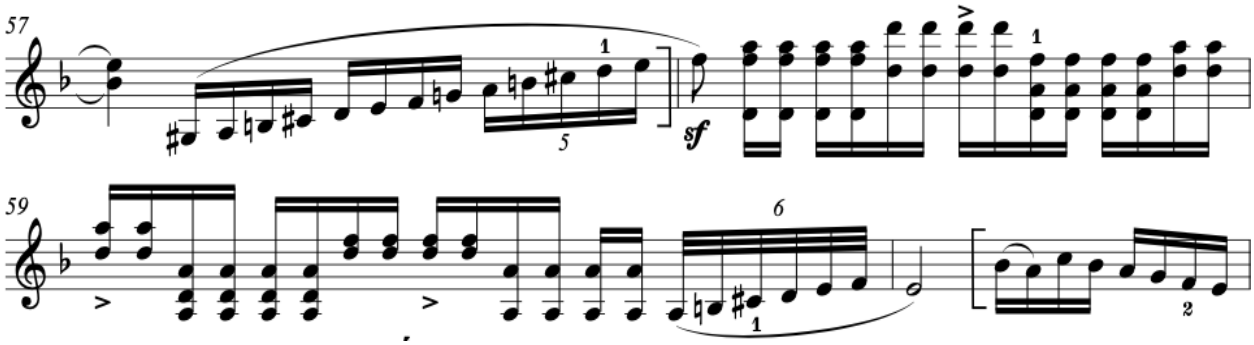
Концерт для скрипки з оркестром складається з трьох частин: сонатного *allegro*, ліричної частини (між ними немає перерви, вони йдуть *attacca*) та фіналу. Ми зосередимо увагу на основних відмінностях в редакціях.

2.2.1 Перша частина (In kräftigem, nicht zu schnellem Tempo)

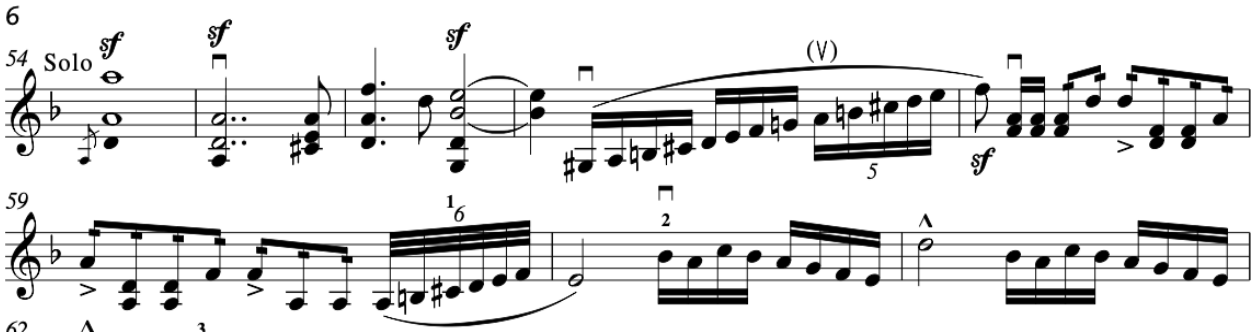
Перша частина концерту складається з двох експозицій: оркестрової та сольної. Застосувавши таку форму Р. Шуман показав, що він не відійшов від звичного для нього досвіду написання концертів. Після вступу скрипки з 54 до 58 т. змін немає, а вже в 58-59 т. Пауль Гіндеміт переносить мелодію на октаву вгору, та, з метою більшої повноти звучання, замінює більшість подвійних нот на акорди (Приклад № 1).

Приклад № 1

Редакція П. Гіндеміта



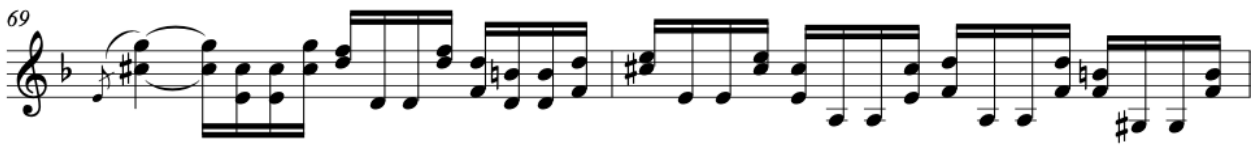
Редакція Р.Шумана



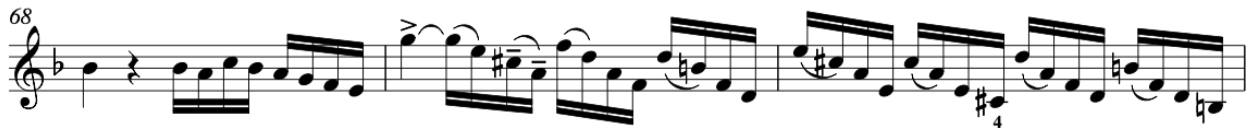
В 69-70 т. у Р. Шумана написані незручні шістнадцяті, які П. Гіндеміт замінив подвійними нотами для більшої звучності (Приклад № 2).

Приклад № 2

Редакція П. Гіндеміта



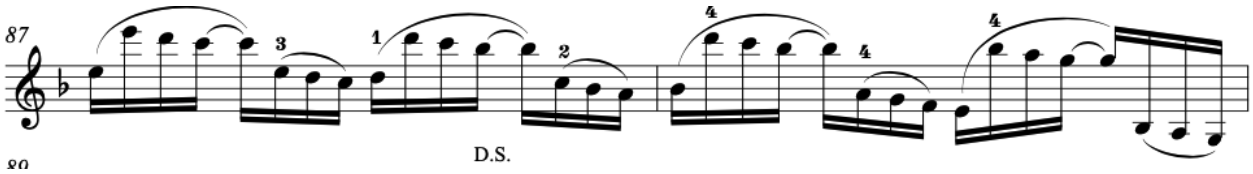
Редакція Р. Шумана



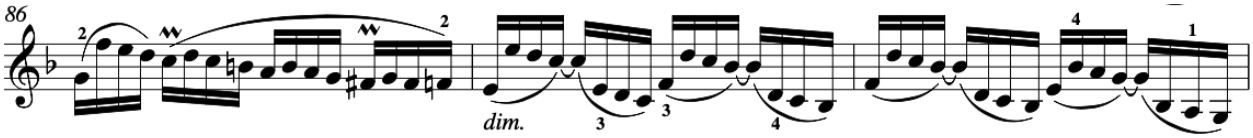
87-88 т. містять у собі багато змінених нот у порівнянні з оригіналом, що призводить, на нашу думку, до втрати секвенційності мелодичного зерна та невдалого переходу за допомогою двох октавного стрибка вниз до побічної партії в 88 т. (Приклад № 3).

Приклад № 3

Редакція П. Гіндеміта



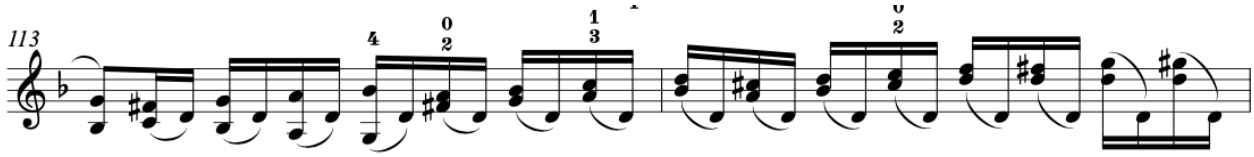
Редакція Р. Шумана



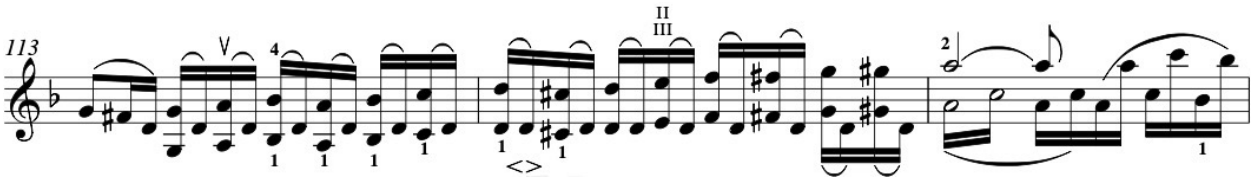
У 113-114 т. П. Гіндеміт трохи спростив не дуже зручний октавний хід, замінивши його подвійними нотами (Приклад № 4).

Приклад №4

Редакція П. Гіндеміта



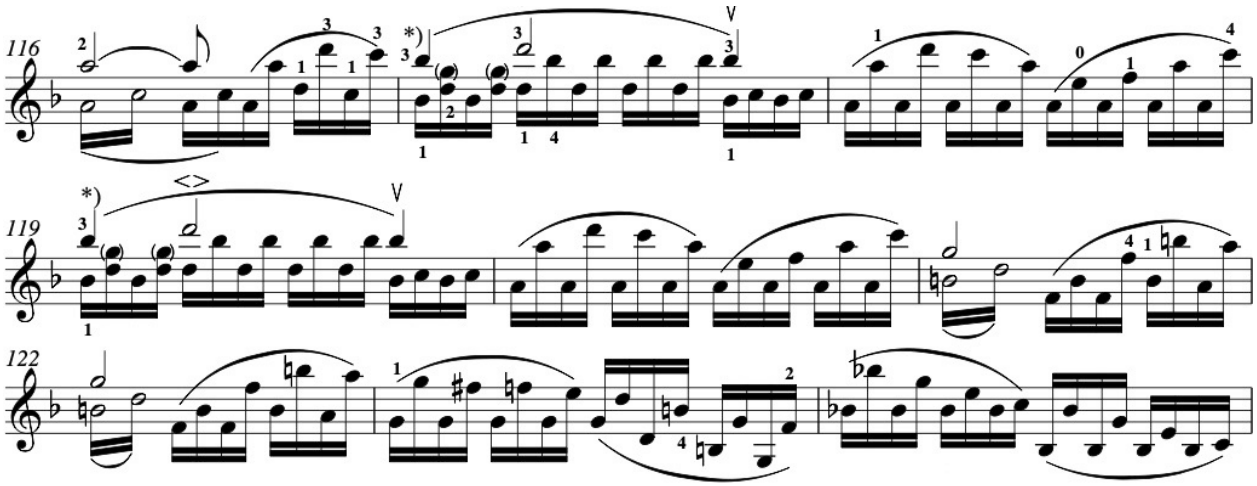
Редакція Р. Шумана



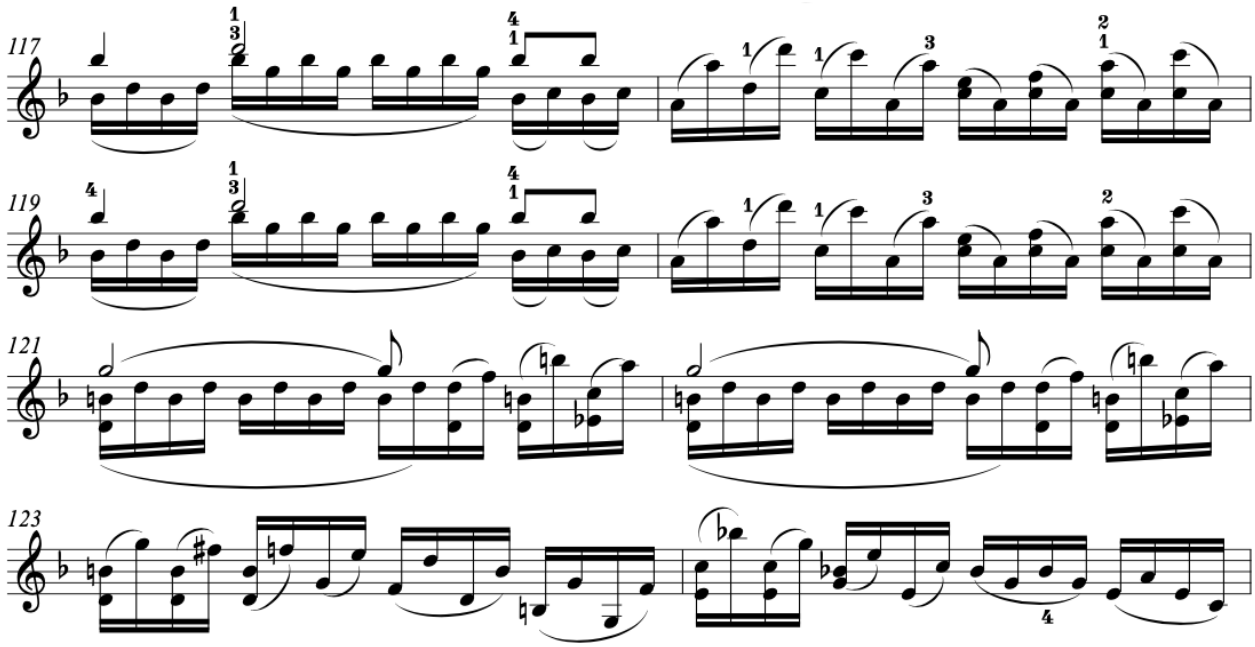
117-124 т. (а також 304-313 т., але вже в *D-dur*) – найбільш незручне місце у всій першій частині Концерту (Приклад №5). На сьогодні існує безліч його варіантів, у якому кожен редактор намагається полегшити роботу для виконавця та зробити його більш скрипковим. Р. Шуман хотів, щоби це місце звучало саме так, як він задумував, не враховуючи виконавський аспект, оскільки скрипкову партію він відправив Й. Йоахіму на огляд. Дивно, що скрипаль міг запропонувати композитору змінити дещо для зручності, але не зробив цього, нарікаючи пізніше на психічне здоров'я композитора. Складність 117 і 119 тактів полягає в незручних підголосках шістнадцятими тривалостями на розтяжці руки, у той час, коли треба тримати фінгеровані октави. П. Гіндеміт запропонував більш вдалий варіант, зменшивши відстань між нотами з октави на терцію-квінту. У такий спосіб він додав тактам більше ефектності, ніж важкої виконавської праці. У тактах 122-124 також відбулися певні зміни — до октавних ламаних ходів була додана ще одна нота, утворивши сексту перед кожним стрибком вгору (Приклад №5). Такий прийом несе в собі певне відхилення від тонального плану Р. Шумана, але дає змогу чіткіше чути сольну партію та гармонійно розбавити однотипні повторювані октави, на яких, майже цілком, були побудовані вище оглянуті такти.

