

УДК 785.11

DOI 10.32461/2226-3209.2.2024.308431

**Цитування:**

Хуан Цзюньтао. Фортепіанні концерти Р. Шумана ор. 92 і 134 у контексті стильових принципів бідермаєра. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 343–348.

*Хуан Цзюньтао,*  
*аспірант Одеської національної музичної*  
*академії імені А. В. Нежданової*  
*<https://orcid.org/0000-0009-9781-1128>*  
*huangjuntao@ukr.net*

Xuang Juntao. (2024). R. Schuman's Piano Concerto Or. 92 and 134 in the Context of Biedermeier's Style Principles. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 343–348 [in Ukrainian].

## **ФОРТЕПІАННІ КОНЦЕРТИ Р. ШУМАНА ОР. 92 І 134 У КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВИХ ПРИНЦИПІВ БІДЕРМАЄРА**

**Метою статті** є аналіз двох «малих» Концертів Р. Шумана, лаконічна двочастинність яких у вигляді Інтродукції і Allegro Appassionato ор. 92, Інтродукції і Allegro ор. 134 ставить їх у прямий зв'язок з естетикою мініатюризму бідермаєрівської настанови, згідно з якою висота етичного й художнього вираження складає ніби апропорційне співвідношення із стислістю звукового простору. **Методологічною основою** дослідження виступає інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, що втілений в роботах Д. Андросової, О. Маркової, О. Муравської, Л. Шевченко, має безпосередні торкання установлень китайського музикознавства (див. роботи Ма Вей, ін.). Конкретика методів історико-описового, музикознавчого аналітичного, культурологічного, стильового компаративу, інтелектуально-біографічного (за роботами В. Шульгіної, О. Яковлева), міждисциплінарного підходу складають специфіку апарату дослідження творчості автора нарису. **Наукова новизна** роботи виявляється в тому, що вперше в українському і китайському музикознавстві аналізуються названі «малі» Концерти Р. Шумана ор. 92 та 134 у світлі позицій бідермаєрівського «діамантового» піанізму «легкої гри» у продовження моцартіанства у фортепіанній творчості (за роботами Д. Андросової і Л. Шевченко) і в розвиток концепції неосимволізму поставангардної сучасності за О. Марковою стосовно виконавського відродження того роду стильової спадщини. **Висновки.** Фортепіанні концерти Р. Шумана ор. 92 і 134 відзначені перевагами піаністичної ліричної монологічності над виявленнями театральньо-драматичних «проривів». Переважання ліризму фортепіанної монологічності живить позиції романтизму на тлі ідеальних виражальних настанов бідермаєра, натхнених релігійною сумірністю, звернених до ідеальностей «пісненності без слів» мендельсонівського строю, спрямованого до гармонійного світобачення. Наполягаємо на концепції фортепіанних Концертів щодо композицій вказаних опусів, зазначення специфіки яких («Концерт-штюк» для фортепіано з оркестром ор. 92, «Концертне Allegro зі Вступом» ор. 134) відповідає паралелі до облігатних барокових концертів із ознаками в них так званої «концертної форми», рівняння на яку суттєво коригувало ліризований-монологізований концертний виклад доби романтизму.

**Ключові слова:** фортепіанне виконавство, піанізм, «легкий», «діамантовий» стиль гри, музичний жанр, стиль в музиці, концерт, романтизм, бідермаєр, концертна форма, доба романтизму.

*Xuang Juntao, Postgraduate Student, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

### **R. Schuman's Piano Concerto Or. 92 and 134 in the Context of Biedermeier's Style Principles**

**The purpose of this study** is to analyse two "small" Concertos by R. Schumann, the laconic two-parts of which in the form of Introduction and Allegro Appassionato ор. 92, Introductions and Allegro ор. 134 puts them in a direct relationship with the aesthetics of miniaturism of Biedermeier's instruction, according to which the height of ethical and artistic expression is in a proportional relationship with the brevity of the sound space. **The methodological basis** of the study is the intonation approach of the school of B. Asafyev in Ukraine, embodied in the works of D. Androsova, O. Markova, O. Muravska, and L. Shevchenko, which has direct implications for the institutions of Chinese musicology (see the works of Ma Wei). The specifics of the historical-descriptive, musicological analytical, cultural, stylistic comparative, intellectual-biographical (according to the works of V. Shulhina, O. Yakovlev), interdisciplinary approach make up the specifics of the research apparatus of the author of the essay. **The scientific novelty** of the work is revealed in the fact that, for the first time in Ukrainian and Chinese musicology, the so-called "small" Concertos of R. Schuman ор. 92 and 134 in the light of the positions of Biedermeier's "diamond" pianism of "easy playing" in the continuation of Mozartianism in piano works (based on the works of D. Androsova and L. Shevchenko) and in the development of the concept of neo-symbolism of post-avant-garde modernity according to O. Markova in relation to the performing revival

