

RU

Три «Баркаролы» на стихи Эмануэля Гейбеля: песни Иоанны Кинкель, Фанни Хензель (Мендельсон) и Клары Шуман

Зубова О. В.

Аннотация. Статья посвящена трем вокальным сочинениям на одно стихотворение Эмануэля Гейбеля “Gondoliera”: это «Баркаролы» Иоанны Кинкель, Фанни Хензель (Мендельсон) и Клары Шуман. Цель исследования – выявление особенностей интерпретации единого поэтического текста в индивидуальных композиторских стилях. Научная новизна исследования заключается в сравнительном анализе этих композиций и введении в научный обиход малоизученного репертуара. В связи с этим автор затрагивает историко-культурный контекст, рассматривает специфику поэтического первоисточника, анализирует музыкальную форму, обсуждает метроритмическую организацию, мелодику и гармонию каждой из музыкальных версий. В ходе исследования установлено, что своеобразие каждого из произведений определяется характером взаимодействия поэтического слова и музыки. Полученные результаты позволяют уточнить место рассматриваемых сочинений в контексте немецкой вокальной культуры XIX века и расширить представления о творчестве композиторов, находящихся за пределами основного музыкально-исторического канона.

EN

Three “Barcarolles” to poems by Emanuel Geibel: songs by Johanna Kinkel, Fanny Hensel (Mendelssohn), and Clara Schumann

O. V. Zubova

Abstract. The article is devoted to three vocal compositions based on the same poem by Emanuel Geibel, “Gondoliera”: namely, the “Barcarolles” by Johanna Kinkel, Fanny Hensel (Mendelssohn), and Clara Schumann. The purpose of the study is to identify the specific features of interpreting a single poetic text across individual compositional styles. The scientific novelty of the research lies in the comparative analysis of these compositions and the introduction of a little-studied repertoire into academic discourse. In this regard, the author touches upon the historical and cultural context, examines the specifics of the poetic source text, analyzes the musical form, and discusses the meter-rhythmic organization, melody, and harmony of each musical version. In the course of the study, it was established that the uniqueness of each work is determined by the nature of the interaction between the poetic word and music. The results obtained make it possible to clarify the place of the works under consideration in the context of 19th-century German vocal culture and to expand the understanding of the oeuvre of composers existing outside the main music-historical canon.

Введение

Актуальность данного исследования обусловлена современными тенденциями музыковедения, направленными на пересмотр художественного наследия XIX века и включение в научный оборот творчества композиторов, ранее остававшихся на периферии канона, в том числе женщин-композиторов. Несмотря на активное изучение данной проблематики в зарубежной науке, в отечественном музыковедении она разработана недостаточно полно, что определяет необходимость дальнейших исследований.

Дополнительную значимость работе придают потребности исполнительской практики и музыкального образования, ориентированные на расширение репертуара и углубление представлений о стилевом многообразии романтизма. Обращение к музыкальным интерпретациям одного поэтического текста позволяет выявить особенности композиторского мышления и закономерности взаимодействия слова и музыки.

Таким образом, актуальность исследования определяется необходимостью систематизации и анализа малоизученного материала, а также его включения в современный научный и культурный контекст.

Задачи исследования: 1) определить место данных произведений в контексте камерно-вокальной культуры эпохи романтизма; 2) охарактеризовать поэтический текст как основу музыкального воплощения; 3) провести сравнительный анализ указанных сочинений; 4) выявить общие и индивидуально-стилевые особенности композиторских интерпретаций.

Методология исследования включает совокупность эмпирических и теоретических методов. Эмпирические методы (наблюдение, описание, сравнение) использованы для фиксации и первичной характеристики музыкального и поэтического материала, а также для выявления сходств и различий между анализируемыми произведениями. Общелогические методы (анализ, синтез, обобщение) применяются для структурирования материала, выявления взаимосвязей между его элементами и формулирования итоговых выводов. Культурно-исторический подход обеспечивает рассмотрение сочинений И. Кинкель, Ф. Хензель и К. Шуман в контексте художественной культуры эпохи, тогда как компаративный анализ направлен на выявление специфики индивидуальных авторских интерпретаций поэтического первоисточника.

Материалом исследования послужили ноты трех песен на стихи Э. Гейбеля трех указанных выше авторов и само стихотворение.

Теоретическую базу исследования составляют работы, задающие основы анализа тексто-музыкальной формы, прежде всего диссертация Г. А. Рымко (2014), а также труды по музыкальной форме Т. С. Кюрегян (2003) и Ю. Н. Холопова (2006; 2012). Помимо этого, привлекались книги и статьи исторического характера, в которых можно почерпнуть сведения об Иоанне Кинкель, Фанни Хензель и Кларе Шуман (Пономарева, 2019; Citron, 2001; Todd, 2010; Schmidt, 1996; Steegmann, 2004; Reich, 2001). Большую ценность для нас представляют также исследования, освещающие вокальное творчество этих композиторов (Пальян, 2019; Bunzel, 2017; Citron, 1983; Rodgers, 2011; Wozonig, 2020). Музыкальным воплощениям стихотворений Гейбеля посвящена книга В. Шталя (Stahl, 1919), к сожалению, ставшая библиографической редкостью.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его материалов в курсах истории музыки и музыкальной формы; они могут быть полезны исполнителям, интересующимся творчеством И. Кинкель, Ф. Хензель и К. Шуман.