Приклад №5

Редакція П. Гіндеміта



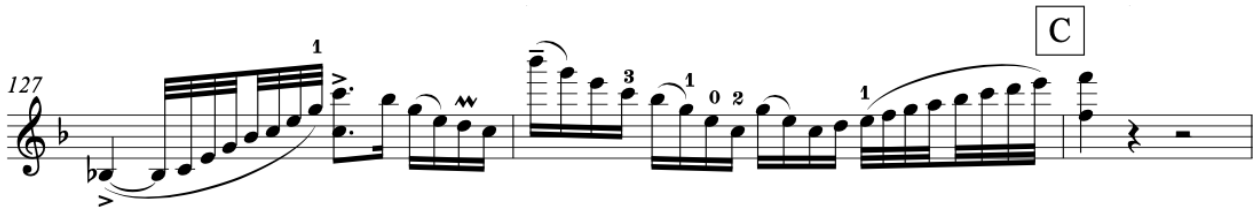
Редакція Р. Шумана



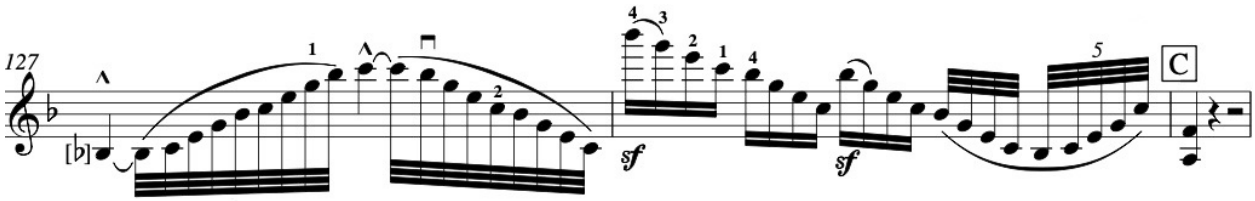
128 т. у П. Гіндеміта закінчується гамоподібним рухом вверх до високої, звучної октави в 129 т., у той час як в оригіналі композитор логічно продовжує арпеджійований рух по септакорду, але закінчив секстою в низькому регістрі, що трохи збавило рівень емоційної напруги перед вступом оркестру в порівнянні з октавним варіантом у П. Гіндеміта (Приклад №6).

Приклад №6

Редакція П. Гіндеміта



Редакція Р. Шумана

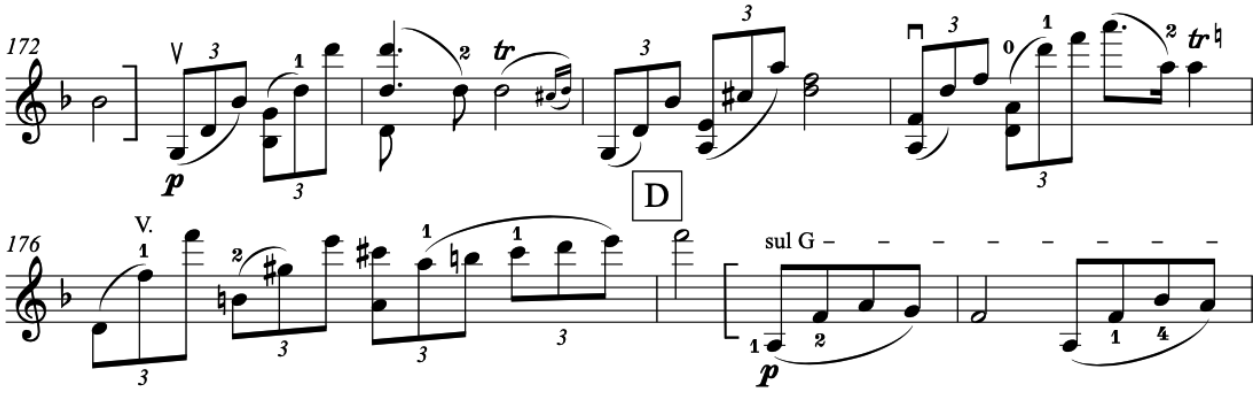


Розглянемо наступні зміни в 172-178 т. (Приклад №7). У Р. Шумана скрипкова партія звучить на «*p*» і має схвильований, але вольовий характер

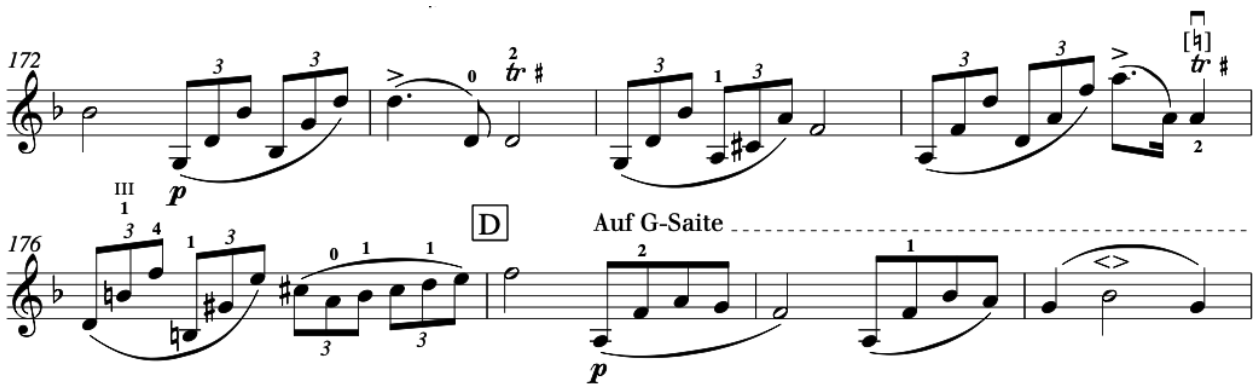
(що мелодично перегукується з Концертом для скрипки Л. В. Бетховена). П. Гіндеміт у своїй редакції додає зовсім недоречні подвійні ноти, перенесення мелодії в деяких місцях на октаву вгору й навіть подвійну октаву, що, на нашу думку, йде в розріз із драматургією та задумом композитора.

Приклад №7

Редакція П. Гіндеміта



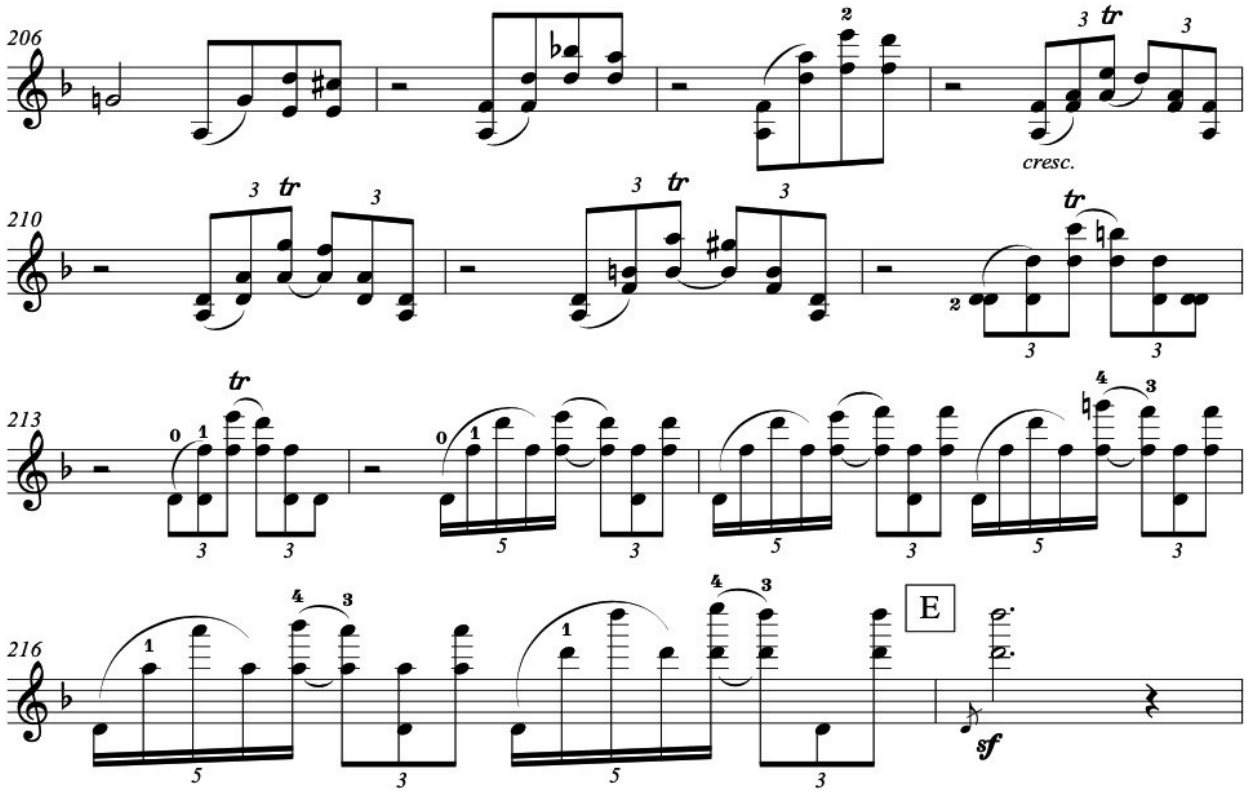
Редакція Р. Шумана



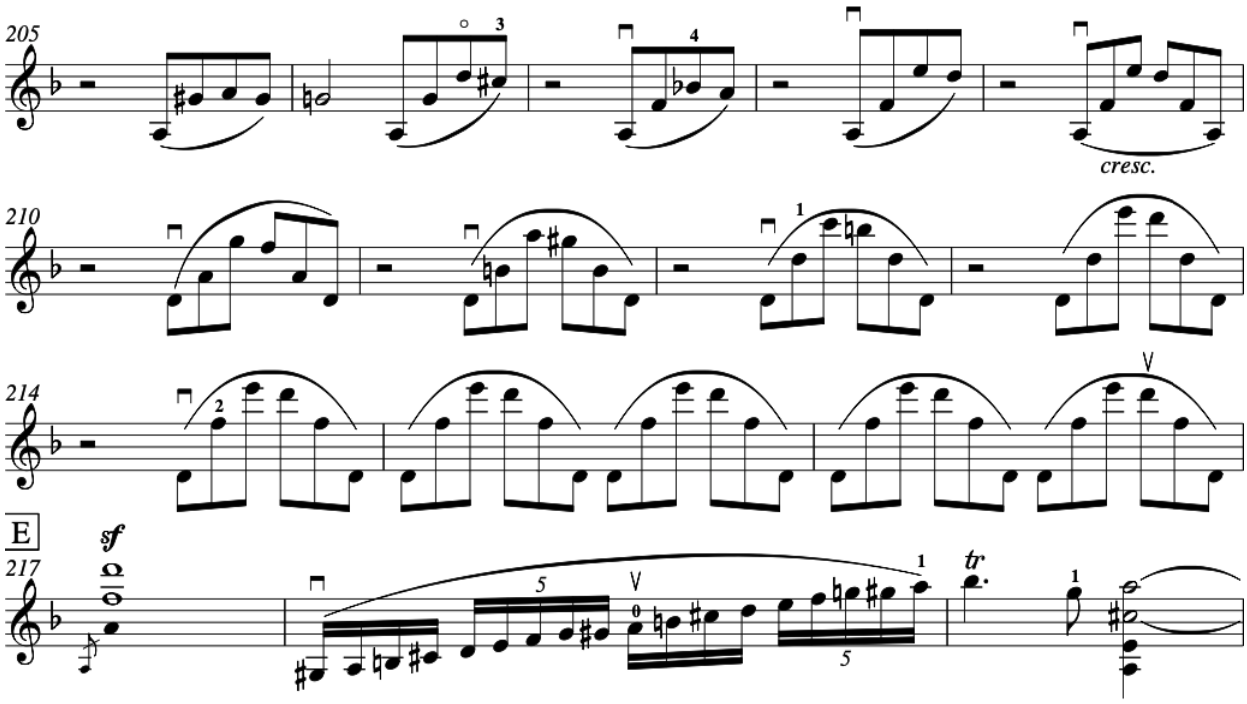
Починаючи з 206 т. П. Гіндеміт перетворює одноголосну скрипкову партію на повнозвучну двоголосну, а з 209 т. додає трель у тріолях (Приклад №8). У 214 такті з’являється квінтоль на сильну долю та подвійні ноти й такі зміни тривають до 218 т. (Приклад №8). Таким чином, редактор додає віртуозності «сухим» та одноманітним тріолям у Р. Шумана, створюючи додаткове напруження для підсилення драматизму.

Приклад №8

Редакція П. Гіндеміта



Редакція Р. Шумана

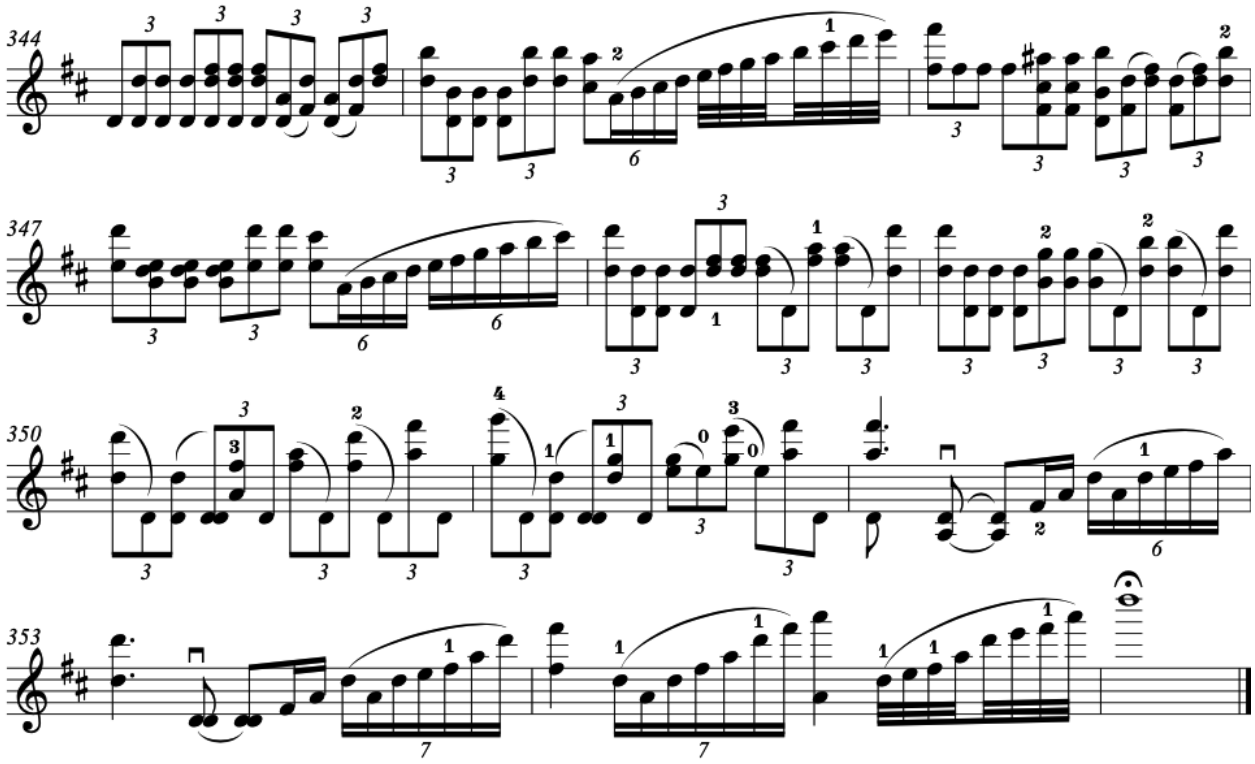


У тактах 247-318 відбуваються такі ж зміни, як і у вищезгаданих 54-129. Починаючи з т. 330, П. Гіндеміт постійно переносить мелодію то на

