МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ А. С. МАКАРЕНКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЛЯНЬ ЮАНЬМЕЙ

УДК 78.071.1:784.3(450)«18»
ORCID 0000-0003-2607-7105

ДИСЕРТАЦІЯ

ШЛЯХИ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ ВЕНЕЦІЇ У ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ХІХ СТОЛІТТЯ

025 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктор філософії.
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

Лянь Юаньмей

Науковий керівник:
Анфілова Світлана Геннадіївна
кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2021

АНОТАЦІЯ

Лянь Юаньмей. Шляхи професійної майстерності композиторського втілення образу Венеції у вокальній музиці XIX століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2021. – Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, 2021, Міністерство освіти і науки України, Суми, 2021.

Дослідження спрямоване на виявлення шляхів професійного композиторського втілення образу Венеції у камерно-вокальній музиці XIX століття європейської традиції. Ставлення до Венеції як одного з найбільш поетично-живописних міст світу міцно затвердилося в художній творчій практиці. У численних літературних творах місто постає багатогранним і суперечливим, будучи зображеним: то крізь призму злиття діловитості та романтики («Венеціанський купець» В. Шекспіра), то простором вічного карнавалу і центром освіти (п’єси венеціанців К. Гоцці, К. Гольдоні), то місцем таємних змов, похмурих розправ (драма В. Гюго «Анджело Падуанський»), то мрією, земним раєм («Венеціанська ніч» І. Козлова, «Євгеній Онєгін» О. Пушкіна і т. п.). Але завжди Венеція – особливе місце, в якому вічність, старина тісно переплетені з юністю (Дж. Байрон, Й. В. Ґете, А. Шеньє, А. Мюссе, О. Апухтін, А. Майков, Ф. Тютчев, Й. Бродський та ін.). Ключовим залишається і мотив магічної краси міста. Він хоча і змінювався під впливом естетик (наприклад, декадансу, з його особливим ставленням до смерті – Г. Д’Аннунціо «Полум’я», Т. Манн «Смерть у Венеції»), але не втратив своєї актуальності і в XXI столітті. Важливим доповненням до розвитку літературно-поетичної венеціани стала і художня публіцистика – есе, нариси, подорожні нотатки видатних представників романтизму. Така різноманітність матеріалу, різного за жанровим, стильовим рішенням, але

об’єднаного переживанням містичної чарівності міста, сприяла формуванню в мистецтві *образу*, *топосу* Венеції, її *«міського міфу»*. Численна ж кількість інтерпретацій обраної теми у художніх творах складає «венеціанський текст» мистецтва.

Цікаво, що в музикознавстві дана тема не отримала закінченого вираження у вигляді самостійного дослідження, незважаючи на велику кількість творів у європейському музичному мистецтві, що оспівують Венецію, і потребують свого включення да наукової та виконавської практики. Слід зауважити, що їх вивчення активізує міждисциплінарні зв’язки, вимагаючи залучення інформації, термінології та методів аналізу не тільки музикознавства, але й інших галузей мистецтв, до речі літературознавства, живопису, естетики, семіотики, культурології. Незважаючи на видимість хронологічної доступності музичного матеріалу (до аналізу були залучені твори романтичної епохи), слід зазначити певні складнощі, що виникають у дослідників із поверненням цього матеріалу із забуття. Так само, непростим виявляється і процес ідентифікації особистостей деяких композиторів, встановлення їх біографічних даних. Зазначені положення визначають *актуальність* запропонованої теми, дозволяють узагальнити досягнення наукової думки та залучити досі невивчений музичний матеріал.

Наукові завдання зумовили структуру роботи. Розділ 1 «Образ Венеції в традиції художньої культури» містить 3 підрозділи. У 1.1 поняття *місто* розглянуто як універсальну категорію мистецької та наукової практик, об’єднаних у ХХ столітті під егідою «урбанізму». Трактування *міста* як середовища зі своєю специфікою, відмінною від «*сільської*», такою що пов’язана з особливостями світогляду, архетипів поведінки, культурних традицій та форм висловлювання, актуалізує риси, які можна визначити типовими для втілення образу міста в творчій практиці. Найголовнішою серед них є *антропоцентризм* (за Ю. Лобановою). У широкому сенсі він передбачає не тільки участь людини у будівництві міста, а саме реалізацію

людської енергії у створенні унікального духовного середовища, яке визначається надалі виникненням таких пов'язаних з цим понять, як *душа міста*, *образ міста*. Позиція творчої людини як *глядача*, що сприймає місто у цілісності візуальних та емоційних характеристик, переломлюючи свої враження крізь особистий психологічний досвід та існуючу мистецьку традицію, призводить до формування *міського топосу* у творах. За думкою розробників семіотики міста М. Анциферова, М. Кагана, Ю. Лотмана, В. Топорова, *міський топос* нерозривно пов'язаний із *текстом* у семіотичному значенні як структурованої знакової системи. По аналогії з літературою, можна трактувати всі музичні твори за темою Венеції *венеціанським текстом* у музиці.

У підрозділі 1.2. «Формування художнього образу Венеції в літературі та мистецтві» розглянуто передумови виникнення характеристики Венеції у зв'язку із індивідуальністю долі міста, міфологізацією його історії та культурних традицій. Ключовими виступають ідеї містичності, таємниці, ірреальності Венеції, Божественного походження, що пов'язане з самим фактом її існування протиріч природних законів. Невід'ємними складовими її міського топосу виступають море, каміння, гондоли, канали, собор Св. Марка, нічна тиша, меланхолія, смерть, карнавал, маска, дзеркало. В літературі та мистецтві образ Венеції також реалізується через мотиви мрії, творчості, фантазії, таємниці. Велике значення грають також дихотомії «юність – зрілість», «життя – смерть», «радість, свобода – страх, приреченість». У камерно-вокальній музиці реалізація понятійного поля образу Венеції реалізується одразу за двома напрямками: у поетичному тексті (через фіксацію топонімічних, топографічних, особистісних, біографічних знаків) та в музичному (методом узагальнення через жанр баркароли, елегії, та засобів індивідуального музичного стилю).

Розділ 2 «Venetianische Gondellied в традиції німецької камерно-вокальної музики» присвячено розкриттю питання про генезис художнього образу Венеції в літературі та мистецтві Німеччини. Відзначено виключну

роль Й. В. Ґете, який в «Італійських мандрівках» (1813–1817) та «Епіграмах» (1790) створив той архетиповий образ Італії, що затвердився у традиції німецької культури. Встановлено, що меланхолічний настрій музики багатьох *Venetianisches Gondellied*, написаних німецькими композиторами, був наслідком процесу міфологізації образу Венеції, залученими до котрого виявились всі творчі люди (поети, письменники, композитори, живописці), що сприймали це місто крізь призму художніх асоціацій, та шукали у його канонічних символах (канали, гондола, море, дзеркало, маска) нові смислові виміри, засоби виразу саморефлексії. Два вірші англійського поета Т. Мура з багатотомної авторської антології *National Airs*, присвячені Венеції, зазнавши музичної інтерпретації у більш, ніж 70 творах, сприяли формуванню в камерно-вокальній музиці Німеччини цілої художньої традиції, «венеціанського тексту». Жанрово-стилістичний аналіз вокальних мініатюр Р. Шумана, Ф. Мендельсона, О. Фески, А. Єнсена, Я. Галла, Ф. Хензель, Г. Ессера, І. Брюлля, Е. Мейєр-Хельмунда дозволяє дійти висновку про типову схожість цих вокальних мініатюр, що зумовлено жанром баркароли. Відмінності породжуються індивідуальним стилем кожного з композиторів. Найбільш повно їх демонструє музична форма *Gondolieri*, яка обирається кожним автором відповідно до його відчуття структури поетичного першоджерела.

У Розділі 3 «“Венеціанський текст” у французькій камерно-вокальній музиці XIX сторіччя» розглянуто низку камерно-вокальних творів французьких композиторів Ш. Гуно, Б. Годара, Ж. Віллана, О. Геру, А. д’Анверса, Ж. Массне, Е. Лало, Ш. Лефевра, В. Массе, П. Пюже, Ш. Деверіа. Вірші А. Мюссе надають цікавий матеріал для дослідження в контексті «венеціанського тексту» європейської літератури. У першому з них – «*Dans Venise la Rouge…*» – художній простір Венеції конструюється за допомогою цілого ряду константних образів, таких як: морська лагуна, гондола, бронзовий лев, старий дож, маска, карнавал, діви, дзеркало, нічне побачення. Ясно прочитувальні знаки міста виступають метафорами певних

емоційних станів, нерідко – бінарних, що стійко асоціюються у більшості художніх джерел саме з Венецією, як то: тривожність, самотність, дряхлість, смерть і чуттєвість, еротизм, юність, карнавал життя. У другому вірші А. Мюссе – *«À Saint-Blaise…»*, що також має автобіографічний підтекст – пряма вказівка на зв'язок із топосом Венеції відсутня. Немає тут звичної атрибутики міста, відомої за «*Dans Venise la Rouge* ...», яка втілилася в більшості розглянутих романсів через стійкий комплекс виражальних засобів, наприклад, жанрову основу баркароли. Ознаками венеціанських мотивів стають: топонім La Zuecca – назва одного з островів венеціанської лагуни, де жили закохані А. Мюссе та Ж. Санд, а також втілений у вірші принцип двосвітності – самотнього сьогодення, сповненого меланхолії та спогадів, і радісного минулого. Зазначимо, що венеціанську природу поетичного тексту оголює саме Ж. Массне, називаючи свою *mélodie* «Souvenir de Venise».

Всі розглянуті вокальні мініатюри французьких авторів являють собою зразок індивідуального підходу у вирішенні творчого завдання. Але як і у випадку з німецькими композиторами, чітко виділяється лідер, який в силу свого мелодійного дару, проникнення в суть поетичного образу встановлює певний еталон втілення «венеціанського тексту» в музиці. Таким виступає Ш. Гуно, і не тільки в силу визнання його авторитету в історії музики, а з точки зору багатства задіяних музично-виразних засобів, у порівнянні зі скромністю рішень інших авторів. Також слід зазначити відмінність у підходах німецьких і французьких композиторів в практиці створення пісень на один і той же текст. По-перше, як показав аналіз романсів про Венецію на слова Томаса Мура, звернення німецьких авторів до одного і того ж тексту відбувалося частіше, що призвело до значної кількості творів. У французів таких зафіксованих випадків в рази менше. При цьому поетичний текст у німців, якщо і піддавався редакції, то в значно меншій мірі, ніж це можна спостерігати у французьких авторів, де виникали навіть випадки кардинального «створення заново». По-друге, в умовах великої кількості зразків закономірними стають їх ладотональні, інтонаційні перетини, аж до

точної подібності. Як продемонстрували розглянуті нами твори Ш. Гуно, Б. Годара, Ж. Віллана, О. Геру, А. д'Анверса, Ж. Массне, Е. Лало, Ш. Лефевра, В. Массе, П. Пюже, Ш. Деверіа, французькі зразки на один текст, хоча і підкоряються загальноєвропейським жанровим шаблонам (баркароли з відповідними їй характеристиками), але відображають більш індивідуальний підхід авторів до розкриття теми у плані вибору засобів музичної виразності.

Венеціанський текст в музиці має перспективність свого подальшого дослідження, що передбачає залучення музичного матеріалу різного за хронологічною, національною та жанровою ознаками.

Ключові слова: образ Венеції, топос Венеції, міський міф, венеціанський текст у музиці, камерно-вокальна музика, *Lied*, *mélodie*, Т. Мур, А. Мюссе.

ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЙНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ВИСВІТЛЕНО В ТАКИХ ПРАЦЯХ АВТОРА

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Лянь Юаньмей. ***Zwei Venetianische Lieder*** Р. Шумана у традиції австро-німецької романтичної пісні. *Аспекти історичного музикознавства.* Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. Вип. XVIII. С. 73−88.
2. Лянь Юаньмей. Венеціанська сторінка музичної спадщини Ф. Мендельсона-Бартольді. *Культура України.* ХДАК. Випуск 67. 2020. С. 188−199.
3. Лянь Юаньмей. «*Dans Venise la Rouge*…» А. Мюссе−Ш. Гуно: до проблеми «венеціанського тексту» у французькій камерно-вокальній музиці. *Аспекти історичного музикознавства.* Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2020. Вип. XXI. С. 44–63.

Праці у наукових зарубіжних виданнях:

4. “National Airs” Томаса Мура в музыкальной венециане Германии XIX

века. *The European Journal of Arts*. Vienna, #1, 2020. C. 43–52.

5. 练远媚.“**威尼斯幻想**”——罗西尼室内乐声乐作品音乐形态分析 //**北方音乐.哈**尔滨，2019 **年** .**第** 364 **期**. ISSI 1002-767X.24-25+56 页.（Лянь Юаньмей. «Венеціанські» фантазії Дж. Россіні: досвід аналізу камерно-вокальних творів композитора. Північна музика. Харбін, 2019. Випуск 364. ISSI 1002-767X. С. 24−25, 56. 0,5 д. а.）

ABSTRACT

Lian Yuanmei. The ways of professional composer skill in the embodiment of the Venice image in vocal music of the 19th century. – Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the scientific degree of Candidate of Arts (Doctor of Philosophy) on specialty 17.00.03 – «Musical Arts» (Culture and art) – Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2021.

This study is aimed at identifying ways to professionalize the compositional embodiment of the image of Venice in the chamber and vocal music of the 19 century European tradition. The attitude to Venice as one of the most poetic and picturesque cities in the world is firmly established in creative practice. In numerous literary works, the city appears multifaceted and contradictory: through the prism of a combination of business and romance (W. Shakespeare), the space of the eternal carnival and the center of education (plays by the Venetians C. Gozzi, C. Goldoni), the place of secret conspiracies, gloomy massacres (V. Hugo, W. Shakespeare), then a dream, an earthly paradise (Ch. Dickens, O. Pushkin). But always Venice – a special place where eternity, antiquity, closely intertwined with youth (G. Byron, J. W. Goethe, A. Chenier, A. Musse, O. Apukhtin, A. Maikov, F. Tyutchev, I. Brodsky).

The motive of the magical beauty of the city also remains key. Although it changed under the influence of new aesthetics (for example, decadence, with its

special attitude to death – G. d'Annunzio "Flame", T. Mann's "Death in Venice"), but has not lost its relevance in the 21 century. An important addition to the development of literary and poetic Venetian was artistic journalism (essays, sketches, travel notes of prominent representatives of Romanticism). The variety of material in terms of genre and style, combined with the experience of the mystical charm of the city, contributed to the formation of the image of Venice in art, its topos, "urban myth". Numerous interpretations of the chosen theme in works of art make up the "Venetian text" of art.

The interpretation of the city as an environment with its own specifics (L. Batkin, M. Kagan), such that it is associated with worldviews, archetypes of behavior, cultural traditions and forms of expression, actualizes features that can be identified as typical for the image of the city in creative practice. The most important among them is *anthropocentrism* (according to Yu. Lobanova). In a broad sense, it involves the realization of human energy in the creation of a unique spiritual environment, which is further determined by the emergence of related concepts, such as the soul of the city, the image of the city. The position of a creative person as a spectator who perceives the city in the integrity of visual and emotional characteristics, refracting his impressions through personal psychological experience and the existing artistic tradition, leads to the formation of urban topos in the works. According to the developers of the semiotics of the city M. Antsiferov, M. Kagan, Yu. Lotman, V. Toporov, the urban topos is inextricably linked with the text as a structured sign system. By analogy with literature, we can interpret all musical works on the theme of Venice in the Venetian text in music, with its inherent as a system features of musical-material, genre and structural paradigms (M. Aranovsky). Although the problem of the urban text in music was developed in the studies of I. Barsova, T. Bilalova, L. Gakkel, G. Zharova, G. Rusalova, L. Serebryakova, T. Shcherbakova, I. Yakovleva, the theme of the Venetian text remains "open", despite to a large number of works in European musical art that glorify Venice and need to be included in scientific and performing practice.

It is proved that the formation of the artistic image of Venice in literature and art was facilitated by the processes of mythologizing the history and cultural traditions of the city. The key ideas are mysticism, mystery, unreality, the divine origin of the city, which are connected with the very fact of its existence, contradictions of natural laws. Integral components of the city topos are the sea, stones, gondolas, canals, St. Mark's Cathedral, night silence, melancholy, death, carnival, mask, mirror.

In literature and art, the image of Venice is also realized through the motives of dreams, creativity, fantasy, mystery. The dichotomies "youth – maturity", "life – death", "joy, freedom – fear, doom" are also important. The topos of Venice in music should be understood as the presence of associative links between the artistically recreated atmosphere and the image of the city with its real prototype, which are established by different authors using a common set of elements of musical language – genre, tempo, intonation, key.

