

УДК 78.071.1(430)(092):[784.3:785.7]
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-1-20>

Жанна ДЕДУСЕНКО,
orcid.org/0000-0002-1531-8965
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри камерного ансамблю
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Харків, Україна) dedusenkozhanna@gmail.com

Олексій ВОЛИК,
orcid.org/0000-0001-9987-6800
доктор філософії,
доцент кафедри камерного ансамблю
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Харків, Україна) volik64@gmail.com

КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВИЙ ДІАЛОГ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ РОМАНСАХ РОБЕРТА ТА КЛАРИ ШУМАН: ДВІ МОДЕЛІ ЖАНРОВОЇ МІНІАТЮРИ

У статті досліджується камерно-ансамблевий діалог у двох інструментальних циклах романтичної мініатюри – *Drei Romanzen*, оп. 94 Роберта Шумана для гобоя і фортепіано та *Drei Romanzen*, оп. 22 Клари Шуман для скрипки і фортепіано. Здійснено порівняльний аналіз двох різних підходів до жанрової моделі інструментального романсу, які виявляють індивідуальне композиторське мислення кожного автора та два напрями розвитку камерної ліричної мініатюри середини XIX століття. У центрі уваги – специфіка тембрової драматургії, ансамблевого діалогу та типів фактурної взаємодії, що формують виразні стилістичні контрасти між опусами й демонструють гнучкість жанру. Аналіз показує, що інструментальний романс у творчості подружжя Шуман виходить за межі суто ліричної замкнутості та перетворюється на простір камерного мислення, де діалог інструментів набуває формотворчої функції.

У романсах Роберта Шумана діалог між гобоем і фортепіано ґрунтується на структурно-сонатній логіці та поліфонізованій фактурі, у якій фортепіано виконує рівноправну, часто провідну формотворчу роль. Виявлено тенденцію до «стиснення» великої сонатної форми в межах мініатюри, що зумовлює напружене мотивне розгортання та драматургічну цілісність циклу. Для Клари Шуман характерна інша модель – лірико-віртуозна структура, що спирається на темброву гнучкість скрипки, прозору текстуру фортепіано та активне використання імітаційних прийомів. Її романс постає не лише як форма камерної рефлексії, а як мініатюрна концертна сцена, у якій тембр скрипки стає носієм поетичної експресії та внутрішнього драматичного руху.

Незважаючи на жанрову близькість, порівняльний аналіз демонструє концептуально різні моделі камерного ансамблю, що репрезентують два можливі напрями розвитку інструментального романсу в добу романтизму. Результати дослідження не лише уточнюють межі жанру як поліфонічного явища, але й поглиблюють уявлення про камерно-ансамблеве мислення подружжя Шуман, окреслюючи його як важливе джерело формотворчих стратегій європейської музики XIX століття.

Ключові слова: інструментальний романс, камерний ансамбль, тембр, діалог, Роберт Шуман, Клара Шуман.

Zhanna DEDUSENKO,
orcid.org/0000-0002-1531-8965

PhD in Art Studies,
Associate Professor at the Department of Chamber Ensemble
Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts
(Kharkiv, Ukraine) dedusenkozhanna@gmail.com

Oleksii VOLYK,
orcid.org/0000-0001-9987-6800

PhD in Art Studies,
Associate Professor at the Department of Chamber Ensemble
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
(Kharkiv, Ukraine) volik64@gmail.com

CHAMBER-ENSEMBLE DIALOGUE IN THE INSTRUMENTAL ROMANCES OF ROBERT AND CLARA SCHUMANN: TWO MODELS OF THE ROMANTIC MINIATURE

The article explores the chamber-ensemble dialogue in two instrumental cycles of the Romantic miniature – Drei Romanzen, Op. 94 by Robert Schumann for oboe and piano, and Drei Romanzen, Op. 22 by Clara Schumann for violin and piano. A comparative analysis of two different approaches to the genre model of the instrumental romance is carried out, revealing the individual compositional thinking of each author and two directions in the development of the chamber lyrical miniature in the mid-19th century. The study focuses on the specifics of timbral dramaturgy, ensemble dialogue, and types of textural interaction that form expressive stylistic contrasts between the opuses and demonstrate the flexibility of the genre. The analysis shows that the instrumental romance in the works of the Schumanns goes beyond purely lyrical closed form and transforms into a space of chamber thinking, where the dialogue between instruments acquires a form-building function.