Обсуждение и результаты

Франц Эмануэль Август Гейбель (Franz Emanuel August Geibel; 1815-1884) – немецкий поэт, драматург, переводчик, лауреат премии Шиллера. Исследователи отмечают «простоту слога и мелодичность образов» (Серягина, 2020, с. 52), музыкальность поэзии Э. Гейбеля (Stahl, 1919, S. 7). Вероятно, этим объясняется любовь композиторов к его творчеству: на основе 300 стихотворений Гейбеля создано около 3600 музыкальных сочинений. Его слово высоко ценили Р. Шуман, Й. Брамс и другие видные композиторы.

Стихотворение Э. Гейбеля “Gondoliera” (“O komm zu mir, wenn durch die Nacht” / «О, приди ко мне, когда сквозь ночь») относится к раннему периоду творчества: написано в 1836-1837 годах, напечатано в 1840 году в первом его сборнике (Geibel, 1840, p. 113-114). По сути, это перевод стихотворения “Oh, come to me when daylight sets” одного из главных представителей ирландского романтизма, старшего современника Гейбеля Томаса Мура (Thomas Moore, 1779-1852) из первой части книги “National Airs” (1818).

Оригинальный текст Т. Мура	Эквиритмический перевод А. А. Курсинского
Oh, come to me when daylight sets; Sweet! then come to me, When smoothly go our gondolets O'er the moonlight sea; When Mirth's awake, and Love begins, Beneath that glancing ray, With sounds of lutes and mandolins, To steal young hearts away. Then, come to me when daylight sets; Sweet! then come to me, When smoothly go our gondolets O'er the moonlight sea.	О, жизнь моя! чуть день умрет, Спеш, спеш ко мне, Помчимся мы по глади вод В гондоле при луне! Когда в сиянии огней Проснется сладкий шум, Струна любви звенит нежней И дремлет гордый Ум, – Тогда и ты, чуть ночь сойдет, Спеш, спеш ко мне, Помчимся мы по глади вод В гондоле при луне.
Oh, then's the hour for those who love, Sweet! like thee and me; When all's so calm below, above, In heaven and o'er the sea; When maidens sing sweet barcarolles, And Echo sings again So sweet, that all with ears and souls Should love and listen then. So, come to me, when daylight sets; Sweet! then come to me, When smoothly go our gondolets O'er the moonlight sea	Когда вкусят стихии сон, – Настанет час Любви; Для нас с тобою создан он, Лови его, лови! Тогда разносятся с гондол Среди прозрачной тьмы Напевы страстных баркарол: Внимать им станем мы. О, жизнь моя! Чуть день умрет, Спеш, спеш ко мне, Помчимся мы по глади вод В гондоле при луне

В немецком тексте Э. Гейбеля (как и в приведенном нами русском переводе Курсинского (1896, с. 47) сохраняются общая структура стихотворения Т. Мура (две двенадцатистрошные строфы с перекрестной рифмовкой), поэтический метр, а также неравнострочность (более длинные нечетные, укороченные четные), создающая эффект покачивания. Сохраняется и идея репризного повтора: последние четыре строки каждой строфы возвращают начальные слова (у Мура с легким начальным варьированием, у Гейбеля абсолютно точно). Но главная общность, разумеется, в образном строе: оба стихотворения рисуют картину ночного покоя, «часа для тех, кто влюблен» (“the hour for those who love”), водной глади, нежного касания волн. Есть совпадения и в деталях: например, упоминание музыкальных инструментов – лютни и мандолины у Мура, цитры у Гейбеля. При этом есть и отличия. Гейбель не использует образы девушек, поющих баркаролы, и эха, отражающего их пение (ср. с 5-6 строками второй строфы у Мура: “maidens sing sweet barcarolles”, “echo sings again”). Более того, немецкий поэт привносит в стихотворение новые смысловые акценты. Если Мур в первой строке создает ощущение приглушенного света (“come to me when daylight sets” / «приди ко мне, когда погаснут дневные огни»), то у Гейбеля, напротив, ярко сияют звезды (“O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternheer” / «О, приди ко мне, когда сонм звезд блуждает в ночи»).