In chamber and vocal music, the realization of the Venice topos is carried out in two directions: in the poetic text (through the fixation of toponymic, topographical, personal, biographical signs) and in music (by generalization through the genre of barcarole, elegy, and means of individual composition).

The genesis of the musical interpretation of the image of Venice in the works of the 17–18 centuries is established, when the image of this city as a myth is gradually confirmed in music. Its origins are primarily related to the opera, which immediately became very close to the spirit of the Venetians. The creation of a local genre variety – Venetian opera – corresponded to the pursuit of wealth, luxury, which has always prevailed in Venetian society. Its huge popularity, along with the comedy *dell'arte*, was confirmed by the rapid spread of public musical theaters in the place. Going beyond a purely regional phenomenon contributed to: the historical situation – the birth and rapid spread of the opera genre, the impressive spectacle of Venetian opera, the talent and skill of its creators, mostly Venetians (C. Monteverdi, Fr. Cavalli, A. Vivaldi, C. Goldoni).

The next stage, which embodied the external view of Venetian culture as a special phenomenon, are the opera-ballets of the French composer Andre Campra: "Gallant Europe" (1697), "Venetian Carnival" (1699), "Venetian Celebrations" (1710). Combining the most revealing attributes of the "Venetian" myth – urban locations, carnival, ball, masks, sea, gondolas, the author interpreted the image of the city according to the traditions of his time, namely – a city of entertainment, carnival, gambling houses, a center of lyrical and comic situations. Combining the dramatic principles of Venetian opera (plot confusion, saturation of its plot twists, theatricality and spectacle) and *Comedia dell'Arte* (richness of situations and realism of characters, plot motives of love and betrayal, substitution) with a purely French art, but Campra created a new genre – opera and ballet, in which the "Venetian" is essentially "dressed" in purely French forms.

Thus, beginning in the 17th century, European music began the process of forming a "Venetian text", which will be continued in the Romantic era, when the vector of interest in the Venetian theme will be transferred from opera to the genres of instrumental and chamber vocal music. The image of the city "sounds" in many chamber and vocal works of the Romantic era: the most significant in the number of samples are the Austro-German and French traditions. The increase in interest in the subject in chamber music of the time (vocal and instrumental) is associated with the barcarole, which, serving as a genre representative of the Venetian flavor in music, was previously used only in operas.

Ways to embody the image of Venice in chamber and vocal works of German composers are considered. J. W. Goethe's exceptional role in this was noted, which in "Italian Travels" created the image of Italy, which was established in the tradition of German culture. R. Schumann became one of the first composers, responding to this creative idea by addressing the "poetic" Venice of the Englishman Thomas Moore and initiating the appearance in the Austro-German music of the 19 century of the entire series Venetianische Lieder. Both outstanding (F. Mendelssohn-Bartholdi) and little-known creators of world musical culture were involved in it. Of T. Moore's two "Venetian" poems from the National

Airs collection, the largest number of musical incarnations (more than 40!) received "Oh, come to me when daylight sets" ("O komm zu mir, wenn durch die Nacht" translated by E. Goebel), considered in the study on the example of miniatures by R. Schumann, Fanny Mendelssohn-Hansel, G. Esser, I. Bruhl, E. Meyer-Helmund. The second – "When through the Piazzetta…" ("Wenn durch die Piazetta ..." translated by F. Freiligrat) – was reflected in German music 14 times, including in the works by R. Schumann, F. Mendelssohn, A. Fesca, A. Jensen, J. Gall.

Genre and stylistic analysis of vocal miniatures allowed us to conclude about their typical similarity. What is it? First, in a strong affiliation with the Austro-German lied tradition, with its inherent interest in other peoples and cultures, increased attention to the relationship of musical and poetic texts, showing the spiritual state and psychological processes of the individual through intonation and harmonious composition of musical speech. Secondly, in the conditions of a large number of samples per text, modal, intonation sections become regular. Each of the two "Venetian arias" by T. Moore in German music has its own set of means of expression. In the romances on the text "O komm zu mir ..." the lyrical-enthusiastic character prevails (as opposed to the melancholy of F. Mendelssohn's piano *Gondolierlieder*), the major sphere with the tonal center *A* (F. Hensel, H. Esser), or *As* (I. Brüll), a melody with an ascending movement to the sounds of harmonic functions. Almost identical are the initial inversions in "Gondolierlieder" by F. Hensel, H. Esser and I. Brüll, based on the T^{6}_{4}-chord (V-III-III-V).

The more narrative character of the second Venetian poem – "Wenn durch die Piazetta" is reflected in a calmer, gradual unfolding of the melody, the absence of quartet ascending intonations. In A. Jensen's miniature, the narrative is realized through increased recitation, which inhibits the natural development of the melody. Four of the five samples are dominated by a minor key and a lyrical-melancholic mood. The exception is Lied by R. Schumann, solved in the character of a folk song of humorous orientation (F major). Elements of dance genre (in the mood of the mazurka) are present in the romance of J. Gall. Melancholy, as well as

minority, were given by F. Mendelssohn, whose musical interpretation of the Venetianisches gondellied fully corresponded to several of those described by J. W. Goethe in his "Italian Journey". Obviously, there is more similarity between these vocal miniatures, due to the genre of barcarole. The differences are due to the individual style of each of the composers. They are most fully demonstrated by the musical form, which is chosen by each author in accordance with his feelings of the structure of the poetic source.

"Venetian text" in French chamber and vocal music of the 19 century is considered on the example of a number of chamber and vocal works based on poems by A. Musset: *mélodie* by Ch. Gounod, B. Godard, J. Villan on the poem "Dans Venise la Rouge…" and *mélodie* O. Gehru, A. d'Anvers, J. Massenet, E. Lalo, Ch. Lefebvre, V. Masse, P. Puget, Ch. Deveria on the poem by A. Musset "À Saint-Blaise". A. Musse's poetry provides interesting material for research in the context of the "Venetian text" of European literature. In the first of them, "Dans Venise la Rouge", the artistic space of Venice is constructed by a number of constant images, such as: sea lagoon, gondola, bronze lion, old doge, mask, carnival, virgins, mirror, night vision. Clearly readable signs of the city are metaphors for certain emotional states, often binary, which are strongly associated in most art sources with Venice, such as: anxiety, loneliness, old age, death and sensuality, eroticism, youth, carnival of life.

In the second verse, "À Saint-Blaise", which also has an autobiographical connotation, there is no direct reference to the connection with the topos of Venice. There are no usual attributes of the city, known from "Dans Venise la Rouge ...", which is embodied in most of the considered romances through a stable set of means of expression, such as the genre basis of the barcarole. Signs of Venetian motifs are: toponym La Zuecca – the name of one of the islands of the Venetian lagoon, where lovers lived A. Musse and G. Sand, as well as embodied in the poem the principle of dichotomy – a lonely present full of melancholy and memories, and a joyful past. It should be noted that the Venetian nature of the poetic text is exposed by J. Massenet, calling his melody "Souvenir de Venise". All considered

vocal miniatures of French authors are a sample of an individual approach to solving a creative task. But as in the case of German composers, a leader stands out, who by virtue of his melodic gift, penetration into the essence of the poetic image sets a standard for the embodiment of the "Venetian text" in music. This is Ch. Gounod, and not only because of the recognition of his authority, but in terms of the richness of the musical and expressive means involved, compared with the modesty of the decisions of other authors.

The difference in the approaches of German and French composers to the embodiment of the same poetic text by musical means is proved. First, as the analysis of romances about Venice in the words of Thomas Moore revealed, German authors turned to the same text more often, which led to a significant number of works. The French have many times fewer such recorded cases. At the same time, the poetic text of the Germans, if edited, underwent much less change, while the French authors sometimes even had cases of radical re-creation of the text. Secondly, in the conditions of a large number of samples for one poetic text, their palmar, intonation intersections become regular, up to exact similarity. As demonstrated by the considered works of Ch. Gounod, B. Godard, J. Villan, O. Geru, A. d'Anvers, J. Massenet, E. Lalo, Ch. Lefebvre, W. Masse, P. Puget, S. Deveria, French samples of one text, although subject to pan-European genre canons (barcarole genre with its corresponding characteristics), but show a more individual approach of the authors to the disclosure of the topic in terms of choice of means of musical expression.

The study of the ways in which composers embody the image of Venice in chamber and vocal music has the prospects of its further research, as it involves the involvement of musical material of different chronological, national and genre characteristics.

Keywords: image of Venice, topos of Venice, urban myth, Venetian text in music, chamber and vocal music, Lied, mélodie, T. Moore, A. de Musset.

MAIN SCIENTIFIC RESULTS OF THE DIRECTORAL STUDY ARE LOOKED IN THE FOLLOWING WORKS OF THE AUTHOR:

Articles in scientific professional editions of Ukraine

1. Lian Yuanmei. Zwei Venetianische Lieder" by R. Schumann in the tradition of Austro-German romantic song. *Aspects of Historical Musicology, Issue XVIII* / Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, 2019. P. 73–88.
2. Lian Yuanmei. Venetian place in the musical heritage of F. Mendelssohn-Bartholdy. *Culture of Ukraine, Issue 67* / Kharkiv State Academy of Culture, 2020. P. 188−199.
3. Lian Yuanmei. *"Dans Venise la Rouge…"* A. Musset – Ch. Gounod : on the problem of the "Venetian text" in French chamber vocal music. *Aspects of Historical Musicology, Issue XXI* / Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, 2020. P. 44–63.

Works in scientific foreign publications

4. Lian Yuanmei. "National airs" by Thomas Moore in Germany's musical Venetian of the XIX century. *The European Journal of Arts*. Vienna, #1, 2020. P. 43–52.

5. 练远媚.**"威尼斯幻想"**——罗西尼室内乐声乐作品音乐形态分析 //**北方音**乐.**哈**尔滨，2019 **年** .**第** 364 **期**. ISSI 1002-767X.24-25+56 页.（Lian Yuanmei. "Venetian" fantasies by G. Rossini : the experience in analyzing chamber-vocal works of the composer. *Northern music, Issue 364* / Harbin, 2019. P. 24−25)

ЗМІСТ

ВСТУП 17

РОЗДІЛ 1. ОБРАЗ ВЕНЕЦІЇ В ТРАДИЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ…….. 25

1.1. Місто як об’єкт науково-творчих рефлексій……... 25

1.2. Формування художнього образу Венеції в літературі та мистецтві 42

1.3. Генезис музичної інтерпретації образу Венеції в творах XVII–XVIII століть …….. 55

Висновки до Розділу 1…….. 69

РОЗДІЛ 2. *VENETIANISCHE GONDELLIED* В ТРАДИЦІЇ НІМЕЦЬКОЇ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ……. 73

2.1. Формування художнього образу Венеції в літературі та мистецтві Німеччини: «Італійські мандрівки» Й. В. Ґете……..…… 73

2.2. «Венеціанська мелодія» Томаса Мура *«Oh, come to me when daylight sets»* в музичному перекладі німецьких композиторів……. 79

2.3. *«When through the Piazzetta ...»* Т. Мура в інтерпретаціях німецьких композиторів……. 95

Висновки до Розділу 2…….. 125

РОЗДІЛ 3. «ВЕНЕЦІАНСЬКИЙ ТЕКСТ» У ФРАНЦУЗЬКІЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ XIX СТОРІЧЧЯ……. 128

3.1. «Італійське» у французькій культурі: до проблеми творчих зв’язків двох країн…….. 128

3.2. «*Dans Venise la Rouge*…» А. Мюссе у вокальних мініатюрах Ш. Гуно, Б. Годара, Ж. Віллана……... 133

3.3. *«À Saint-Blaise…»* А. Мюссе – «Венеціанський сувенір» та його композиторські інтерпретації…….. 153

Висновки до Розділу 3…….. 174

ВИСНОВКИ…… 177

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……. 186

ДОДАТКИ……. 206

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Ставлення до Венеції як одного з найбільш поетично-живописних міст світу міцно затвердилося в художній творчій практиці. У численних літературних творах місто постає багатогранним і суперечливим, будучи зображеним: то крізь призму злиття діловитості та романтики («Венеціанський купець» В. Шекспіра), то простором вічного карнавалу і центром освіти (п'єси венеціанців К. Гоцці, К. Гольдоні), то місцем таємних змов, похмурих розправ (драма В. Гюго «Анджело Падуанський»), то мрією, земним раєм («Венеціанська ніч» І. Козлова, «Євгеній Онєгін» О. Пушкіна і т. п.). Але завжди Венеція – особливе місце, в якому вічність, старина тісно переплетені з юністю (Дж. Байрон, Й. В. Ґете, А. Шеньє, А. Мюссе, О. Апухтін, А. Майков, Ф. Тютчев, Й. Бродський та ін.). Ключовим залишається і мотив магічної краси міста. Він хоча і змінювався під впливом естетик (наприклад, декадансу, з його особливим ставленням до смерті – Г. Д'Аннунціо «Полум'я», Т. Манн «Смерть у Венеції»), але не втратив своєї актуальності і в XXI столітті. Важливим доповненням до розвитку літературно-поетичної венеціани стала і художня публіцистика – есе, нариси, подорожні нотатки видатних представників романтизму. Така різноманітність матеріалу, різного за жанровим, стильовим рішенням, але об'єднаного переживанням містичної чарівності міста, сприяла формуванню в мистецтві *образу*, *топосу* Венеції, її *міського міфу*. Численна ж кількість інтерпретацій обраної теми у художніх творах складає *венеціанський текст* мистецтва.

Цікаво, що в музикознавстві дана тема не отримала закінченого вираження у вигляді самостійного дослідження, незважаючи на велику кількість творів у європейському музичному мистецтві, що оспівують Венецію, і потребують свого включення да наукової та виконавської практики. Слід зауважити, що їх вивчення активізує міждисциплінарні зв'язки, вимагаючи залучення інформації, термінології та методів аналізу не тільки музикознавства, але й інших галузей мистецтв, до речі

літературознавства, живопису, естетики, семіотики, культурології. Підкреслимо, що у Китаї на сьогоднішній день найбільшу популярність здобули лише «Пісні венеціанського гондольєра» для фортепіано з циклу «Пісні без слів» Ф. Мендельсона. Образ же цього міста звучить у багатьох камерно-вокальних творах романтичної доби: найбільш значними за кількістю зразків постають австро-німецька і французька традиції. Сплеск інтересу до теми в камерній музиці того часу (і вокальній, і інструментальній) пов'язаний саме з баркаролою, яка, виступаючи жанровим репрезентантом венеціанського колориту в музиці, до цього використовувалася лише в оперних творах. Незважаючи на зовнішню хронологічну доступність музичного матеріалу (до аналізу були залучені твори романтичної епохи), слід зазначити певні складнощі, що виникають у дослідників із поверненням цього матеріалу із забуття. Так само, непростим є і процес ідентифікації особистостей деяких композиторів, що потребує ретельного пошуку при встановлення біографічних даних. Зазначені положення визначають *актуальність* запропонованої теми, дозволяють узагальнити досягнення наукової думки та залучити досі невивчений музичний матеріал.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької та методичної роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Його зміст відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» перспективного тематичного плану кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2017–2022 рр. Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 30.11.2017), уточнено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол №10 від 25.06.2021).

Мета дослідження – висвітлити шляхи професійного втілення образу Венеції у композиторській європейській традиції XIX століття.

Сформульована **мета** передбачає вирішення наступних **завдань**:

1. узагальнити результати наукових досліджень у різних галузях знання щодо понять *образ міста*, *топос міста*, *міський міф*, *венеціанський текст*;
2. охарактеризувати типові риси *топосу Венеції* та *венеціанського тексту*, що склалися у професійній мистецькій практиці XVII–XIX століть;
3. виявити генезис образу Венеції в композиторській творчості XVII–XVIII століть з подальшим визначенням поняття *венеціанський текст* у музиці;
4. розкрити специфіку втілення образу Венеції представниками німецької композиторської школи XIX століття на основі компаративного аналізу творів (Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Ф. Хензель, Г. Ессер, І. Брюлль, Е. Мейєр-Хельмунд, О. Феска, А. Єнсен, Я. Галл);
5. висвітлити шляхи та особливості втілення *венеціанського тексту* у французькій камерно-вокальній музиці XIX століття (*mélodie* Ш. Гуно, Б. Годара, Ж. Віллана, О. Геру, А. д'Анверса, Ж. Массне, Е. Лало, Ш. Лефевра, В. Массе, П. Пюже, Ш. Деверіа);
6. ввести до наукового обігу маловідомі камерно-вокальні твори за венеціанською тематикою.

Об'єктом дослідження обрано образ Венеції у камерно-вокальній музиці європейської традиції XIX століття.

