

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК [78.02/.03/.08]:[781.4]

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-1>

Наталія ГОРЕЦЬКА

кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри спеціального фортепіано, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, площа Конституції, 11, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0000-003-3320-8628

Бібліографічний опис статті: Горецька, Н. (2024). «Танці давидсбюндлерів» Р. Шумана: засоби і прийоми композиційної єдності циклу. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 3–10, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-1>

«ТАНЦІ ДАВИДСБЮНДЛЕРІВ» Р. ШУМАНА: ЗАСОБИ І ПРИЙОМИ КОМПОЗИЦІЙНОЇ ЄДНОСТІ ЦИКЛУ

«Танці давидсбюндлерів» ор. 6 – один з найбільш складних фортепіанних циклів Р. Шумана. Досліджень, присвячених циклу, – небагато. Частина робіт і дисертацій торкаються зазначених проблем у ході вирішення інших завдань. До них належать роботи Ендрю Фаулера, Крістіни Екерті, Стівена Вайта, Дандана Пауелла. Як частина об'єкту дослідження цикл «Танці давидсбюндлерів» фігурує у дисертації американського музиколога Пітера Камінські, присвяченій вивченню специфіки композиційної організації фортепіанних та вокальних циклів Р. Шумана.

Мета статті – узагальнити досвід вивчення «Танців давидсбюндлерів» Р. Шумана, зокрема, з точки зору його композиційної специфіки та композиційної єдності циклу.

У роботі використано **методи** ладогармонічного, ладотонального та композиційного аналізу музичного твору.

Наукова новизна. Вперше в українському музикознавстві узагальнено світовий досвід вивчення композиційної специфіки фортепіанного циклу Р. Шумана «Танці давидсбюндлерів», охарактеризовано систему засобів і прийомів його композиційної єдності.

У процесі дослідження отримано такі **результати** і зроблено такі **висновки**. Цикл «Танці давидсбюндлерів» ділиться на дві частини, кожна з яких включає вісім п'єс. П'єса № 2 повторюється в №17 (у його другій частині) як підготовка до фіналу. Це важливий композиційний засіб, що підкреслює єдність цього циклу. Ключові тональності цього циклу: G-dur, h-moll, d-moll, D-dur, C-dur. Єдність циклу створюється завдяки різним формам реалізації його основної тонально-гармонічної формули G-dur – H-dur – h-moll або навпаки. Ця формула не є постійним мотивом, її скоріше можна було б описати як варійоване коло мелодичних і ритмічних мотивів й зворотів, які базуються на гармонічному русі від G-dur до H-dur або h-moll вперед або назад. Ця формула проходить через весь цикл і позначає моменти його поділу й доповнюється рухом її основних тонів як мелодичних підведень у різних шарах фактури. Зазначений принцип проходить через весь цикл як засіб зв'язку між його частинами. Динаміка, фактура, регістри, програмові ремарки підсилюють дію вказаного принципу, створюючи драматургічні арки між ключовими ділянками форми та впливаючи на композиційне вирішення цілого. Таким чином, композиційна єдність циклу створюється за допомогою перехресних відсилань, побудованих на основі ладогармонічних та тональних структур. Втілення зазначених композиційних особливостей циклу «Танці Давидсбюндлерів» можна прослідкувати у низці виконавських версій твору, серед яких – виконання Вільгельма Кемпфа, Андриаша Шиффа, Дасоля Кіма, Арієля Ланьї, Тіффані Пун та інших.

Ключові слова: Р. Шуман, «Танці давидсбюндлерів», фортепіанний цикл, композиційна єдність, тональний план, тонально-гармонічна формула, перехресні відсилання.

Natalija GHORECJKA

PhD in Pedagogics, Professor, Head of Special Piano Department, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Constitution Square, 11, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-003-3320-8628

To site this article: Ghorecjka N. (2024). «Tantsi davydsbiundleriv» R. Shumana: zasoby i pryiomny kompozytsiinoi yednosti tsyклу [“Davidsbundler Dances” by Robert Schumann: problems of compositional unity]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 3–10, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-1>

“DAVIDSBUNDLER DANCES” BY ROBERT SCHUMANN: PROBLEMS OF COMPOSITIONAL UNITY

“Davidsbundler Dances” op. 6 is one of most ambitious and difficulty of piano cycles by Robert Schumann. Many of modern pianists and publishers work with second redaction of this cycle. However first redaction is not less important, in particular in compositional aspect. There are not numerous researches, which dedicated that cycle. Part of papers and dissertations touch mentioned problems in the course of solving other tasks. Works by Andrew Fowler, Christina Eckerty, Stephen White, Dandan Powell are belong to them. Research of “Davidsbundler Dances” takes a weighty part in scientific works by Peter Kaminsky. They are dedicated to study of compositional problems which author solves on example piano and vocal cycles by Robert Schumann.