Оригинальный текст Э. Гейбеля	Подстрочный перевод О. Zubовой
O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternheer, Dann schwebt mit uns in Mondespracht Die Gondel übers Meer. Die Luft ist weich wie Liebesscherz, Sanft spielt der goldne Schein, Die Cither klingt und zieht dein Herz Mit in die Lust hinein. O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternheer, Dann schwebt mit uns in Mondespracht Die Gondel übers Meer.	О, приди ко мне, когда сонм звезд Блуждает в ночи; Тогда в лунном сиянии гондола Понесет нас по морю. Воздух нежен, словно ласки влюбленных, Мягко струится золотистое сияние; Звуки цитры влекут твоё сердце Навстречу радости. О, приди ко мне, когда сонм звезд Блуждает в ночи; Тогда в лунном сиянии гондола Понесет нас по морю.
Das ist für Liebende die Stund', Liebchen, wie ich und du; So friedlich blaut des Himmels Rund, Es schläft das Meer in Ruh. Und wie es schläft, da sagt der Blick, Was nie die Zunge spricht, Die Lippe zieht sich nicht zurück, Und wehrt dem Kusse nicht. O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternheer, Dann schwebt mit uns in Mondespracht Die Gondel übers Meer	Это час для влюбленных – Для таких, как мы с тобой; Так безмятежно синеют небеса, И море спокойно спит. И пока оно спит, тогда говорит взор То, что никогда не сказал бы язык, Губы не отстраняются И не отвергают поцелуй. О, приди ко мне, когда сонм звезд Блуждает в ночи; Тогда в лунном сиянии гондола Понесет нас по морю

Обе версии стихотворения были весьма популярны в свое время и получили множество музыкальных трактовок. В работе Ван Юанмей (2020, с. 45-46) перечислено более 40 композиций на этот текст. В основном это сочинения авторов, не оставивших глубокого следа в истории музыки. Мы остановимся на трех песнях, созданных женщинами-композиторами: Иоанной Кинкель, Фанни Хензель (Мендельсон) и Кларой Шуман.

Первая из всех известных нам песен на стихотворение Э. Гейбеля “Gondoliera” принадлежит Иоанне Кинкель (1810-1858). Композитор и хоровой дирижёр, а также писатель, просветитель, педагог, Иоанна Кинкель родилась в Бонне в семье школьного учителя. Там она брала уроки у Франца Антона Риса (1755-1846), некогда обучавшего скрипичной игре самого Бетховена. В середине 1830-х годов Иоанна покинула Бонн, стремясь сбросить оковы неудачного брака. В 1836 году во Франкфурте она повстречалась с Феликсом Мендельсоном, некоторое время занималась под его руководством. Затем три года провела в Берлине, где продолжала свое музыкальное образование у Вильгельма Тауберта (фортепиано) и Карла Бёмера (композиция). Чтобы обеспечить себя, Иоанна сама давала частные уроки (Lemke, 2001).

В Берлине Иоанна познакомилась со старшей сестрой Феликса Мендельсона Фанни Хензель, Кларой Шуман и многими другими представителями интеллектуальной элиты. Она дружила и с самим поэтом, а стихотворение “Gondoliera” ей было известно еще до публикации (Bunzel, 2017, p. 5). В 1838 году Иоанна, носившая тогда фамилию первого мужа – Матё (Mathieux), опубликовала свой цикл «Шесть стихотворений Эмануэля Гейбеля» op. 8 (Берлин, издатель Т. Траутвайн) (см. Иллюстрацию 1). Избранное нами стихотворение мы встречаем в третьей песне под названием “Gondellied”, что можно перевести как «Песня в гондоле» или «Баркарола».

В «Баркароле» И. Кинкель, написанной в светлой тональности Соль мажор, две строфы стихотворения Э. Гейбеля поются на одну и ту же музыку (то есть форма целого куплетная). Куплет написан в простой трехчастной форме: двенадцать строк поэтической строфы равномерно распределены между экспозиционным периодом, серединой и точной репризой – по четыре строки в каждой части. Неравнострочность строк компенсируется различной скоростью произнесения текста и ритмом: остановкой в конце каждой четной строки на длинной ноте. Благодаря этому все музыкальные построения оказываются одинаковыми по длине и квадратными (см. Рисунок 1). Каждый куплет завершает небольшое фортепианное дополнение.