of that kind of stylistic heritage. **Conclusions.** Piano concertos by R. Schuman op. 92 and 134 are marked by the advantages of pianistic lyrical monologue over the detection of theatrical and dramatic "breakthroughs". The predominance of the lyricism of the piano monologue nourishes the positions of romanticism against the background of Biedermeier's ideal expressive instructions, inspired by religious harmony, addressed to the ideals of "song without words" of Mendelssohn's system, aimed at a harmonious worldview. We insist on the concept of piano Concertos regarding the compositions of the specified opus, the specifics of which ("Concert-piece" for piano with orchestra op. 92, "Concert Allegro with Introduction" op. 134) corresponds to the parallel to obligatory baroque concerts with signs of the so-called "concert form", an equation that was significantly corrected by the lyrical-monologised concert performance of the Romantic era.

**Keywords:** piano performance, pianism, "easy", "diamond" playing style, musical genre, style in music, concert, romanticism, Biedermeier, concert form, era of romanticism.

Актуальність теми дослідження зумовлена увагою виконавців, слухачів до спадщини генія Р. Шумана, у якій чільне місце займають «малиї форми», зокрема фортепіанні Концерти з оркестром оп. 92 і 134. Відродження значущості мистецтва бідермаєра за його органічною пов'язаністю із докласичним, довіденським мистецтвом, що в разі звернення до оп. 92 і 134 має відвертий *асимфонічний* нахил. А це останнє в естетиці другої половини ХІХ і першої половини ХХ століття зазначало демонстративний «апрогресизм», оскільки виконавська маса оркестрового втілення стала вищою мірою інструментального вираження – за логікою віка класичної механіки і часів Віденської школи: все величне повинно бути великим. Логіка бідермаєра мала протилежну спрямованість: іконі слід вклонятися не тому, що вона велика (про це [6, 145–176]). Можливо, із усієї сукупності музичної літератури саме Шуману належить той «бунт проти симфонізму»: і знаменитий свій Концерт для фортепіано з оркестром оп. 54 композитор хотів залишити в одній частині, наполягання дружини-піаністки і композиторки ж К. Вік-Шуман сприяли «дописуванню» другої і третьої частин. А в Концерт-штюк оп. 92 і у Концерті-Allegro з Інтродукцією оп. 134 композитор явно здійснив свій намір «мінімалізувати» оркестральну участь, зосередивши всю увагу на піаністичному виявленні (дійсно «облігатному», що «тримає» основні фактурно-тематичні побудови).

Інерція музикознавчої довіри до крупної форми і «повного» концертного циклу визначила множинність описів фортепіанного Концерту а-moll оп. 54 і стислість згадувань про існування «малих» фортепіанних Концертів (пор. із замовчуванням «малих» Сонат Л. Бетховена саме з тих причин довіри до «всимфонізму-оркестральності» фортепіанного вираження). Правда, визначні виконавці масштабу С. Ріхтера і в разі звернення до «малої» Сонати Бетховена № 9, і Концерту-штюк оп. 92 Шумана засвідчували художню вагу до тих «малих» композицій. Однак

музикознавчі звернення до вказаних «малих» форм є вкрай обмеженими – частіше у вигляді коментарів до тих чи інших виконань названих здобутків.

Як зазначено вище, відродження у пору поставангарду інтересу до мистецтва бідермаєра з його протосимволістськими і прореігійними тяжіннями в межах «неосимволістськи» (за О. Марковою [5, 99–134]) організованого постмодернового-поставангардного буття привертає увагу до відповідних сторінок шуманівської спадщини, в даному разі йдеться про композиції оп. 92 і 134. В працях Лінь Цюньда [3], Чжу Цзіі [8], Хуан Цзюньтао [7], авторів, що зосереджувалися на бідермаєрівській специфіці вираження вихованців класів О. Маркової та О. Муравської, мали місце відповідні аналізи якщо і не саме Концертів оп. 92 і 134, то співвідносних з ними здобутків за стильовим призначенням.