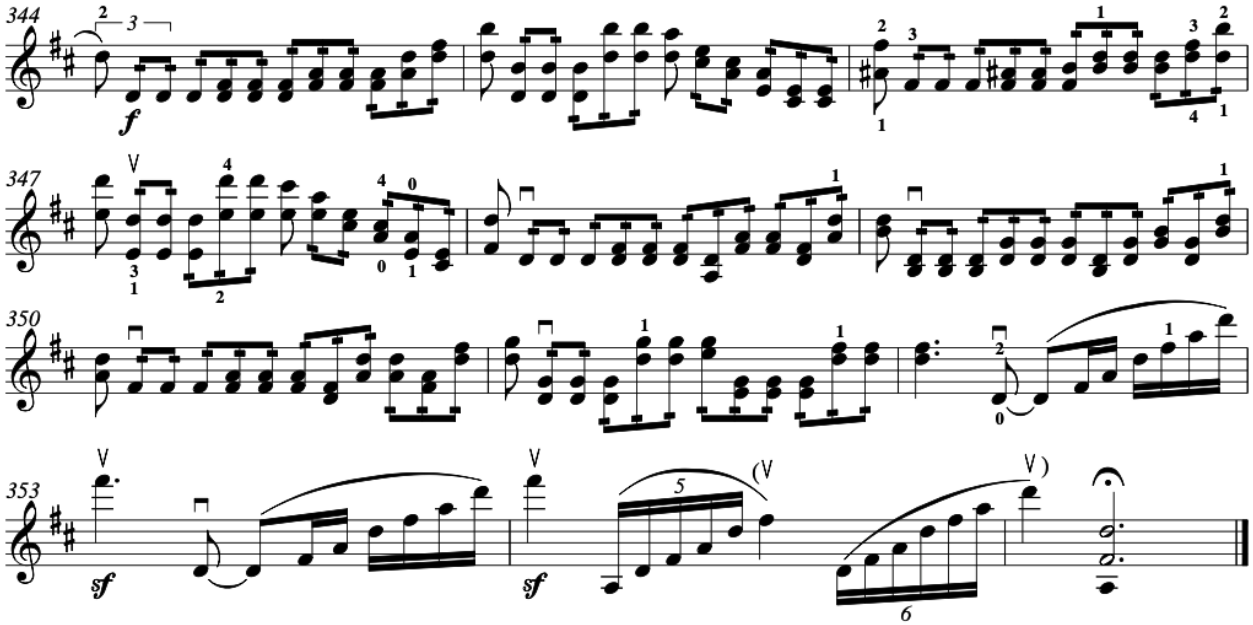
октаву вгору, то на октаву вниз а ж до 344 т.. В оригіналі звучать тріолі, одноманітні по тембру і логіці розвитку музичної думки, що недоречно знижує рівень драматизму перед бурхливою кодою. Саме тому вона з'являється раптово, без належної підготовки для слухача (т. 344-355). У Р. Шумана кода в'яла, статична, етюдного характеру та несе в собі тільки технологічні труднощі для виконавця, водночас не даючи належного художнього ефекту (Приклад №9). П. Гіндеміт, в свою чергу, намагався зробити її більш яскравою й динамічною, але з мінімальними змінами авторського задуму. На противагу простим подвійним нотам в оригіналі, він використовує широкий спектр скрипкових можливостей: акорди, гамоподібний рух та октавні стрибки у швидкому темпі. Кода одразу набуває грандіозного, стрімкого, драматичного характеру, що більше підходить для завершення першої частини Концерту.

Приклад №9

Редакція П. Гіндеміта



Редакція Р. Шумана



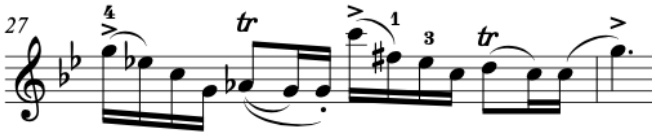
2.2.2 Друга частина (Langsam)

У другій частині, починаючи від вступу скрипки (з 4 до кінця 16 такту без останньої вісімки) – відмінностей у двох редакціях немає. У тактах 17-32 П. Гіндеміт переносить всю сольну партію на октаву вгору (а в тактах 29-30 навіть на дві), що, на нашу думку, дуже нагадує повторне проведення головної партії в другій частині Концерту для скрипки Й.Брамса. Можливо, П. Гіндеміт таким чином хотів показати зацікавленість Р. Шумана творчістю Й. Брамса, їх дружбу та деяку схожість творчих думок. Але в даному випадку таке підкреслення П. Гіндемітом наслідування Концерту Й. Брамса є, на наш погляд, досить недоречним, враховуючи велику різницю в роках створення цих концертів та зовсім інше художньо-стильове мислення композиторів (Р. Шуман – 1853 р., а Й. Брамс – 1878 р.).

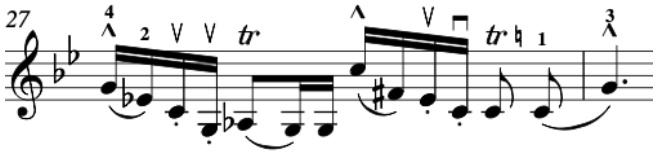
Викладаючи партію на октаву вище у 27 такті П. Гіндеміт на останній долі змінює мелодію для продовження секвенції взятої з початку теми (Приклад №10).

Приклад №10

Редакція П. Гіндеміта



Редакція Р. Шумана

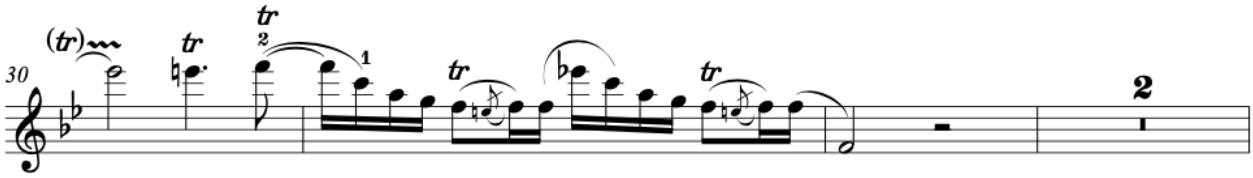


Починаючи з 29 такту в редакції П. Гіндеміта мелодія переноситься на дві октави вгору. Поряд із цим у тактах 30-31 ми помічаємо деяку відмінність авторського тексту в партії скрипки в порівнянні з оригінальною редакцією

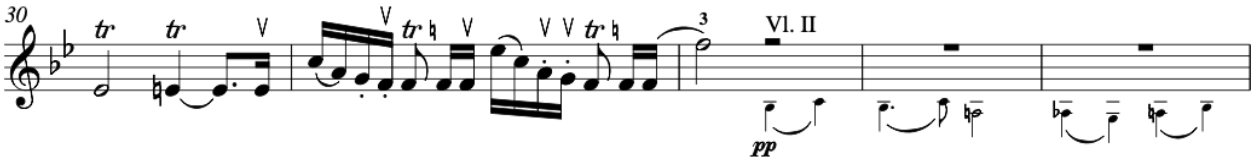
(Приклад №11). Вочевидь, це було обумовлено тим, що гра на дві октави вище при такому прямому переносі була би не зручною для виконавця.

Приклад №11

Редакція П. Гіндеміта



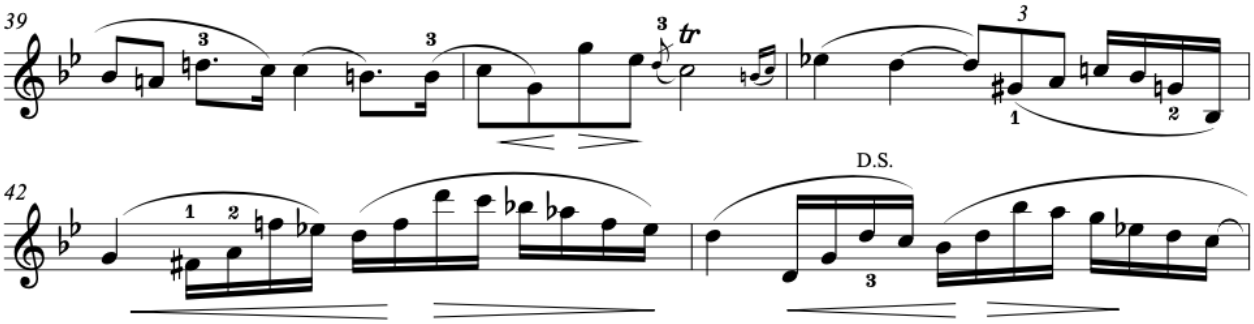
Редакція Р. Шумана



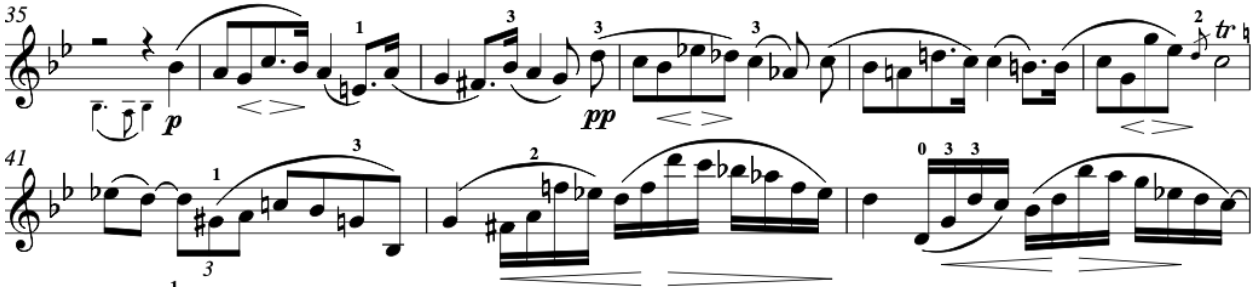
Наступні відмінності в редакціях ми спостерігаємо в 41 такті. П. Гіндеміт змінив нотні тривалості, тим самим ніби заповільнивши темп мелодії на початку такту, а потім, навпаки, прискоривши її завдяки шістнадцятим тривалостям (Приклад №12). Таким прийомом редактор підготовлює слухача до більш схвильованого настрою в тактах 42-43, де домінуючими тривалостями є саме шістнадцяті. В свою чергу, Р. Шуман не перериває, майже секвенційну, послідовність восьмими тривалостями на початку тактів (36-41 т. схожі по своїй структурі).

Приклад №12

Редакція П. Гіндеміта



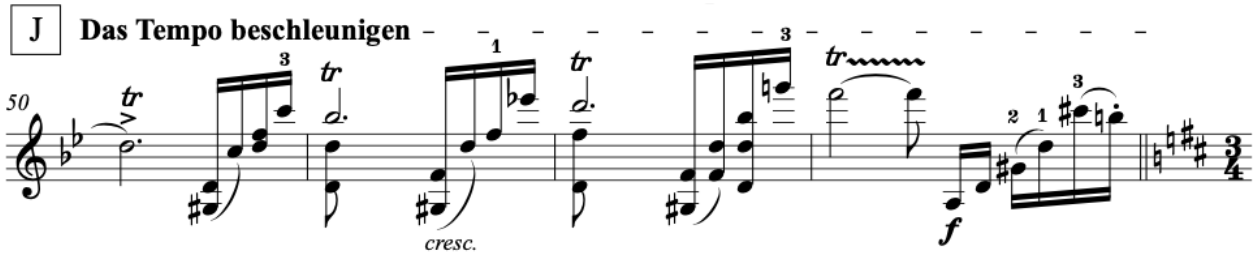
Редакція Р. Шумана



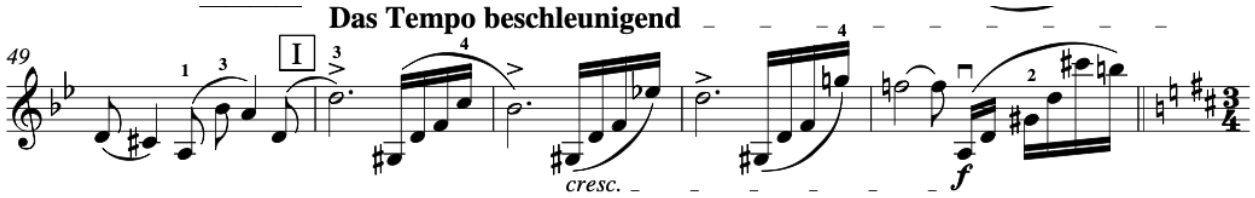
У порівнянні з оригінальною редакцією Р. Шумана, П. Гіндеміт у 50-53 тактах використовує подвійні ноти, трелі, підвищення мелодії на октаву вгору та акорди для надання цим тактам, які є перехідними до третьої частини, масштабності, об’ємного звучання та більшої художньої виразності (Приклад №13). Це рішення, на нашу думку, було досить нелогічним, оскільки третя частина, яка звучить без зупинки одразу після другої, починається звичайною одноголосною мелодією, а всю увагу на себе привертає саме оркестровий повнозвучний акомпанемент. Тому вся грандіозність скрипкової партії в 50-53 тактах редакції П. Гіндеміта одразу ж зникає, не отримуючи кульмінаційного вирішення в наступній частині.

Приклад №13

Редакція П. Гіндеміта



Редакція Р. Шумана



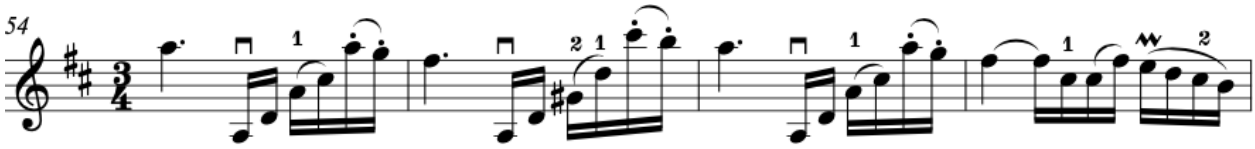
2.2.3 Третя частина (Lebhaft doch nicht schnell)

Найбільших змін скрипковий концерт Р. Шумана в редакції П. Гіндеміта зазнав саме в останній, третій частині. В оригінальному рукописі ми маємо змогу споглядати яскравий приклад саме Шуманівського бачення скрипкової віртуозності, яке стає повністю видозміненим та прихованим від слухачів після редакції Концерту П. Гіндемітом. Завдяки своїй редакції П. Гіндеміт повністю переосмислює логіку побудови мелодичних ходів у більшості віртуозних місць Фіналу, використовуючи стрибки на октаву вгору, багато подвійних нот, а також змінюючи ключові ноти в певних секвенційних послідовностях. Проблема аналізу останньої частини Концерту полягає в колосальній відмінності в редакціях та відсутності будь-якої інформації з приводу того, чим керувався П. Гіндеміт при створенні таких, майже, «варіацій» на тему Фіналу.