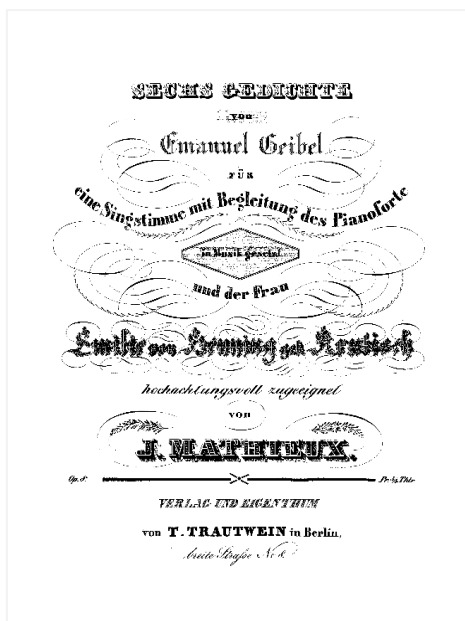


Иллюстрация 1. Титульный лист издания И. Матё (Кинкель) «Шесть стихотворений Эмануэля Гейбеля» op. 8 (1838 год)

Строки	1 2 3 4	5 6 7 8	9 10 11 12	
Количество слогов	8 6 8 6	8 6 8 6	8 6 8 6	
Разделы формы	⌒ ⌒	⌒ ⌒	⌒ ⌒	—
Количество тактов	4 4	4 4	4 4	4
Каденции	D T	Dp D	D T	T

Рисунок 1. «Баркарола» И. Кинкель: схема музыкальной формы куплета

Тест стихотворения явственно доносится до слушателя, поскольку стиль распева силлабический, однако мелодия при этом слегка украшена изящными двузвучными распевами. Музыкальный размер 6/8 традиционен для жанра баркаролы, как и непрерывные переливы шестнадцатых в партии фортепиано (см. Нотный пример 1). В этих волнообразных фигурациях можно усмотреть звукоизобразительный момент.

CONDELLIED.

Nº III.

Andante con moto.

SINGSTIMME.

O komm zu mir, wenn durch die Nacht
Das ist für Lieben die Stund',

PIANO-FORTE

wandelt das Stern-heer, dann schwebt mit uns in
Liebchen wie ich und du, so friedlich blaut des

un poco ritard. *a tempo.*

Mein des-pracht die Gon-del ü-bers Meer. Die
Him-mels Bund, es schläft das Meer... in Ruh. Die

un poco ritard. *sfz.* *a tempo.*

Нотный пример 1. И. Кинкель «Шесть стихотворений Эмануэля Гейбеля» op. 8 № 3, «Баркарола», такты 1-8

Линия вокальной партии охватывает сравнительно небольшой диапазон – малую дециму (от d^1 до f^2). Причем верхний звук достигается только в кульминации (такт 15), после которой звучит единственный во всей песне хроматизированный ход. Преимущественно диатоническая мелодия разворачивается решительно и свободно, даже немного размашисто: характерная черта – ход на секту ($d-h$) в самом начале и при завершении периода. В середине (такты 9-16) ее характер заметно меняется: появляются трелеобразные переливы в небольшом диапазоне на фоне оригинальной гармонической «подсветки». Композитор делает отклонение в тональность, одноименную к параллельной, – в Ми мажор («золотое свечение»), а затем в си минор, который вносит оттенок легкой грусти («серебряное свечение») (см. Нотный пример 2). В текстах обеих строф в этот момент всплывают музыкальные образы: в первой – звучание цитры, во второй – пение дев.



Нотный пример 2. И. Кинкель «Шесть стихотворений Эмануэля Гейбеля» op. 8 № 3, «Баркарола», такты 9-12

Примечательно, что во втором куплете И. Кинкель использует текст, отличный от того, что был опубликован Э. Гейбелем в 1840 году (см. строки 5-8). Вероятно, это ранняя версия стихотворения – более близкая к тексту Т. Мура: здесь речь идет именно о поющих девах и вторящем им эхе. Заметим, что текст, положенный на музыку Ф. Хензель, в точности совпадает с таковым в книге Э. Гейбеля, а у К. Шуман есть некоторые вольности: например, в ее версии некто «не отводит взгляд» (в оригинале – «не отстраняет губы», совершает поцелуй). Приведем для сравнения тексты 5-8 строк второй строфы в трех версиях ниже.

Вторая строфа, строки 5-8 в версии		
И. Кинкель	Ф. Хензель	К. Шуман
Die Mädchen singen Liebeslust, Das Echo hallt von fern, Da drängt sich klopfend Brust an Brust, Schließt Mund an Mund sich gern	Und wie es schläft, da sagt der Blick, Was nie die Zunge spricht, Die Lippe zieht sich nicht zurück, Und wehrt dem Kusse nicht	Und wie es schläft, so sagt der Blick, Was nie die Zunge spricht, Das Auge zieht sich nicht zurück, Zurück die Seele nicht

«Баркарола» (“Gondellied”) Фанни Хензель (Мендельсон) (1805-1847) была написана в 1841 году и вышла в свет в 1846. Она вошла в знаковый Первый опус талантливейшего композитора, который та решилась опубликовать лишь в зрелом возрасте – незадолго до своей внезапной смерти. Фанни, как и её семья, долгое время находилась в плену условностей своего времени: считалось, что женщина аристократического круга не должна заниматься музыкой профессионально. Опус № 1 Ф. Хензель знаменовал переход к новому этапу ее жизни и творчества: этапу, который был прерван безвременной кончиной (Citron, 2001, p. 396-397).