Метою дослідження є аналіз двох «малих» Концертів Р. Шумана, лаконічна двочастинність яких у вигляді Інтродукції і Allegro Appassionato оп. 92, Інтродукції і Allegro оп. 134 ставить їх у прямий зв'язок з естетикою мініатюризму бідермаєрівської настанови, згідно з якою висота етичного й художнього вираження складає ніби апропорційне співвідношення із стислістю звукового простору.

Виклад основного матеріалу. Концерт для фортепіано з оркестром оп. 54 а-moll складає високо визнану сторінку шуманівського внеску у світову музику, не визиваючи сумнівів долученості генію названого автора до концертного жанру. Але у довідковій літературі підкреслюється, що великий успіх виконання того Концерту К. Вік-Шуман спонукав до подальших пошуків у цьому жанрі, визначаючи, що «потому (після прийняття Концерту а-moll – Х.Ц.) Шуман написав іще два твори для фортепіано з оркестром: Інтродукцію та Allegro appassionato (оп. 92) й Інтродукцію та Концертне алегро (оп. 134)» [2].

Conceertstück (Introduction und Allegro appassionato), написаний у 1849 році, тобто через три роки після триумфального прийняття Концерту оп. 54, являє собою складну одночастинну (quasi-поемну) композицію, в якій поєднані – вирішена у повільному темпі Інтродукція і Allegro як таке. Одночастинний стрій виражається у «перетікаємості» повільної Інтродукції і прудкого Allegro: від такту 14 поступово прискорюється темп, а «прелюдійна» васажна плинність Інтродукції насичує монологічною ліричністю усі прояви другої теми Allegro, а це останнє вибудоване на чергуванні звучань двох компенсативно представлених тем: збуджено-закличної першої, дорученої оркестру, і у дусі «романсу без слів» другої «прелюдійної» теми у фортепіано.

Якщо взяти до уваги те, що Інтродукція загалом є «прелюдійною», то увесь Концертштюк постає у вигляді рондально-подібної композиції, в якій роль рефрена виконує вищезазначена прелюдійність, яка мала сакральну підоснову у французькій традиції, що відомо було у європейських музичних колах загалом: уявлення про символізацію прелюдією людської музики у цілому, яку розглядалося як свого типу прелюдію до співу ангелів. Вказана рондальність явно похідна від рондальності містеріальних вистав з рефреном-приспівом церковного наспіву, дотичного до празничного акту. Сакральний зачин задається вихідним тематизмом мелодії кларнета, яка представляє у чистоті хід *catabasis*, тобто долучаючи до образу Спокути.

Нисхідна ж послідовність домінує і у зовні контрастній до прелюдійно-елегічного тематизму як Інтродукції, так і виявлень другої теми Allegro – першого, оркестрового мотиву останнього. Вважає тональний прелюдійно-плинний тип *тонального* викладення: Інтродукція починається в G-dur, закінчується в a-moll, Allegro починається в e-moll, завершується в G-dur. При цьому всі тематичні виходи представлені в експозиційному поданні, тобто у принципово адраматичному тонусі композиційного рішення. Як вже відмічалось вище, рондоподібна структура цілого задається наскрізним витримуванням повторів матеріалу Інтродукції. А вибудова Allegro визначається повторенням в ньому в різних тональних показниках першої, оркестрової, і другого, суто піаністично-прелюдійно витриманого викладення. Домінуючою стає строфічність (типу заспів-приспів у співвідношенні обох тем Allegro) і рондальність (тільки в цій частині цілого рефрен задається оркестровою

заклично-буремною темою). Ця «прелюдійність» – втілення «клавірності» так званої «легкої» гри (див. у Д. Андросової [1]), яку засвоїла К. Вік-Шуман і на яку уповав композитор, створюючи свої фортепіанні опуси.

У результаті маємо дивну конструкцію, що мінає класичні завоювання театралізованого драматизму Віденців, просуваючи структурні виміри до контакту із бароковими строфічними побудовами, що виростили на безпосередньому наслідуванні вокальних форм. Це спірання на вокал відчувається і в розглянуваному творі – у вигляді першості прелюдійно-подібного тематизму, в якому закладаються риси «пісні-романсу без слів». При цьому фортепіанна партія видає смислово самозначущу пасажну моторику, а участь оркестру проступає через сольні подання «голосів» кларнету, труби *pianissimo*, гобою тощо. Це в Інтродукції, а в Allegro appassionato фортепіанні виходи безпосередньо подаються у фактурі «романсу без слів».