In Robert Schumann's romances, the dialogue between oboe and piano is based on a structural-sonata logic and a polyphonically enriched texture in which the piano plays an equal – and often leading – formative role. A tendency toward the “compression” of large sonata form within the miniature is revealed, resulting in intense motivic development and the dramaturgical integrity of the cycle. Clara Schumann, on the other hand, demonstrates a different model – a lyrical-virtuosic structure based on the timbral flexibility of the violin, the transparency of the piano texture, and the active use of imitative techniques. Her romance emerges not only as a form of chamber reflection but also as a miniature concert scene in which the timbre of the violin becomes the carrier of poetic expression and inner dramatic motion.

Despite their genre proximity, the comparative analysis reveals conceptually different models of chamber ensemble writing that represent two possible directions in the development of the instrumental romance during the Romantic era. The results of the study not only clarify the genre boundaries of the instrumental romance as a polyphonic phenomenon but also deepen our understanding of the Schumanns' chamber-ensemble thinking, outlining it as an important source of form-building strategies in 19th-century European music.

Key words: instrumental romance, chamber ensemble, timbre, dialogue, Robert Schumann, Clara Schumann.

Актуальність проблеми. Інструментальний романс, що сформувався як камерний різновид романтичної мініатюри на межі XVIII–XIX століть, посідає у творчості Роберта та Клари Шуман особливе місце. Саме в цьому жанрі проявляються ключові риси їхнього художнього мислення – ліризм, увага до інтонаційного жесту, поглиблена внутрішня драматургія та індивідуалізація тембру. Хоча романс як інструментальний жанр значною мірою пов'язаний із вокальною традицією, у творчості обох композиторів він трансформується у сферу камерного ансамблю, де діалог інструментів набуває формотворчого значення. Особливо показовими є два цикли: *Drei Romanzen*, оп. 94, Роберта Шумана для гобоя і фортепіано та *Drei Romanzen*, оп. 22, Клари Шуман для скрипки і

фортепіано. Їх порівняння виявляє різні типи ансамблевої взаємодії, різні моделі мініатюри та різні типи тембрової організації.

Попри активне вивчення творчості подружжя Шуман, інструментальні романси залишаються малодослідженою темою, особливо у площині камерного діалогу. Наявні джерела здебільшого аналізують творчість кожного композитора окремо, не виявляючи порівняльної динаміки їх камерного стилю. Тому постає потреба у комплексному дослідженні обох циклів у межах єдиної проблематики, що дозволяє визначити індивідуальні особливості жанру та окреслити два напрями розвитку інструментального романсу середини XIX століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання стилю Роберта Шумана ґрунтовно пред-

ставлені у працях Д. Деверіо, М. Гека, П. Оствальда та інших авторів, які розглядають його як одного з основоположників романтичної мініатюри та досліджують його концепцію «поетичної музики». Дослідники звертають увагу на те, що камерна творчість композитора часто містить приховані ознаки сонатного мислення, навіть у творах малого формату.

Творчість Кларі Шуман активно вивчається з другої половини ХХ століття. Н. Рейх, М. Хед, М. Чернявська та інші автори наголошують на її внесок у камерну музику та особливості стилістики композиторки, що поєднує мендельсонівську ясність фактури з романтичною експресією.

Питання тембрової семантики, поліфонізації фактури та формотворчої ролі діалогу між інструментами висвітлено в роботах П. Оствальда, Л. Плантаґі. Проте попри широкий спектр літератури, порівняльних досліджень щодо обох циклів – *op. 94* і *op. 22* – практично не існує, що підкреслює актуальність даної статті.