Творческое наследие Фанни Хензель насчитывает примерно 450 сочинений в различных жанрах, в том числе интересные фортепианные сочинения, квартеты, трио, а также несколько образцов кантатно-ораториального жанра. Однако центром ее творчества были, безусловно, песни (более 250), которые она писала на протяжении всей своей жизни. Шесть песен Фанни были изданы в 1826-1830-е годы под именем её брата в составе его опусов 8 и 9 (этот факт свидетельствует о стилистическом родстве их вокального письма). Приверженность жанру песни (Lied) Фанни Хензель унаследовала от своего учителя – Карла Фридриха Цельтера, одного из крупнейших мастеров в этой области (Todd, 2010, p. 56-57; Rodgers, 2011, p. 178).

«Баркарола» (“Gondellied”) не случайно завершает первую публикацию Ф. Хензель: это ее излюбленный жанр. По словам Г. И. Пальян, исследовательницы камерно-вокального творчества Ф. Хензель, в ее песнях «часто встречается жанровое влияние баркаролы, воплощённое, как правило, средствами метроритма и фактуры. Баркарола в песнях Хензель служит выражению, главным образом, настроения светлой, безмятежной созерцательности» (Пальян, 2019, с. 38). Светлое блаженство ночи отражается в выборе спокойной и радостной тональности Ля мажор, лишь слегка оттеняемой одноименным минором в середине. Призывная интонация стихотворения «О, приди ко мне!» находит очень естественное воплощение в восходящих мелодических ходах начальных мотивов. Легкая блестящая фигурация в партии фортепиано – тончайшая звукопись – напоминает нам о серебрищейся водной глади в лунном свете (см. Нотный пример 3). Как и у И. Кинкель, здесь используется размер 6/8, а также непрерывное движение шестнадцатыми в аккомпанементе.

В самом стихотворении Гейбеля, как было показано выше, заложена идея репризной повторности. И. Кинкель, как и Ф. Хензель, песня которой также написана в куплетной форме, следуют этому: возвращению текста в обоих куплетах соответствует репризный раздел. Однако нельзя сказать, что структура стихотворения полностью предопределяет музыкальную форму. Например, в обеих песнях тот же музыкальный материал звучит и в начале второй строфы с иными словами.

GONDELLIED. 19

Nº 6. Allegretto.

Gesang. *O komm zu mir
Dies ist für sel - ge*

Piano. *p dolce. sempre legato.*

*wenn durch die Nacht, wan - delt das Ster - nen - heer,
Lieb die Stund, Liebchen o komm, und schau,*

Ped. Ped. e simile.

Нотный пример 3. Ф. Хензель Шесть песен оп. 1 № 6, «Баркарола», такты 1-6

В песне Ф. Хензель помимо этого неоднократно повторяются последние строки строфы, что заметно трансформирует исходную структуру. В результате куплет обретает весьма оригинальную форму: в нем как бы накладываются друг на друга песенная простая трехчастная форма и песенная простая двухчастная. Реприза первой из них служит экспозиционным периодом для второй. Примеры аналогичных форм приводятся в труде Т. С. Кюрегян (2003, с. 45). Ниже представлена схема формы куплета (см. Рисунок 2).

	Простая 2-х частная форма							
	Простая 3-х частная форма							
Строки	1 2 3 4	5 6 7 8	9 10 11 12	11 11 12 11.1 12				
Количество слогов	8 6 8 6	8 6 8 6	8 6 8 6	8 8 6 4 6				
Разделы формы	┌ ○ ○ ┐	┌ ○ ○	┌ ○ ○	┌ ○ ○ ○	└			
Количество тактов	2 4 4 1	4 4	4 4	4 4 4 3				
Каденции	Sp D	T ^p D	Sp D	DD T T T				

Рисунок 2. «Баркарола» Ф. Хензель: схема музыкальной формы куплета

В основе второй части простой двухчастной формы лежат лишь повторения последних двух строк строфы, тем не менее она занимает довольно много времени (а именно, 12 тактов, то есть больше, чем остальные части). Выполняя завершающую функцию, этот раздел не является кодой, поскольку начинается после половинной каденции на доминанте; кроме того, в нем заметно и развивающее начало, ощущается дальнейшее продвижение музыкальной мысли.

Мелодика «Баркаролы» Ф. Хензель не менее свободна и спонтанна, чем у И. Кинкель, но более плавна: она описывает волны в широком диапазоне, преобладает движение по аккордовым звукам. Амбитус вокальной партии у Ф. Хензель шире (дуодецима от d^1 до a^2), что требует от исполнителя крепких профессиональных навыков. Вторая часть простой двухчастной формы начинается как раз с самого высокого звука, в ее мотивах заметно обновление (это нисходящее гаммообразное движение в высоком диапазоне) (см. Нотный пример 4). Текст последних строк сначала произносится как бы с выписанным замедлением, потом в обычном темпе.