Вказані сукупні показники виразу названого твору дозволяють, по-перше, визначити переважання стильового комплексу бідермаєра в музиці quasi-поемної структури, що за зовнішніми композиційними індексами продовжує ідею «Незакінченої» симфонії Ф. Шуберта, визнаного класиком бідермаєрівського мислення, а за суттю переважання експозиційності у поданні тем-образів і строфічністю будови Шуман теж демонструє «шубертіанство». По-друге, жанрова типологія твору має бути представлена як романтично-бідермаєрівська трансляція барокової облігатної концертності, в якій оркестрова «підтримка» саме в цій компенсативній функції заявляє свою виразність в протиріччя із самозначущим симфонізмом тлумачення концертного жанру, прийнятого Віденською школою і підхопленого певною мірою романтиками рівня Ф. Ліста.

Однак практика користування концертною типологією А. В'єтаном, Ф. Шопеном демонструвала уникання того «поглинання» оркестральністю-симфонізмом концертності як різновиду духовної сонати. Саме в цей жанровий тип націлена установка «Концертштюка», в якому клавір був основою вираження як утримач церковності багатоголосної фактури, тоді як концертуючі інструменти доповнюють-підносять до об'ємності звукового простору той сакральний стрижень сонатності.

Вказану творчу спробу композитор повторив – у вигляді «Концертного алегро зі

вступом (Concert-Allegro mit Introduction)), присвятивши той твір Й. Брамсу, у високу перспективу якого широко вірив. Це один з пізніх творів Р. Шумана, з його «заповітної» спадкової частини. Вихідним мотивом виступає послідовність ніби «пограниччя» контуру «філософського питання» ( $a^1 - gis^1 - d^2$ , такт 1) і Хреста ( $a - gis^1 - d^2 - cis^2$ , такти 1–2), оскільки ритмічними засобами у виконанні може бути підкреслені чи перший з відмічених, чи другий варіант вираження. І це все йде у повільному темпі, що дозволяє чітко усвідомити вказані символічні фігури.

Нагадуємо, що мотив-символ «філософського питання» склав наріжний камінь світоглядних установлень епохи Віденців, коли дійстичні настанови йозефінізму склали альтернативу саме релігійним засадам мислення. Замість безумовного домінування мотиву Хреста у творах Й. С. Баха, якого вищою мірою шанували Віденці, однак у останніх тема «філософського питання» (див. тему II частини Патетичної сонати Л. Бетховена) мала самостійне місце – і це у зв'язку із «середнім бетховеніанством» Й. Брамса, якому присвячений твір Р. Шумана.

Як продовження того мотивного зачину Концерту-Allegro показана послідовність catabasis у такті 2, а в тактах 3–4 маємо суміщення мотиву Хреста і Кільця ( $d^1 - e^1 - cis^1 - d^1$ ). Правда, фігура Хреста подана в «оберненому» переломленні, пор. із знаменитим поєднанням тих символів Богоспоминання в темі Фуги cis-moll з I тому ДТК Й. С. Баха ( $cis^1 - his^1 - e^1/dis^1 - cis^1$ ), може порушити конфесійно-християнську значущість символу, але не сакральне призначення загалом.

У тактах 4–5 подана в хоральній фактурі тема, що виконує функцію рефрену в композиції у цілому (пор. з її появою у тактах 48–49, 109–110, 166–167, все в основному d-moll, у тактах 224–225 в межах Каденції тема проходить у e-moll, на цій темі побудована об'ємна кода від такту 231, торкаючись рівней a-moll, h-moll). Показово, що кінцева точка композиції – послідовність 294–295 тактів  $h^2 - D - a^2/fis^2 - d^1$  представляє повноту фігури Хреста. Тим самим простежується концепція: від «коливання» між сумнівами християнської і філософської Істин – до ствердження Істини Христа. Вже знаходження тематичних побудов у руслі символістських типологій церковного смислу вказує на ознаки concerto da chiesa в будові аналізованого твору.