Предмет – засоби професійного композиторського втілення образу Венеції у європейській вокальній музиці XIX століття.

Методологія дисертації базується на принципі історизму та комплексному підході, який передбачає залучення різних методів аналізу матеріалу. Серед них задіяні наступні:

- *історичний* – висвітлює генезис та шляхи еволюції венеціанського

тексту у європейському мистецтві XVII–XIX століть;

- *системний* – узагальнює специфіку явища *венеціанський текст* у музиці;
- *жанрово-стильовий* – дозволяє виявити характерні ознаки кожного музичного твору при збереженні типових рис національної традиції;
- *компаративний* – виявляє спільні та специфічні риси залучених камерно-вокальних творів, що написані на однаковий поетичний текст;
- *джерелознавчий* – підсумовує всю відому на сьогоднішній день інформацію щодо творчих індивідуальностей та залучених до аналізу творів, доповнюючи її новими даними;
- *довідково-біографічний* – уточнює відомості про творчу спадщину композиторів.

Теоретичну базу дисертації складають дослідження, спрямовані на вивчення:

- понять *образу*, *топосу міста*, *міського міфу*, *міського тексту*, *загальних питань теорії та семіотики міста* (М. Анциферов [6], І. Барсова [19], Т. Білалова [23], О. Булигіна, Т. Трипільська [27], В. Грушко [39], А. Жарова [50], О. Жулькєвська, М. Грищенко [53], Г. Зіммель [55], Е. Ковтуненко [61], С. Лінда [72], К. Лінч [73], Ю. Лобанова [75], Ю. Лотман [76–78], Л. Малес [88], М. Міклін [95], Н. Міхно [97], Н. Осмінська [105], Н. Потаніна, М. Гололобов [108]; Г. Русалова [116], Л. Серебрякова [117], Т. Трипільська [27]; Д. Співак [126], В. Топоров [130–131], К. Червенко [139], І. Яковлева [149], G. Johnson [191]);

- *топосу Венеції* та *венеціанського тексту* в мистецтві, зокрема музичному (Ф. Абілова [1], П. Акройд [2], А. Більжо [24], О. Бурмістрова [28], Н. Ільченко, Ю. Марініна [56], О. Лєвіна [69], В. Лі [70], Ю. Лянь [81–84, 239], Ю. Марініна [56], Н. Мєдніс [90–93], А. Михайлова [96], П. Муратов [102], Дж. Рьоскін [112], К. Сівков [118–119], Г. Смірнов [123], Є. Трощій [132], А. Фіруза [135], Л. Фоміна [137]);

- *питань* ***жанру***, ***стилю***, ***формоутворення*** (М. Арановський [8–9], Б. Асаф'єв [10], Л. Кириліна [60], А. Коробова [64], М. Лобанова [74], Л. Мазель [86], Є. Назайкінський [103], В. Нечепуренко [104], О. Соколов [124], А. Сохор [125], В. Цуккерман [138], Т. Чередніченко [140]);

- *історії оперного мистецтва та музичної культури* ([100], В. Васіна-Гросман [29], Ю. Євдокимова [48], О. Ємцова [49]; Г. Кречмар [76], Т. Ліванова [71], М. Лобанова [74]; П. Луцкер, І. Сусідко [80]; Лю Дон, Ше І Фен [238]; М. Мугінштейн [98], Р. Роллан [113, 114], A. Einstein [166], H. Goldschmidt [178], D. Grout [186], G. Johnson, R. Stokes [192]; A. Kenny, S. Wollenberg [194], H. Prunieres [219], H. Wolff [236], S. Worsthorn [237]);

- *естетики та історії культури* (Є. Анічков [5], Л. Баткін [20], М. Бахтін [21], М. Каган [58, 59], О. Шпенглер [144]);

- *історії, теорії та практики* ***вокального виконавства*** (В. Багадуров [12-15], Н. Гребенюк [38], Л. Дмитрієв [47], Т. Мадишева [85], І. Сілантьєва [120], О. Стахевич [127–128], Л. Ярославцева [150]);

- *монографії, статті, веб-джерела, присвячені опису життя та творчої діяльності* ***поетів та композиторів*** *Т. Мура* (Д. Жаткін [51]), *К. Гольдоні* (П. Луцкер [79]), *А. Вівальді* (П. Барб'є [18], І. Белецький [22], В. Бокарді [25]), *М. Глінки* (Л. Гаккель [32], Т. Щербакова [147]), *Ш. Гуно* (J. Harding [188]), *А. Єнсена* (J. Appold [175], A. Niggli [218]), *Ф. Мендельсона* (Г. Ворбс [30], А. Демченко [44], Г. Демченко [45–46], Ян Донджу [240], Сун Ченчен [241], Шан Цзяньке [242], Дунмен Лю [243], Луань Хаолінь [244], Ву І [245], J. Appold [154] та інші), *Ж. Массне* (Ю. Кремльов [65], Л. Мудрецька [99]), *К. Монтеверді* (В. Конен [63], A. Abert 151), *Дж. Россіні* (Стендаль [129]), *Ф. Хензель* (Г. Пальян [106]), *Р. Шумана* (Г. Ганзбург [33–35], Д. Житомирський [52], К. Зєнкін [54], Л. Кавєріна [57], Д. Кроо [67], В. Кузик [68], О. Рощенко [115]);

- *енциклопедичні видання, словники* [11, 98, 101, 153, 155, 156, 185, 195];

- *інтернет-ресурси* [152, 158–161, 169–171, 204–208, 227, 228, 231, 235 та інші];

- *твори світової художньої літератури, в яких втілено* ***образ Венеції*** (Г. Д'Аннунціо [42], О. Апухтін [7], Дж. Байрон [17], Й. Бродський [26], П. Вяземський [31], Й. Ґете [36], К. Гольдоні [37], К. Гоцці [37], В. Гюго [41], І. Козлов [62], А. Майков [87], Т. Манн [89], Л. Мей [94], Т. Мур [214], А. Мюссе [216–217], Ф. Петрарка [107], О. Пушкін [109], Т. Скарпа [122], Ф. Тютчев [133], В. Шекспір [143], А. Шеньє [110]);

- *мемуарні та епістолярні твори* (Ш. Гуно [40], Р. Шуман [145, 146]).

Матеріалом дослідження слугують: романси на поетичний текст «венеціанських арій» Т. Мура у перекладі Е. Гейбеля *«O komm zu mir, wenn durch die Nacht»* (Р. Шумана, Фанні Мендельсон-Хензель, Г. Ессера, І. Брюлля, Е. Мейєр-Хельмунд) та у перекладі Ф. Фрейліграта *«Wenn durch die Piazetta…»* (Р. Шумана, Ф. Мендельсона, А. Фески, А. Єнсена, Я. Галла); *mélodie* Ш. Гуно, Б. Годара, Ж. Віллана за віршем *«Dans Venise la Rouge…»* А. Мюссе; *mélodie* О. Геру, А. д'Анверса, Ж. Массне, Е. Лало, Ш. Лефевра, В. Массе, П. Пюже, Ш. Деверіа за віршем А. Мюссе *«À Saint-Blaise…».*

З метою висвітлення індивідуальних композиторських рішень були залучені інші твори: Ф. Мендельсон-Бартольді «*Venetianisches Gondellied»* для фортепіано (op. 19, №6; op. 30, №6; op. 62, №5); «*Gondellied» (Barcarolle)*; *Presto Agitato (op. 53, №3*); Ф. Мендельсон-Хензель *«Bergeslust»*, «*Italien».*

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що у дослідженні *вперше*:

- розглянуто як єдиний венеціанський текст камерно-вокальної музики європейської традиції твори, що належать представникам німецької та французької композиторських шкіл;
- доведено провідну роль періоду бароко у формуванні образу Венеції як стійкого топосу європейського мистецтва XVII–XIX століть;
- визначено характеристичні риси венеціанського топосу у музиці, що має свою жанрову-стильову специфіку у порівнянні з літературним аналогом;
- виявлено художньо-естетичні засади поширення італійської та, зокрема, венеціанської теми у мистецтві Німеччини та Франції XIX століття;

- здійснено компаративний аналіз камерно-вокальних мініатюр, що створені за одним поетичним першоджерелом;
- розкрито самобутність камерно-вокальних творів за «венеціанськими» віршами Т. Мура та А. Мюссе в контексті жанрово-стильової традиції окремої композиторської національної школи;
- введено до наукового обігу маловідомі твори Ф. Мендельсон-Хензель, Г. Ессера, І. Брюлля, Е. Мейєр-Хельмунд, О. Фески, А. Єнсена, Я. Галла, Б. Годара, Ж. Віллана, О. Геру, А. д'Анверса, Е. Лало, Ш. Лефевра, В. Массе, П. Пюже, Ш. Деверіа.

Подальшого розвитку набули:

- осмислення міста як художнього феномена, художньої реальності, що закріпилася у мистецтві;
- питання типології жанру;
- характеристика вокальних творів XIX століття;
- уточнення біографічних даних деяких композиторів.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості використання основних положень та висновків дисертації в подальших наукових розвідках, а також у виконавській та педагогічній діяльності: у курсах «Історія світової музичної культури», «Аналіз музичних творів», «Аналіз вокальних творів» для студентів кафедр сольного співу та вокальних відділів середніх і вищих навчальних закладів; у класах сольного співу, вокального ансамблю, педагогічної практики; при формуванні камерно-вокального репертуару.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення та висновки дослідження викладено на 8 міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, ХНУМ, 23–24 березня 2017, очна участь), «Інтонаційний образ світу: національні

спектри» (Харків, ХНУМ, 8–10 грудня 2017, очна участь); «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, ХНУМ, 22–23 березня 2018, очна участь); «Гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, 19 травня 2018, очна участь); «Котляревський – 250: Особистість на перехресті культур» (Харків, Харківські асамблеї – XXVI, 4–5 жовтня 2019, очна участь); «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, ХНУМ, 22–23 березня 2019, очна участь), «Гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, ХНУМ, 17 травня 2019, очна участь), XX Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (ОНМА, 5–7 грудня 2019, очна участь).

Публікації. За темою дослідження опубліковано п’ять статей, з них: три – у фахових виданнях, затверджених МОН України, одна – у міжнародному зарубіжному періодичному виданні *The European Journal of Arts* (#1, 2020; Vienna), одна – у китайському періодичному виданні «Північна музика».

Структура дисертації. Дисертація складається зі Вступу, трьох Розділів із внутрішнім розподілом на підрозділи та короткими висновками, загальних Висновків, Списку використаних джерел (245 позицій, з них 96 – іноземними мовами) і Додатків. Загальний обсяг дисертації становить 229 сторінок, у тому числі основного тексту – 185 сторінок.

РОЗДІЛ 1
ОБРАЗ ВЕНЕЦІЇ В ТРАДИЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

1.1 Місто як об’єкт науково-творчих рефлексій

Місто як об’єкт людського пізнання міцно увійшов в художню культуру та наукову практику. Слід підкреслити значимість і масштабність даної проблематики, яка не вичерпується однією дисципліною, а залучає до свого проблемного поля цілий комплекс гуманітарних напрямків. Актуальність питань «міського середовища», «семіотики міста», дискусія навколо яких розпочалася ще з 1950-х років, знову нагадала про себе на рубежі XX−XXI століть, чому сприяв не тільки стрімкий розвиток нових інструментів пізнання, а й наявність сформованої, стійкої наукової традиції щодо розкриття означеної теми у таких областях, як: семіотика, соціальна психологія, філософія, мистецтвознавство, лінгвістика та ін. Невипадковим є активний сплеск «міської» теми в українській науці останнього десятиліття насамперед в галузі соціології [39; 61; 88; 95; 97; 126; 139], що підтверджує «евристичність потенціалу семіотичного підходу в дослідженні міського простору» [97, с. 45]. Підкреслимо, що кількість таких праць на сьогодні вражає: всі вони достойні того, щоб бути залученими до теоретичної бази будь-якого дисертаційного дослідження. Однак водночас ми розуміємо, що обираючи для себе шлях «всеосяжності», ми ризикуємо змінити вектор власних пошуків. Тому спробуємо охопити найбільш важливі в контексті нашого дослідження концепції інших авторів.

Різноспрямованість дослідницької думки підтверджує універсальну природу поняття «місто» як об’єкту дослідження, що може розкриватися у безлічі смислових відтінків: як головної складової в теорії та практиці містобудування; як соціально-економічного середовища, антології різних психологічних типів і соціальних явищ; як генератора специфічної культурної традиції, середовища проживання зі своїми культурними архетипами, системою жанрів; як семіотичного об’єкту та естетичного феномену. Ці смислові аспекти, список яких можна було б продовжити,

об’єдналися під егідою «урбанізму» − системи знань, що почали активно перетворюватися в єдину науку з кінця XIX століття. Своєрідним імпульсом для даних процесів стала, на думку Ю. Лобанової [75], розробка О. Шпенглером терміну «світові столиці» [144], що спровокувала подальший розвиток в XX столітті багатьох ідей, намічених автором, зокрема, поглиблення антитези «місто − село», «місто − природа», затвердження ієрархії міст. Справедливо зазначити, що дані питання піднімалися і раніше. Зокрема, про антитезу міського, тобто рукотворного середовища, і природнього одним з перших висловився Ф. Петрарка, який закликав до милування живою природою, протиставляючи її велич та впорядкованість сутності міського укладу [107, с. 141−144]. З новою силою це питання отримало розробку в працях німецького філософа Георга Зіммеля / *Georg Simmel* (1858–1918), одного з засновників конфліктології. За його думкою, інтелектуалізація суспільства, та збільшення людської свободи супроводжується зниженням духовного рівня життя, спустошенням культурних форм, що найбільш яскраво виявляється у *великих містах*: «Психологічна основа, на якій виступає індивідуальність великого міста, − це підвищена нервовість життя, що походить від швидкої і безперервної зміни зовнішніх і внутрішніх вражень. Стійкі враження, що протікають з невеликими різницями, звичним чином і рівномірно і представляють одні і ті ж протилежності, вимагають, так би мовити, меншої витрати свідомості, ніж калейдоскоп швидко мінливих картин, різкі кордони в межах одного моментального враження <…>. Велике місто створює саме такі психологічні умови своєю вуличної штовханиною, швидким темпом і різноманіттям господарського, професійного та суспільного життя» [55, с. 1−2]. Внаслідок цього між життям великого та маленького міста (або села) встановлюється глибинний контраст на всіх рівнях: ритму душевного та інтелектуального життя, інтенсивності почуттів та міри свідомості, переважання інтелектуального, прагматичного у мешканців міста в порівнянні з потребою душевних людських відносин – у провінціалів.

Відповідно концепції М. Кагана щодо розвитку світової культури на принципах синергічності, система відносин «людина − природа», відображаючись в практичному бутті людства, ще з архаїчних часів впливала на формування різних типів культур: «селянським побуту та праці притаманний <…> живий зв'язок з природою, що був обірваний містом в ході свого звільнення від влади природи над людиною» [58, с. 172].

Не можна не визнавати і величезну роль міст у формуванні європейської цивілізації. Місто, як «розплідник науково-технічної думки, устремління якої універсальні», стає за думкою М. Кагана тим «вічним двигуном», що формував у стародавні часи новий тип людської свідомості і, відповідно культури, що вже поривала з варварським минулим, перетворюючись на цивілізацію: «<…> відкривши історію цивілізації, місто буде територією її подальшого розвитку, <…> будучи за своєю природою чужим не тільки культурі кочових скотарів, але й осілих землевласників, здійснюючи інші практичні дії – ремісництво, роботу органів соціального управління країною, наукових та учбових закладів, бібліотек, музеїв…» [58, с. 192]. Слідом за полісами античного світу, що служили центрами життя суспільства, європейські міста Середніх століть долучаються до активного процесу будівництва, розвитку торгівлі; посилення ролі фінансів призводить до концентрації в містах творчих людей, сприяючи розвитку мистецтв, поширенню знань, відкриттю університетів. Значною виявилася роль міст і в формуванні ренесансного індивідуалізму. Притаманна їм атмосфера підвищеної діяльності сприяла появі людей енергійних, підприємливих, розумних, освічених. В такому середовищі складалися інші, відмінні від селянського, тип світогляду, система естетичних уподобань. М. Каган навіть пов'язує дихотомію «Захід − Схід» з протиставленням європейської культури, *міської* за типом свідомості, − культурі східної, яка й до сьогоднішнього дня зберігає «ґрунтовність», свідомість землевласників [58, с. 226].