Мета статті – комплексне дослідження камерно-ансамблевої специфіки інструментального романсу у творчості Роберта та Кларі Шуман та виявлення двох окремих моделей камерного діалогу: структурно-сонатної моделі Роберта Шумана та лірико-тембрової моделі Кларі Шуман. Аналіз охоплює взаємодію інструментів, роль тембру у формотворенні, інтонаційні та фактурні механізми діалогу, а також спільні та відмінні риси двох циклів.

Виклад основного матеріалу. Романтична доба в європейській музиці позначена посиленою увагою до камерних жанрів, які стали привілейованим простором для індивідуального ліричного висловлення. Романс як жанр походить від вокальної традиції, пов'язаної із камерною піснею на поетичний текст, однак уже впродовж ХІХ століття його семантика поширюється і на суто інструментальні твори. У цьому процесі важливу роль відіграють національні школи – насамперед німецька та французька, де виникає стійкий інтерес до мініатюри як до “малого формату” з великою виразовою насиченістю (Platinga, 1984).

Вокальні цикли Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса та Х. Вольфа закладають модель художньо цілісного ряду романсів, об'єднаних внутрішнім драматургічним розвитком. Паралельно формується й інструментальна лінія, де окремі частини повільних концертів, камерних ансамблів та сольних опусів отримують жанрові позначення *Romanze* / *Romance*. Вони зберігають риси вокального походження (співучість, строфічність, ліричну замкненість), але водночас розширюють

сферу суто інструментальних можливостей: тембрової пластики, фактурної варіантності, поліфонічних нашарувань.

У творчості Роберта Шумана камерна мініатюра посідає провідне місце: саме в ній найбільш повно реалізується його “поетична” концепція музики, що була окреслена й у власних критичних текстах композитора (Daverio, 1997). Натомість у Кларі Шуман камерні опуси середини 1850-х років демонструють синтез концертного досвіду виконавиці й витонченої композиторської техніки, орієнтованої на ліричну виразність та диференціацію фактури (Reich, 2001).

У цьому контексті інструментальний романс постає як перехідний жанр між вокальною піснею, мініатюрою для фортепіано та камерним ансамблем. Саме тому він є надзвичайно показовим для виявлення тонких стилістичних відмінностей між композиторами, навіть у межах однієї сімейної та естетичної традиції.

Жанр романсу входить у сферу творчих зацікавлень Роберта Шумана ще в перший період його активної композиторської діяльності, коли формується тип фортепіанної та вокальної мініатюри. Пізніше, у 1840–1840-х роках, композитор звертається до камерних ансамблів – тріо, квартету, квінтету, однак інструментальний романс у строгому значенні цього терміну з'являється в його доробку вже у зрілий період, зокрема в 1849 році, коли створюються *Drei Romanzen für Oboe und Klavier, Op. 94*.

Цей опус належить до кола камерних творів, де Р. Шуман залучає нетрадиційні для салонного репертуару інструменти – валторну, кларнет, альт, віолончель. Такі цикли (*Adagio und Allegro, Op. 70*; *Fantasiestücke, Op. 73*; *Fünf Stücke im Volkston, Op. 102*) демонструють його інтерес до специфічної тембрової виразності й до рівноправної участі інструментів у формотворенні. Це збігається з тенденцією, яку Д. Деверіо визначає як “органічне мислення” Шумана, що переносить симфонічні принципи розвитку у камерну сферу (Daverio, 1997).

Клара Шуман звертається до жанру інструментального романсу у *Drei Romanzen für Violine und Klavier, Op. 22* (1853). Цикл написано уже в період її сформованої виконавської кар'єри та активної концертної діяльності й присвячено Йозефу Йоахіму – видатному скрипалю, з яким Клара багато виступала. На думку Н. Рейх, саме камерні твори Кларі, зокрема романси, становлять важливий пласт її композиторської спадщини, де найповніше виявляється індивідуальний почерк – поєднання мендельсонівської ясності фактури з романтичною емоційністю (Reich, 2001).