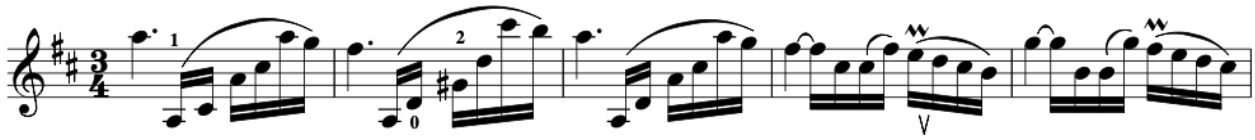
Перші відмінності ми спостерігаємо вже в 54 такті (Приклад №14). В оригінальній редакції Р. Шуман кожного разу використовує різне чергування нот у подібних секвенціях, а П. Гіндеміт, навпаки, намагається підкорити ці секвенції одній логічній функціональній побудові.

Приклад №14

Редакція П. Гіндеміта



Редакція Р. Шумана

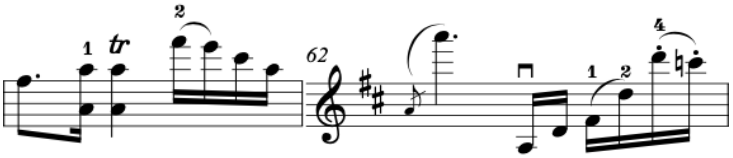


У 61-62 тактах П. Гіндеміт переносить мелодію на октаву вгору, а також додає октавне подвоєння на трелі, створивши, таким чином, невелику

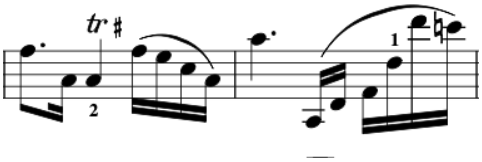
кульмінацію в одноманітній за тембром та мелодією головній партії Фіналу в порівнянні з оригінальною редакцією (Приклад №15).

Приклад №15

Редакція П. Гіндеміта



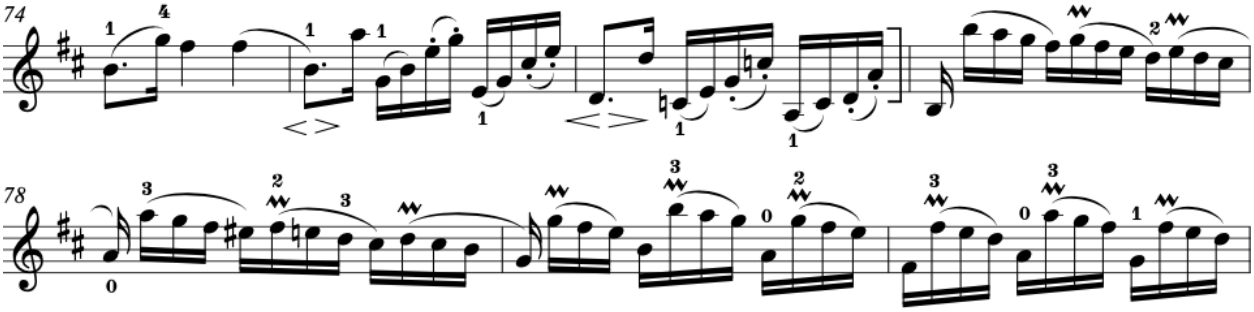
Редакція Р. Шумана



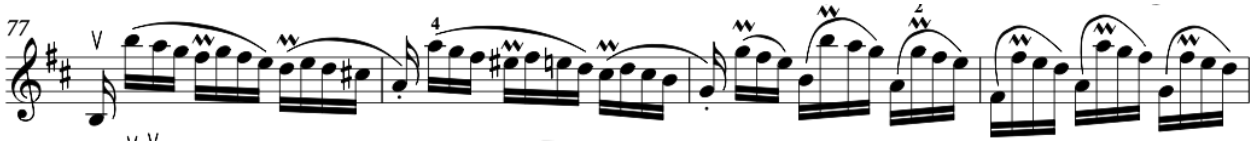
Р. Шуман у своїй редакції використовує морденти в секвенціях спочатку на сильних долях (77-78 т.), а потім на слабких (79-80 т.). Завдяки такому ефекту композитор вносить деяку різноманітність у скрипкову партію. П. Гіндеміт, навпаки, переносить усі морденти виключно на слабку долю (Приклад №16).

Приклад №16

Редакція П. Гіндеміта



Редакція Р. Шумана

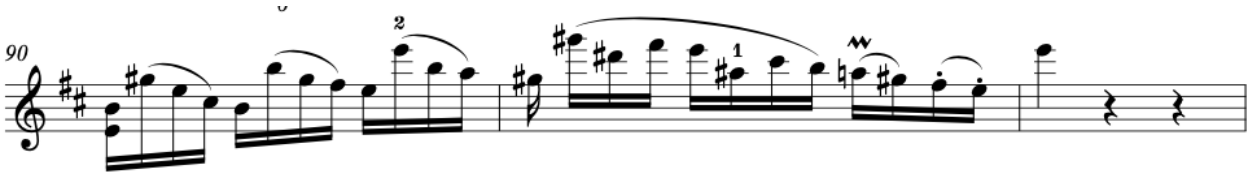


У тактах 90-92 П. Гіндеміт додає подвійну ноту на першій долі, далі кардинально змінює мелодію та переносить її на октаву вгору (Приклад №17).

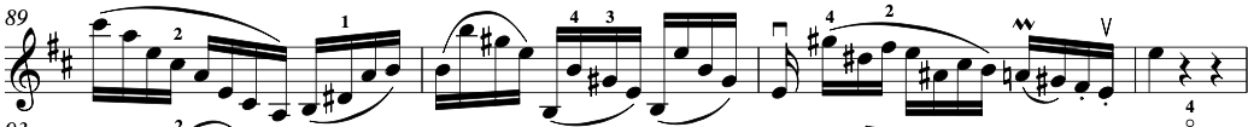
Починає прослідковуватись певна закономірність у редакції, а саме октавне підвищення в скрипковій партії перед майже кожним оркестровим «*tutti*». У такий спосіб редактор намагається додати драматизму та віртуозного блиску сольній партії, показуючи яскравий звук скрипки у верхньому регістрі, оскільки в оригінальному рукописі дуже відчувається темброва одноманітність.

Приклад №17

Редакція П. Гіндеміта



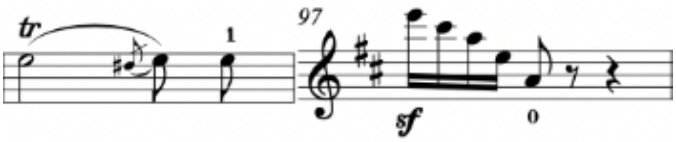
Редакція Р. Шумана



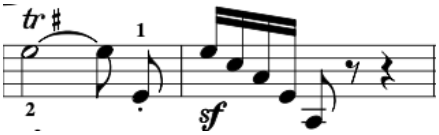
Чергове перенесення мелодії на октаву вгору в редакції П. Гіндеміта ми також спостерігаємо в 96-97 т. (Приклад №18).

Приклад №18

Редакція П. Гіндеміта



Редакція Р. Шумана

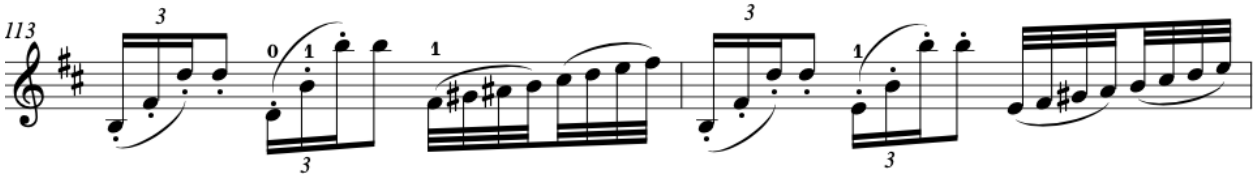


У тактах 109-127 П. Гіндеміт вносить колосальну кількість змін в оригінальну редакцію. У даному фрагменті нас найбільше цікавлять не звичайні перенесення мелодії на октаву вгору, а більш вагомі зміни, які безпосередньо впливають на логіку побудови скрипкової партії. Такти 109-112 – октавне підвищення мелодії. У 113-114 т. він змінює напрямок тріолі

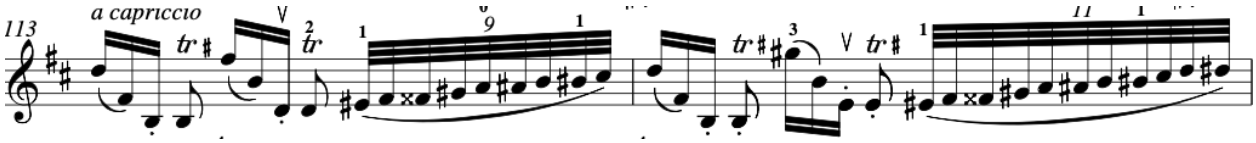
на протилежний, не використовує трелі з оригінального рукопису та перетворює хроматичний пасаж із дев’яти нот на звичайний гамоподібний рух із восьми (Приклад №19).

Приклад №19

Редакція П. Гіндеміта



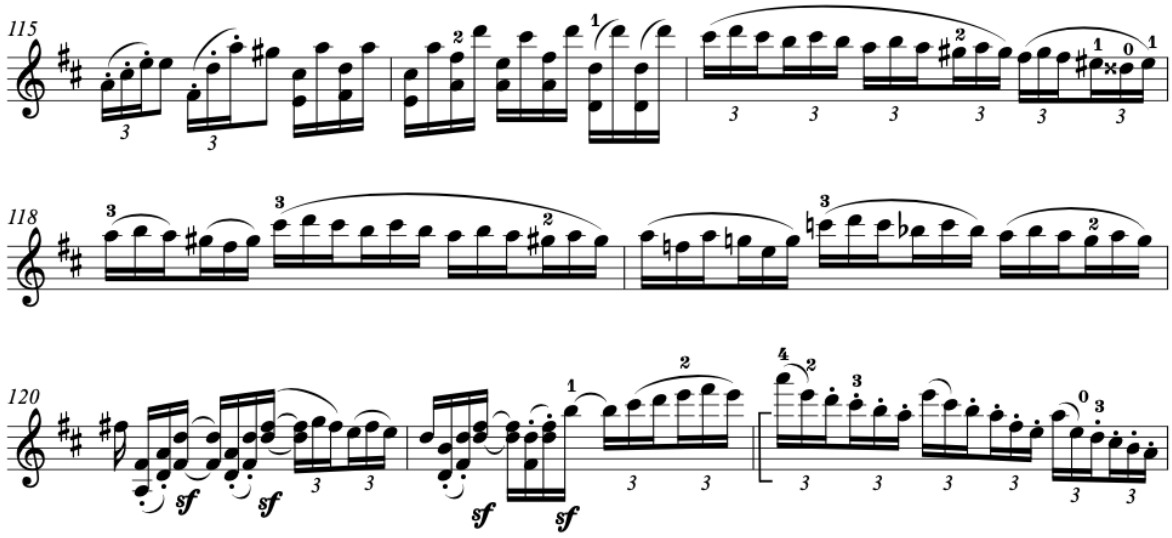
Редакція Р. Шумана



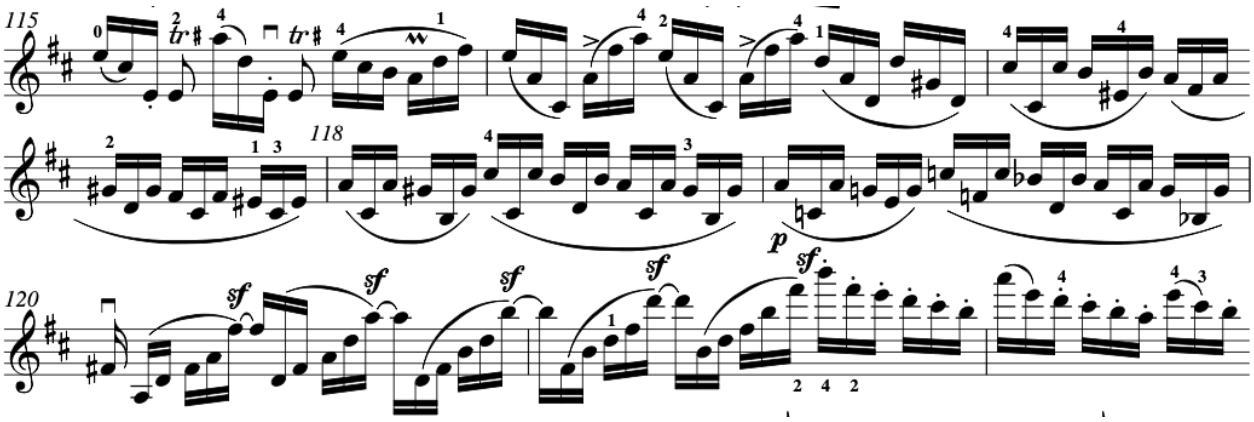
У тактах 115-116 П. Гіндеміт додає подвійні ноти шістнадцятими тривалостями замість звичайних тріолей, а в 116-121 тактах замінює низхідний та висхідний рух тріолей на обігравання (також із додаванням подвійних нот у 120-121 т.) (Приклад №20). Незмінними залишились тільки 122-123 такти.

Приклад №20

Редакція П. Гіндеміта



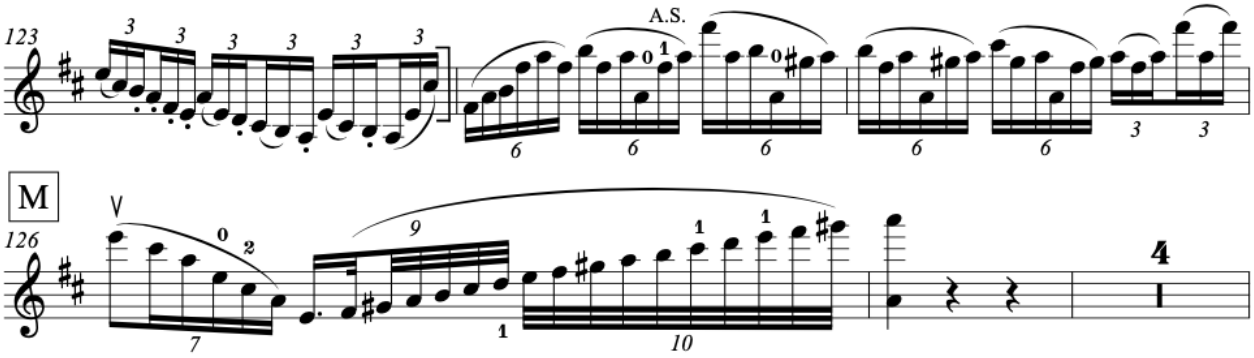
Редакція Р. Шумана



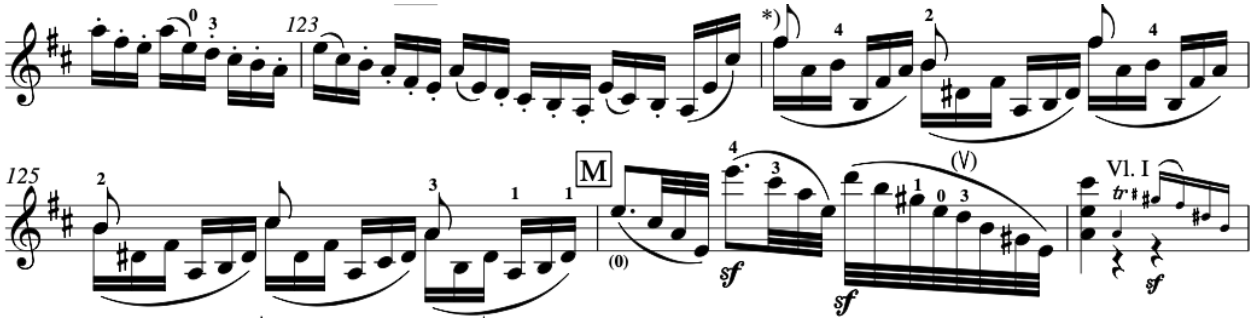
У своїй редакції П. Гіндеміт, за допомогою зміни нот у секстолях та пасажі перед вступом оркестру (такти 124-127), переміщує мелодію в скрипковій партії у верхній регістр, спрощуючи при цьому для виконавця незручний тріольний рух, який присутній в оригінальній редакції (Приклад №21).