Як зауважує Л. Баткін, гуманісти формувалися під впливом міського середовища, водночас формуючи і його: бажаючи жити в світі культурних образів, на які їх надихали старовинні книги, гуманісти «не стилізували, а міфологізували життя» [20, с. 112]. Тому навіть оточуюча їх середа була не просто зовнішнім фоном, «а матеріалізацією та продовженням, розгортанням у побуті гуманістичних понять та міфологем. Всі деталі обстановки <…> були розраховані на вчене сприйняття, мали універсальний знаковий зміст» [20, с. 99]. Вбудованість кожного елементу ландшафту або побуту в загальну «предметно-духовну тотальність», сприяє трактовці обстановки гуманіста як тексту (там само). Тобто, це був обопільний процес, який приводив до відтворення в матеріальних формах естетичних смаків і духовних потреб людей. «Завдяки цим процесам місто стало трактуватися не тільки як <...> інженерний комплекс споруд, але і як особлива культурна форма, яка складалася історично, поряд з іншими ідеями та культурними формами» [108, с. 34]. Іншими словами, містобудівна культура втілювала в матеріальних артефактах весь «комплекс вироблених суспільством соціальних, матеріальних і духовних (в тому числі і художніх) цінностей, що виникли в процесі формування міст» (там само).

Створення цінних в художньому відношенні артефактів міської культури, її особливого вигляду неминуче торкається питання про роль людини, підкреслюючи провідне значення антропоцентризму у функціонуванні такого середовища: «“Людський фактор” – не тільки основа всіх функціональних зв’язків усередині міського середовища, а й модуль , за допомогою якого матеріальна оболонка міста набирає реального сенсу. Єдність, взаємоопосередкованість “предметної” і “людської” складових міського середовища можуть бути виражені через таку поширену в текстах художньої літератури аналогію між організмом (в значенні складного організованого єдності) міста і організмом людини: “предметний” компонент виявиться, умовно кажучи, “тілом” міста (з його “серцем”, “черевом”, “легенями” і т. п.), тоді як “людський” найбільш вдало характеризується

поняттям “душа”» [75, с. 9]. При цьому важлива роль людини не тільки як забудовника міста або споживача його благ, а й, в рівній мірі, як глядача: «Рухливі елементи в місті, і особливо люди і їх діяльність, так само істотні, як і його нерухомі матеріальні частини» [73]. У своїй книзі «Образ міста» К. Лінч представляє місто динамічною структурою, яка демонструє безперервну послідовність станів. Подібно будівельникам, які збагачують міську архітектуру все новими деталями на основі власних фантазій, глядачі виступають в ролі учасників вистави. Їх сприйняття міського пейзажу також частіше не послідовно, а фрагментарно: «Все сприймається не само по собі, а в ставленні до оточення, до пов’язаних з ним ланцюжків подій, до згадки про перший досвід». До того ж, «<...> сам глядач повинен відігравати активну роль в сприйнятті міста, займати творчу позицію в створенні його образу, мати можливість змінювати цей образ» [73]. Думку американського автора доповнює і Ю. Лобанова, прирівнюючи акт естетичного переживання міського простору до одного з проявів творчого процесу: «Середовище міста для свого безперервного відновлення потребує дії механізмів самопізнання і самооцінки» [75].

Таким чином, очевидна причина виникнення таких понять як «образ міста», «душа міста» і тісно пов’язаного з ними «міського тексту», до створення яких безпосередньо причетні глядачі особливого толку – творчі люди: письменники, поети, художники і композитори. Тобто, будучи явищем рукотворним, акумулюючи творчу енергію його творців, місто відбивається в свідомості сприймаючих його глядачів, заломлюється в художніх образах, які несуть в собі ту необхідну емоційну, критичну, естетичну оцінку, що впливає і на подальшу долю поліса, визначаючи його положення, як в реальному фізичному просторі, так і ієрархії міст. Ю. Лобанова називає це здатність міст ініціювати пов’язані з ними образи мистецтва [75, с. 4]. Подальше осмислення їх у сучасному філософсько-мистецькому дискурсі відбувається за такими напрямками, як: *мета*-тип міста, *архе*-тип, *текст* – культурний простір; місто як *простір* та місто як *ім’я (автор)*. Важливим здається і

зауваження з боку О. Булигіної та Т. Трипільської щодо використання метафори у оціночному контексті. За їх думкою, художній феномен міста можна розглядати як метафору: «місто-храм, місто-світ, місто-Рай, місто-монстр, місто-тиран, місто-вбивця, місто-ад. Одне і те ж місто може об'єднувати всі ці "іпостасі"» [27, с. 10].

Тим часом слід підкреслити, що тема міста долучалася до творчої практики поступово. Наприклад, в живопису зображення міста як неповторного візуального об'єкта затверджується лише з другої половини XVII століття, тоді як ще з часів Середньовіччя елементи міського пейзажу з топографічною точністю відтворювалися в картинах на релігійні сюжети. При цьому притаманна міським об'єктам просторова викривленість була спрямована на передачу диспропорції в співвідношенні двох світів − величного Небесного та тлінного Земного. У XV−XVI століттях зображення реальних міст поступово фіксуються на картинах фламандців (Міхіл де Гаст, Ганс Верейск) і, що показово, венеціанських (!) художників (Якопо де Барбарі, Вітторе Карпаччо). Однак аж до початку епохи романтизму жанр міського пейзажу − *ведута* − належав до числа «нижчих» в ієрархії образотворчого мистецтва. Н. Осмінська вказує на таку цікаву деталь: як предмет зображення місто «увійшло в репертуар живописців набагато пізніше, ніж природний ландшафт» [105]. Однією з головних причин автор називає «зміну парадигм сприйняття творів мистецтва та візуального образу», ґрунтуючись на теорії О. Михайлова про відмінності між риторичною і нериторичного культурами. Останнє реалізовувалося через зростання значущості візуальних образів в епоху Просвітництва, коли мистецтво поступово звільнялося з-під гніту риторичних формул і шукало нові сюжети і форми для реалізації, схиляючись в бік більшої зображальності. Розвиток містобудування, заснування нових міст, яке вимагало візуальної документалізації у вигляді графічних зображень (наприклад, Петербург), збіглося з популяризацією в аристократичному суспільстві ідеї подорожей. Це спровокувало масовий попит на міські види,

популярні серед туристів. Також очевидним є збільшення кількості творів епістолярного жанру, відгуків, есе, літературних замальовок, створених за враженнями подорожей.

Незважаючи на індивідуальність сприйняття одного і того ж об'єкта різними майстрами, можна відзначити спільність в їх сприйнятті, продиктовану наявністю у міському ландшафті образів, деталей, що добре запам'ятовуються. Пізнаваність об'єкту робить його «працюючим образом», котрий легко зчитується іншими учасниками діалогу навіть на рівні уяви. За словами К. Лінча, вони виступають у ролі каркасу, на якому культура «споруджує свої соціально значущі міфи». У свою чергу, легкоуявне місто сприймається як цілісна картина, хоча і складається з багатьох помітних частин. Його унікальність підкреслюється наявністю в ландшафті «певних знаків» (В. Топоров [130−131]), «домінантних точок» (К. Лінч [73], Н. Медніс [90−93]; О. Булигіна, Т. Трипільська [27]), які створюють подобу образного «каркаса міста» (Ф. Абілова [1]), допомагаючи відрізнити одне місто від іншого. Підкріплені чуттєвим переживанням моменту, практичною і емоційною значущістю для спостерігача вони перетворюються в художньому творі в *топоси*. Відразу обмовимося, що саме це слово, буквально перекладаючись з грецької як «місце» (τόπος), застосовується в багатьох областях наукового знання, при цьому трактується по-різному. У класичній риториці і літературознавстві поняття топосу використовується по відношенню до «загальних місць», або повторювальних мотивів, на що одним з перших вказав німецький вчений-філолог Ернст Курціус / *Ernst Robert Curtius*, дослідник античних топосів (мотивів) в європейській літературі, засновник напряму *Toposforschung* (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948). В роботах, присвячених семіотиці міста, цей термін очікувано набув широкого поширення задля визначення просторового об'єкту, місцевості у художньому тексті. Як правило художній об'єкт пов'язаний з реальним прототипом, але підкреслено символізований виступає місцем «розгортання смислів» [1]. Згідно думки Ф. Абілової,

«міський топос − це перш за все топос простору, що включає константні образи, мотиви, теми міста, які концентрують в собі основну ідею тексту, стають метафорами певних станів, ставлення до світу і буття» [1, с. 120]. Важливим здається зауваження дослідника про існування в художньому творі двох топосів: *реального*, в якому місто виступає простором розгортання сюжетної фабули, та *ірреального*, як простору, «де локалізуються емоції, настрої героя, де починають розкриватися таємні лабіринти його душі» [1, с. 121].

В. Баєвський пропонує розділяти (за етимологією) поняття грецького *топосу* і латинського *локусу*. Хоча обидва слова в перекладі означають практично одне і те ж − «місце», і можуть використовуватися на рівних, допускається їх диференціація, виходячи з різного ступеня масштабності і співпідпорядкованості між собою елементів (функціональних зв'язків). Топосом пропоновано називати «<...> найбільші галузі художнього простору, межі яких персонажам важко подолати» [16, с. 99]. Локус − більш приватне, конкретне місце дії в рамках топосу. Локуси «визначають функції топосів і визначаються ними, у відносинах до різних локусів проявляються характери і навіть ідеологія персонажів» [там само, с. 99]. Наприклад, в художньому просторі роману О. С. Пушкіна «Євген Онєгін», якому і присвячено дослідження, автор виділяє топоси Шляху, Петербургу, Села, Сну Тетяни, Лети, Москви. Серед переважаючих локусів публічного міського життя називаються театр, ресторан, бальна зала, вітальня, вулиця. Село також представлено в романі як єдиний компактний топос, в якому важливу роль відіграють локуси: кладовище, будинок, двір, сад, спальня, кабінет, їдальня (див. Главу Образ простору [16, с. 98−113]). Важливою видається думка В. Баєвського про те, що топоси «<...> багато в чому визначають рух фабули і поведінку персонажів» [16, с. 104].

В російськомовному музикознавстві використання поняття «топос» активно запроваджувала Л. Кірілліна с кінця 1990-х років. В третій частині («Поетика та стилістика») монументального дослідження «Класичний стиль в

музиці XVIII – початку XIX століть» вчений вказує на те, що за часи Бароко теоретики поезії та музики, розуміючи останню як науку, використовували в теорії музичної композиції логіко-риторичні поняття «загальних міст» (*loci topici)*. Тобто, «вченим музикантам <…> слово "топіка" було відомо дуже добре, хоча і використовувалося воно в чисто технічному змісті, <…> близькому до аристотелівського» [60]. На думку дослідниці, термін «топіка» глибше інших його замінників, що виникли пізніше, оскільки вбирає в себе «<…> і поняття про картину світу та місце в неї людини, і вчення про афекти, і коло образів, і специфічні музичні феномени – тематизм, інтонаційність, жанровість, тональну семантику, оркестровку, фактуру <…>» (там само). Тому з причини своєї універсальності та глибини, всеосяжності, «топіка» може використовуватися замість «образу», «сфери» та інших музикознавчих понять. В цьому виявляється давня традиція зв'язку музики з іншими гуманітарними дисциплінами.

Якщо топіка здатна вміщувати розуміння структури образа, сюжетних ліній твору, суттєві ознаки композиторського стилю, спадщини, то справедливо застосовування цього поняття і при характеристиці камерно-вокальних творів на венеціанську тему, що ми і пропонуємо у нашому дослідженні. В такому випадку під *топосом Венеції* у музиці слід розуміти *наявність асоціативних зв'язків між художньо відтвореною атмосферою та образом міста з його реальним прототипом, які встановлюються завдяки використанню різними авторами спільного комплексу елементів музичної мови – жанру, темпу, інтонаційності, тональності.*

Поняття *топосу* нерозривно пов'язано з *текстом* в його семіотичному значенні, а саме як структурованої знакової системи. Інтерес до цього питання було сформульовано ще в працях М. П. Анциферова. У своїх роботах 1920-х років − «Душа Петербургу», «Петербург Достоєвського», «Бувальщина і міф Петербургу» [6] автор вивчає *образ міста*, розвиваючи

ідею англійської письменниці В. Лі [1] про існування духу місцевості (від латинського *genius loci* − дух локусу, геній місцевості), і, відповідно, духу міста. «Місто − для вивчення самий конкретний культурно-історичний організм. Душа його може легко розкритися нам. <...> Однак для розуміння душі міста мало своїх особистих вражень, як би не були вони пережиті правдиво і сильно. Необхідно скористатися досвідом інших, хто жив і до нас, знали Петербург в минулому» [6]. В якості досліджуваного матеріалу М. Анциферов радить залучати будь-яку деталь, знакову для даної місцевості, в тому числі і міські назви. Вони, за висловом вченого, утворюють мову міста, репрезентуючи стиль міста такою ж мірою, як і його будови, легенди, сади. Але головний акцент слід робити на художніх творах з класичної літературної спадщини, а також переказах апокрифічної традиції, в яких відтворюється образ міста та його творця (в роботах М. Анциферова − це Петербург[2] і імператор Петро I).

У контексті нашого дослідження заслуговують на увагу ряд спостережень вченого, які здаються універсальними по відношенню до будь-якого міського топосу. По-перше, важливою є думка про причини міфотворчості − народження пов’язаних з тим чи іншім містом міфів, невід’ємною частиною яких є елемент містичного, незрозумілого, того, що не піддається усвідомленню звичайною людиною. Яскравий приклад тому – Петербург. Як і Венеція, це місто, що своїм фактом існування суперечить всім законам фізики, природи і людського розуму. Відповідно до цього оцінка особистості його творця − Петра I-го супроводжується демонізацією та містифікацією, імператор сприймається володарем міста, людиною надприродних здібностей, навіть Антихристом. (Питання міфологізації Венеції ми торкнемося пізніше, в підрозділі 1.2.).

[1] Це поняття Вернон Лі вводить в 1870-х роках у серії своїх есе, що присвячені Італії. Більш детально зупинимось на її працях у підрозділі 1.2. цього дослідження.

[2] Вивчення семіосфери Петербургу – окрема, провідна галузь філософсько-культурологічних досліджень. Цій темі присвячено найбільша кількість наукових праць з тематики художнього феномена міста.

По-друге, вивчення багатосторонності образу, душі міста через звернення до різних літературних джерел, відзначених індивідуальністю переживань кожного з авторів, абсолютно не виключає об'єктивності оцінки зображуваного явища, виявлення його типових рис. Це є наслідком індивідуальності *образу міста*, яке має свою долю; образ живе своїм життям нарівні з реальним містом, має свої закони розвитку та не залежить від вражень окремих його мешканців. Тому відображення образу міста в душах митців не випадково: «<…> тут немає творчого свавілля яскраво виражених індивідуальностей. За всіма цими враженнями відчувається певна послідовність, можна сказати, закономірність» [6, с. 8].

По-третє, дуже продуктивними в плані подальшої наукової розробки виявилися запропоновані дослідником поняття *образ міста*, *міський міф*, а також метод їх дослідження через аналіз художніх відображень міста у творчій практиці. Це підтвердили у подальшому праці М. Кагана та представників тартусько-московської школи семіотики – В. Топорова, Ю. Лотмана та ін., визнані фундаментальними в галузі дослідження художнього феномену міста. Більшість з них присвячено семіосфері Петербургу, тому що, як справедливо зазначив Ю. Лотман: «За кількістю текстів, кодів, зв'язків, асоціацій, за обсягом культурної пам'яті, накопиченої за історично незначний термін свого існування, Петербург по праву може вважатися унікальним явищем у світовій цивілізації» [76].

Так, завдяки роботам В. Топорова в літературознавстві з 1980-х років затверджується поняття «петербурзького тексту», який сам вчений визначає не просто дзеркалом реального міста, а пристроєм, за допомогою якого «відбувається перехід a realibus ad realiora[3]», тобто *від* видимої реальності, *через неї* до внутрішньої і сокровенної реальності речей [130]. Реальні об'єкти – площі, води, острова, сади, будівлі, пам'ятники, люди, історія, ідеї – є «мовою» міста. Виступаючи у ролі топонімічних, ландшафтних,

[3] «Realibus ad Realiora» – «від реального до найреальнішого». Гасло висунуте теоретиком російського символізму В'ячеславом Івановим [11].