«Баркарола» («Gondellied») Клары Шуман предназначена для хора а capella, она входит в цикл «Drei gemischte Chöre» на стихи Э. Гейбеля и написана несколькими годами позже – в 1848 году. Фигура Клары Шуман (1819-1896) широко известна прежде всего в связи с биографией ее супруга, Роберта Шумана, и собственной блестящей исполнительской карьерой. Между тем она уже в детстве успешно занималась композицией, много сочиняла в годы брака с Робертом. Большинство ее опусов, что легко объяснимо, предназначено для фортепиано; она написала также ряд песен. Цикл на стихи Э. Гейбеля – единственное хоровое сочинение Клары. Его появление связано с деятельностью Шуманов на почве Дрезденского хорового общества («Dresden Verein für Chorgesang»), основанного ими в 1848 году (Антоненко, 2022, с. 41).

В своей музыкальной версии К. Шуман использует иной размер – 9/8, отличающийся вместительным тактом и большим разнообразием ритмических фигур. Тональность, как и у других авторов, – мажорная (As-dur). Форма целого, подобно трактовкам И. Кинкель и Ф. Хензель, – куплетная. Куплет написан в простой песенной трехчастной форме и состоит из преимущественно квадратных построений, единственное расширение возникает во втором предложении репризы (см. Рисунок 3).



Нотный пример 4. Ф. Хензель *Шесть песен* оп. 1 № 6, «Баркарола», такты 28-33

Строки	1 1 2 3 4	5 6 7 8	9 9 10 11 12 12
Количество слогов	8 8 6 8 6	8 6 8 6	8 8 6 8 6 6
Разделы формы	⌒ ⌒	⌒ ⌒	⌒ ⌒
Количество тактов	4 4	4 4	4 6
Каденции	T D	Dp D	T T

Рисунок 3. «Баркарола» К. Шуман: схема музыкальной формы куплета

Начальный призыв в хоре К. Шуман подчеркнут удвоением фразы “O komm zu mir” (см. Нотный пример 5). Повторена и последняя строка строфы – “Die Gondel übers Meer”, что способствует более убедительному завершению. Текстовые повторы возникают также в связи с имитациями в 4-й, 5-й и 6-й строках (см. Нотный пример 6). Отметим также гибкую и разнообразную ритмику, благодаря которой текст в хоре К. Шуман словно обретает новую пластичность: композитор то сжимает, то растягивает поэтические строки, уделяя им разное количество музыкального времени, и делает это невероятно легко и естественно. В Таблице 1 отражены временные соответствия.

Нотный пример 5. К. Шуман, «Баркарола», такты 1-2

Таблица 1. «Баркарола» К. Шуман: временные соответствия

Номер строки	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Кол-во слогов	8	6	8	6	8	6	8	6	8	6	8	6
Кол-во музыкального времени (в л)	25	11	18	18	21	18	16	17	25	11	18	36

Грани между строками иногда завуалированы – например, между первой и второй (см. Нотный пример 5). В некоторых случаях, напротив, возникает разделение строки на две половинки. Так, пятая строка разделяется на “Die Luft ist weich” и “wie Liebesscherz” (см. Нотный пример 6).

Die Luft ist weich, wie Lie - bes - scherz, sanft
Und wie es schläft, da sagt der Blick, was

Die Luft ist weich, die Luft ist weich wie Lie - bes - scherz, sanft
Und wie es schläft, und wie es schläft, da sagt der Blick, was

Die Luft ist weich, wie Lie - bes -

Нотный пример 6. К. Шуман, «Баркарола», такты 9-10

Оригинальны и некоторые детали гармонического плана. При весьма стандартных общих контурах (период с завершением в тональности доминанты, отклонение в субдоминанту в репризе простой трехчастной формы) интересно реализована срединная неустойчивость. Сначала происходит «перекрашивание» чередованием различных доминант органного баса *es* (такты 9-12) с единственным разрешением в T_6 с-moll в такте 12; затем следуют идеально плавные хроматические линии – проходящий оборот между обращениями альтерированной двойной доминанты в *Es-dur* (такты 13-14) и «сползание» в неаполитанский секстаккорд этой же тональности, готовящий каденцию в 15-16 тактах (см. Нотный пример 7).

spielt der gold' - ne, gold' - ne Schein, die Zi - ther klingt und
nie, was nie die Zun - ge spricht, die Lip - pe zieht sich

spielt, sanft spielt der gold' - ne, gold' - ne Schein, die Zi - ther klingt und
nie, was nie, was nie die Zun - ge spricht, die Lip - pe zieht sich

sanft spielt der gold' - ne, gold' - ne Schein, die Zi - ther klingt und
was nie, was nie die Zun - ge spricht, die Lip - pe zieht sich

schertz, der gold' - ne Schein, die Zi - ther klingt und

zieht dein Herz mit in die Lust hin - ein.
nicht zu - rück, und wehrt dem Kus - se nicht.