Приклад №21

Редакція П. Гіндеміта



Редакція Р. Шумана

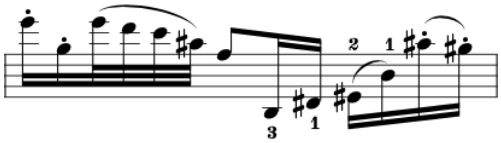


Такти 151-152 – звичайне переміщення мелодії на октаву вгору в редакції П. Гіндеміта. В 155 такті в оригіналі у Р. Шумана другою нотою є

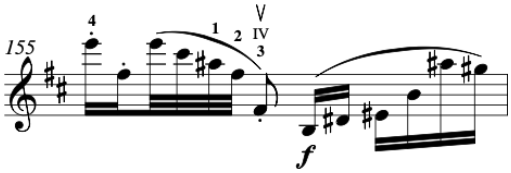
«фа», але Гіндеміт замінив її на «соль», що призвело до невеликого відхилення від тонального плану (Приклад №22).

Приклад №22

Редакція П. Гіндеміта



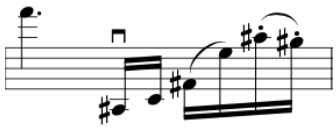
Редакція Р. Шумана



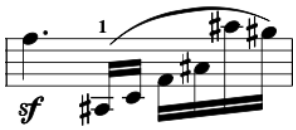
У тактах 156, 158-160, а також 162-163, П. Гіндеміт знову піднімає мелодію в скрипковій партії на октаву вгору для більш яскравого звучання інструменту. У 161 такті ми помічаємо схожу зміну, як і в 155 такті, а саме перетворення шуманівського «ля дієзу» (п’ята нота в такті) на «мі» у П. Гіндеміта (Приклад №23).

Приклад №23

Редакція П. Гіндеміта



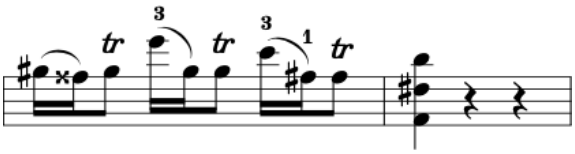
Редакція Р. Шумана



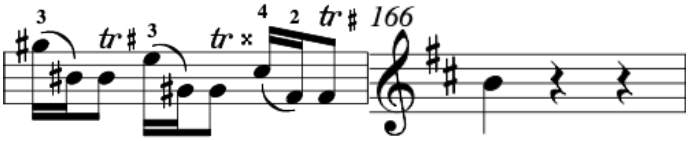
Враховуючи той факт, що у своїй редакції П. Гіндеміт постійно використовує октавні стрибки, у порівнянні з першоджерелом, йому доводиться змінювати закінчення музичних фраз для цілісності редакторського задуму. Саме таку зміну ми спостерігаємо в тактах 165-166 (Приклад №24).

Приклад №24

Редакція П. Гіндеміта



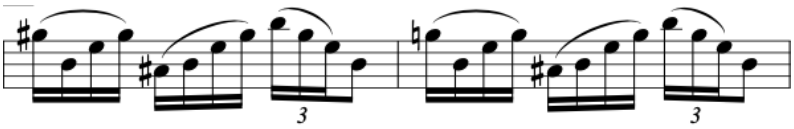
Редакція Р. Шумана



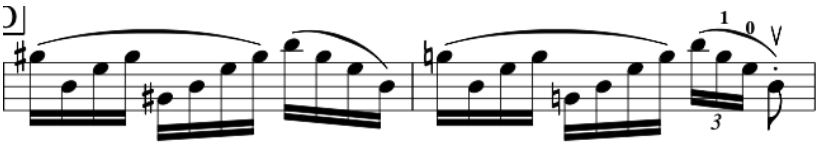
У тактах 172-173 Р. Шуман будує мелодію за мажорним та мінорним тризвуками, у той час, як П. Гіндеміт змінює перші ноти на других долях у скрипковій партії (Приклад №25).

Приклад №25

Редакція П. Гіндеміта



Редакція Р. Шумана



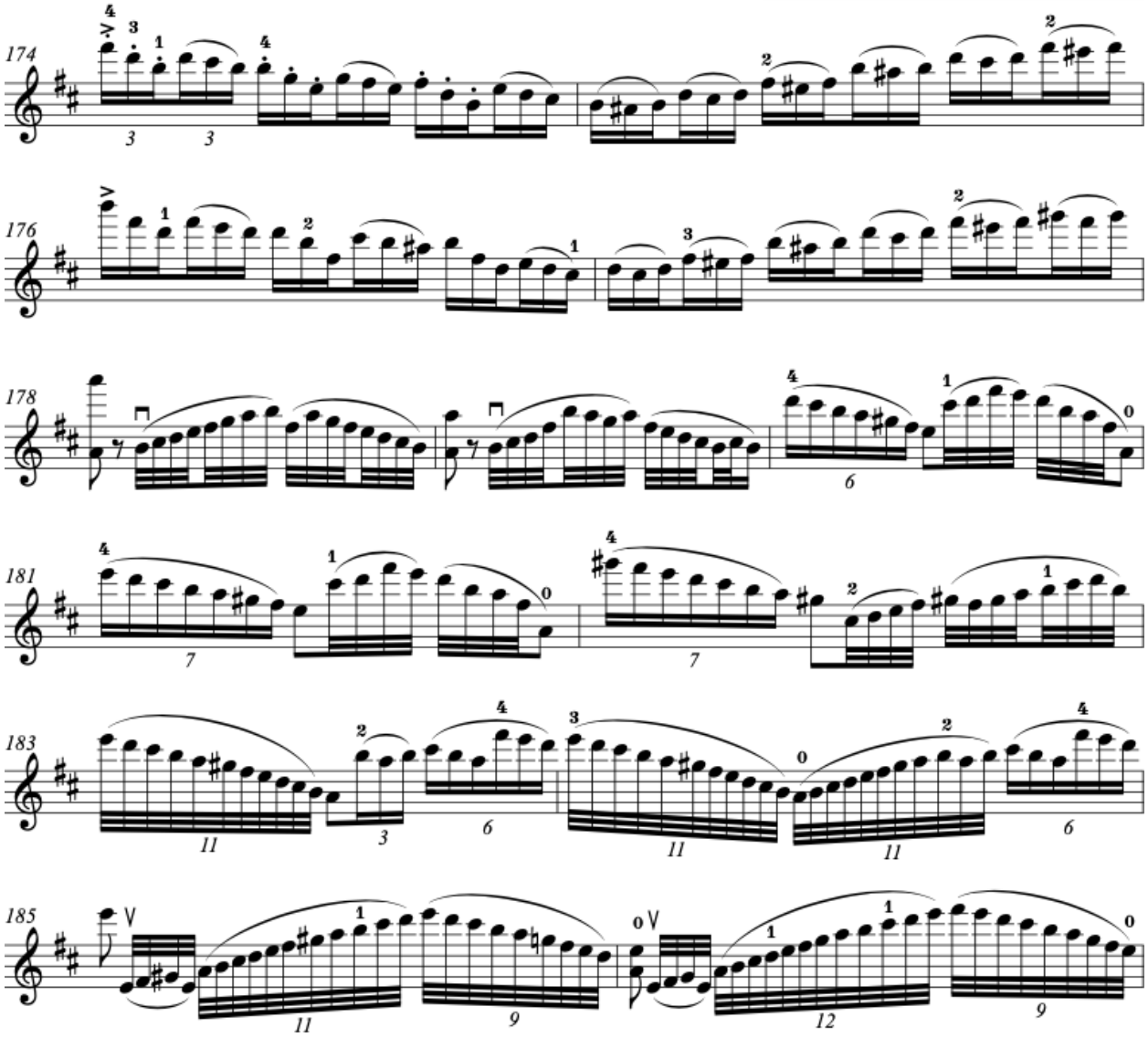
174 такт у редакції П. Гіндеміта починається з незручного стрибка мелодії на півтори октави вгору. Цей виконавський аспект, а також відсутність паузи між 173 та 174 тактами, створює зайві труднощі для виконавця в і так технічно складній частині. В оригінальній редакції такий стрибок відсутній. Але для нашого порівняльного виконавського аналізу найбільшу цінність має наступний епізод (такти 174-186) (Приклад №26). Ці, на перший погляд, невеликі зміни П. Гіндеміта мають колосальний вплив на загальну стилістику. У такій редакції Концерт набуває віртуозного характеру на кшталт Н. Паганіні та Г. Венявського. В оригінальній редакції, навпаки, музика звучить однією

безперервною лінією, що створює ефект легкості (попри всі технічні труднощі для виконавця).

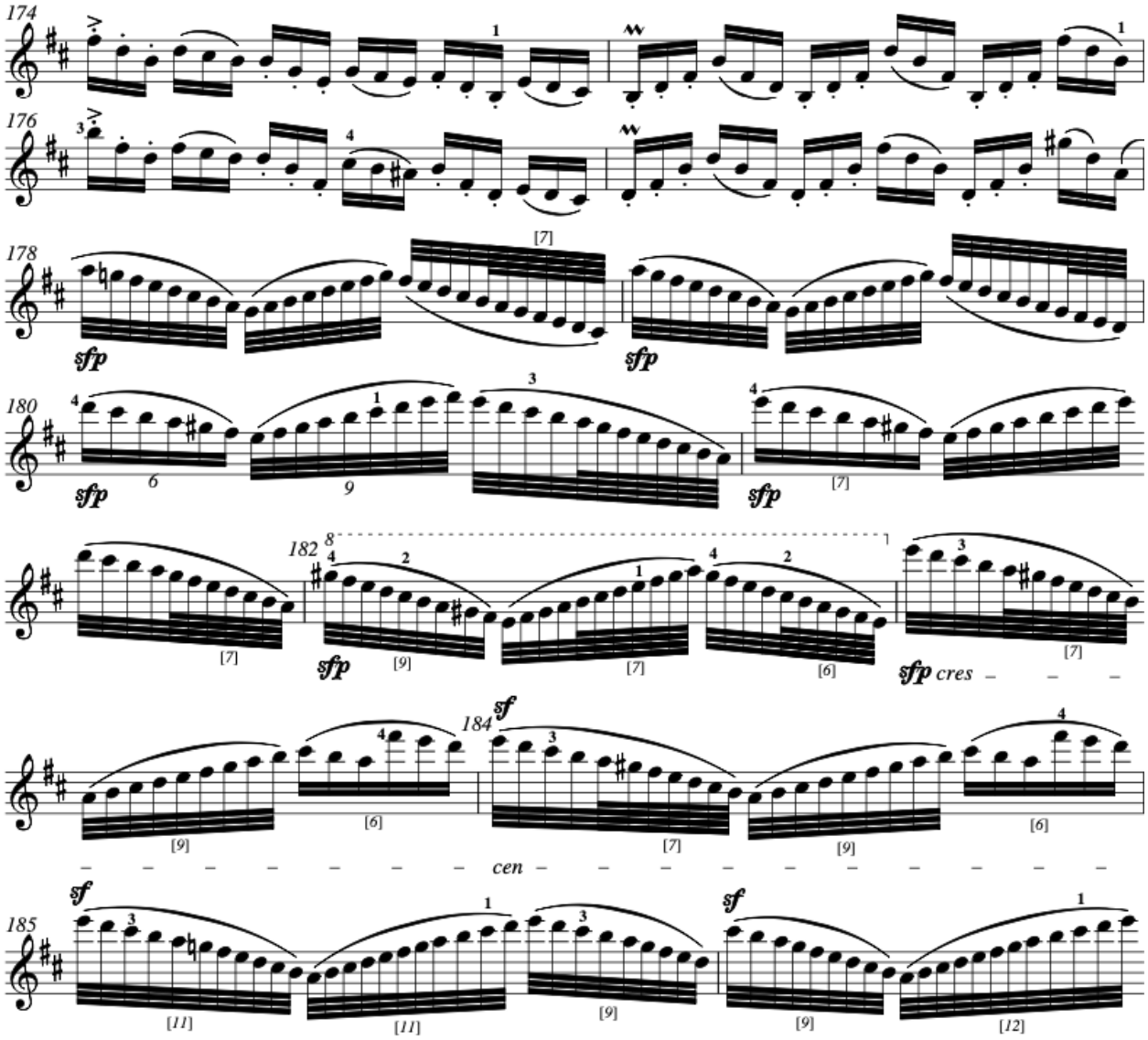
Р. Шуман дуже своєрідний композитор із власним неповторним стилем, він у жодному разі не потребує стороннього втручання в музичну побудову. Саме тому ми не можемо обґрунтувати доцільність поточних змін П. Гіндеміта в його редакції.

Приклад №26

Редакція П. Гіндеміта



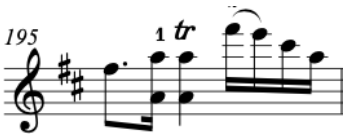
Редакція Р. Шумана



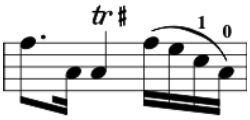
Такт 195 – октавне подвоєння ноти з треллю та октавний стрибок наступних чотирьох шістнадцятих у редакції П. Гіндеміта (Приклад №27).