кліматичних, історико-культурних, особистісно-біографічних елементів міського простору, вони, з одного боку, складають Ґетерогенний *текст міста,* з другого, перетворюються на добре пізнавальний код міста, породжуючи художні образи. Але за В. Топоровим, визначення «петербурзького» тексту не просто походить від топоніма (Петербург): воно передбачає наявність *синтетичного надтексту*, «з яким пов'язуються вищі смисли і цілі. Тільки через цей текст Петербург здійснює прорив в сферу символічного і провіденціального» [130]. Такий надтекст об'єднує основні тексти, пов'язані з містом, що виникли протягом хронологічного періоду існування міста. Вельми цінною видається і оцінка В. Топоровим міфопоетичного простору: «Подібно до того, як міфопоетичний простір "сильніше" простору профанного (будь воно побутовим, геометричним, фізичним і т. п.), так і внутрішній простір художнього тексту "сильніше" будь-якого зовнішнього простору. У цьому сенсі такий текст виступає як експериментальний пристрій, на якому конструюються, випробовується, перевіряються аніде більш мислимі можливості ... В ньому знімається проблема розмірності і відокремленості простору і часу. Воно є чиста творчість як подолання всього просторово-часового, як досягнення вищої волі. Саме тому з таким простором "великого" тексту зв'язано безліч інтерпретацій, якими цей текст живе "вічно" і всюди» [131, с. 284].

За аналогією з «петербурзьким текстом», на основі запропонованої методології, в літературознавстві виник цілий ряд робіт, присвячений питанням «локальних» текстів (московського, новгородського, кримського, паризького і т. п.), в тому числі і *венеціанського тексту*, про який більш детально буде сказано в підрозділі 1.2. Додамо, що Ю. Лотман, в свою чергу, вводить поняття «моделі» − під якою розуміється сукупність художніх відображень реального міста в різних мистецтвах [78, с. 85]. Ця модель має на увазі якусь статичність в плані закріпленості певних характеристик. Роль же постійних змін в житті міста, що впливає і на їх сприйняття індивідуумом (змін без участі людини, свідомість якої переломлює образ міста,

вибудовуючи свою систему відносин з ним) позбавляють заявлену модель «консервативності», роблячи її рухомою. Звідси виникає явище мегатексту: «Місто − це не просто нерухома модель, завжди рівна сама собі, але текст, що постійно поповнюється, або навіть текст текстів» [78, с. 32]. Цікавими спостереженнями, що мають пряме відношення до «венеціанської» теми нашого дослідження, здаються висновки вченого щодо відношення міста (як замкненого простору) до оточуючого його світу. Поділяючи поліси на два типи – *концентричний* та *ексцентричний* – автор по суті визначає джерело подальшого розвитку міста як семіотичного об'єкту, або художнього феномену. «Концентричне положення міста <…>, як правило, пов'язане з образом міста на горі (або на горах). Таке місто виступає як посередник між землею і небом, навколо нього концентруються міфи генетичного плану (в його основі, як правило, беруть участь боги), він має початок, але не має кінця – це "вічне місто"». Єрусалим, Рим, Москва, на думку Ю. Лотмана, є прикладами саме концентричних міст, яким приписується функція центра світу, з супроводжуючою її актуалізацією антитези «земля – небо». Навпаки, «ексцентричне місто розташоване "на краю" культурного простору на березі моря, біля гирлі річки. Замість антитези "земля / небо" тут актуалізується опозиція "природне – штучне". Це місто, створене всупереч Природі і знаходиться в боротьбі з нею, що дає подвійну можливість інтерпретації міста як перемоги розуму над стихіями, з одного боку, і як збоченості природного порядку, з іншого. Навколо імені такого міста будуть концентруватися есхатологічні міфи, передбачення загибелі, ідея приреченості і торжества стихій буде невіддільна від цього циклу міської міфології. Як правило, це потоп, занурення на дно моря» [77]. Ми невипадково навели таку розгорнуту цитату: присвячена Петербургу, екстрапольована автором на Константинополь, вона в повній мірі може бути віднесена і до Венеції, розкриття образу якої в мистецтві часто відзначено есхатологічним відтінком.

До речі, паралелі Петербургу і Венеції – вже перетворилося на стійкий штамп у літературознавстві. Н. Медніс у докторській дисертації відносить Венецію до міст, чиє «семіотичне маркування» відчувається представником будь-якої нації [91]. Поширення венеціани у російській літературі автор пов'язує не тільки з привабливістю міста, яке протягом трьох століть залишалося образом мрії, земного раю, але й з аналогіями, які виникали у митців між співставленням Венеції та Петербургу. Між тим Н. Медніс підкреслює суттєву розбіжність двох полісів: якщо Петербург пов'язаний із проявами «чоловічої» волі, то Венеція, навпаки, є втіленням жіночої природи, що підтверджено її численними персоніфікаціями у жіночих образах в художніх творах; інакшим для двох міст є і зв'язок води та каміння: якщо петербурзькі води ворожі, то венеціанські – спокійні та підпорядковані вічності; різною виявляється і природа сакралізації – Петербург не співвідноситься з апостолом Петром, незважаючи на приставку Санкт, Венеція, навпаки, невід'ємна від ідеї Божого заступництва та небесного покровительства апостола Марка; різною виявляється і природа земної влади – абсолютистська в Петербурзі, майже демократична – в Венеції. Тому невипадково, що петербурзький та венеціанський тексти російської літератури, за думкою Н. Медніс, і перетинаються, і рішуче різняться водночас, але доповнюють один одного. Важливою здається ідея дослідниці щодо завершеності венеціанського тексту у топографічному плані: «Венеція в своєму пластичному вигляді, відбитому в літературі, прагне до стійкості, збереження» [91]. І дійсно, якщо звернутися до поетичних творів, що надихнули композиторів на створення камерно-вокальних опусів, то, незважаючи на різне національне походження, можна бачити утримання одних і тих самих знаків, певних кодів, що характеризують це місто.

Як будь-яке системне явище, *текст* має певні ознаки. Його необхідними компонентами Ю. Лотман вважає: *виражальність, відмежованість, структурність* [78]. Перший компонент – *виражальність* – передбачає зафіксування повідомлення, тобто його матеріальне втілення

засобами мови. *Відмежованість* пов'язана зі *структурністю*, тому що притаманні *відмежованості* прояви внутрішньої структуризації (наявність меж слова, речення, строфи та ін.) резонують з внутрішньою організованістю тексту як важливого показника *структурності,* організованості, завдяки чому текст отримує внутрішню цілісність. Відмежованість реалізується в виражальності культурної функції тексту («бути романом», «бути молитвою»), інакше кажучи, в його жанровій природі. Н. Потаніна та М. Гололобов, розвиваючи ідею Ю. Лотмана, вважають ознакою вираження «міського тексту» в літературі конкретні топонімічні, топографічні, особистісно-біографічні, історико-культурні знаки, через які репрезентовано феномен міста [108, с. 35]. Структурність розкривається через внутрішню діалогічність та ієрархічність урбаністичних знаків, до яких залучені і кліматичні, і ландшафтні рівні.

Яким чином ці принципи конкретно реалізуються в вокальній музиці на венеціанську тему? Почати слід з того, що в дослідженні «Музичний текст. Структура та властивості» (1998), М. Г. Арановський, розвиваючи тезиси Ю. Лотмана відносно художнього тексту в його широкому розумінні, наводить висновки щодо осмислення музичного тексту з позицій семіотики. За його спостереженнями, *виражальність* реалізується через наявність у музиці своєї мови, продуктом, актом якої становиться якабо сам музичний твір, або його інтерпретація [9, с. 59−60]. Музична мова складається з лексики, що спирається на використанні елементів, які з абстрактних одиниць перетворюються на «музичні слова» − живі в своїй інтонаційній природі та приналежності до конкретного стилю. Аналогами *відмежованості* та *структурності* (за Ю. Лотманом) стають у музиці (за М. Арановським) *функціонально-жанрова* та *структурна* парадигми [9, с. 61−62]. Перша сприяє об'єднанню нових та вже існуючих текстів у межах однієї жанрової традиції в єдиний текст (кантати Й. С. Баха, опера-*seria*, симфонії та ін.). Інша – структурна парадигма – також сприяє об'єднанню текстів, завдяки утриманню однакових формоутворюючих норм, що

виступають у ролі семантичної типології. Виробка власних конструкцій, що базуються на принципі логіки, їх постійна повторювальність – утримання у кожному новому тексті – свідчать про специфіку музики, її корінну відміну від літературного тексту, що спирається на конкретні словарні значення. М. Арановський підкреслює: «Слово долає свою тимчасову природу відносною сталістю свого словарного значення. Музика ж – повторністю структури, точніше, її типу» [9, с. 64]. Літературний текст у порівнянні з музикою, яка є більш абстрактною, має предметну, незалежну природу. Музика, для того, щоб бути зрозумілою, повинна була «<…> спиратися на саму себе. <…> здобути ті комунікативні засоби, <…> які б мали характер постійних» [там само].

Зазначимо, що ідеї автора знаходять своє підтвердження і в процесі розгляду камерно-вокальних творів, використаних у якості матеріалу у нашому дослідженні. З одного боку, в літературній складовій романсів та пісень «венеціанської тематики» міститься фіксація тих топонімічних, топографічних, історико-культурних знаків, які завдяки своєму взнаванню виступають в ролі стійких художніх кодів названого міста. З іншого, − музика, силами своєї мови, виразних засобів, завершує створення цілісності образу, звуковій пізнаванності міста. Велика роль при цьому належить не стільки музичним лексемам як виразникам інтонаційного фонду епохі, але саме жанру баркароли, як провідному у втіленні венеціанського колориту. Саме тут очевидною стає взаємозв’язок між *виражальністю* та *відмежованістю:* жанр баркароли стає тим фактором, що допомагає відмежовувати ці мініатюри від розмаїття інших жанрів елегійної спрямованості у романтичній камерно-вокальній музиці європейської традиції. Іншими словами, *відмежованість* досягається методом узагальнення через жанр. *Структурність*, на нашу думку, розкривається в ієрархічності елементів, що залучаються до створення цілісного образу музичного твору: часто ландшафтні та кліматичні характеристики поєднуючись у пейзажній замальовці, виступають важливими рисами

художнього простору романсу, відтіняють, доповнюють, або «протистоять» історії героя, наділяючи зміст твору новими вимірами психологічного толку.

Таким чином, тема міста, міського тексту, урбанізму в цілому постає дуже розробленим концептом в різних галузях сучасної науки, окрім музикознавства, де й досі залишається багато «білих плям» у відтворенні художнього феномену міста. Незважаючи на те, що ландшафт, пейзаж, семіотичні знаки міського простору присутні в багатьох музичних творах, починаючи з італійських *caccia* XIV століття, в яких відображалася звукова атмосфера міського оточення, систематизованих досліджень за даним напрямком вкрай мало. Назвемо статті: Л. Серебрякової [117], І. Барсової [19], Л. Гаккеля [32], Т. Щербакової [147], І. Яковлевої [149], дисертації Т. Білалової [23], Г. Жарової [50], Г. Русалової [119]. Найбільш цікавими для нас здаються ті праці, в яких зв'язок міста з феноменом творчої особистості розглянуто крізь призму глибинних впливів атмосфери міста на світосприйняття композитора, що втілював свої реальні враження та емоційні відчуття в особливі художні образи та мову. Т. Щербакова, наприклад, проводить паралелі між історико-культурними образами Петербургу і музичним світом М. Глінки [147]. Композитор відчував складний контрапункт петербурзького звукового простору, з його переплетінням стилів, фарб, злиттям «свого» (національного) та «чужого» (європейського), що швидко асимілювалося. Ці процеси яскраво втілено в оперному театрі Глінки, що успадкував «поліфонічність цивілізаційного фундаменту Петербурга», що у музиці реалізується через «симбіоз історико-стильових напрямків, жанрів, лексики» [147, с. 13]. Саме у театральному стилі М. Глінки, за словами Т. Щербакової, виявилися сліди «особистісного сприйняття художнього феномену Петербургу, як це було притаманне Пушкіну, Достоєвському, Чайковському та ін.» [там само].

До «петербурзького» у музиці М. Глінки звернено увагу і Л. Гаккеля [32]. Втілення топосу міста, його атмосфери, історико-культурного контексту дослідник розглядає через систему символів. Впорядкованість Петербургу як

культурно-історичного організму знайшла, на думку вченого, вихід у танцювальній музиці Глінки – в його «Вальсі-фантазії» та балетних сценах, бо саме балет, що народився у Росії в Петербурзі, ставши візитною карткою цього міста, репрезентує правило, систему та, водночас, інше буття, нематеріальне. Блиск Петербургу, його енергія, міський рух втілені у динаміці увертюри до «Руслана». Багатомовність північної столиці – у захопленні композитора різнонаціональними музичними культурами – польською, іспанською, середземноморською (увертюри, польський акт). Державність, імперська велич – в особливому настрої увертюри до опери «Життя за царя», яскравості польського акту. Символічними мотивами петербурзької культури, що, за словами Л. Гаккеля, присутні у музиці М. Глінки, є мотиви холоду та зими, пустоти, двійництва, примарності, самотності, жертовності.

Характеристика музичних засобів, за допомогою яких відтворюється образ міста в музичному творі, як правило входить до структури відповідних аналітичних нарисів. Однак, актуальною залишається питання розробки в музикознавстві будь-якого міського образа як «надтексту» за аналогією філологічних досліджень В. Топорова, Ю. Лотмана та ін. І хоча перші кроки в цьому напрямку вже здійснені, звернемо увагу на доцільність розробки музичної «венеціани» як окремої партії в багатоголоссі музичного урбанізму. На сьогоднішній день нам не вдалося знайти праць за даною темою.

1.2 Формування художнього образу Венеції в літературі та мистецтві

Образ будь-якого міста нерозривно пов’язаний з його історією, «долею» за визначенням М. Анциферова. И хоча багато міст у чимось схожі, серед них є ряд таких, що пов’язані з особливим до них ставленням. Доля Венеції, насичена тріумфами і драматичними сторінками, дуже індивідуальна, що закономірно виділяє її з ряду інших європейських полісів.

Нагадаємо, що заснована венетами – переселенцями з материкової частини Італії в V−VI ст. н. е. – Венеція перетворюється на незалежну

державу у XI столітті. Нарощуючи свою торгово-фінансову міць, стає потужною морською державою, яка на протязі наступних семи століть грає провідну роль в релігійному, історико-політичному житті Західної Європи (контроль над Східним узбережжям Адріатичного моря, головна роль в розграбуванні Константинополя, участь в хрестових походах, домінанта в торгівлі на території колишньої Візантійської імперії). Не менш важливим виявляється і внесок цього міста в розвиток культури і мистецтв регіону (в 1565 році тут будується перший в Європі театр, призначений спеціально для постановки вистав; в 1637 − перший публічний оперний театр). У XVIII столітті Венеція визнана містом мистецтв і задоволень. І хоча масштаб впливу Священної венеціанської республіки міг іноді змінюватися, свою незалежність вона втрачає лише в 1797 році, здавшись Наполеону, який віддає її австрійцям. Французи ділять з австрійцями владу над Венецією аж до 1814 року, але до Королівства Італії Венеція приєднується лише в 1866 році. Слід додати, що в силу історичних обставин роздробленості держави протягом тривалого часу, відособленості Венеції, вона навіть «ігнорувалася» материковою Італією, бо сприймалася як належна до якогось іншого світу – світу мрії, чарівної вигадки (детальніше про це у П. Акройда [2]).

Протягом всього періоду існування унікальність міста підтримується і міфологізацією усіх сторін його життя – історичної, соціальної, культурної. Відображення цих міфів у художньо-творчій практиці формує «венеціанський текст» європейського мистецтва, що перебуває у стані відкритості і безперервного поповнення. Але як зазначалося раніше, при всій суб’єктивності та унікальності сприйняття міської атмосфери різними спостерігачами, в різноманітті їх оцінок можна виділити то типове, єдине, що визначає суть явища. У контексті нашого дослідження саме до них привернуто особливу увагу, як до ключових елементів образу Венеції, що закріпилися в мистецтві у якості естетичних, змістовних шаблонів. За допомогою звернемося до «біографії міста», розсердженої у працях різних авторів від XIX століття до нашого часу. Зазначимо, що провідна роль у

відображенні красот та духу Венеції належить саме англійським мандрівникам-письменникам. Красномовно говорить про це П. Муратов в передмові до книги В. Лі «Італія. Вибрані сторінки»: «Історичний ентузіазм англійців перед Італією – явище чудове, що не повторилося ні в якому іншому народі. Під девізом Італії пройшла вся англійська література <…>. Літературні подорожі англійців до Італії почалися ще в епоху Адіссона (XVIII століття – Л. Ю.) та стали неминучими для письменників ще за часів Бекфорда. Поети початку XIX століття обіцяли жити і померти в Італії <…>» [70, с. 7]. І як висновок: «Для пізнання італійського генія у всіх його проявах, від Джотто до Тьєполо та від Данте до Карло Ґоцці, жодним народом не було зроблено стільки, скільки англійцями у 60–80-х роках XIX століття» [70, с. 8].