Lust hin - ein.
Kus - se nicht.

zieht dein Herz mit in die Lust hin - ein.
nicht zu - rück, und wehrt dem Kus - se nicht.

Нотный пример 7. К. Шуман, «Баркарола», такты 11-16

В трех представленных версиях «Баркаролы» на стихи Э. Гейбеля разнится подход к поэтическому тексту. Наиболее пассивное положение музыка занимает в песне И. Кинкель: в ней нет текстовых повторов и больших распевов (двузвучные украшения не мешают отчетливому слышанию текста), это музыкальный слепок стихотворения.

Ф. Хензель заметно преобразует структуру строфы, неоднократно повторяя последние строки. Помимо этого, она весьма вольно поступает со словесными ударениями: в очень заметных местах – а именно в начальных мотивах обоих предложений экспозиционного периода и в репризе – на сильные доли такта попадают безударные слоги. Ниже представлена схема третьей строки первой строфы и способы ее метроритмической реализации в трех версиях (см. Рисунок 4). Желтым цветом показаны сильные доли тактов.

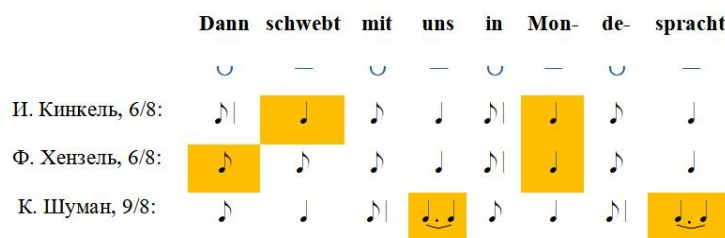


Рисунок 4. Схема 3-ей строки первой строфы и способы ее метроритмической реализации

К. Шуман обращается со стихом еще более свободно – то растягивая, то сжимая строки, преодолевая таким образом его регулярность. Удивительно, но квадратность построений в её композиции обусловлена не структурой стиха, а музыкальной потребностью.

В ходе проведённого исследования был осуществлён сравнительный анализ трёх музыкальных интерпретаций стихотворения Эмануэля Гейбеля “Gondoliera”, принадлежащих Иоанне Кинкель, Фанни Хензель и Клауде Шуман. Подведем итоги.

Все три песни имеют спокойный, радостный характер и написаны в мажорных тональностях. Темп во всех случаях умеренно подвижный: И. Кинкель – *Andante con moto*, Ф. Хензель и К. Шуман – *Allegretto*.

И. Кинкель и Ф. Хензель используют обычный для баркаролы размер 6/8, К. Шуман более объемный – 9/8; во всех случаях триольная внутренняя пульсация дает эффект покачивания.

Во всех трех песнях стиль распева силлабический, иногда встречаются лишь небольшие распевы, текст слышен весьма отчетливо.

В песнях И. Кинкель и Ф. Хензель наблюдается общность фактурных форм. В песне К. Шуман стоит отметить большую сложность музыкальной ткани, вовлечение полифонических приемов, что связано с тем, что она написана для хорового состава. Разумеется, каждая из песен имеет уникальный источник мотивов, собственный мелодический абрис и гармонический план.

Каждый автор предлагает собственную модель соотношения слова и музыки. В песне И. Кинкель наблюдается наибольшая ориентация на поэтический текст: строфическая структура сохраняется идеально, музыкальное развитие подчинено логике стихотворения. В сочинении Ф. Хензель, напротив, выявляется тенденция к переосмыслению формы: за счёт текстовых повторов возникает оригинальная структура, объединяющая простую песенную трехчастную и двухчастную формы. При внешне более стандартной форме куплета К. Шуман демонстрирует наиболее свободное обращение с поэтической основой: слияние и разделение строк, произвольно меняющаяся скорость произнесения текста, имитации, словесные повторы, – все это подчиняет стих музыкальной драматургии.

Заключение

Проведённое исследование, направленное на выявление художественно-смысловых и музыкально-драматургических особенностей трёх «Баркарол» на стихи Эмануэля Гейбеля, позволило получить следующие результаты.

В результате решения первой задачи, связанной с анализом поэтического текста, установлено, что стихотворения Гейбеля формируют устойчивый образно-семантический комплекс, основанный на сочетании лирической созерцательности, мотивов водной стихии и символики движения, что предопределяет специфику музыкальной интерпретации.

В ходе решения второй задачи, направленной на исследование музыкально-драматургических особенностей произведений, выявлено, что композиторские трактовки жанра баркаролы демонстрируют вариативность подходов к воплощению поэтического первоисточника: от опоры на традиционные жанровые признаки до их переосмысления в контексте индивидуального авторского стиля.