Приклад №27

Редакція П. Гіндеміта



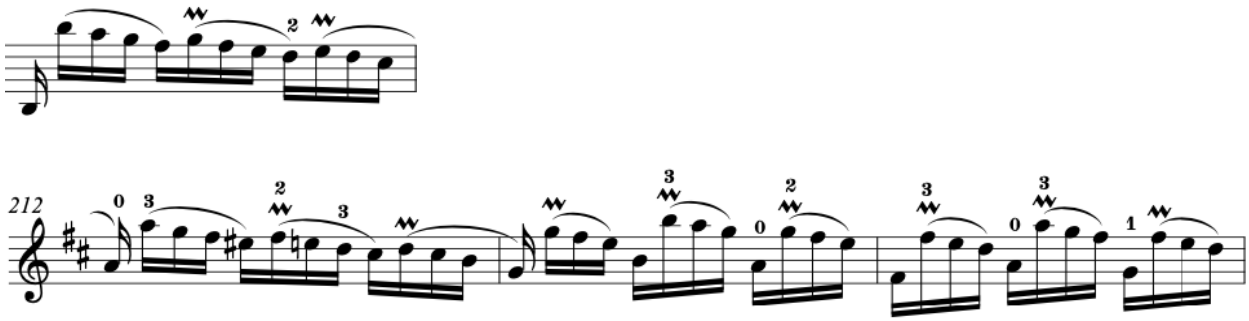
Редакція Р. Шумана



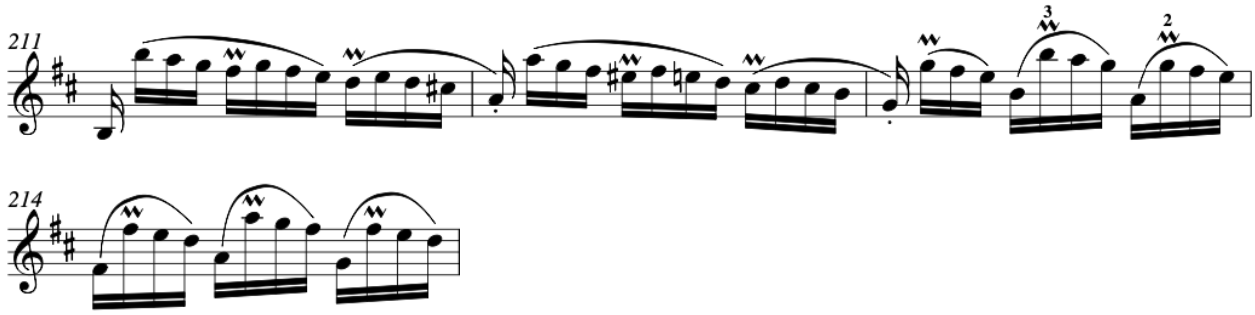
Розглянемо наступну відмінність у редакціях Концерту для скрипки. У тактах 211-212 Р. Шуман додає мордент спочатку на перших нотах долей, а у 213-214 – уже на других. Таким способом, композитор привносить певне різноманіття у скрипкову партію. П. Гіндеміт, у свою чергу, проявив суто німецький педантизм, перемістивши всі морденти виключно на другі ноти в долях (Приклад №28).

Приклад №28

Редакція П. Гіндеміта



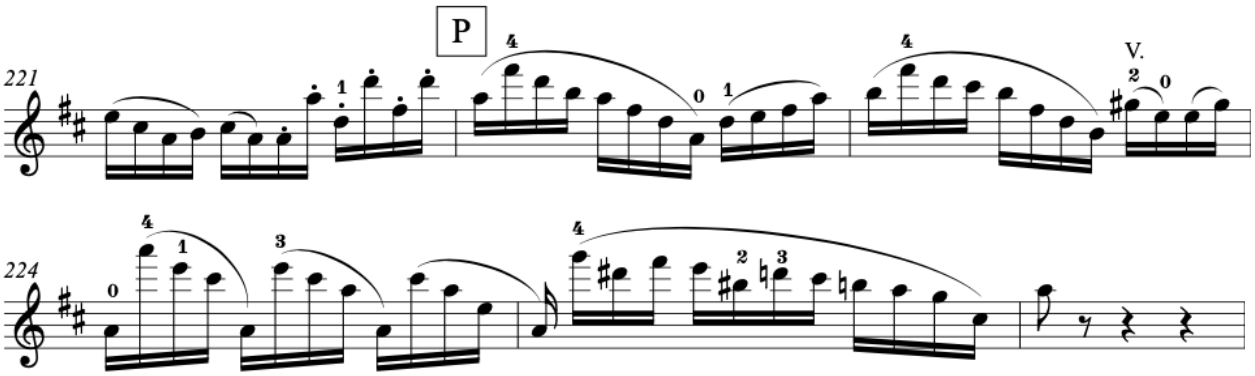
Редакція Р. Шумана



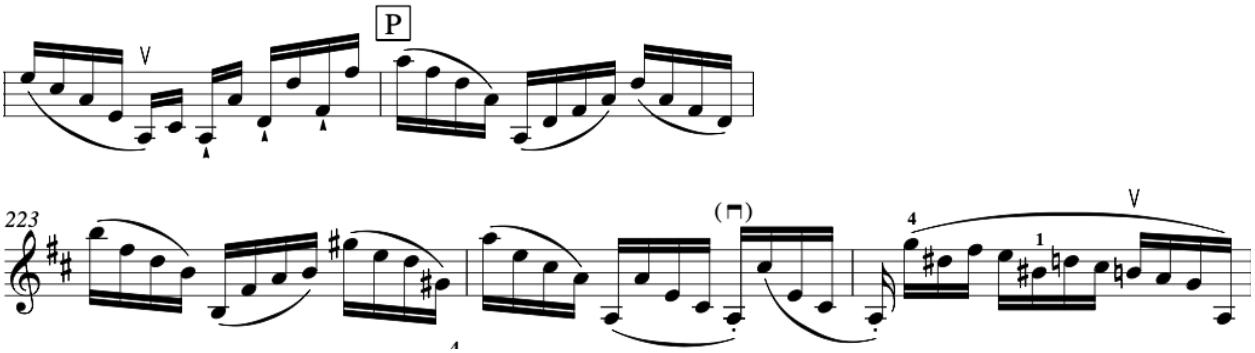
Такти 221-226 мають багато відмінностей між собою у двох цих редакціях (Приклад №29). Розглянемо спочатку оригінальну версію. Мелодія, у більшості випадків, рухається за ступенями тризвуків, що частково нагадує стиль Концерту для скрипки з оркестром Л. Бетховена. Взагалі, ми можемо багато де провести деякі паралелі між цими двома концертами, особливо в третій частині, але це тема для окремого наукового дослідження. П. Гіндеміт не зраджує собі та переносить мелодію на октаву вгору, а також змінює ноти та їх послідовність. Вкотре складається враження, що редактор хоче додати Концерту віртуозного звучання, однак часто такі зміни не дуже відповідають оригінальному задуму цього твору. Не завжди відносна простота – це погано.

Приклад №29

Редакція П. Гіндеміта



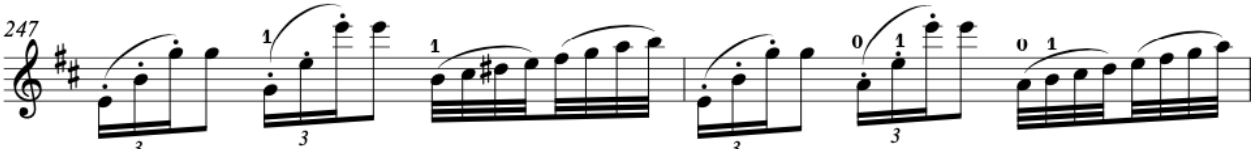
Редакція Р. Шумана

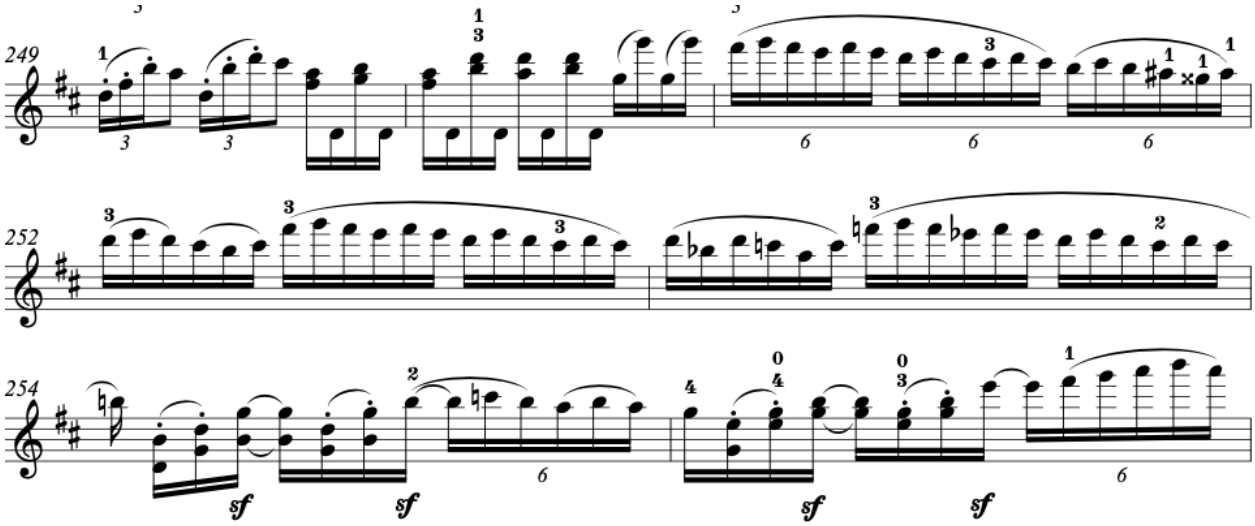


Наступний великий фрагмент із відчутними змінами в редакціях ми спостерігаємо в тактах 247-255 (Приклад №30). Такти 247-249 в оригіналі починаються низхідним рухом, у той час як в редакції П. Гіндеміта рух змінюється на протилежний, а також з’являються подвійні ноти в 249-250 тактах. А починаючи з 251 такту, скрипкова партія трохи нагадує «вічний рух», використовуючи оспівування мелодії на противагу арпеджійованим тризвукам у Р. Шумана. Такти 254-255 у П. Гіндеміта наповнені подвійними нотами для масштабності звучання.

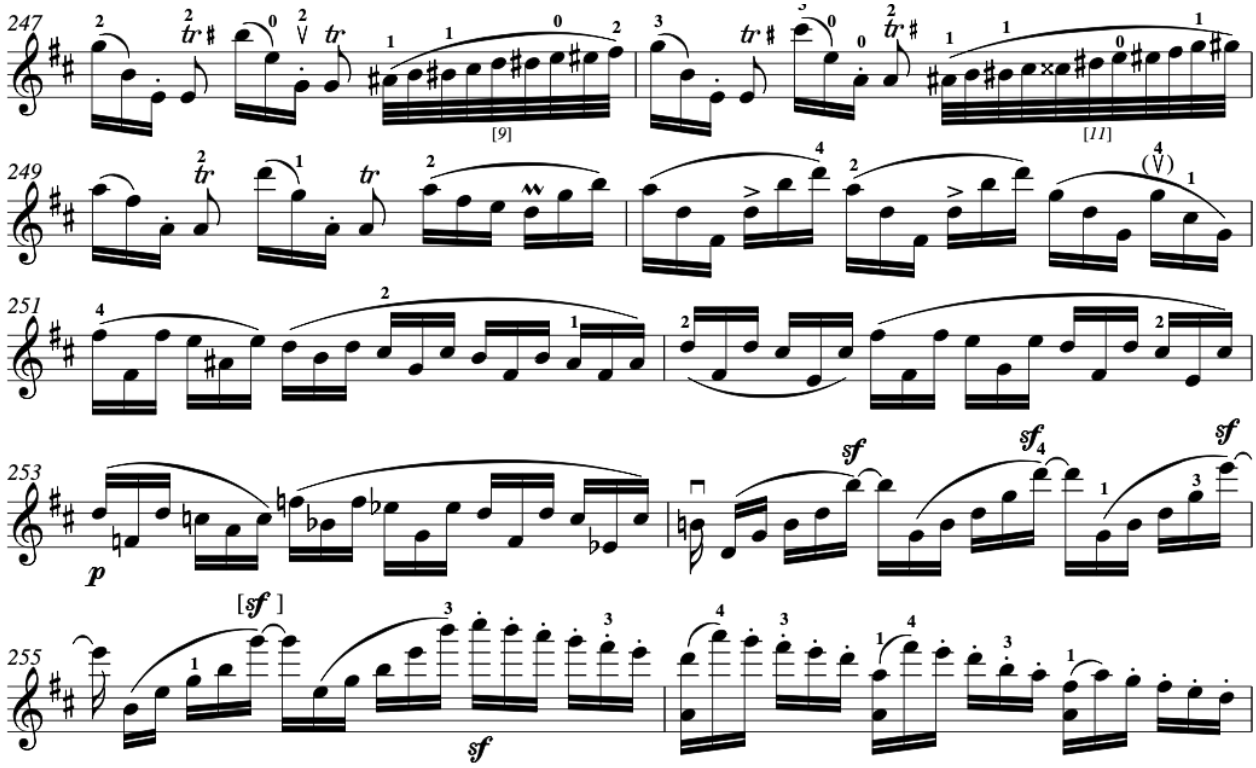
Приклад №30

Редакція П. Гіндеміта





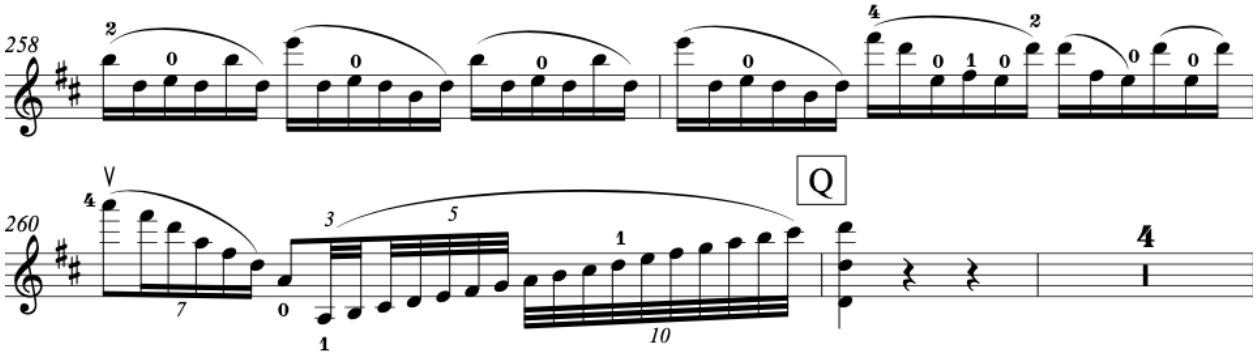
Редакція Р. Шумана



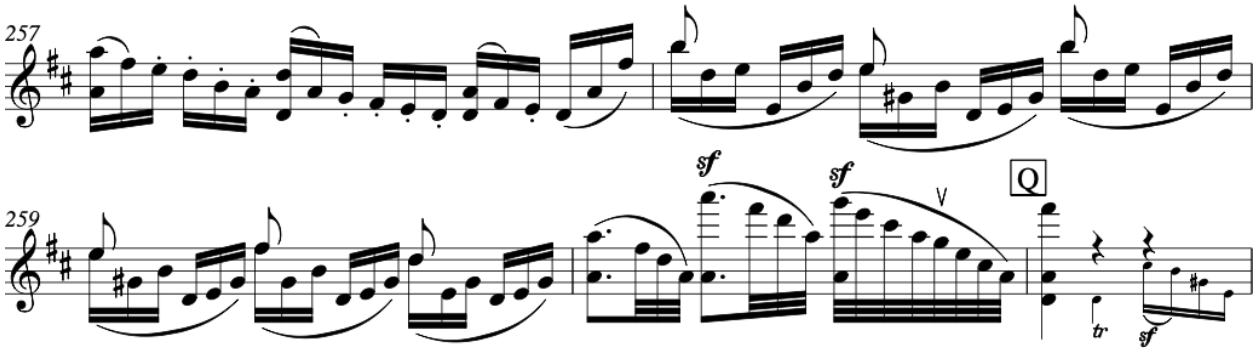
В тактах 258-261 П. Гіндеміт змінює логіку побудови скрипкової партії, в порівнянні з оригіналом (Приклад №31). На заміну незручним тріолям з постійними стрибками між струнами у Р. Шумана прийшли згруповані секстолі, які полегшують роботу виконавцю.