The main purpose of the study is to summarise an experience in study of “Davidsbundler Dances” by Robert Schumann, in particular; in question of it compositional specifics. The important task of author is to define the means of compositional unity of this cycle too.

The scientific novelty of this job has all Ukrainian meaning. In this paper firstly in Ukrainian musicology world experience in this area was summarized.

The information about foreign researches of this problems was lighted. The composition specifics and means of compositional unity of “Davidsbundler Dances” were defined. Methods of harmonical analysis, tonality analysis and compositional analysis used in this study. Cycle “Davidsbundler Dances” divides in two part, each of them includes eight pieces. Peace №2 repeats in №17 (in his second part) as a preparing of Final. It is an important compositional mean, which emphasizes an unity of this cycle. Key tonalities of this cycles are G-dur, h-moll, d-moll, D-dur, C-dur. The unity of the cycle is creating due to different forms of realisation of his main tonal-harmonic formula G-dur – H-dur – h-moll or vice versa. This formula is not constant motif, it rather would be fined as the varied circle of melodic and rhythmic motifs and textures, all of there based on harmonic movement from G-dur to H-dur or h-moll to forward or reverse. This formula moves through whole cycle and denotes the moments of its division. This harmonic formula is supplemented by movement its basic tones as a melodic leads-down in different layers of texture. It movements through whole cycle as means of its connection between its pieces. Dynamics, texture, registers, programs remarks support it. Specified formula creates the dramaturgical arcs between key moments of the cycle. It affects on compositional decision of big musical form. The leading of repeating elements through whole cycle is characteristic feature of piano cycles by Robert Schumann. This effect is created due to cross links based on harmonic and tonal structures. Furthermore, using by Robert Schumann cross links reaches a culmination just in this cycle. The composer used the tonal-harmonic formula as in original form as in it transpositions. Realisation of composition features of “Davidsbundler Dances” can to hear in several it performance versions. Records by Wilhelm Kempff, András Schiff, Dasol Kim, Ariel Lanyi, Tiffany Poon and other are among them.

Key words: Robert Schumann, “Davidsbundler Dances”, piano cycle, composition features, tonal plan, tonal-harmonic formula, cross links.

Актуальність проблеми. «Танці давидсбюндлерів» оп. 6 – один з найбільш амбітних і складних фортепіанних циклів Р. Шумана. Він існує у двох редакціях. Перша була опублікована у 1838 році, а друга, в яку Р. Шуман вніс деякі виправлення, – у 1850 році, в останній редакції, зокрема, цикл було переназвано з «Танців давидсбюндлерів» на «Давидсбюндлери». У ній також було видалено всі відсилання до Флорестана та Евзебія, які відіграють дуже важливу роль в першій. Р. Шуман також випустив або спростив багато з найбільш цікавих і специфічних пасажів. Багато сучасних вико-

навців і видань звертаються до другої редакції циклу, проте перша заслуговує на окрему увагу саме в композиційному аспекті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Досліджень, присвячених власне циклу «Танці давидсбюндлерів», небагато. Низка статей і дисертацій торкаються заявленої проблематики побічно. Так, Ендрю Фаулер (Fowler, Andrew) пише про «Танці давидсбюндлерів» у контексті аналізу вибраних творів композиторів, наближених до Р. Шумана в період його роботи редактором журналу нової музики – Ф. Мендельсона, В. Беннета, С. Геллера, К. Вік

і самого Р. Шумана (Fowler, 1990). Крістіна Екерті (Eckerty, Christina) досліджує нарративні стратегії фортепіанного циклу «Танці давидсбюндлерів» у порівнянні з вокальним циклом «Любов поета». Музикологиня описує концепти літературної і музичної теорій нарративу та їхнє застосування у цих циклах, аналізує вибрані фрагменти цих циклів на наявність темпоральних та асоціативних елементів, їхньої взаємодії та пов'язаних з цим комунікативних аспектів (Eckerty, 2008). Стівен Вайт (White, Stephen), вивчаючи творчу індивідуальність Р. Шумана та його ідеї Давидсбунду, екстраполював їх на стиль його фортепіанних циклів «Карнавал» та «Танці давидсбюндлерів», звертаючи увагу на хроматизм та синкопування як риси нової романтичної музичної мови композитора (White, 2021). Дандан Пауелл (Powell, Dandan) вивчаючи твори Т. Кірхнера – композитора XIX століття, для якого Р. Шуман був наставником, аналізує «Танці давидсбюндлерів» Р. Шумана поряд з «Новими танцями давидсбюндлерів» Т. Кірхнера та його ж циклом «Флорестан і Евзебій» (Powell, 2023).