Однак від маси суто художніх літературних творів слід виокремити цілу низку праць, в яких здійснено спробу відобразити *genius loci* – «дух місцевості» цієї південної країни, міста. Перші в цьому ряду – «Каміння Венеції» Джона Раскіна / «*The Stones of Venice*» I (1851); «*The Stones of Venice*» II and III (1853) *John Ruskin* [112], в яких надано аналіз венеціанської архітектури від Середньовіччя до пізнього Ренесансу. Послідовницею свого співвітчизника, теоретика мистецтв, стала Вернон Лі (справжнє ім'я – Вайолет Пейджет / *Violet Paget*) – англійська письменниця та перекладач, що більшу частину життя мешкала в Італії. З кінця 1870-х, почавши з нарису про італійську музику XVIII століття, авторка створює цілу серію етюдів про мистецтво Італії, в тому числі і музичне, її людей, їх життя, традицій, намагаючись передати світосприйняття мешканців тієї чи іншої місцевості, притаманного їй духа. Саме В. Лі належить вираз *genius loci*, якій використовується в есе про міста Італії, задля відображення їх архітектурної, природної, мистецької неповторності: «Genius Loci <…> це сутність нашого серця і розуму, істота духовна. Що ж до його видимого втілення, то – воно саме місто, сама місцевість, як вона є в дійсності; риси, мова його – це форма землі, нахил вулиць, звуки дзвонів <…>» [70, с. 17]. Книги авторки стали

подією у культурному середовищі, надавши приклад характеристики міста. У перекладі Павла Муратова книга остаточно увійшла у російський культурний простір початку XX століття, відлунувшись, до речі у монографії самого перекладача – «Образи Італії», що з'явилася у 1911 році [102], за три роки до видання в Росії «Італії» В. Лі. Невипадковим є признання автора, що в англійців він не тільки «вчився Італії, але й писати про Італію» [102, с. 15]. Розділ, що присвячений Венеції – перший серед чотирьох нарисів І тому[4]. Він немов задає тон та принцип структурування всьому дослідженню, об'єднуючи оповідання про художників (Джованні Белліні, Тінторетто), легендарних особистостей (Казанова), драматургів (Гоцці), вміщуючи характеристику найбільш яскравих традицій та культурних явищ (*comedia dell'Arte*, маска, карнавал).

Дослідження *genius loci* Венеції продовжуються досі. Це підтверджує й одна з найбільш популярних книг останнього часу – «Венеція. Прекрасне місто» [2], що належить британському письменнику та художньому критику Пітеру Акройду. У ній об'єднані характеристики цього міста, що розсіяні у різних історично-документальних, культурологічних, художніх джерелах. Зупинимося на основних моментах цієї роботи з метою виявлення основних ідей і образів, пов'язаних з даним містом, а також розуміння причин їх формування. При можливості залучимо до діалогу і інших авторів.

Протягом тридцяти семі глав «Венеції» П. Акройда неодноразово висловлюється ряд думок, що підкріплюючись яскравими метафорами, стають не просто лейтмотивами книжної подорожі, але й стійкими характеристиками об'єкту і нашого дослідження. Так, одною з ключових виступає думка щодо *нереальності міста*. Вона підтверджується самим фактом розташування Венеції осередь моря, відчуттям «відсутності коренів», «текучості основи», відсутності периметру і конкретних обрисів. Нереальним, зачарованим здається тут і час, якій немов зупиняється та непідвладний прискоренню. Його безперервність (поєднання минулого та

[4] Її продовжують: II нарис– Шлях до Флоренції; III-й –Флоренція; IV-й – Міста Тоскани.

сучасного) – заспокоює, виступаючи ознакою стабільності в умовах стрімкості нашого світу. Це, певно, мала на увазі і В. Лі, характеризуючи місто XVIII століття: «У 1740 році Венеція все ще залишалася в якійсь мірі тим же, чим вона була в 1540 році. <…> Характер життя і образ думок Ренесансу утримувалися в Венеції, так само як там зустрічалися закони і костюми шістнадцятого століття. І це щось від колишніх днів, щось, поєднане з сучасним, надавало Венеції у вісімнадцятому столітті абсолютно особливий вид <…>» [70, с. 112–113]. П. Муратов, в свою чергу, навіть порівнює води місцевих каналів з Летейськими водами, натякаючи на притаманний цієї місцевості дух вічності.

Доповнює цю ознаку і метафора *божественного,* яка розкривається в історії походження міста. П. Акройд зазначає, що венеціанці, у пошуках доказів унікальності свого міста «<…> придумували історії про походження, в кожній з яких являв себе Божий промисел − наприклад, нібито історичний факт, що венеціанці були християнськими втікачами, що рятувалися від вторгнення язичників» [2]. І далі: «Венеція − місто легенд, зокрема, релігійних бо вона завжди була містом чудес. У венеціанських хроніках виникає великий, сяючий образ міста. Венеція стала частиною історії людського спасіння. На полотнах венеціанських художників Бог-Отець і Святий Дух розпоряджаються на площі Святого Марка. Її Божественне походження підтверджується її досконалою архітектурою, видимої світу тисячу років, і навіть її торговою перевагою» (Розділ 1). Невипадковими були епітети – еквіваленти імені Венеціанської республіки – *La Serenissima*, тобто ясновельможна. З’єднувальною ланкою між Небесним та земним виступала також фігура євангеліста Марка – покровителя міста, що водночас став іконою та емблемою міста. Асоціативним знаком Святого виступає зображення Лева (у вигляді статуї, барельєфа, малюнка). Це – також один із релігійних та політичних символів влади та справедливості Венеції (Розділ 10). На нашу думку, саме з відчуттям божественного заступництва пов’язаний і той дух свободи та справедливості, надії на спасіння, з яким

ототожнювали це місто. На релігійність, як запоруку успіху міста, вказував і Дж. Раскін: «Ми виявляємо, з одного боку, стійку і насичену атмосферу індивідуальної релігійності, що характеризує життя громадян Венеції в період її величі; виявляємо, що цей релігійний дух впливає на них у всіх життєвих турботах, надаючи відчуття особливої гідності навіть при заключенні торгових угод <…>. І, як природній наслідок цього, <…> здорову ясність уму та незвичайну силу волі, що проявляються у всіх вчинках венеціанців». І далі: «Надлишок цього духу повністю відповідає процвітанню Венеції, а її брак – її падінню» [112, с. 19–20]. Нагадаємо, що задовго до того, у XIV столітті Петрарка – почесний гість Венеції з 1362 року, засновник місцевої публічної бібліотеки, якій він заповідав свої книги – прославляв місто як центр спокою, благополуччя та безпеки (див. докладніше листа Ф. Петрарки Гвідо Сетте, архієпископу Генуезькому про те, як змінюються часи [107]).

Тому невипадково у культурному середовищі розповсюджено мотив Венеції як *корабля спасіння* (умовно «Ноїв ковчег»), що був «притулком для вигнанців, подорожан відкритим містом, що з готовністю асимілює усіх, хто з'явиться в його межах» [2]. Образ корабля нерозривно пов'язаний з *морем* – ще одним важливим архетипом. Море – центральний елемент в життєвій системі Венеції, до того ж дуже суперечливий: з одного боку, воно захищає місто від зовнішнього вторгнення, з другого – загрожує затопленням. Його краса та велич відбилися у мистецтві та архітектурному декорі міста. Мінливість – вплинула на психологію венеціанського суспільства, визначив такі ознаки характеру венеціанців, як *контрастність почуттів, двоїстість натури, схильності до тривожності та безпечності поведінці*, водночас. Проявом *безтурботності* стає любов до *розкоші, зовнішньої сторони життя*: «Венеціанські живописці смакують розкішну зовнішню сторону світу. Архітектуру Венеції відрізняють виверти і показна розкіш, подібно театральним декораціям. Венеціанська музика завжди була зосереджена скоріше на зовнішніх ефектах, ніж на внутрішній логіці. Література Венеції

була ораторської за своєю природою − і в театрі, і в народній пісні. Жодні інші місто-держава в Італії не були так зосереджені на проблемах риторики і стилю» [2, Розділ 3]. З розкішшю, як неодмінним атрибутом неробства, виявляється пов'язаний і такий культурний архетип венеціанського життя як *свято*. Він закріпився у свідомості більшості з тих, хто відвідував це місто, а також в традиції його художнього зображення у творчій практиці. Великою мірою цьому сприяла творчість самих венеціанців – і живописців, що відображали зовнішню, яскраву сторону буття, і драматургів (К. Гольдоні, К. Ґоцці), і композиторів (Ф. Каваллі, А. Вівальді). Саме в Венеції пережила свій останній розквіт італійська комедія масок. І В. Лі, і П. Муратов пишуть про *Comedia dell'Arte* як виняткове, фантастичне явище. В нарисі про К. Гольдоні В. Лі зазначає: «Венеція в 1740 році була головним містом італійських веселощів і, отже, головним містом італійської комедії. Комедія Масок, що поступово перетворилася в маріонеткові і акробатичні вистави, була ще в повній силі в Венеції: її дійові особи поступово скоротилися до чотирьох венеціанських масок – Панталоне, Арлекіна, Брігелли і Доктора. Венеція, де маска і доміно постійно носилися в відомі місяці року, <…> Венеція, все зовнішнє життя якої була вільним фарсом, була справжнім домом Commedia dell'arte. Все населення її товпилося в комічних театрах <…>» [70, с. 114–115]. П. Муратов пов'язує унікальність комедії з об'єднанням в межах однієї п'єси різних масок – виразників локального колориту певних італійських міст, зі своїм особливим характером і діалектом[5]. Це дозволяє порівняти італійську комедію з картою, котра «також яскраво забарвлена в місцеві кольори, як карта італійського живопису і поезії» [102, с. 46]. Показово, що домінування Венеції на цій «карті» є очевидним: «Італійська комедія немислима без венеціанця Панталоне та венеціанки Коломбіни, без двох блазнів, Арлекіна та Брігелли, що

[5] «Комедія масок змішувала дитячий говір венеціанця Панталоне з грубуватою мовою Доктора, який, як і подобає науковцю, народився у вченій Болоньї. Арлекін з Бергамо та Брігелла з Брешії мали дещо допомагати мімікою своїй вимові, такій чужій для італійського вуха. Пульчінелла з часів Цицерона складає необхідну приналежність Неаполя. Менегіно родом з Мілана, Фаджоліно з Болоньї, Стентерелло флорентієць, Паскарієлло римлянин» [102, с. 47].

народилися у венеціанських провінціях Бергамо і Брешії. У Венеції комедія масок швидше за всіх розцвіла, і тут вона скоріше ніж деінде схиляється до занепаду» [102, с. 47].

В музиці втіленням ідеї свята, театральності, ілюзорності, притаманних міфу цього міста став різновид оперного жанру XVII століття – венеціанська опера. За думкою О. Ємцової, поряд з карнавальними ходами, виступами труп комедії *dell'Arte,* венеціанською регатою, опера «<…> увібрала в себе суть цього міста і представила її як художній факт всім, хто бажає насолодитися цим видовищем». В венеціанській опері «переломилася найважливіша риса венеціанської і – ширше – барокової естетики: "Весь світ – театр". <…> Яскрава театральність, видовищність, сценічні чудеса і дивовижні ефекти <…> становили неповторну сутність венеціанської опери, яка давала глядачам відчуття грандіозного свята» [49]. Ідея святковості, театральності об'єднує і твори поліфонічної венеціанської школи (сер. XVI–сер. XVII, Андреа Габріелі, Джованні Габріелі та ін.), з притаманними для них багатоголоссям, багатохорністю, драматургічною та тембровою контрастністю.

Незвичність земного існування міста, подвійність існування, про що згадувалося раніше, реалізується і в дихотомії форм венеціанського мистецтва. П. Муратов навіть вказує на існування двох Венецій: «Одна – це та, котра досі щось святкує, досі гомонить, посміхається і ліниво витрачає дозвілля на площі Марка, на П'яцетті та на набережній Ск'явоні» [102, с. 19]. Інша Венеція – та, що розташована далеко від галасливих площ і центральних каналів. Її вузькі вулички вражають глибоким, німим вираженням, усамітненням, нагадуючи давній, забутий сон: «Те, що було на П'яцетті лише мальовничою подробицею, – чорна гондола, чорна хустка на плечах у венеціанки, – виступають тут в строгому, майже урочистому значенні вікового образу» [102, с. 20]. Також дві Венеції розрізняються і в мистецтві. Одних живописців відзначає захопленість зображенням бенкетів, процесій, східного елементу, багатства зовнішньої сторони життя (Карпаччо –

у XV столітті, Тіціан, Бониіфаціо, Веронезе – у XVI, Тьєполо – у XVIII). В той же час, Джорджоне, Тінторетто, Дж. Белліні зверталися до іншої сторони – глибинної, споглядальної, пов'язаної з простими, але вічними істинами. У цій подвійності криється ключ до розуміння не тільки образу життя, але і сформованих національно-культурних архетипів Венеції, відбиття її суперечливості в мистецтві і літературі у вигляді стійких дуалістичних пар, таких як: душевна відкритість, безтурботність, зовнішня демонстрація і таємничість, страх, почуття приреченості; краса – потворність; закон – злочин; юність – старість; життя – смерть.

Таким чином ці образні відтинки у сприйнятті міста відобразилися в стійких мотивах, щ знайшли своє відображення у творчій художній практиці. Зосередим увагу на характеристиці найбільш типових ознак «венеціанського тексту» у літературі. З цього приводу дуже інформативною здається стаття Олександри Левіной про образ Венеції в літературі. Автор зауважує, що «міський міф − один з найцікавіших, таємничих, неоднозначних літературних жанрів, часто виходить далеко за межі книжкових сторінок» [69]. Відносно Венеції це тим більш справедливо, оскільки це місто, хоча і поступається за віком іншим − більш древнім італійським полісам, але володіє своєю, не менш цікавої багатовіковою історією. До переліку-огляду літературних творів, в яких фігурує або згадується місто, включені твори: різні за жанром (комедія, романтична драма, роман, повість); за національною приналежністю авторів (англійця В. Шекспіра, венеціанців К. Гольдоні і К. Гоцці, Тіціано Скарпіа, Габріеля д'Аннунціо, француза В. Гюго, німця Т. Манна, І. Бродського, Андрія Більжо); за часом створення (якій охоплює майже чотири століття – від XVII до XXI століття). Дана панорама дозволяє О. Левіній зробити об'єктивний, на наш погляд, висновок про послідовне формуванні в європейській літературі *міфу про Венецію*; простежити динаміку його внутрішніх смислових трансформацій, безпосередньо пов'язаних з перипетіями історичного характеру.

Торгово-економічна міць венеціанської держави (аж до кінця XV століття) відбилася в переважанні сюжетів про купецтво, об'єднанні мотивів комерційного і романтичного, показі інтриг, жорсткої влади і любовних перипетій. Саме такою постає природа венеціанського в комедії Шекспіра [143]. Показово, що сам драматург ніколи не був в цьому місті і сприймав його, спираючись на вже існуючі у суспільстві уявлення про венеціанський тип життя. Образ Венеції часів її розквіту формується в літературі саме в XVIII столітті, завдяки творчості самих венеціанців − К. Гоцці і К. Гольдоні. В їх п'єсах Венеція стає фоном для розвитку інтриги, яка доповнюється у К. Гольдоні численними випадками перевдягань, розіграшів. Присутня і карнавальна плутанина, яка використовується як можливість уточнити ситуацію, глибше пізнати іншого («Хитра вдова»). У творах К. Гоцці дія нерідко виноситься за межі Венеції. Між тим у його фарсах відчутна більша спрямованість на відродження колишньої слави цього міста як центру справедливості, освіти, де цінують людську гідність. «Творцями» та носіями цього міфу стають персонажі-венеціанці, які висловлюють свою думку в умовах «чужої світобудови», порівнюючи його із венеціанським, як взірцем цивільної свободи та розумності («Турандот», II д., явище 2, монолог Панталоне[6]). Крім ідей величі і цивілізованості, все ж головний міф про Венецію, що формується в літературі XVIII століття, − ця територія розкоші, карнавалу, вічного свята, «країна задоволень та насолод». Дивним чином це перегукується і з музикою, про що докладніше буде сказано в 1.3. даного дослідження. Яскравий образ цього міста відтворений і у романтичній літературі (драма В. Гюго «Анджело, тиран Падуанський»). Однак вектор

[6] Панталоне: «Дорогое мое ваше величество, просто не знаю, что вам и посоветовать. В наших краях на такого рода законах не клянутся. Таких указов не издают. Не бывало случаев, чтобы принцы влюблялись в портретики, да так, чтобы ради оригинала головы лишиться, и не рождались девицы, которые бы так ненавидели мужчин, как принцесса Турандот, ваша дочь. Какое там! У нас и понятия не имеют о подобного рода созданиях, даже во сне. Пока мои несчастья не заставили меня покинуть родину и пока судьба не вознесла меня незаслуженно до высокой чести быть секретарем вашего величества, я только и знал о Китае, что там имеется отличный порошок против трехдневной лихорадки, и до сих пор хожу как обалделый, увидав здесь такого рода обычаи, такого рода клятвы и такого рода девиц и молодых людей. Расскажи я эту историю в Венеции, мне бы ответили: «Ну тебя, господин враль, господин выдумщик, господин очковтиратель, рассказывай свои басни детишкам!» Мне бы в лицо посмеялись и показали бы мне тыл» [37].