Приклад №31

Редакція П. Гіндеміта



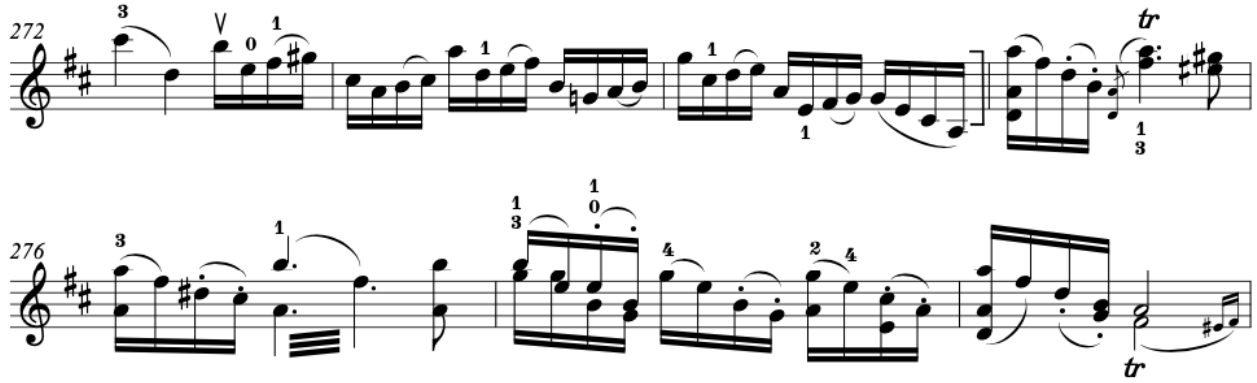
Редакція Р. Шумана

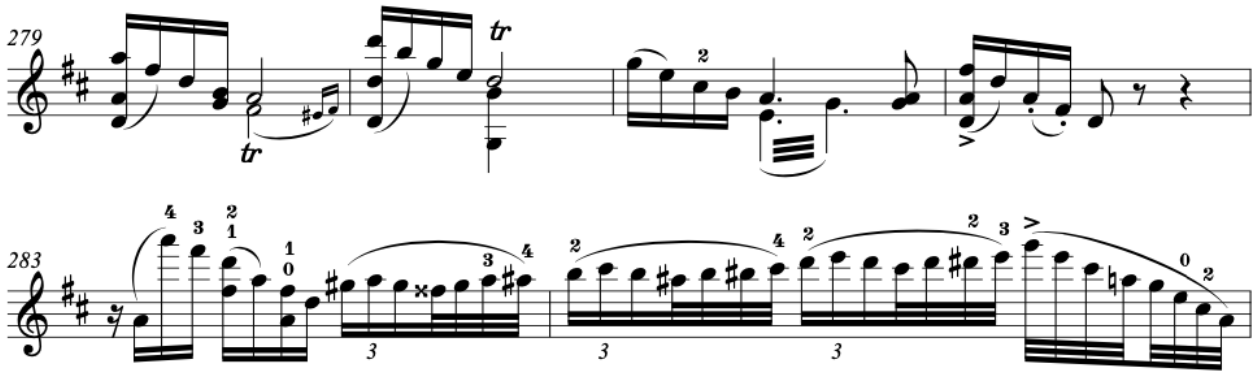


Багато змін очікує нас в тактах 275-284 (Приклад №32). В оригіналі у Р. Шумана такти 275-283 наповнені дубль-штрихами на подвійних нотах та подвійною треллю, що, в купі з рухливим темпом, є далеко не найзручнішим варіантом для виконавця. П. Гіндеміт спростив це місце, використавши одноголосні шістнадцяті з акордом або октавою на першій долі та залишивши одну трель замість двох. А в такті 284 мелодія переноситься на октаву вгору. Музика, при такій зміні, мало що втратила, але скрипкова партія стала більш легкою для виконання.

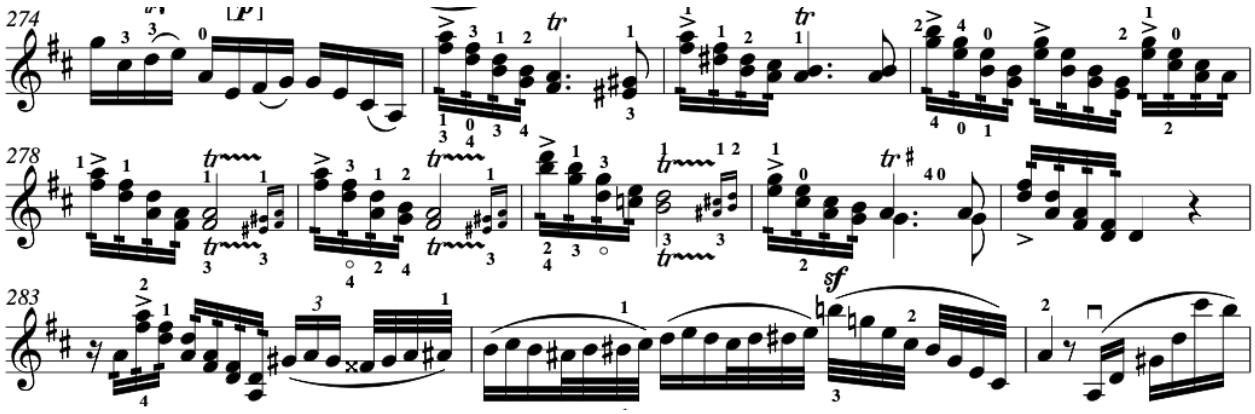
Приклад №32

Редакція П. Гіндеміта





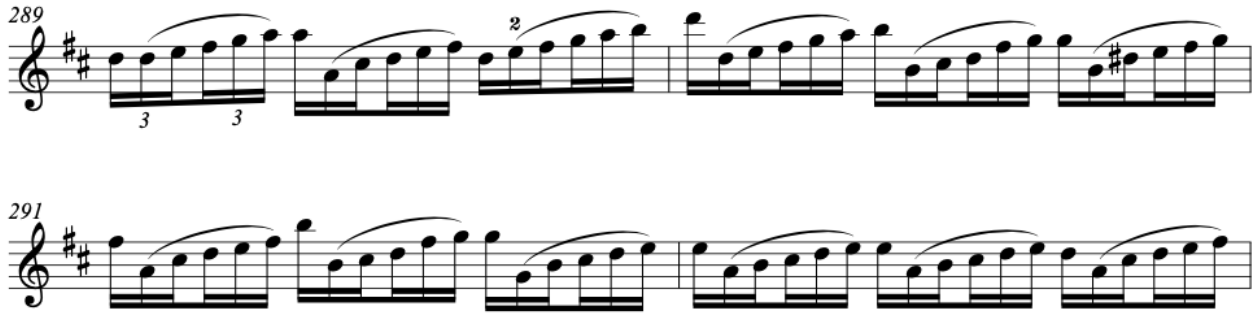
Редакція Р. Шумана

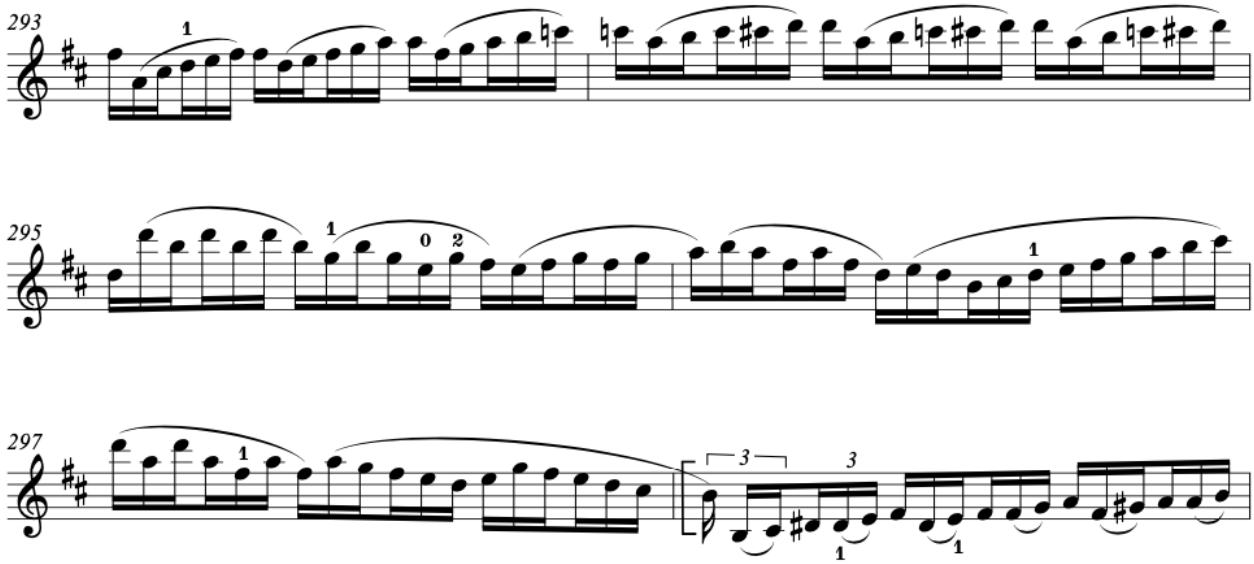


П. Гіндеміт в тактах 289-297 переносить мелодію на октаву вгору, частково змінюючи деякі ноти для плавності руху (Приклад №33). Також в його редакції більшість нот заліговані, в той час як у Р. Шумана майже всі ноти граються окремо.