Власне як вагома частина об'єкту дослідження цикл «Танці давидсбюндлерів» фігурує у статті і дисертації Пітера Камінські (Kaminsky, Peter), присвячених вивченню специфіки композиційної організації фортепіанних та вокальних циклів Р. Шумана. Пітер Камінські піднімає проблему суто музичних принципів організації циклів композитора. Він наголошує на важливості розрізнення збірки творів та циклу творів, вказуючи, що останньому притаманна смислова єдність, зумовлена тональними, інтонаційно-тематичними та формотворчими ознаками (Kaminsky, 1989; Kaminsky, 1990).

Мета дослідження – узагальнити світовий досвід вивчення композиційної специфіки фортепіанного циклу Р. Шумана «Танці давидсбюндлерів» та визначити засоби і прийоми композиційної єдності циклу.

Виклад основного матеріалу дослідження. «Давидсбюндлери» поділяються на два підцикли, кожен з яких містить вісім номерів. П'єса №2 повторюється у №17 (другій його половині), як підготовка фіналу, що безумовно є важливим композиційним прийомом, спрямованим на підкреслення цілісності циклу. Кожна з п'єс, крім тих, що завершують перший і другий підцикли (№9, №18), вкінці містить ініці-

али «F», «E» або «F і E», що є вказівкою на її уявного «автора» – Флорестана, Евзебія, або ж обох одночасно. П'єси №9 та №18, як такі, що виконують функції завершення підциклів, містять ще й загадкові написи. Напис на початку п'єси №9 стверджує: «Після цього Флорестан зупинився і його губи скорботно затремтіли». Остання п'єса має напис: «Як цілком зайве Евзебій додав наступне; але велике щастя сяло в його очах в той час».

Перший підцикл відкривається двома п'єсами в тональності G-dur (№1, №3), які чергуються з двома п'єсами в тональності h-moll (№2, №4), тобто двічі відбувається спроба тонального підйому на терцієвий тон і повернення назад. Друга фаза тонального розвитку настає як результат руху уверх до умовної домінанти – D-dur (№5), яка чергується з одноіменним d-moll (№6), і від яких відбувається рух вниз назад до g-moll (№7) і через цю тональність до c-moll (№8) та до заключної у першому підциклі тональності C-dur (№9), яка перебуває з початковою тональністю у кварто-квінтовому співвідношенні. Таким чином, тональний рух першого підциклу визначається рухом терцієво-квартовими кроками.

У другому підциклі доміантними ознаками тонального руху є такі. Спочатку відбувається наголошення тональності h-moll (схоже, як це було у першому підциклі), оскільки п'єси №11 і №12 обидві починаються в h-moll, однак завершуються в D-dur та e-moll відповідно, виступаючи своєрідним передчуттям H-dur, що з'являється як тональність п'єси №13. Далі з'являється нова тональність Es-dur у п'єсах №14 та №15, яка має стосунок до H-dur як енгармонічно рівна його терцієвому тону, а також як така, що своїм терцієвим тоном пов'язана з наступним G-dur (№16). Повернення G-dur апелює до початку всього циклу (№№1,3), а також – до появи тональності C-dur як завершальної у першому підциклі (зокрема, до заключних трьох п'єс першого підциклу (№7 g-moll, №8 c-moll, №9 C-dur відповідно). №16 є незвичайним, оскільки це єдина п'єса циклу, яка не є тонально замкненою. П'єса №16 починається в G-dur, продовжується Тріо в h-moll, яке не повертається в G-dur, натомість переходить безпосередньо в наступну п'єсу, яка починається в H-dur (№17) і яка містить репризу п'єси №2 з першого підциклу. Зазначе-

ний тональний рух обох п'єс (№№16, 17) посилює відчуття тонального повернення до початку циклу (№№1-4), де чергуються тональності G-dur та h-moll. Абсолютно очевидно, що завершення обох підциклів (п'єси №9, №18) тональністю C-dur постає дуже важливим чинником творення тональної та композиційної симетрії циклу (Kaminsky, 1989: 217).

Цілісність циклу створюється і за допомогою різноманітних форм проведення тонально-гармонічної формули G-dur – H-dur – h-moll чи навпаки. Вона наскрізно проходить крізь увесь цикл, унікально окреслюючи моменти членування форми.