показу зміщується в бік зловісного і фатального. Венеція постає містом таємних розправ-вбивств: «Як і у Гоцці, дію винесено за межі Венеції, і ми знову бачимо елементи міфотворчості: образ міста створюється з чуток, пліток ... <...>. Багатство і краса йдуть на другий план» [69].

Додамо, що протирічність образу міста виражено у багатьох митців романтичної доби, не тільки в їх художніх творах, але й в відгуках від зустрічі з Венецією під час подорожі. Наприклад, у Ч. Діккенса [141] захоплення красою міста, яку неможливо навіть уявити, про безсилля людської фантазії перед всезатьмаруючою красою виражено у нескінченому списку порівнянь, метафор, епітетів, які можна продовжувати: «велична, дивовижна реальність», «сама чарівна фантазія», «казка “Тисячі і однієї ночі” – ніщо в порівнянні з площею Святого Марка» і так само...

Відчуття ілюзорності, ірреальності, пережите письменником підтверджується використанням дієслів: здавалося, примарилося, снилося, а також самою назвою глави, присвяченої цьому місту – «Італійське сновидіння». Місто Контрастів розкривається в багатьох дихотоміях: поєднання потужності кладки і зовнішньої крихкості в архітектурі (виникаюча ілюзія легкості і тонкощі при реальній силі фортеці); непроглядний морок тюремного підземелля і сонячне світло, «сяюче невимовне диво міста»; морок ночі, тиша, темна вода каналів, похоронний колір гондоли і «відблиски сонця на воді, чисте синє небо і струмує повітря», шум набережної, зелене море, «тріпотів у самих дверей»; місто, створене людським генієм, − і місто несправедливого судилища. Також протягом всього нарису звучить мотив колишньої слави Венеції, її в’янення: «Мені снилося, ніби я бродив по його колись розкішним парадним залам, тепер голим і порожнім, розмірковуючи про його колишню славу і мощі − колишньої, бо все тут було в минулому, все в минулому» [141]. Судячи з опису в новелі, а також за враженнями, описаним в листі до Джону Форстеру (12 листопада 1844 г.), його враження дуже близькі до того захоплення, яке пережив і інший англієць лорд Байрон, виразивши його в «Оді до Венеції».

Зближує оба тексти і момент констатації втрати Венецією її колишньої величі – основний мотив у Байрона, який критикує імперську владу в цілому, сприймаючи її як синонім відсутності свободи, що відповідало політичної ситуації, в якій Венеція перебувала з 1814 року[7].

Досить переконливою в літературній антології про Італію постає і російська «венеціана», у розвитку якої виділяються кілька етапів. У вступі до «Образів Італії» П. Муратов, зазначає, що ця південна країна сприймалася людьми XIX століття як «стародавній рай», як благословенна земля: «Італія російського уявлення двадцятих та тридцятих років, це перш за все Неаполь та Венеція» [102, с. 3]. У другий період – з 1838 до 1848 року – провідною темою письменників стає Рим (А. Майков, Я. Полонский, Ф. Тютчев, О. Герцен, М. Гоголь). Він сприймається надзвичайно близьким та рідним місцем, другою домівкою. У порівнянні з ним Венеція залишається *мрією поетів*, далеким образом. Після 1840-х років тема Італії, за словами П. Муратова, майже зовсім пішла, залишивши уми та серця російських письменників (III період), щоб відродитися з новою силою у мистецтві Срібної доби (IV період), у поезії та літературі на рубежі XIX–XX століть (О. Мережковський, О. Блок, В. Брюсов та ін.). Між тим, незважаючи на тимчасову загальну неактуальність італійської теми для російської літератури другої половини XIX століття, у творчості Ф. Достоєвського саме образ Венеції стає центром семантичного поля, фокусом всього *європейського* в найкращому розумінні цього поняття – цивілізації, духу, культурної пам’яті. Н. Медніс, наприклад, доводить, що у першому варіанті роману Ф. Достоєвського «Злочин та покарання» письменник протиставляв *живі* каміння мертвої за суттю Венеції холодним та мертвим камінням Санкт-Петербурга [92]. Венеціанським каменям присвячена навіть цілий розділ у монографії Н. Медніс про Ф. Достоєвського. Цей мотив закріпився, на думку Медніс, в художньому просторі завдяки книзі Дж. Раскіна. Вони

[7] З 1814 року Венеція увійшла у володіння австрійського монарха під виглядом Ломбардо-Венеціанського королівства.

виступають «семантичним антиподом» петербурзькому камінню. Останні − мертві, несуть смерть. Образ каміння у Ф. Достоєвського втілюється в іменах (Петро), або «кам'яному» подвоєнні імені (по батькові − Петровичі); через прикметник «кам'яний», досить частий у письменника. Венеціанські живі, бо сприймаються як дива Божого світу, як уламки чудес. Венеція взагалі протиставляється Петербургу, вид якого відзначений цілковитій мертвотністю і холодністю виду.

Дослідниця також вказує на еквівалентність у творах Ф. Достоєвського образа Венеції мотивам мрії, творчості, поетичності. Впізнаною (у порівнянні з творами інших авторів) є і ідея поєднання в образі міста різних часопросторів – кінця і початку, старості та юності. Ґрунтуючись на щоденниках письменника, Н. Медніс також розширює семантичне поле Венеції, збагачуючи його мотивами фантазії і таємниці, спогадів та стремління до землі обітованої. Все це доповнює традицію втілення образу цього міста як міфічного образа, що вабить і вислизає водночас, ідеалізованого і тому позбавленому реалістичних рис. Невипадково згадується вислів Дж. Раскіна: «Може здаватися, що Венеція зобов'язана своїм існуванням посоху чародія, а не вигнанця, що води, які так збагачують її красу, були обрані, щоб стати дзеркалом її величі, а не прикриттям її наготи <…>» [112, с. 50].

Образ краси міста повернеться в літературу пізніше, на рубежі XIX−XX століть, але краса ця буде іншого роду, переосмислена в естетиці декадансу – краса, що в'яне, покрита тлінням і тому нерідко сусідить зі смертю (Г. Д'Аннунціо «Полум'я» [42], Т. Манн «Смерть у Венеції» [89]). Тому образ міста немов оповитий шлейфом томління, поганих передчуттів, туги. «Венеція Томаса Манна − це мертве місто, просякнуте трупним отрутою, парадоксальне поєднання сліпучої краси і гниття. Венеція занепаду − дивовижне місто, місто-парадокс, місто-загадка, але і місто смерті, хвороби: як стара хвора людина, яка доживає останні дні спогадами про те, як колись був молодим, здоровим і красивим» [69].

В літературі другої половини XX−XXI століть затвердилися дві сторони міського міфу про Венецію: перша − яка зачаровує, чарівне місце, батьківщина карнавалу і нескінченних свят (І. Бродський «Набережна невиліковних», А. Більжо «Моя Венеція»), і друга − як місто далеке від романтичної ідеалізації, зі своїми таємницями і пороками (Т. Ськарпа «Венеція − це риба»). Таким чином, Венеція виступає універсальним топосом світової літератури (Н. Медніс, Ф. Абілова) не тільки через історико-економічне та культурне значення міста, але й через наявність «особливої надматеріальної семантики і значущості» (Н. Медніс), залишаючись «осередком літературно-художніх асоціацій», що сприяють збільшенню валентності художнього тексту [123, с. 140]. Неодмінними ознаками творів про Венецію стають подвійність (двоїстість її топосу), рівновага протилежностей, наприклад, зовнішнього благополуччя та краси і прихованої хвороби, розпаду; апполонічного і діоніссійського.

Безумовно, висловлювання поетів, літераторів, критиків про Венецію можна було б продовжити наводити. Але в багатьом вони схожі, бо висловлюють почуття захоплення цим містом.

1.3 Генезис музичної інтерпретації образу Венеції в творах XVII–XVIII століть

Венеція як самодостатній образ, як міф входить до музики, починаючи з XVII століття, спряючи формуванню «венеціанського тексту» європейської музики. Його витоки, в першу чергу, пов’язані з оперою, яка одразу виявилася дуже близькою до духу венеціанців. Створення локально місцевого жанрового різновиду – венеціанської опери – відповідало стремлінням до багатства, розкоші, що панували у венеціанському суспільстві. Її величезну популярність, поряд з комедією *dell’arte*, підтверджував факт стрімкого розповсюдження публічних музичних театрів у місці: якщо перший було створено у Венеції в 1637 році, то наприкінці століття їх налічувалося вже шістнадцять. Виходу за межі суто регіонального явища сприяла не тільки історична ситуація – народження та стрімке розповсюдження опери як такої,

але й вражаюча видовищність венеціанської опери. Суперечливість, контрастність, прагнення до містичного як визначні риси венеціанського менталітету реалізовувалися в музичній композиції у поєднанні драматичного та комічного елементів, в насиченні сюжету колізіями, сценами змов, розв'язок, чарівних перевтілень, що дозволило дослідникам скласти висновки про жанрове розмаїття венеціанської опери (*dramma per musica, favola, opera scenica, festa teatrale, tragedia musicale*)[8]. При цьому провідним типом драматургії більшості творів залишалася *трагікомедія*. Невипадково, на думку О. Ємцової [49], у свідомості більшості європейців другої половини XVII століття уявлення про оперу формувалося саме на прикладі типу венеціанської вистави.

Славетна історія венеціанської опери пов'язана з іменами багатьох композиторів, одне визначення яких – тема окремого дослідження. Ми згадаємо кратко лише імена двох найславніших: Клаудіо Монтеверді / *Claudio Monteverdi* (1567–1643) та його учня Франческо Каваллі / *Francesco Cavalli* (1602–1676). Останні оперні твори К. Монтеверді, спеціально створені для Венеції – «Повернення Уліса на батьківщину» / *«Il ritorio d'Ulisse in patria»* (1640), «Свадьба Енея и Лавінії» / *«Le nozze d'Enea e Lavinia»* (1641), «Коронація Поппеї» / *«L'incoronazione di Poppea»* (1642) – кульмінаційні у творчому доробку майстра, визначені новаторським підходом, відкриттям тих можливостей вокально-театральної музики, що з часом закріплюються на рівні стабільних ознак жанру (реалістичність, контрастність у поєднанні трагічного та комічного, кристалізація арії та речитативу, вокального монологу). Майже водночас з К. Монтеверді свої перші твори представив венеціанській публіці і Фр. Каваллі. Автор 41 опери, що були створені ним протягом життя у Венеції, композитор справедливо вважається «батьком», засновником «венеціанської опери», як окремого жанрового різновиду,

[8] Як самодостатнє явище музичного театру венеціанську оперу розглянуто у багатьох монографічних дослідженнях (A. Abert [151], H. Goldschmidt [178], H. Wolff [236], S. Worsthorn [237], D. Grout [186], H. Prunieres [219], Г. Кречмара [66], Т. Ливановой [71], Р. Роллана [в перекладі 113–114], О. Ємцової [49]), як доповнюючого явища (у працях В. Конен [63], П. Луцкера та И. Сусідко [80], М. Мугінштейна [98]).

викликаючи зацікавленість дослідників до еволюції своєї оперної творчості як окремого циклу. Не звертаючись до аналізу оперної спадщини автора, лише додамо, що особистість митця переломлюючись кожного разу в самобутній атмосфері твору, сприяла формуванню «венеціанського духу» оперної музики.

Інакше кажучи, образ Венеції реалізовувався у венеціанських текстах в музиці різними шляхами: прямо та опосередковано. У першому випадку топос міста відтворювався через обрання міського простору місцем розвитку сюжетної інтриги, або через асоціації-метафори, алегорії, присвяти Венеції, що найчастіше втілювалися у Прологах барочних опер. У творах іншої групи, завдяки причетності до їх долі митців-венеціанців, або впливу атмосфери самого міста, також формувався той неповторний дух та настрій, поведінка героїв та сценічні ситуації, які підсвідомо нагадували про Венецію, навіть не пов'язуючись з містом сюжетом.

Прикладом першої групи творів може слугувати «Орміндо» / *«L'Ormindo»* Фр. Каваллі (1644). В передмові до цієї опери, дія якої відбувається в Венеції і Анфі (королівство Феса, Мавританія), Гармонія, як риторична фігура обов'язкова для стилістики жанру того часу, прославляє Венецію як «благородніше місто серед інших» [98, с. 42]. Це відсилає до слів Ф. Петрарки, який ще у XV столітті писав про Венецію, як одне із найнадійніших місць землі, фортецю Італії [107], вважаючи її оплотом безпеки, спокою та благополуччя, а мешканців міста – носіями мудрості, яка і сприяє високому статусу міста.

З Венецією була пов'язана і щаслива творча доля багатьох композиторів барокко. Наприклад, Г. Ф. Генделя, чий венеціанський дебют у вигляді опери «Горпина» відбувся у 1709 році, або А. Вівальді, якій тут народився і сформувався як композитор, здобувши свої оперні тріумфи. У перші ж роки пристрасного захоплення А. Вівальді театром (1714–1723) він створює для Венеції повністю або частково більш десяти опер: «Роланд, якій вдається божевільним» (1714, лібрето Грація Браччолі); «Коронація Дарія» (1716,

А. Морселлі); «Сталість, торжествуюче над любов'ю і ненавистю» (1716), згодом була перероблена в оперу «Артабан, король парфян» (1718, А. Марчи); «Арсільда, цариця Понта» (1716, Д. Лалл); «Тітеберга» (1717, А. Луккіні); «Обман із помсти» (1720, Д. Лаллі); «Істина у розбраті» (1720, Д. Палацці); «Геркулес на Термодонтом» (1723, Д. Бассанио); «Юстин» (1724, Н. Берегана - П. Паріат); «Доброчесність, переможниця над любов'ю і ненавистю» (1724; мелодрама, у співпраці з Б. Мікеле і Н. Рімальді); «Правда в випробуванні» (1724,); «Філіп, король Македонії» (1721, Д. Лалл); «Ла Креол» (1723) та ін. Співпрацюючи з різними італійськими театрами (у Флоренції, Мантуї, Мілані, Римі, Вероні), А. Вівальді все одне повертався до Венеції, роблячи свій вклад в розвиток венеціанської опери [22].

Знаковими, з точки зору втілення образу Венеції, формування її топосу в музиці є твори французького композитора Андре Кампра / *André Campra*: опери-балети «Галантна Європа» / *«L'Europe galante»* (1697), «Венеціанський карнавал» / *«Le carnaval de Venise»* (1699), «Венеціанські святкування» / *«Les Fêtes vénitiennes»* (1710). Перший твір – опера-балет про витівки Амура в дусі класико-барочної традиції. Складається з Прологу та чотирьох актів, кожен з яких представляє собою окрему історію – ставлення того чи іншого народу до кохання. Серед серії витончених замальовок національного характеру Італії відведено місце після Франції та Іспанії. Показово, що презентувати національний стиль крізь призму любовної гри доручено саме Венеції з її незмінним атрибутом – карнавальністю та маскою. Створена двома роками пізніше опера-балет «Венеціанський карнавал» [9] продовжила напрям венеціанського акту «Галантної Європи» і в змістовно-тематичному плані, і в змішуванні французького та італійського вокальних стилів. Ідею свята, нескінченої карнавальної дії тепер було втілено протягом Прологу та наступних трьох актів. В Пролозі Мінерва та інші античні боги-покровителі мистецтв допомагають очистити приміщення задля театральної вистави та

[9] Твір присвячено Дофіну Людовику Великому, спадкоємцю французького престолу. Успіх у монарха сприяв популярності цього твору, його щасливої сценічної долі, незважаючи на шаблонність сюжетно-сценарних ходів. У лютому 1711 року, незадовго до смерті монарха відбулася повторна постановка.

запрошують глядачів побачити «всі ігри, на які багата Венеція» [199]. Протягом подальших дій розгортається історія кохання та зради, щасливого возз'єднання коханців під час венеціанського карнавалу. Все це супроводжується численними піснями та танцями. Кульмінацією же ставав останній дивертисмент – *«Divertissement: Le Bal»*, що за законами французької сцени вінчав всі музично-театральні вистави, як балети, так і опери: у чудовій кімнаті з'являвся Карнавал, який очолював загін масок різних народів. Їх серйозні танці перебивалися появою колісниці з комічними масками, які перетворювали дивертисмент на веселе свято (там само).