Фортепіанна партія становить базове фактурне утворення, оркестр – компенсативний, тематичне викладення – експозиційного типу. Багатотемна структура укладається у поемну двофазовість d-moll – F-dur – d-moll – D-dur, якій передують повільний вступ (такти 1–22), що й виконує функцію Інтродукції, тоді як Концерт-Allegro розгортається від такту 23. У контексті усіх тематичних подань перша тема тактів 1–4, що складена, як вже відзначалося, з трьох мотивів-символів, постає у значенні теми-епіграфа, бо її складові насичують мотивними утвореннями всі теми композиції, зокрема тему-рефрен тактів 4–5, яка «пронизує» ціле, надаючи значення епізодів рондоподібної форми шерегу тематичних утворень. Сама тема-рефрен складає тему 2, що безпосередньо наслідують тему-епіграф, виділяючи мотив «філософського питання», тобто інтелектуального сумніву в істині Хреста. І монологічно у фортепіано подавана мелодична побудова тактів 5–14 виводить на дещо змінену (діатонізовану) тему-епіграф, в якій виділений постає мотив Спокути, а згодом «хрестоподібним» контуром проходять мужньо-патетичні акорди тактів 16–20 теми 3, відкриваючи звуковий простір Allegro.

Перехідна структура тактів 23–29, розвиваючи смислові складові теми 3, виводить на цілісне подання теми 4 (від такту 29), в основі мелодичного контуру – catabasis другого мотиву теми-епіграфу. Всі вищеназвані теми подають у фортепіанній партії, оркестр тільки «підтримує» (що, доречі, провокує «стиснений» варіант за складом по відношенню до повного симфонічного цілого). А далі йде тема 5 в оркестру, що моделює фактурну фігуру фортепіанних «пісень без слів» - і в розвиток мотиву catabasis, як і тема 4. Підкреслюємо, що у Симфоніях Р. Шумана, які довго не визнавалися у конгеніальності його вокальним і фортепіанним композиціям, відзначалася їх профортєпіанна спрямованість, що згодом стане визначальною рисою оркестрових творів К. Дебюссі.

Тема-рефрен Концерту-Allegro ніби підсумковує виділений в аналізі перший етап вираження в основному ж d-moll, де змінність фактурно-жанрово дещо самостійно зазначених тем в одній тональній позиції виводить на аналогію із сюїтним принципом викладення. Але на новий рівень структурних відносин виводиться проведення матеріалу в F-dur, теми 6, що в кантово-пісенній фактурі «дотягує» мотив «філософського питання» теми-рефрена до повноти фігури Хреста (див. опірності  $d^2 - f$

<sup>1</sup>– f<sup>2</sup>– c<sup>2</sup> у тактах 52-53). Проведення теми 6 в оркестрі (від такту 60) на тлі фігурацій фортепіано відзначає гімнічний початок викладення, а за тим, від такту 75 подаючи екстатичний варіант показу тої самої теми.

На кульмінації ff проходить у ритмі маршу тема 7, що контурно відтворює послідовності теми 6, однак інтервально замінюючи опірний секстовий хід (символ Досконалості) на енергію Основ квартового звороту, включаючи пасторально-героїчний комплекс ходу за тризвуком. На цей раз та кульмінація торжества релігійного подолання філософських хитань появою (такт 102) теми 6, а також теми-рефрену з вишуканим епізодом суміщення її контурів в оркестровій партії з патетичними мелодійними утвореннями у Фортепіано (від такту 116), а в результаті з'являється «привид репризи» – проведення переважно d-moll теми 6, яку можна б назвати темою-образом Надії (такти 126–134). Тоді включається предиктова структура переходу від Інтродукції до Allegro, а з такту 147 починається реприза як така (див. проведення теми 4 в основному d-moll, також йде й тема 5 - знову у оркестра у «фортепіанній» фактурі – в основній тональності).

Однак від такту 170 стверджується однойменний D-dur, в якому подаються теми 6 і 7, поступаючись від такту 219 масштабній каденції. В ній тема-рефрен «виймається» із основної тональності (про це сказано вище), а в результаті активного її розвитку-преображення принципово новий варіант теми 6 (такти 272–273, згодом такти 289–290), в яких домінує контур Хреста (див. опірності в тактах 272–273 – d<sup>1</sup> – fis<sup>2</sup> – d<sup>1</sup> – a<sup>2</sup>, тактах 289–290 a<sup>1</sup> – fis<sup>2</sup> – fis – a<sup>2</sup>). А завершальна композицію фігура, як вже відмічалось, показує повний Хресний контур d<sup>1</sup> – D – a<sup>2</sup>/fis<sup>2</sup> – d<sup>1</sup>.