«Танці давидсбюндлерів» відкриваються цією формулою з подальшим її драматичним проростанням. П'єса, як відомо, починається цитатою з Мазурки G-dur ор. 6 Клари Вік (два такти), яка отримує продовження вже власне шуманівське. Гармонічний рух тут від G-dur до H-dur супроводжується висхідним мелодичним рухом через опорні звуки: від h через d¹ до h¹. Розширення чотиритактової фрази до п'яти тактів зі збереженням спільного тону h¹ набуває тут особливого значення. В той же час H-dur дуже сильно тяжіє (як домінанта) до e-moll. Виписана нотами, але не позначена (останній, п'ятий, такт фрази) фермата відкриває можливість такої інтерпретації. Це забезпечує гармонізація h¹ тонікою, що з'являється у т. 6. З цього моменту H-dur може бути усвідомленим ретроспективно як хроматичний акорд високого третього ступеня G-dur. Виписаний у 6-му такті в партії лівої руки супровід повторює мелодичний рух h - d¹ - h¹, хоча й в більш стислому форматі.

У розвитку середньої частини №1 (такти 42-61) бачимо і ритмічне, і тональне проведення матеріалу початкового п'ятитакту. Ще раз проходить послідовність від G-dur до H-dur, що супроводжується октавним ходом h¹ - h². Тут цей зворот розширюється за допомогою секвенціювання тритактового мотиву, що веде до місцевої домінанти. Рухаючись через третій ступінь, бас приходить до основного тону A. Поява тону A в такті 58 збігається з динамічною і регістровою вершиною послідовності. Сусідній звук c³ готує появу h² в напрямку руху до фермати у т. 61. Порівняння початку і середини п'єси розкриває пропорційні відношення між цими двома розділами форми. Послідовність

I – III# і описаний висхідний мелодичний рух виразно проявляють себе як у початковому п'яти такті, так і в п'яти чотиритактових фрагментах розв'язкового розділу форми. Тож цілісне ритмічне і висотне значення драматичної виразності т. 5 стає зрозумілим лише у т. 61. Мислячи таким чином, бачимо, як зазначена мелодико-ритмічна та тонально-гармонічна послідовність крок-за-кроком максимально розкриває своє художньо-виразове та композиційно-структурне значення. На відміну від початку, в якому вона повертається в G-dur, тут H-dur рухається до G-dur септакорда як домінантсептакорда до побічної тоніки – IV ступеня (C-dur). Таким чином виникає гармонічна ситуація (такти 61-62) хиткої, подвійної функціональності. Зокрема, тонічний септакорд G-dur містить хроматичний хід: сьомий натуральний, сьомий низький ступені, в цій ситуації саме H-dur забезпечує консонантну підтримку цього хроматичного руху. Зазначене стосується й тактів 18-21, каденційної фрази початкового розділу форми, яка є ідентичною до проаналізованої ситуації у середньому розділі, за винятком місцевої домінанти (т. 17), яка виконує функцію членування форми біля фермати, замість мажорної медіанти. Враховуючи сказане, ми розуміємо, що каденційний зворот тактів 62-65 є своєрідним синтезом хроматизованих зворотів у тактах 1-5 та 18-21. Тож H-dur виконує дві різні ладотональні функції у цій п'єсі. Він, з одного боку, знаходиться в сфері впливу тоніки G-dur, з іншого – рухаючись до G-dur септакорду – посилює значення субдомінанти C-dur як важливої ділянки в процесі завершення розділу форми.

Вище охарактеризовані звороти (тт. 1-5; 18-31; 62-65) мають фундаментальне значення з точки зору логіки тонально-гармонічного розвитку аналізованої п'єси і, безумовно, є структурами відкритими до інтерпретації. На думку Пітера Камінські, фінальна фраза, більше ніж попередні, забезпечує завершеність форми з кількох причин. Завершеність відбувається у обох октавах (регістрах), розширення та інтенсифікація e-moll (порівняймо такти 14 та такти 34-37) репрезентує неперервний, триваючий розвиток, e-moll асоціативно співставляється з H-dur, підкреслюючи його значення. Нарешті, у тактах 71-73 перенесення мотиву баса (з т. 6) на октаву вгору створює добре відчутний ефект завершення, забезпечує

ючи одночасну мотивну і тональну замкненість форми (Kaminsky, 1989: 219).