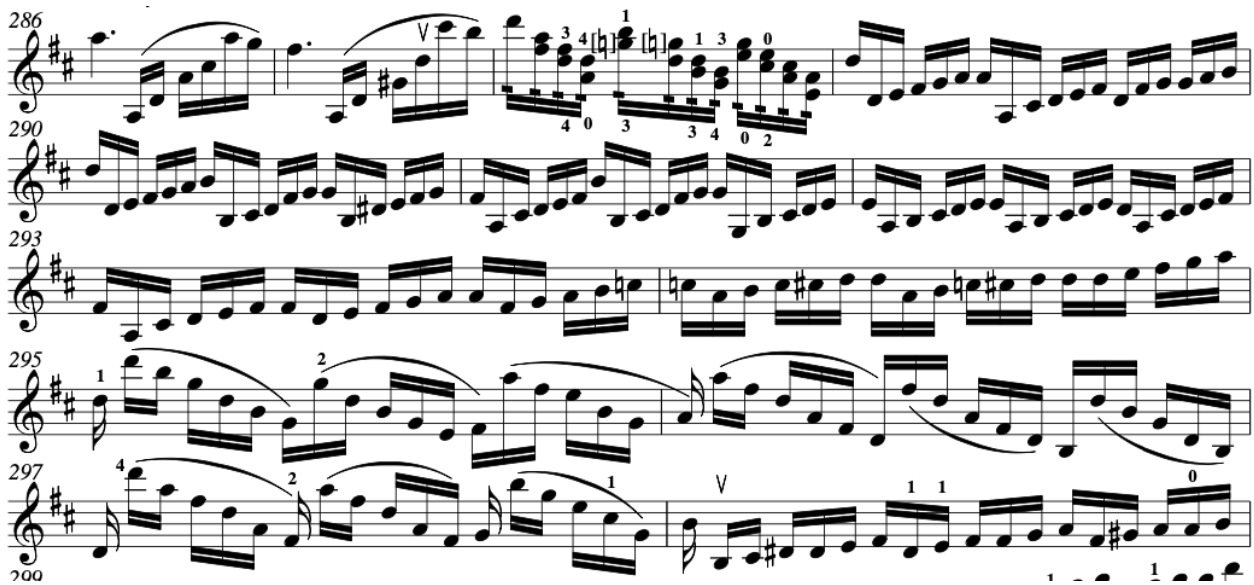
Приклад №33

Редакція П. Гіндеміта





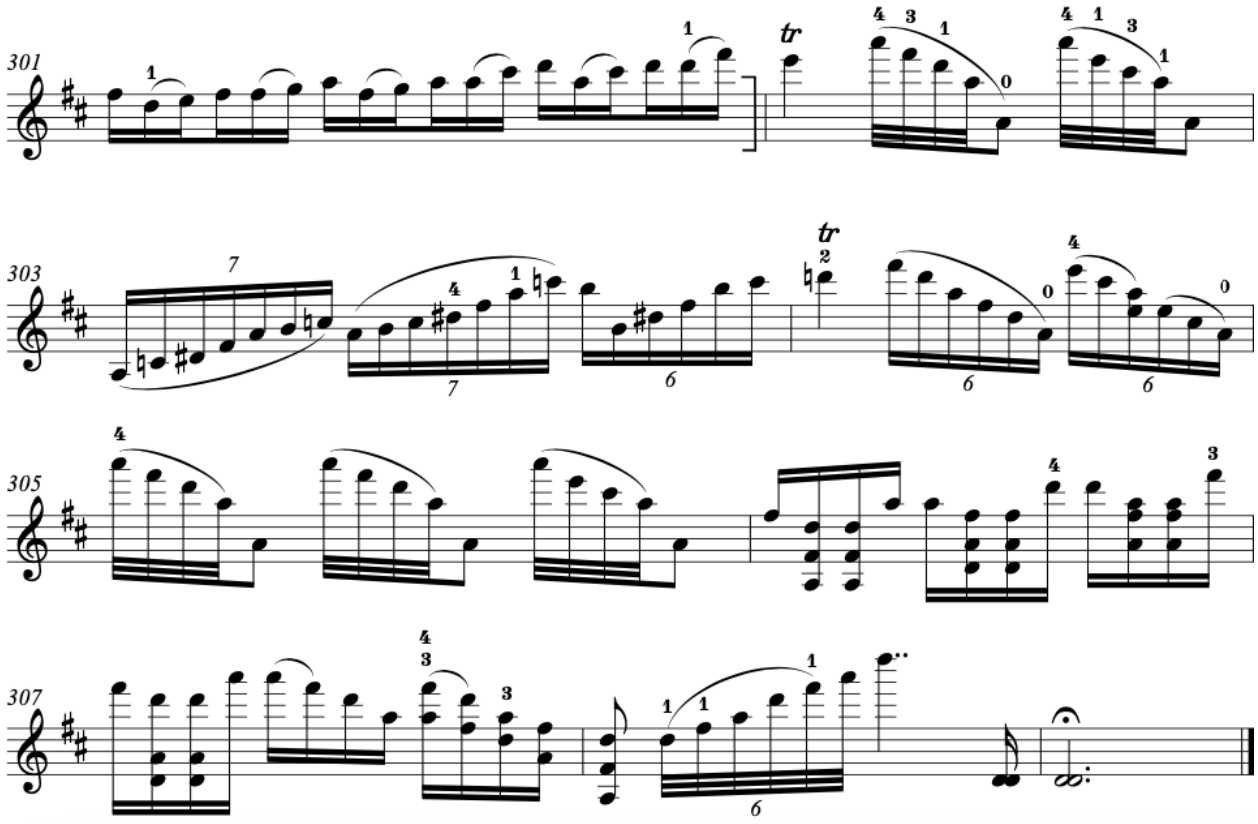
Редакція Р. Шумана



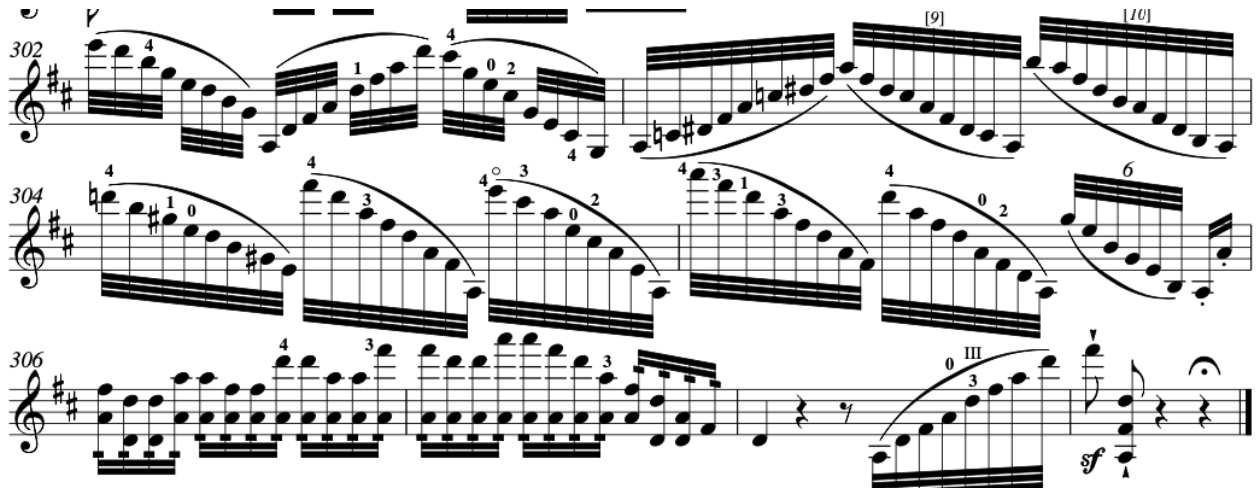
Останні зміни в цій частині знаходяться в тактах 302-209 (Приклад №34). Віртуозні пасажі в оригіналі виконуються на всіх чотирьох струнах, а в редакції П. Гіндеміта – тільки на двох. Це пов’язано зі спрощенням нотного тексту для виконавця. У Р. Шумана третя частина закінчується синкопою з двох восьмих нот, в той час як П. Гіндеміт традиційно тримає унісон «ре» протягом цілого такту.

Приклад №34

Редакція П. Гіндеміта



Редакція Р. Шумана



Після видання П. Гіндемітом редакції скрипкового концерту Р. Шумана одразу розпочалося широке дискусійне її обговорення: перше виконання твору не тільки транслювалося по радіо, а й у найближчому часі стало доступним у запису. Фактично П. Гіндеміт відхиляється від тонального плану Р. Шумана в багатьох аспектах, і будь-яке втручання було б розглянуто надзвичайно

критично в наш час. Сучасні виконавці активно пропагують саме оригінальну версію Концерту, вважаючи кожну ноту та темпові позначення останньою волею Роберта Шумана.

ВИСНОВКИ

Оглянувши в роботі пізні твори Роберта Шумана, серед яких є також і твори для скрипки, ми сміливо можемо зарахувати їх до шедеврів композиторського доробку. Ця недооцінена сторінка творчості сьогодні тільки починає набувати популярності та знаходить своїх поціновувачів. Р. Шуман відкрив для себе новий світ вокальної та оркестрової музики, з яким він раніше не мав справи, та, за доволі, короткий час створив багато геніальних опусів. Як ми бачимо, шлях до розуміння творчості композитора був довгим і з великими зусиллями вона впроваджувалась у музичне життя. Навіть геніальний композитор і піаніст Ференц Ліст під час своїх гастролей рідко наважувався виконувати твори Р. Шумана у своїх програмах.

Р. Шуман зміг знайти справжню красу в музиці та на повну розкрити свої почуття. Громадська діяльність композитора допомогла йому в загостренні художнього сприйняття та додала нових фарб у творчість. Він намагався протистояти елітарності мистецтва, роздумуючи над змістом музики, і тим самим показав себе як людину із широким світоглядом та передовою складовою думок. Завдяки опануванню нових жанрів після 1840 року та дружбі Р. Шумана із видатним виконавцем Й. Йоахімом ми отримали величні зразки високопрофесійної скрипкової музики, яка зараз активно відроджується завдяки кращим скрипалям сьогодення.

Аналіз скрипкової творчості Р. Шумана та, особливо, Концерту для скрипки з оркестром, дав нам можливість зробити висновок, що скрипкова музика композитора є одним з найоригінальніших і найвизначніших мистецьких здобутків світової музичної літератури XIX століття. Його мелодика має суто німецький характер, захоплюючи слухачів своєю красою. Мрійливі й бунтівні образи в творчості Р. Шумана показували зрілість його думки та глибину образних узагальнень. Будучи вільним від мелодичної манерності, композитор багаторазово використовує мелодичні прийоми.

Композиторські досягнення Р. Шумана проклали стежку для подальшого розвитку європейської та світової музичної культури.

Дослідивши в роботі історію створення скрипкового концерту, ми достеменно зрозуміли причини його непопулярності. Концерт не був виконаний публічно та опублікований за життя Р. Шумана через певний скептицизм щодо цієї роботи в приватному колі композитора, а політичне використання скрипкового Концерту націонал-соціалістами спричинило неоднозначне сприйняття твору як у Німеччині, так і за кордоном. Тому не дивно, що про сам факт існування двох відмінних редакцій досі мало кому відомо. Проведене дослідження мислилось із перспективою про можливість застосування інформації про основні відмінності в нотних текстах виконавцями та допомоги в створенні власного синтетичного варіанту при потребі.

Отже, спираючись на наше дослідження, ми можемо коротко висловити плюси й мінуси кожної редакції. Почнемо з оригінального рукопису Р. Шумана. Безсумнівно, його бачення романтичного концерту має повне право на існування та пропагування, не дивлячись на певні виконавські труднощі. Помітна також проблема малого тематичного наповнення, а сам виклад матеріалу спричиняє певні проблеми для виконавця, адже від складних місць не має такого віртуозного виграшного ефекту для концертного виконання. Але, загалом, Концерт несе в собі думки та переживання композитора, який страждав від прогресуючої психічної хвороби, і є яскравим прикладом палкої внутрішньої боротьби.

У свою чергу, П. Гіндеміт дозволив собі внести певні зміни в партитуру Р. Шумана. Так, в оригінальній редакції Р. Шуман кожного разу використовує різне чергування нот у секвенціях, а П. Гіндеміт, навпаки, намагається підкорити ці секвенції одній логічній функціональній побудові. Аналізуючи його редакцію, ми зустрілися із багатьма відхиленнями від оригінального гармонічного забарвлення та частково надмірним додаванням віртуозності в місцях, які цього не потребують. У багатьох місцях концерту П. Гіндеміт

намагається додати, так званої, більшої віртуозності звучання, однак часто такі зміни не дуже відповідають оригінальному художньому задуму цього твору. Прагнучи більш яскравого і динамічного звучання окремих фрагментів сольної партії П. Гіндеміт переносить її на октаву вище. Для зручності виконання він змінює деякі високі авторські ноти на свої. Такі зміни часто йдуть у розріз із загальною музикою та іноді з'являються надто раптово, без підготовки. Певні оригінальні камерні моменти в Концерті, які є ключовими у композитора, П. Гіндеміт перетворює, на наш погляд, на сумбурну віртуозність.

Не дивлячись на все вище сказане, він усе ж зміг додати свіжості скрипковому концерту та викорінив деякі виконавські незручності.

Проблема вибору кращого варіанту для виконання наразі остаточно не вирішена. Кожна редакція дійсно має право на життя. Сучасні виконавці, вважаючи кожну ноту та темпові позначення останньою волею Роберта Шумана, активно пропагують саме оригінальну версію Концерту. Незалежно від питання про необхідність редакції цього скрипкового концерту, версія П. Гіндеміта також має повноцінне право на існування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1.Амброс А. В. Роберт Шуман. Жизнь и творчество ; пер. с нем. Серова А. Н. Москва : Музыка, 1988. 59 с.

2.Аппель Б. Р. Можно ли услышать болезнь? : Об отношении к позднему творчеству : [к 150-летию со дня смерти Р. Шумана] ; пер. с нем. Лосевой О. *Музыкальная академия*. Москва : Композитор, 2006. № 4. С. 160 - 162.

3.Варгафтик А. Партитуры тоже не горят. Москва : Издательство АСТ, 2017. С. 309 - 321.

4.Владыкина-Бачинская Н. М. Роберт Шуман. 3-е изд., перераб. Москва : Музыка, 1968. 165 с.

5.Галацкая В. С. Великий немецкий композитор Роберт Шуман. Москва : Знание, 1956. 31 с.

6.Ганзбург Г. І. Вивчення пізньої творчості Роберта Шумана як педагогічна проблема. *З музично-педагогічного досвіду : збірка статей* / Упор. Газдюк Г. Г., Ганзбург Г. І., заг. ред. Зареченської А. С. Харків : Сага, 2008. Вип. 1. С. 102 - 114.

7.Григ Э. Избранные статьи и письма. Москва : Музыка, 1966. С. 133 - 157.

8.Гуревич С. Роберт Шуман: Болезнь и творчество. *Советская музыка.* Москва : Композитор, 1990. Вып. 8. С. 124 - 131.

9.Демченко А. И. Творчество Р. Шумана в системе романтического искусства первой половины Х1Х века. *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы : сб. науч. трудов*. Харьков : РА Каравелла, 1997. С. 4 - 15.

10.Домбровская О. Полифонические особенности гомофонного тематизма Шумана. *Проблемы музыкальной науки*. Уфа : Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова, 1979. Вып. 4. С. 259 - 284.

11.Житомирский Д. Роберт Шуман. Москва : Музгиз, 1955. 67 с.

12.Житомирский Д. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1964. 879 с.

13.Житомирский Д. Шуман и двадцатый век : [из выступления на симпозиуме в Дюссельдорфе]. *Музыкальная жизнь*. Москва : Композитор, 1988. № 22. С. 22.

14.Кроо Д. Если бы Шуман вел дневник. Издательство Корвина, 1966. С. 36.

15.Крохмаль М. П. Роберт Шуман. Москва : Музгиз, 1937. 112 с.

16.Лист Ф. Избранные статьи. Москва : Музгиз, 1959. С. 350 - 413.

17.Лосева О. Что, кому и почему? : заметки о шумановских посвящениях. *Музыкальная академия*. Москва : Композитор, 2006. № 4. С. 162 - 166.

18.Ноймайр А. Музыка и медицина. Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт. Москва : Классика-XXI, 2009. 312 с.

19.Очеретовська Н. Л. Р. Шуман і деякі проблеми музичної естетики. *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы*. Харьков, 1997. С. 148 - 153.

20.Попова Н. Шуман о музыкальном исполнительстве. *Вопросы музыкально-исполнительского искусства*. Москва : Музыка, 1958. Вып. 1. С. 484 - 507.

21.Протопопов В. Полифония Р. Шумана. *История полифонии*. Москва : Музыка, 1986. Вып. 4. С. 61 - 85.

22.Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей : биографические очерки. Москва : Музыка, 1967. 312 с.

23.Романова Е. В. Музыкальная эстетика Роберта Шумана (к проблеме стилевой эволюции) : [главные источники исследования – письма и дневники композитора]. *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы : сб. науч. трудов* / сост. Г. Ганзбург. Харьков : РА Каравелла, 1997. С. 144 - 147.

24.Скудина Г. Роберт Шуман : [о творчестве композитора]. *Музыкальная жизнь*. Москва : Композитор, 2005. № 6. С. 27 - 31.

25.Станчев С. Господар звуків : [про Р. Шумана]. *Коли мовчать слова*. Київ, 1968. Кн.1. С. 150 - 163.

26. Чернявская Ю. Г. Фантазийные сочинения Роберта Шумана: к истории и теории жанра фантазии. канд. дисс. / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2017. 206 с.
27. Шуман Р. Письма. Москва : Музыка, 1982. С. 5 - 16, 305, 350, 351 - 352, 488.
28. Шуман Роберт (1810-1856) : [подборка из музыковедческих трудов композитора]. *Музыкальная эстетика Германии X1X века. Т. 2*. Москва : Музыка, 1983. С. 87 - 101.
29. Юргенсон Л. Воспитанные ночью / Предисловие Гиршовича Л. Москва : Новое литературное обозрение, 2009. 352 с.
30. Moser A. Joseph Joachim: A Biography / trans. Lilla Durham. London : Philip Wellby, 1901. pp. 140 - 142.
31. Schumann R. Concerto for violin and orchestra in D minor WoO 1 : solo part / edited by Christian Tetzlaff. Mainz : Schott Music CmbH & Co., 2010. P. 3.
32. Schumann R. Concerto for violin and orchestra in D minor WoO 1 : solo part / edited by Paul Hindemith ; foreword by Ann-Katrin Heimer. Mainz : Schott Music CmbH & Co., 2010, P. 3.
33. Struck M. Schumann : Violinkonzert D-moll. *Meisterwerke der Musik.* Munich : Wilhelm Fink Verlag, 1988. 92 s.

34. Гансбург Г. Пробелы и заблуждения в познании музыки Шумана. [Електронний ресурс]. URL : https://www.proza.ru/2005/03/02-10 (дата звернення : 03.01.2022 р.).
35. Сагаловский Н. Роберт Шуман – скрипичный концерт ре-минор. 2004. [Електронний ресурс]. URL : https://www.stihi.ru/2009/09/22/998 (дата звернення : 20.02.2022 р.).
36. Слонимский Н. Скрипичный концерт со спиритического сеанса. *Журнал Искусство*. Издательский дом Первое сентября, 2004. Вып. 1. [Електронний ресурс]. URL : https://art.1sept.ru/article.php?ID=200400103 (дата звернення : 04.01.2022 р.).

37. Юаньюань Ч. Жанрово-стилевая специфика концерта для скрипки с оркестром в контексте позднего периода творчества Шумана. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 2011. Вып. 10. С. 178 - 183. [Електронний ресурс]. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_10_46 (дата звернення : 28.03.2022 р.).
38. Bogner J. Robert Schumann – Violinkonzert, D-moll, WOO 23. *Contrapunkt*. Nov. 14, 2011. [Електронний ресурс]. URL : http://contrapunkt-online.net/schumann-violinkonzert/ (дата звернення : 06.02.2022 р.).