Вказані тональні пересуви у двофазовій розбудові Концерту-Allegro привносять в останню допоміжні сонатні відносини, які, «накладаючись» на сюїтно-варіаційні і рондальні архітектонічні показники, включають певний динамізм «долання сумнівів» відносно осягання Істинності світобачення. Загалом композитор намітив тип поемності, яка непоказова для епохи Ф. Ліста і Р. Вагнера, але націлена на пронеокласичний тип мислення модерну ХХ століття, втілений у «Вальсі» М. Равеля. Там теж розвиток розробкового типу з'являється наприкінці форми, вносячи смислові корективи у теми, що експозиційно у першій, із сюїтними ознаками фази спиралися на суто жанрову танцювальну основу. У Р. Шумана перша половина

експозиційного подання витримана у різновидах «романсів-пісень без слів», тоді як маршово-гімнічний спосіб презетації преображеної теми 6 (вона ж виконує функції побічної у сонатних допоміжних відносинах) «визволяє» в ній енергійно-наступальні смислові зрізи проповідницької патетики.

Як бачимо, в обсягах «малого» Концерту-Allegro з Інтродукцією закладені епохально визначальні ідеї прийняття релігійного перетворення деїстичності Віденських заповітів, яке імпонувало, судячи з усього, Р. Шуману і виділеному ним Й. Брамсу, минаючи романтичні екстремізми в релігійних трактуваннях опозиціонерів Лейпцизької школи, в яку увійшов бідермаєрівський комплекс виразності творів Шумана і його оточення. Поемна настанова у Концерт-Allegro ор. 134 має принципові відмінності від торжествуючої поемності Ф. Ліста із її внутрішньою конфліктністю і альтернативами Вищого і мефістофеліади. Компромісність помірного романтизму в його зрощеності із бідермаєрівськими тяжіннями вивела на оригінальне тлумачення і поемності, у концертного жанрі, відзначаючи і тут, як це спостерігали в ор. 92, «відсунення від симфонізму». Не оркестралізація фортепіанної фактури, що визначило авторство піаністики Ф. Ліста, але «клавіризація оркестральності» - риса, яка складає нове слово Р. Шумана у тлумаченні концертної фортепіанної форми.

Відверті звернення до досвіду барокового церковного концерту у Шумана впливали зі стильових принципів компенсативності в поданні різного, за практикою «карнавалу буття», в якому ідеальні та авторські позиції «роздвоювалися» в несуперечливі альтернативи протилежностей характерів, але не світоглядно-віросповідальних сутностей. Ця сторона прото-неокласичних вимірів творчості Р. Шумана складає неосвоєну музикознавством сторінку розуміння його генію, що прекрасно ілюструють підняті в цій роботі аналізи і ор. 134, і вищевказані ознаки «малого» Концерту ор. 92.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в українському і китайському музикознавстві аналізуються названі «малі» Концерти Р. Шумана ор. 92 та 134 у світлі позицій бідермаєрівського «діамантового» піанізму «легкої гри» у продовження моцартіанства у фортепіанній творчості (за роботами Д. Андросової і Л. Шевченко [1; 9]) і в розвиток концепції неосимволізму поставангардної сучасності за О. Марковою

стосовно виконавського відродження того роду стильової спадщини.

Висновки. Фортепіанні концерти Р. Шумана оп. 92 і 134 відзначені перевагами піаністичної ліричної монологічності над виявами театральнo-драматичних «проривів». Переважання ліризму фортепіанної монологічності живить позиції романтизму на тлі ідеальних виражальних настанов бідермаєра, натхнених релігійною сумірністю, звернених до ідеальностей «пісенності без слів» мендельсонівського строю, спрямованого до гармонійного світобачення. Наполягаємо на концепції фортепіанних Концертів щодо композицій вказаних опусів, зазначення специфіки яких («Концерт-штюк» для фортепіано з оркестром оп. 92, «Концертне Allegro зі Вступом» оп. 134) відповідає паралелі до облігатних барокових концертів із ознаками в них так званої «концертної форми», рівняння на яку суттєво коригувало ліризований-монологізований концертний виклад доби романтизму.