Якщо у Роберта інструментальний романс тяжіє до “стисненої сонатної моделі”, то у Клари він набуває виразного характеру скрипкової ліричної сцени, де фактура фортепіано й мелодика солюючого інструмента формують динамічний, часто віртуозний діалог. Саме зіставлення цих двох підходів становить теоретично плідне поле для аналізу.

Drei Romanzen für Oboe und Klavier, Op. 94 (1849) – це три п’єси, об’єднані спільною ліричною атмосферою, спорідненою тематикою та єдиною лінією напруження, яка проходить через увесь цикл. Тембровим центром виступає гобой, однак фортепіано не виконує суто акомпануючу функцію: між інструментами вибудовується постійний діалог, що у ряді епізодів наближається до фактурної рівноправності.

Темпи й характер частин (*Nicht schnell* – *Einfach, innig* – *Nicht schnell*) акцентують переважання внутрішньої ліричної рефлексії над зовнішнім драматизмом. Разом з тим, структурний аналіз виявляє приховану сонатну логіку, яка “стиснута” до розмірів романтичної мініатюри. Така подвійність – поєднання мініатюрної форми та “великого” мислення – корелює з узагальненнями сучасних дослідників про камерну творчість Шумана (Daverio, 1997).

Перша п’єса циклу формально сприймається як тричастинна форма з поверненням головної теми. Проте уважний розгляд демонструє, що її побудовано за принципами сонатного *allegro* в мініатюрному форматі: наявна експозиційна зона, ділянка розвитку та репризне повернення матеріалу з завершальною кодою.

Головний тематичний образ, який проводиться гобоєм на початку, вирізняється м’якою кантиленою, напроцуд “вокальною” інтонаційною природою та характерною хвилеподібністю лінії. Фортепіано не лише гармонізує цю мелодію, а й відразу вводить елементи зустрічних рухів, гармонічного заповнення та коротких мотивів, що згодом набувають важливої ролі у розвитку.

Подальше розгортання демонструє активне тематичне “перехоплення”: окремі фрагменти мелодичної лінії переходять від гобоя до верхнього голосу фортепіано, що посилює враження рівноправності партнерів. Важливим чинником формотворення стає поліфонізація фактури: фігурації у середньому регістрі фортепіано не є нейтральним фоном, а включають інтонаційні звороти основної теми, утворюючи приховану поліфонічну тканину.

У кульмінаційній зоні ця прихована участь фортепіано виявляється особливо рельєфно:

голоси зближуються, відбувається дублювання мелодії в унісонових або терцових інтервалах, зростає щільність фактури. Отже, саме ансамблевий діалог, а не лише гармонічний план, визначає динаміку напруження.

Друга п’єса циклу (*Einfach, innig*) виступає ліричним центром твору. Її побудовано за типом пісенної форми з контрастним середнім розділом. У крайніх епізодах панує спокійна, зосереджена кантилена гобоя, що спирається на м’який гармонічний рух фортепіано. Однак середній розділ докорінно змінює характер взаємодії: фортепіано переносить мелодію в нижній регістр, дублюючи її в іншому ритмічному русі (часто – триольному) і створюючи ефект щільного дуєту.

Цей прийом можна охарактеризувати як темброве “подвоєння” солюючої лінії: гобой і фортепіано утворюють своєрідне двоголосся, у якому один інструмент виступає прямим носієм кантилени, а інший – її “віддзеркаленням” у трансформованому ритмі. На цьому тлі басова лінія, також у низькому регістрі, надає музичному образу драматичної ваги, збільшуючи відчуття внутрішньої схвильованості.

Важливими є й артикуляційні аспекти: інтонаційні акценти, характер дихання, динамічні “вилочки” у гобоя (від *piano* до *forte* на одному звуці) майстерно трансформуються у фортепіанну фактуру. Таким чином, Шуман переносить логіку духової артикуляції у клавірний план, що свідчить про тонке відчуття міжінструментальної стилістики.