Важливо звернути увагу, що так детально вище проаналізована послідовність (формула) не є власне стійким мотивом, а радше – варіантністю мелодико-ритмічних мотивів і фактур, які містять в своїй основі гармонічний рух від G-dur до H-dur чи мінору, прямо або в зворотньому напрямку. Більше того, повернення цієї послідовності у середині форми у розширенні важливе в тому сенсі, що є вираженням подій першого плану.

Зазначена ладогармонічна послідовність проходить перехресним відсиленням через увесь цикл. Зокрема, через п'єси 1-2-3-9-16-17-18. А саме, через перші три п'єси (№№1,2,3), останні три п'єси (№№16,17,18) і через п'єсу, яка закриває першу частину циклу (№9). Специфічно мелодичними є зв'язки між №1 та №9, а також між №16 та №17. Крім того, не такими прямими, але наявними є зв'язки між №16, №17 та початком №18. Тематичні повтори пов'язують №3 і №16, і звісно цілий №2, який повністю повертається у №17, з доданою кодою.

Значущим є те, що тональності, у яких з'являється аналізована послідовність, обмежені колом G-dur (№№1,3,16), h-moll (№№2,16тріо, 17вкінці), H-dur (№17спочатку), C-dur (№№9,18), всі вони дають змогу цій послідовності залишатися на її основному висотному рівні, не передбачаючи транспонування. Не дивно, що перехресні відсилення, які створюються використанням цієї послідовності та відповідних тональностей, виявляють наявність енгармонічних стосунків між домінантовою септимою (G-dur септакорд) і збільшеною секстою, і як результат виникають можливості модуляції. Як зазначає Пітер Камінські, це є практично гармонічним кліше того періоду творчості Р. Шумана, характерною рисою його гармонічного стилю, що включає використання найбільш простих тональних зворотів, з наступною їх перегармонізацією у споріднених ладотональностях чи енгармонічних реінтерпретаціях (Kaminsky, 1989: 220). Нарешті, перехресні відсилення підтримуються різними іншими факторами, такими як динаміка, фактура, регістри і навіть програмні ремарки. Проекуючи сказане на композиційний рівень побудови циклу, поява зазначеної послідовності утворює своєрідні арки між драматично

важливими моментами п'єси або циклу, в яких вона з'являється.

У п'єсі №9 перший її розділ відкривається хроматичним рухом до домінанти як частини більш широкого традиційного періоду повторної будови. Більш хроматизованим є другий розділ п'єси (такти 9-16), після двотактової секвенції, що проходить через IV і VI ступені (з точки зору основної тональності циклу G-dur), фактура змінюється у т. 13 з появою H-dur, який сприймається як домінанта e-moll. H-dur витримується протягом шести чверток (два такти) до subito *p* на G-dur септакорді у т. 15. Тут вступ баса на тремоло створює доречне відсилення до програмної вказівки на губи Флорестана, описані у ремарці на початку п'єси, і паралельно готує зв'язку з наступним розділом форми – поверненням початкового матеріалу у т. 17. Базовий зворот (формула) H-dur – G-dur-септакорд як домінанта до C-dur (тт. 15-17) артикулюються тут у сильній драматичній позиції. Більше того, цей зворот значуще відтворює схожу послідовність з середини п'єси №1, однак в іншому тональному контексті (C-dur), опозиційному до початкової тональності G-dur. Це перехресне відсилення у №9 в подальшому збігається з фактурною і динамічною кульмінацією цієї п'єси, позначаючи таким чином майже точну середину циклу. Спостерігаючи далі, помічаємо як у №9 низхідний октавний рух проходить через B-dur, G-dur септакорд, хроматизуючи мотиви у тому ж регістрі, що й в №1. Одним словом, рух від G-dur в п'єсі №1 до C-dur у п'єсі №9 супроводжується перехресним відсиленням до зазначеної вище ладогармонічної формули, яка у обох п'єсах виконує вирішальну структурну і драматургічну функцію.

Наступне перехресне відсилення відбувається на рівні мотивних стосунків між №3 і №16. У №3 початкова фраза розвивається в напрямку від тоніки до діатонічної міноної медіанти – h-moll (на відміну від №1, де використовується H-dur). У тактах 7-8 басовий мотив включає три повторені октави *fis* з досить несподіваною артикуляцією *f*, яка виконує роль протиставлення по відношенню до попередніх акцентів і *sf*. Цей октавний мотив приготований повторенням звуку *g* у партії тенора в тактах 3-4 і він, безумовно, може бути потрактований як зворотній мелодичний рух до такту 1 (мається на увазі висхідний гамоподібний рух

мелодії по звуках G-dur тризвука у т.1 і низхідний гамоподібний рух мелодії по звуках h-moll тризвука у т. 7). Реприза п'єси (т. 69 і далі) містить розширення медіанти за допомогою імітації цього мотиву (такти 76-77). При поверненні цей мотив, таким чином, стає основою наступної ділянки форми в h-moll, що відкривається *f*, потім продовжується з синкопованим верхнім голосом-педаллю, і потім синкопа з якого залишається знаковою до кінця всієї п'єси.