#### Література

1. Андросова Д. В. Символізм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в. : монографія. Одеса : Астропринт, 2014. 400 с. С. 62.
2. Концерт для фортепіано Р. Шумана. URL: [uk.wikipedia.org/Концерт для фортепіано і оркестру \(Р.Шуман\) \(дата звернення: 20.05.2024\)](http://uk.wikipedia.org/Концерт_для_фортепіано_і_оркестру_(Р.Шуман)_(дата_звернення:_20.05.2024)).
3. Лін Цзюньтао. Сонати Л. Бетховена в контексті мистецтва XVIII-XIX століть : дис. ... канд.: 17.00.03 / ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 173 с.
4. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Київ : Музична Україна, 1990. 182 с.
4. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одеса : Астропринт, 2012. 164 с.
5. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Вип.1. Одеса : Друкарський дім, 2010. 214 с.
6. Хуан Цзюньтао. Актуальний виконавський стиль в трактуванні фортепіанних творів Р.Шумана (на матеріалі Концерту оп.54). Магістер.робота. ОНМА імені А.В. Нежданової, Одеса, 2020, 55 с.
7. Чжу Цзіі. Салонний піанізм у визначенні стилю фортепіанних творів Ф. Шопена (на матеріалі Концерту e-moll). Магістер.робота. ОНМА імені А.М.Нежданової, Одеса, 2020, 63 с.
8. Шевченко Л.М. Стильові характеристики української фортепіанної культури XX століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.

9. Шульгіна В., Яковлев О. Інтелектуальна біографія як жанровитипологічне узагальнення Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність Пам'яті засновників музичної культурології в Україні професорів І. Ляшенка, І. Котляревського, О. Костюка присвячується Тези і матеріали Міжнародної науковотворчої конференції 7–9 травня 2022 року. Одеса: Астропринт, 2022. С. 235-237

10. Шуман Роберт. URL: [uk.wikipedia.org/wiki/Шуман\\_Роберт](http://uk.wikipedia.org/wiki/Шуман_Роберт) (дата звернення: 20.05.2024).

#### References

1. Androsova, D. V. (2014). Symbolism and Polyklavier Type in Piano Performance art of the XX Century. Odessa [in Ukrainian].
2. Piano concerto by R. Schuman. (n.d.). Retrieved from: [uk.wikipedia.org/wiki/Concerto\\_for\\_piano\\_and\\_orchestra\\_\(R. Schumann\)](http://uk.wikipedia.org/wiki/Concerto_for_piano_and_orchestra_(R._Schumann)) [in Ukrainian].
3. Ling Ciung Da (2021). Sonatas of Ludvig van Beethoven in context of Art to XVIII–XIX Centuries [in Ukrainian].
4. Markova, E. (1990). Intonation Type of Music Art. Kyiv [in Ukrainian].
5. Markova, E. (2012). The Problem of Music Culturology. Odessa [in Ukrainian].
6. Muravska, O. (2010). Essays on Histories of Foreign Music Culture. Issue 1. Odessa [in Ukrainian].
7. Huan Jungtao (2020). Current Performance Style in the Interpretation of R. Schuman's Piano Works (on the Material of the Concert op. 54). Master's Thesis.. Odessa [in Ukrainian].
8. Zhu Ziyi (2020). Saloon Pianism in Determining the Style of F. Chopin's Piano Works (based on the Material of the E-moll Concerto). Master's Thesis. Odessa [in Ukrainian].
9. Shevchenko, L. (2019). Styе Characters of Ukrainian Piano Culture in the XX Century. Odessa [in Ukrainian].
10. Shulhina, V., & Yakovlev, O. (2022). Intellectual Biography as a Genre-Typological Generalisation. Transformation of Musical Education and Culture: Tradition and Modernity. In memory of the founders of musical cultural studies in Ukraine, professors I. Liashenko, I. Kotliarevskyi, O. Kostyuk, 235–237 [in Ukrainian].
11. Schuman Robert. (n.d.). Retrieved from: [uk.wikipedia.org/wiki/Schumann\\_Robert](http://uk.wikipedia.org/wiki/Schumann_Robert) [in English].

*Стаття надійшла до редакції 08.04.2024  
Отримано після доопрацювання 10.05.2024  
Прийнято до друку 17.05.2024*