Третя п’єса циклу має форму рондо, з повторюваним рефреном і контрастними епізодами. Кожен розділ форми відзначається власною моделлю ансамблевої взаємодії: у початкових фразах переважає *tutti*-тип звучання, коли гобой і фортепіано подають основний образ у максимально зближеному темброво-динамічному плані; подальші епізоди розкривають терцево-секстові паралелі між голосами, що створюють враження “подвоєної” мелодії; танцювальні елементи й тематичні імітації забезпечують рухливість середніх розділів; у центральному епізоді з’являється розвинене чотириголосся, де всі регістри фортепіано та солюючий інструмент включені в імітаційний процес.

У фінальній коді композитор апелює до мотивів попередніх частин, замикаючи драматургічне коло циклу. Таким чином, у межах трьох невеликих за обсягом п’єс реалізовано повноцінну модель сонатного циклу з внутрішнім розвитком і поверненням мотивного матеріалу на новому рівні узагальнення.

Drei Romanzen für Violine und Klavier, Op. 22 (1853) належать до зрілого періоду творчості Клари Шуман і

відображають синтез її досвіду як піаністки та камерної партнерки провідних музикантів доби. На відміну від гобоя, скрипка має розширені можливості віртуозної техніки й дозволяє поєднати виразну кантилену зі стрімкими пасажами та акордово-арпеджованими фігурами. Ця темброва природа безпосередньо впливає на трактування жанру романсу: він набуває рис не лише ліричної медитації, а й віртуозної сцени, що наближається до концертної мініатюри.

На це звертають увагу сучасні дослідники, які розглядають камерний стиль Клари як “поєднання внутрішньої зосередженості та яскравої концертної експресії” (Reich, 2001). Її романси для скрипки і фортепіано можна сприймати як своєрідний відгук на інструментальні цикли Роберта, але з іншим тембровим акцентом і власною концепцією ансамблевої взаємодії.

Першу п'єсу *op. 22 (Des-dur)* побудовано як тричастинну форму з контрастним середнім розділом. Вступ фортепіано, насичений м'якими гармонійними зворотами, має у собі інтонаційні відтінки “циганської” експресії, що створює емоційний фон ще до вступу скрипки. Солюючий інструмент приєднується не як ззовні “накладена” мелодія, а як природне продовження уже розпочатої фортепіано-розповіді.

Тип ансамблевого діалогу у цій п'єсі можна умовно назвати “діалогом-резонансом”: скрипка й фортепіано нерідко повторюють інтонації один одного з невеликим зсувом у регістрі, динаміці або ритмі, наче емоційні репліки двох співрозмовників. У середньому розділі зростає рухливість, посилюється роль фактурних фігурацій, а у кульмінації скрипка виходить до високого регістру, набуваючи рис мініатюрної каденції, що яскраво демонструє її віртуозні можливості.

Відзначимо, що при всій насиченості фактури Клара зберігає прозорість звучання: фортепіано не перевантажує текстуру, залишаючи простір для “дихання” скрипкової лінії. Тут відчутний вплив традиції Мендельсона, про яку неодноразово згадують дослідники, аналізуючи гармонічну мову й фактуру її камерних творів (Todd, 2003; Reich, 2001).

Другий романс (*g-moll*) має більш зосереджений, рефлексивний характер, хоча темп і не є повільним. Його драматургія вибудовується на поступовому переході від скорботної, “зітхальною” інтонаційності початкової теми до активніших фігурацій середнього розділу. Це нагадує внутрішній монолог, у якому початковий смуток трансформується в енергію подолання.

Особливо цінним у контексті ансамблевої взаємодії є використання канонічних наслідувань між скрипкою та фортепіано. Фрази, розпочаті

скрипкою, відгукуються у фортепіано й навпаки, причому часто з невеликим ритмічним чи інтонаційним зсувом. Така структура створює враження внутрішньо наповненої розмови, де жоден інструмент не обмежується роллю акомпанементу.

Розгорнута реприза повертає початковий матеріал, але він уже сприймається “перетвореним” попереднім розвитком: кантилена заглиблюється, з'являються нові відтінки динаміки й агогіки, що посилює відчуття цілісної внутрішньої драматургії.