У №16 той самий мотив виконує схожу ладотональну функцію у модуляції з G-dur в h-moll. Ця п'єса позначена поверненням до початкової тональності G-dur, її перша половина закінчується домінантою. Наступне тріо вводить згаданий мотив на *f* (т. 26 і далі) у яскравому контрасті до *pp* поточних акордових послідовностей. В кінці Тріо мотив ритмічно розширюється до чверток, як у його оригінальному початковому викладі, і як у №4 циклу, виконуючи роль домінантової педалі до наступної п'єси.

Гармонічний зміст теми Тріо представляє собою продовжену (кілька разів повторювану) домінанту до h-moll у вигляді квартсекстакорда, декорованого оберненнями G-dur септакорда. Тут, вперше в циклі, G-dur септакорд реінтерпретований як збільшений секстакорд, з *eis* (т. 32). Як результат, тривалий тональний рух циклу підкреслює поворот від G-dur до h-moll. Передостання п'єса, названа «Wie aus der Ferne» («Немов звіддала»), містить найважливіші знаки «Танців давидсбюнддерів». Як це часто буває у шуманівській музиці, незвичайні і загадкові позначення втілюються специфічними музичними знаками, поза їхніми томливими і мрійливими описами. На початку розділу (такти 1-16), що і є власне «немов звіддала», приховані мелодичні імітації, що відкриваються мелодією сопрано у перших двох тактах ($fis^2-cis^2-dis^2-cis^2-h^1$), відлунюються двома октавами нижче у тт. 3-4. Схожа імітація супроводжує тональний рух I-V⁷ чи V-V. Тактом 17-тим позначено перший злам на початку нового розділу форми, пов'язаного зі зміною фактури і трансформацією домінанти в малу нону. (Звук, як вираження ідеї відлуння, повторюється через октаву, і за участі восьмої тривалості). Це дає початок чудовій хроматизованій послідовності в напрямку руху до репризи в т. 35 і далі.

Незвичайним є також голосоведення в середньому розділі форми, особливості якого прояснюються за допомогою специфіки вико-

ристання реєстрів. Спочатку, у т. 17 мала нона g^2 допомагає об'єднанню нижче розташованої ритмічної послідовності аж до т. 21, в якому починається наступна фраза, в той самий час акордовий акцент $a\#^2$ переноситься на октаву вниз. Це допомагає усвідомити g^2 як принципово високий тон: $a\#^1$, пізніше реінтерпретований у b^1 , який функціонує як септима домінанти до F-dur (т. 24). У т. 25 оригінальна мелодія H-dur переходить в тональність F-dur, хоч і зі значними змінами. Мелодія, яка раніше проходила в середньому голосі і починалася з fis^2 , тут спускається на тритон вниз ($c^2-g^1-a^1-g^1-f^1$). Замість першого звуку є f^2 , який по ходу розвитку фрази переходить на октаву вниз (т. 27). Лише у т. 31 при русі до *sf* G-септакорд дає нам можливість зрозуміти попередній F-dur ретроспективно, а сам акорд, – як такий, що забезпечує консонантну підтримку F. Потім, як можна було очікувати, f^1 реінтерпретується як сусідній $e\#^1$ і знову G-септакорд стає розширеним шостим по h-moll (тт. 34-35). Що абсолютно несподівано, так це рішення інтенсивної хроматизації голосоведення у тактах 35-36, що збігається з транспонованою цитатою п'єси №1 з циклу «Метелики». Що композитор хоче сказати за допомогою цього містичного повернення, можливо щось схоже на те, що він позначав на початку п'єси ремаркою «Немов звіддала», маркуючи тим самим ще й наступну репризу №2. У будь-якому випадку цитата з «Метеликів» допомагає усвідомити п'єсу №17 як драматургічно поворотну точку циклу (Kaminsky, 1989: 222).