Решение третьей задачи, связанной с выявлением средств музыкальной выразительности, показало, что ключевую роль в формировании художественного образа играют метроритмическая организация, фактурные особенности и гармонический язык, обеспечивающие передачу состояния плавности, текучести и эмоциональной нюансировки.

В результате комплексного анализа установлено, что взаимодействие поэтического и музыкального компонентов носит интерпретационный характер и реализуется через систему соответствий и преобразований, отражающих специфику композиторского мышления.

Тем самым достигнута цель исследования – выявлены особенности художественной интерпретации поэтического текста в трёх «Баркаролах» и определена их роль в раскрытии жанровой и образной природы вокальной миниатюры.

Перспективы исследования связаны с дальнейшим изучением творчества композиторов «второго ряда» эпохи романтизма, чье наследие остается недостаточно представленным в отечественном музыкознании. Обращение к их произведениям позволяет расширить представления о многообразии романтической вокальной культуры и выявить индивидуальные особенности композиторского стиля в контексте эпохи.

Материалы исследования | Research materials

1. Курсинский А. И. Полутени. Лирические стихотворения за 1894 и 95 гг. II. Из Томаса Мура / пер. с англ. М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1896.
2. Citron M. J. Mendelssohn(-Bartholdy) [Hensel], Fanny (Cäcilie) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. / ed. S. Sadie. L.: Macmillan, 2001. Vol. 16.
3. Geibel E. Gedichte. Berlin: Alexander Duncker, 1840.
4. Lemke W. A. Kinkel, Johanna // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. / ed. S. Sadie. L.: Macmillan, 2001. Vol. 13.

Источники | References

1. Антоненко Е. Ю. К вопросу о европейской хоровой культуре второй половины XVIII – первой половины XIX века: Великобритания и Германия // Музыка. Искусство, наука, практика. 2022. № 4 (40). https://doi.org/10.48201/22263330_2022_40_33
2. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII-XX веков. М.: Композитор, 2003.
3. Пальян Г. И. Камерно-вокальное творчество Фанни Хензель в контексте немецкого романтизма первой половины XIX века: дисс. ... к. иск. М., 2019.
4. Пономарева В. С. Личность и творчество Фанни Гензель // Музыкознание: история и современность глазами молодых ученых: сборник. Новосибирск: НГК, 2019.
5. Рымко Г. А. Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы: дисс. ... к. иск. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2014.
6. Серягина Ю. С. Поэзия Э. Гейбеля на страницах дореволюционных периодических изданий юго-западного края // Межкультурная коммуникация и СМИ: сборник научных статей / под ред. О. С. Саланиной. Барнаул: Алт. ун-т, 2020.
7. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2006.
8. Холопов Ю. Н. Музыкальные формы классической традиции. Статьи. Материалы / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012.
9. Юанмей Л. “National airs” Томаса Мура в музыкальной венециане Германии XIX века // European Journal of Arts. 2020. № 1.
10. Bunzel A. Johanna Kinkel's Lieder Compositions as a Socio-Political and Cultural Mirror of Her Time: A Reflective Interpretation: PhD. NUI Maynooth, 2017.
11. Citron M. J. The Lieder of Fanny Mendelssohn Hensel // The Musical Quarterly. 1983. Vol. 69. No. 4. <https://doi.org/10.1093/mq/LXIX.4.570>
12. Reich N. B. Clara Schumann, the artist and the woman. L.: Cornell Univ. Press, 2001
13. Rodgers S. Fanny Hensel's Lied Aesthetic // Journal of Musicological Research. 2011. № 30. <https://doi.org/10.1080/01411896.2011.588641>
14. Schmidt K. Gerechtigkeit – das Brot des Volkes: Johanna und Gottfried Kinkel. Eine Biographie. Stuttgart: Radius, 1996.
15. Stahl W. Emanuel Geibel und die Musik. Berlin: Karl Curtius, 1919.
16. Steegmann M. Clara Schumann. L.: Haus Publishing, 2004.
17. Todd L. R. Fanny Hensel: The Other Mendelssohn. N. Y.: Oxford University Press, 2010.
18. Wozonig T. Gender, Schaffensprozess und musikalische Analyse. Clara Schumanns Drei gemischte Chöre (1848) // Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie. 2020. № 17/1. <https://doi.org/10.31751/1030>

Информация об авторах | Author information

Зубова Ольга Валерьевна¹, к. иск.

¹ Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского



Olga Valerievna Zubova¹, PhD

¹ Moscow State Tchaikovsky Conservatory

¹ zuzuzu4810@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 16.07.2026; опубликовано online (published online): 20.08.2026.

Ключевые слова (keywords): Иоанна Кинкель; Фанни Хензель (Мендельсон); Клара Шуман; Эмануэль Гейбель; Johanna Kinkel; Fanny Hensel (Mendelssohn); Clara Schumann; Emanuel Geibel.