Третя п'єса (*B-dur*) виконує функцію фіналу й наближається до концертного типу романтичної мініатюри. Широка скрипкова кантилена поєднується зі стрімкими тріольними арпеджіо у фортепіано, що створює відчуття “киплячої” енергії. На цьому тлі розгортаються контрастні епізоди: чергування сольних висловлювань скрипки та фактурних “вибухів” фортепіано.

Особливо виразним є середній розділ, де структура нагадує діалог із чергуванням ведучих та супроводжуючих ролей: інструменти по черзі виходять “на передній план”, а далі відступають у тінь. Імітаційні прийоми у верхньому регістрі та фактурні дублювання мелодії підсилюють відчуття єдності ансамблю при збереженні контрасту.

У репризі змінюється тип супроводу фортепіано: бурхливі пасажі поступаються місцем більш легким, стакатним фігураціям, що наближає фактуру до арпеджованих переборів. Це надає основній темі скрипки іншого освітлення – більш прозорого, “повітряного”.

Кода відновлює тріольний рух, підсумовуючи енергію всього циклу й поступово “розчиняючи” скрипкову фразу в легких акордах *quasi pizzicato*.

Порівнюючи *Drei Romanzen, Op. 94* Роберта Шумана та *Drei Romanzen, Op. 22* Клари Шуман, можна виокремити два типи камерно-ансамблевого мислення в рамках одного жанрового поля.

1. Модель структурно-сонатної мініатюри (Р. Шуман), що характеризується опорою на приховану сонатну логіку навіть у невеликих за обсягом п'єсах; використанням розробкових принципів (модуляції, поліфонізація, мотивна робота) в умовах “стисненої” форми; особливою роллю фортепіано як співтворця драматургії, що постійно вступає в діалог із солюючим інструментом.

2. Модель лірико-віртуозного тембрового діалогу (К. Шуман), яка відзначається домінуванням скрипкової кантилени й віртуозних елементів, що формують враження концертної сцени; прозорістю фортепіанної фактури, що поєднує гармонічну опору та імпульси руху; активним використанням імітацій, тембровим “перехопленням” мотивів, взаємним доповненням ліній.

Попри відмінності, обидва цикли демонструють спільні риси романтичної камерної естетики: інтимність висловлення, увагу до нюансів динаміки й агогіки, прагнення перетворити камерний ансамбль на простір “внутрішнього монологу”, де кожен інструмент має голос. В той же час у зіставленні обох циклів дедалі чіткіше проступає концептуальна різниця між камерно-ансамблевими моделями Роберта та Клари Шуман. Хоча вони працюють у межах одного жанру, і кожен з них прагне до інтимної ліричної мови, принципи формотворення, роль тембру й діалогу між інструментами суттєво відрізняються.

У романсах Роберта Шумана камерний ансамбль розгортає власну драматургію, що походить із глибинної сонатної логіки. Навіть у мініатюрному форматі Шуман мислить розділами експозиції, розвитку й репризи, що пронизують твір невидимим, але відчутним структурним диханням. Фортепіано в такому контексті ніколи не лишається на другому плані: воно розширює інтонаційний простір, вступає в мотивний діалог із гобоєм, формує поліфонізовані шари фактури, які спрямовують процес уперед, створюючи відчуття внутрішнього руху. Тембр гобоя, трактований як “внутрішній голос”, визначає м’яко зосереджену ліричну атмосферу, у якій мелодія звучить не як зовнішній жест, а як камерна сповідь. Таким чином, модель діалогу Роберта виростає з тісного поєднання структурності й психологізму: діалог – це передусім обмін інтонаційно-емоційними елементами, які поступово кристалізуються у цілісний драматичний обрис.

У Клари Шуман домінує інший тип ансамблевого мислення. Її романси для скрипки і фортепіано не втілюють прихованої сонатної архітекtonіки; вони радше вибудовуються на основі тембрової мобільності й мелодичної пластики.