Порівняння п'єс №16 та №17 демонструє перехресні відсилання між ними. Хроматичний рух п'єси №17 є розробкою дуже різних звучань Тріо з №16. У обох п'єсах домінанта H-dur є продовжуваною сусідніми гармоніями G-септакорду, трактованих і як збільшена секста. (Це, імовірно, чистий збіг обставин, що збільшена секста з'являється майже в одній і тій самій точці у обох п'єсах – т. 33 у №16 та тт. 31-34 у №17). На додаток, реєстрова специфіка у №17 ясно відсилає до кульмінації №9, яка замикає першу частину циклу. Кульмінаційні пасажі з двох п'єс є взаємно співставними. №9 рухається від H-dur до G-септакорду до C-dur, №17 – від G-септакорду як збільшеної сексти до V⁶⁴ у H-dur. Враховуючи сказане, варто визнати, що драматургічне повернення

зазначеної ладогармонічної формули на межових ділянках структури циклу є не випадковим, саме за допомогою цього прийому, окреслюються кордони, виразніше виявляючи композиційні закономірності цілого.

Від заключних тактів коди у №17 (т. 90 і далі) до початку фінальної п'єси циклу Р. Шуман узагальнює значущі тональні і тематичні зв'язки циклу. По-перше, це три тональності – h-moll, G-dur і C-dur, у яких переважно здійснюються перехресні посилення зазначеної ладогармонічної формули. Тоніка h-moll веде до перерваного звороту – до VI (т. 93), який у завершенні функціонує як V до неаполітанського (C-dur) по початковій тональності №17 (H-dur). По-друге, особлива увага до реєстрових змін виявляє глибші аспекти завершеності форми. У т. 90 послідовність рухається від реєстрової вершини (h², h³) вниз на дві октави. В плагальній каденції, яка йде за тим, відбувається рух уверх, перш ніж зупинитися на f^{#1}. Порівнявши реєстрову специфіку голосоведення №9 і №17, заміну f^{#1} на f¹ у акорді, який відкриває фінальну п'єсу циклу (№18), можна запропонувати ще іншу інтерпретацію перехресних відсилань. Зокрема, звернути увагу, що №16 розпочинається G-dur з мелодичним положенням h (терції), який рухається до h-moll, а №17 закінчується h-moll з репризою №2, але не перед тим, як власне середній голос спускається до f^{#1}. Це є рухом до G-септакорду на початку №18, який поданий на тонічній педалі C, яка, таким чином, повертає всі попередні енгармонічні амбівалентності G-септакорду. Таким чином, цикл завершується оригінальною гармонічною послідовністю G-H-G7-C, яка проходить через весь цикл від першої п'єси через її розширення – до акумуляції її звучань у трьох заключних п'єсах. У артикуляційному плані ідеально про це говорить фермата над фінальним h-moll акордом №17, що звучить немов кінець циклу, вказуючи на те, що фінальна п'єса є надлишковим Евзєбієвим додатком (зайвим, але емоційно неминучим). Проте таке закінчення було би зменшенням смислового багатства, даного

літературною програмою в специфічній манері, що закриває цикл в C-dur і тим самим створюючи умови для процесу перехресних відсилань в рамках всього циклу. Є щось тонко іронічне в цьому завершенні. Правдоподібно, що в той час як «Танці давидсбюндлерів» можуть бути завершені попередньою п'єсою, фінальна п'єса додається як вихід на абсолютно новий рівень структурного осмислення всього попереднього розвитку циклу (Kaminsky, 1989: 224).

Висновки і перспективи досліджень. Проведення повторень матеріалу через увесь цикл є характерною рисою фортепіанних циклів Р. Шумана. Це створюється за допомогою перехресних відсилань, в т.ч. на основі ладогармонічних та тональних структур. Більше того, використання Р. Шуманом перехресних відсилань саме в «Танцях давидсбюндлерів» (у порівнянні з «Метеликами» та «Карнавалом») досягає свого апогею. Саме тут композитор використовує як на поверхні, так і в середніх шарах фактури як оригінальні, так і транпоновані ладогармонічні звороти й послідовності. Цей розвиток може слугувати ілюстрацією думки самого Р. Шумана про цей цикл, вираженої в його листах до Клари Вік від 6 лютого і 17 березня 1838 року. «Навіть якщо я був щасливий за фортепіано, то це було тоді, коли я писав їх («Танці давидсбюндлерів») і «Ти відповіла, що «Танці давидсбюндлерів» – дуже легкі; я ж думаю, що вони цілком відрізняються від «Карнавалу», так як обличчя відрізняється від маски» (Robert und Clara Schumann, 1989: 78, 97).

Втілення зазначених композиційних особливостей циклу «Танці Давидсбюндлерів» можна прослідкувати у низці виконавських версій твору, серед яких – виконання німецького піаніста Вільгельма Кемпфа (Schumann... [Kempff]), британця Андраша Шиффа (Schumann... András Schiff), корейського піаніста Дасоля Кіма (Robert Schumann... (Dasol Kim), ізраїльського піаніста Арієля Ланьї (Ariel Lanyi), американської піаністки Тіффані Пун (Schumann... Tiffany Poon) та інших, але це вже має бути завданням окремих, наступних досліджень.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ariel Lanyi plays Schumann's Davidsbündlertänze (Book 1). Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=wHBmE5UnDEI>
2. Ariel Lanyi plays Schumann's Davidsbündlertänze (Book 2). Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=ctDdp1nzFxs>

3. Eckerty C. D. Narrative Strategies in Robert Schumann's Davidsbündlertänze and Dichterliebe. Dissertation in Performance. The Thesis. University of Missouri-Kansas City. 2008. 24 p.
4. Fowler A. Robert Schumann and the "Real" Davidsbündler. *College Music Symposium*. 1990. №30(2). P. 19-27.
5. Kaminsky P. Principles of Formal Structure in Schumann's Early Piano Cycles. *Music Theory Spectrum*. 1989. №11. P. 207-225.
6. Kaminsky P. M. Aspects of harmony, rhythm and form in Schumann's "Papillons", "Carnaval" and "Davidbündlertänze" (Volumes I and II). The Thesis. The University of Rochester, Eastman School of Music. 1990. 24 p.
7. Powell D. L. Davidsbündler: Robert Schumann, Theodor Kirchner, and an Intimate Musical World: Dissertation or Thesis. University of Northern Colorado, ProQuest Dissertations Publishing. 2023. 24 p.
8. Robert Schumann – Davidsbündlertänze, Op.6 (Dasol Kim). Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=PQPqg5ne2U>
9. Robert und Clara Schumann: Briefe einer Liebe, ed. Hanns-Josef Ortheil. Königstein: Athenäum, 1982. 365 p.
10. Schumann – Davidsbündlertänze, op. 6 (Audio+Sheet) [Kempff]. Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=LYD9gyJJwEU>
11. Schumann Davidsbündlertänze Op.6 Andrés Schiff. Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=xXwMvwlZ2j8>
12. Schumann: Davidsbündlertänze, Op. 6 | Tiffany Poon, piano. Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=NULdpwoj1N4>
13. White S. J. Fighting the Philistines: Robert Schumann and the Davidsbündler. *Musical Offerings*. 2021. №12(1). P. 1-9. DOI: 10.15385/jmo.2021.12.1.1

REFERENCES:

1. Ariel Lanyi plays Schumann's Davidsbündlertänze (Book 1). Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=wHBmE5UnDEI>
2. Ariel Lanyi plays Schumann's Davidsbündlertänze (Book 2). Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=ctDdp1nzFxs>
3. Eckerty C. D. (2008). Narrative Strategies in Robert Schumann's Davidsbündlertänze and Dichterliebe. Dissertation in Performance. University of Missouri-Kansas City [In English].
4. Fowler A. (1990). Robert Schumann and the "Real" Davidsbündler. *College Music Symposium*, 30, 2 (Fall), 19-27 [In English].
5. Kaminsky P. (1989). Principles of Formal Structure in Schumann's Early Piano Cycles. *Music Theory Spectrum*, 11, (Autumn), 207-225 [In English].
6. Kaminsky P. M. (1990). Aspects of harmony, rhythm and form in Schumann's "Papillons", "Carnaval" and "Davidbündlertänze" (Volumes I and II). The University of Rochester, Eastman School of Music [In English].
7. Powell D. L. (2023). Davidsbündler: Robert Schumann, Theodor Kirchner, and an Intimate Musical World: Dissertation or Thesis. University of Northern Colorado, ProQuest Dissertations Publishing [In English].
8. Robert Schumann – Davidsbündlertänze, Op.6 (Dasol Kim). Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=PQPqg5ne2U>
9. Robert und Clara Schumann: Briefe einer Liebe, ed. Hanns-Josef Ortheil. Königstein: Athenäum, 1982. 365 p. [In English].
10. Schumann – Davidsbündlertänze, op. 6 (Audio+Sheet) [Kempff]. Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=LYD9gyJJwEU>
11. Schumann Davidsbündlertänze Op.6 Andrés Schiff. Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=xXwMvwlZ2j8>
12. Schumann: Davidsbündlertänze, Op. 6 | Tiffany Poon, piano. Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=NULdpwoj1N4>
13. White, S. J. (2021). Fighting the Philistines: Robert Schumann and the Davidsbündler. *Musical Offerings*. 12, 1 (1). DOI: 10.15385/jmo.2021.12.1.1 [In English].