Скрипка стає центром об’ємної, співучої, часом віртуозної лінії, а фортепіано – прозорим тлом, що водночас бере участь у драматургії через тонкі імітаційні жести та резонансні відповіді. Діалог тут постає гнучкішим, легшим, менш структурно окресленим, але більш темброво витонченим. Мелодичні репліки ніби “перехоплюються” інструментами, створюючи не драматургічний розвиток у сонатному сенсі, а своєрідний лірично-поетичний обмін, у якому тембр скрипки постає провідником емоційної експресії.

Висновки. У результаті аналізу двох циклів – *Drei Romanzen*, Op. 94 Роберта Шумана та *Drei Romanzen*, Op. 22 Клари Шуман – окреслено два різні, але рівноправні варіанти жанрової моделі інструментального романсу. У Роберта ця модель ґрунтується на структурно-сонатній логіці, де камерний діалог впливає з мотивного розвитку, поліфонізації фактури та драматургічного “стиснення” великої форми. У Клари ж домінує лірико-тембровий принцип, у якому скрипкова кантілена й прозора фортепіанна фактура формують гнучку, поетично забарвлену мініатюру, що тягнє до концентрованої виразності.

Попри жанрову спільність, два цикли демонструють різні типи ансамблевої взаємодії: у Роберта – це діалог, який народжується з внутрішнього напруження та інтонаційної симетрії; у Клари – діалог як обмін тембровими жестами й мелодичними лініями. Таким чином, інструментальний романс у творчості подружжя Шуман постає як жанр багатовимірний і відкритий, здатний вмістити різні формотворчі й темброві стратегії. Саме поєднання цих двох підходів забезпечило жанрові романсу важливе місце в камерній музиці другої третини XIX століття та закріпило його як простір тонкої ліричної комунікації між інструментами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Чернявська М. Постать Клари Вік-Шуман в європейському науковому дискурсі. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Вип. XVII: Мистецтво: Жінка за межами звичайного / Харків. нац. Ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2019. С. 213-231.
2. Daverio J. Robert Schumann: Herald of a “New Poetic Age”. New York : Oxford University Press, 1997. 603 p.
3. Geck M. Robert Schumann: The Life and Work. Chicago : University of Chicago Press, 2012. 352 p.
4. Todd R. Larry. Mendelssohn: A Life in Music. Oxford : Oxford University Press, 2003. 683 p.
5. Reich Nancy B. Clara Schumann: The Artist and the Woman. Ithaca, NY : Cornell University Press, 2001. 416 p.
6. Head M., Wollenberg S. (eds.) The Cambridge Companion to Women Composers. Cambridge : Cambridge University Press, 2024. 476 p.
7. Ostwald Peter. Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius. Boston : Northeastern University Press, 1985. 392 p.
8. Plantinga Leon. Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe. New York : W. W. Norton & Company, 1984. 397 p.

REFERENCES

1. Cherniavska M. (2019). Postat Klary Vik-Shuman v yevropeiskomu naukovomu dyskursi. [The Figure of Clara Wieck-Schumann in the European Scholarly Discourse]. *Aspekty istorichnoho muzykoznavstva: zb. nauk. st. Vyp. XVII: Mystetstvo: Zhinka za mezhamy zvychainoho*. Kharkiv: KhNUM im. I. P. Kotliarevskogo, 213–231. [in Ukrainian]
2. Daverio, J. (1997). *Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age"*. New York: Oxford University Press. 603 p. [in English]
3. Geck M. (2012). *Robert Schumann: The Life and Work*. Chicago: University of Chicago Press. 352 p. [in English]
4. Todd R. Larry. (2003). *Mendelssohn: A Life in Music*. Oxford: Oxford University Press. 683 p. [in English]
5. Reich, Nancy B. (2001). *Clara Schumann: The Artist and the Woman*. Ithaca, NY: Cornell University Press. 416 p. [in English]
6. Head M. (2024) Wollenberg S, eds. *The Cambridge Companion to Women Composers*. Cambridge University Press. 476 p. [in English]
7. Ostwald, Peter. (1985). *Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius*. Boston: Northeastern University Press. 392 p. [in English]
8. Plantinga, Leon. (1984). *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*. New York: W. W. Norton & Company. 397 p.

Дата першого надходження рукопису до видання: 24.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025