У 1710 році з'являється ще один твір французького композитора, в якому розкриття венеціанської теми, вже традиційно обраної задля втілення ідеї насолоди земними радощами, набуває своєї кульмінації – «Венеціанські святкування» / *«Les festes vénitiennes»*. Згідно інформації, що представлена на французькому сайті *operabaroque.fr* [202] робота А. Кампра мала шалений успіх: з червня по листопад 1710 року вона була представлена на сцені шістдесят шість разів майже без перерви. Потім відновилася з січня 1711 року по 1775 рік. Напередодні 1760 року загальна кількість вистав досягла трьохсот. Цікаво, що протягом всього зазначеного часу твір А. Кампра зазнав багато модифікацій. Первинний варіант у вигляді Прологу та трьох *entrée* постійно збільшувався, досягнувши навіть восьми *entrée*. Незмінною залишалася творча ідея – відобразити безліч проявів венеціанського життя, яка отримує вираження через низку добре впізнаних знаків міста, своєрідних художніх символів Венеції того часу. В Пролозі («Тріумф Безумства над Розумом під час карнавалу») Карнавал запрошував амурів до Венеції, немов би надаючи їм владу над містом. Перше entrée *Fête des Barqueroles* було присвячено традиційним змаганням гондольєрів, які в подальших виставах навіть перетворилися на *Морський фестиваль*[10]. Друге – *Serenades & Ridote Players* – демонструвало виконавців серенад та гравців. Третє *entrée* – *L'Amour mountebank* – відбувалося на площі Св. Марка. В інших виставах це

[10] Якщо перекладати на мову сучасності, то мається на увазі венеціанська регата.

дійство доповнювали картини Балу, Опери, сцена репетиції Майстра та Співачки, Балет «Зефір та Флора». І хоча єдина сюжетна лінія була відсутня, об'єднуючу роль виконувало саме місто: все відбувалося у Венеції під час щорічного карнавалу близько 1700 року. Локації дії – венеціанська гавань, площа Св. Марка, оперний та бальний зали палаццо Гримані, площа з гральним будинком, гральний будинок тощо – показові атрибути «венеціанського» міфу – доповнювалися знайомими деталями «венеціанського тексту» (карнавал, бал, маски, море, гондоли). Акцент на подібних деталях в показі міста вказував на те, що даний твір відноситься до XVIII століття, оскільки в суспільстві і, відповідно, у мистецтві того часу Венеція поставала в першу чергу містом розваг, карнавалу, гральних будинків, осередком лірико-комічних ситуацій. Від венеціанської опери А. Кампра перейняв заплутаність сюжету, насиченість його сюжетними «поворотами», театральність та видовищність, додавши до алегорії фарб реального життя, чим завоював симпатії французької публіки, що на той час втомилася від моралізаторства ліричних трагедій Ж.-Б. Люллі. Від *Comedia dell'Arte* також були запозичено багатство ситуацій і характерів, сюжетні мотиви кохання та зради / підступності, перевдягання / підміни. Італійське-венеціанське за суттю «одягалося» в суто французький жанр опери-балету, новий для тієї епохи. Мабуть в цьому слід шукати витоки тієї зацікавленості французів Венецією, яка, за думкою П. Муратова, відрізняє їх від англійців та німців: «Характерна для англійки ця безмежна любов до Тоскани, Флоренції. Симпатії французів тяжитиме до Венеції, Риму, Неаполю. Найкращі сторінки написані про Італію німцями, це сторінки про Рим та Лаціум» (Цит. по [70]).

Інше джерело «венеціанського тексту» в опері XVIII століття – а саме формування міського топосу у художній практиці завдяки впливу особистості – репрезентує діяльність славетного італійського драматурга, венеціанця за походженням, Карло Ґольдоні / *Carlo Goldoni* (1707–1793) в області музичного театру. Досліджуючи постать К. Ґольдоні як лібретиста, П. Луцкер підкреслює, що творча кар'єра митця почалася не в драматичному театрі, як

прийнято уявляти, а саме з написання текстів до музичних інтермецо, що йшли в антрактах драматичних вистав та опер-*seria* [79]. Улюблений жанр венеціанської публіки останньої треті XVIII століття, він немов сфокусував в собі ту сферу комічного, яка була виключена з венеціанської опери в ході реформ. Короткі, лаконічні за формою (як правило до Інтермеццо входили дві арії *da capo*, дует та речитативи), Інтермеццо сформувалися в самодостатнє явище, переміщаючись з одного оперного твору в інший, надаючи можливість для варіативності виконавського складу та шліфовці сюжетних положень, які і лягли в основу майбутніх комічних опер. Для К. Ґольдоні створення інтермецо (для театральної трупи Імера) сприяло шліфовці драматургічних прийомів, які він потім використовував в лібрето комічних опер і комедіях-п'єсах. На сьогодні встановлено авторство 77 ґольдонієвських оперних лібрето, що у порівнянні зі 150 комедіями, виглядає дуже переконливо. П. Луцкер зазначає, що у 1749–50-х роках однією із головних театральних сцен Венеції був театр Сан-Моїзе, де йшли виключно комічні опери. Саме з ним був пов'язаний найбільш плодовитий період творчого життя К. Ґольдоні: протягом більш десяті років (з 1750 до 1762) до від'їзду во Францію драматург писав по 3-4 лібрето комічної опери кожного року. Працюючи з Бальдассаре Ґалуппі / *Baldassarre Galuppi* (1706–1785) він створив двадцять лібрето для його опер. Нам вдалося встановити список з більш, ніж десяти. Серед них є і ***dramma per musica*** («Густав перший, король Швеції» / *Gustavo primo re di Svezia*, 1740; «Оронте, царь скіфів» / *Oronte, re de'Sciti*, 1740), і ***dramma giocoso*** *(*Аркадія в Бренті / *Arcadia in Brenta*, 1749; Арчифанфано, король безумців / *L'Arcifanfano re dei matti*, 1749; «Земля вдачі» / *Il Paese della cuccagna*, 1750; «Місячний світ» / *Il mondo della Luna*, 1750; *Il mondo alla roversa*, 1752; «Граф Карамелі» / *Il conte Caramella*, 1752; «Кумедні віртуози» / *Le virtuose ridicole*, 1752; «Лихо сердець» / *Calamità de'cuori*, 1752; «Сільський філософ» / *Il filosofo di campagna*, 1754; «Дияволиця» / *La diavolessa*, 1755; «Весілля» / *Le nozze*, 1756). Також лібрето К. Ґольдоні надихало: **Йозефа Гайдна** («Аптекар» / *Lo speziale*, 1768; «Рибачки» / *Le*

Pescatrici, 1770; «Місячний світ» / *Il mondo della luna*, 1777); **Нікколо Піччінні** / Niccolò Piccinni (1728−1800) – «Добра донька» / *La Ceccina ossia la buona figliola*, 1760; **Джузеппе Сарті** / *Giuseppe Sarti* (1729−1802) – «Двоє сваряться, третій – радіє», 1782) та інші.

Талановиті лібрето К. Ґольдоні не тільки сприяли і успіху музичних вистав: «Аптекар», «Сільський філософ», «Добра донька», «Рибачки» та інші, визнані сьогодні майже шедеврами, і навіть здійснили, за думкою П. Луцкера, переворот у розвитку комічної опери таким чином, що «дослідники сьогодні ставлять питання про спеціальний "ґольдонієвський тип лібрето" та відводять йому роль в розвитку опери буфа на рівні з роллю П. Метастазіо в опері seria» [79, с. 418]. Дух рідної Венеції наповнює театральні комедії та оперні лібрето К. Ґольдоні. Характери пересічних місцевих мешканців – носіїв народних звичаїв, діалектного говору, с їх життєвою філософією завжди були у центрі уваги драматурга, якого вважають родоначальником реалізму в італійській літературі. Не поглиблюючись в це питання лише зазначимо, що у наведених прикладах ґольдонієвських лібрето рисами, що їх об'єднують, стають: реальність місця дії та часу, точність в їх відображенні (наприклад: Венеція сер. XVIII столітті в «Місячному світі»; аптека, маєток, замок графа та його околиці, ін.); множинність характерів, переважання доброчесних персонажів над порочними, перемога над поганим в характері персонажа через його виправлення, перевиховання. У якості типових можна визначити такі амплуа та сюжетні положення, як: протистояння опікуна та його юної вихованки, батько та доньки, наявність кількох пар закоханих, їх боротьба за своє щастя, плутанина з переодяганнями та підмінами, щасливі розв'язки і в цілому доброзичливий гумор.

Венеція продовжила надихати митців і в романтичну добу. Однак вектор зацікавленості венеціанською темою змістився з оперного жанру в область інструментальної музики. В музичному театрі популярним виявляється сюжет шекспірівської трагедії «Отелло», що з різним ступенем переробки літературного першоджерела, втілився в операх Дж. Россіні

«Отелло, або Венеціанський мавр» (1816) та Дж. Верді «Отелло» (1881−1886). Слід згадати і мелодраму Гаетано Доніцетті «Лукреция Борджа» / *Lucrezia Borgia* за однойменною драмою В. Гюго (1833), дія якої, розгортаючись у Венеції під час карнавалу 1505 року, сповнена роковими лихими пригодами Лукреції та її сина. І знову пізнавальними знаками «венеціанського тексту» стають в цих творах не тільки *топос* Венеції як місце дії, але й *локуси* палаццо, карнавалу, мотиви таємниці та лиходійства, що реалізуються через ситуації змови, вбивства. Місцевий колорит в «Отелло» Дж. Россіні підкреслено і завдяки введенню пісні гондольєра на слова Данте в 3-му акті опері[11].

В трактовці образу цього міста в інструментальних творах XIX століття посилюється романтичний ореол: увагу авторів привертає мальовничість та неординарність венеціанського пейзажу, місто пов'язується із романтичними настроями, виступає втіленням фантазій, мрій, місцем усамітнення митців. До переліку цих творів входять: «Венеціанський карнавал» Н. Паганіні (1834), «Пісні венеціанського гондольєра» з циклу «Пісні без слів» Ф. Мендельсона (1829−1845); «Венеція та Неаполь» Ф. Ліста з II тому «Років мандрів. Італія» (1840; 1859)[12]; «R. W. Venezia» Ф. Ліста (1883), в назві якої ініціали Р. Вагнера поєднані з назвою міста, що була створена під враженням смерті великого композитора та його близького друга Ріхарда Вагнера; п'єси Дж. Россіні – «Венеціанська лагуна» / *La Lagune de Venise* (1861), «Карнавал у Венеції» / *Il carnevale di Venezia*, «Венеціанка» / *Die Venezianerin*.

Образ цього міста звучить у багатьох камерно-вокальних творах 19

[11] Дездемона, сповнена похмурими передчуттями, знаходиться в своїй кімнаті і ділиться сумними думками з Емілією. У цей момент в розкрите вікно чути пісню гондольєра. За поетичну основу лібретист Беріо ді Сальса обрав рядки Данте з «Божественної комедії»: «Немає більшої скорботи, ніж згадувати в біді про щасливі часи», хоча більшою популярністю у венеціанських гондольєрів завжди користувалася поезія Торквато Тассо.

[12] Один з найбільш значних циклів у творчості композитора, створений під враженням романтичної подорожі. Робота над ним тривала протягом 40 років (1830-ті−70-ті роки). Окремі п'єси перероблялися кілька разів. «Венеція та Неаполь» виникли як Доповнення до II тому (1859). У кожній з трьох п'єс композитор використав народні теми: невідомого автора кавалера Перукіні, тему канцони гондольєра з опери Дж. Россіні «Отелло» та неаполітанської канцони (№3, «*Tarantella*»). Ознаки венеціанського топосу представлені в характерних назвах «*Gondoliera*» (№ 1) і *Canzone* (№ 2), а також жанрових ознаках баркароли в № 1.

століття. Назвемо деякі з них:

• «канцонета Венеціана» Л. ван Бетховена (12 *Lieder verschiedener völker*, 1815–1820, №12 «*La gondoletta*») – перекладення народної пісні для голосу з супроводом;

• «Венеціанська регата» Дж. Россіні – 3 канцонети для голосу соло на венеціанському діалекті («*La regatta Veneziana*», *Tre canzonette in dialetto veneziano*) та вокальний дует з однойменною назвою (*Regatta Veneziana*);

• «Пісня венеціанського гондольєра» з вокального циклу «6 пісень» ор. 57 Ф. Мендельсона (№5, *Venetianisches Gondellied*);

• «Гондольєр» Ф. Шуберта (*Gondelfahrer*` I: «*Es tanzen mond und sterne*», 1824).

Оспівували це місто і французькі композитори:

• «Венеція» Ш. Гуно (*Venise*, на слова Альфреда Мюссе, 1842);

• «Венеціанський сувенір» Ж. Массне (*Souvenir de Venise*, на слова Альфреда Мюссе, 1872);

• Вокальний цикл Г. Форе «5 венеціанських мелодій» на слова П. Верлена («*Cinq Mélodies*», ор. 58, 1891), а також «Баркарола» з «Трьох пісень» (ор. 7, №3, «*Barcarolle*» на слова *Marc Monnier*);

• цикл Рейнальдо Ана «Венеція» на венеціанському діалекті і інші.

Не залишилися осторонь і російські композитори:

• «Венеціанська ніч» М. Глінки;

• Баркарола «Венеція вночі» С. Танєєва на слова А. Фета (ор. 9, №1).

А розпочати слід з вокальних мініатюр Дж. Россіні (1792–1868), справжнього італійця, генетично пов’язаного з музикою своєї батьківщини, який до того ж прекрасно знався на венеціанській стиль у житті та мистецтві. З Венецією Россіні пов’язувало дуже багато. З цього міста почався творчий шлях тоді ще юного композитора, який виявився у Венеції за сприяння сім’ї багатих покровителів і відразу включився в роботу. Тут в 18 років він склав для театру Сан-Мозе одноактну оперу «Шлюбний вексель» (*La Cambiale di Matrimonio*, 1810), «Щасливий обман» для венеціанського карнавалу

(*L'Inganno felice*, 1812), «Шовкову драбину» (*La Scala di seta*, 1812), на прем'єрі якої вибухнув скандал. Незважаючи на всі ці події, через місяць Дж. Россіні представив в театрі Сан-Мозе одну за одною дві одноактні опери (*farze*): «Випадок робить шахраєм» (*L'Occasione fa il ladro*) (1812 рік) і «Син з нагоди» (*Il Figlio per azzardo*) – для карнавалу 1813 року, під час якого був написаний «Танкреда», що приніс композитору і перший серйозний успіх, визнання його таланту. Захопленість венеціанців цією оперою була настільки велика, що походила на безумство. На думку Стендаля, Венеція – те місто Італії, «де найкраще вміють цінувати красу мелодій» [129, с. 39]. Успіх Дж. Россіні був обумовлений розквітом його молодості та генія, відсутністю страху повторювання: «Він не прагнув наділяти свою музику силою. Він жив у Венеції, в цьому милому краї, найвеселішому у всій Італії. І, може бути, навіть в цілому світі, і, вже звичайно, самому далекому всякому педантизму. Через цю особливість характеру венеціанців їм хочеться завжди слухати приємні мелодії, не так пристрасні, скільки легкі» [129, с. 55]. Всі ці риси притаманні музиці композитора. Їх можна спостерігати і в камерно-вокальних творах, безпосередньо присвячених Венеції.

Нагадаємо, що Россіні присвятив цьому місту кілька творів. Серед інструментальних п'єс це: «Венеціанська лагуна» (*La Lagune de Venise*, 1861), «Карнавал у Венеції» (*Il carnevale di Venezia*), «Венеціанка» (*Die Venezianerin*). Пісню венеціанського гондольєра композитор вводить і в III дію опери «Отелло», один із відоміших моментів драми і В. Шекспіра, і всіх оперних творів на цю тему: Дездемона, повна похмурих передчуттів, знаходиться в своїй кімнаті і ділиться своїми сумними думками з Емілією. У цей момент в розкрите вікно чується пісня гондольєра. Для поетичної основи Россіні вибрав рядки Данте, хоча більшою популярністю у венеціанських гондольєрів завжди користувалася поезія Торквато Тассо.

У камерно-вокальному жанрі більшість вокальних мініатюр Дж. Россіні пов'язана з темою венеціанської регати. Регата, або гонки на гондолах, завжди була важливою подією для Венеції, супроводжувалася балом в

костюмах, карнавальною ходою. До сих пір протягом року в Венеції проводиться близько 120 регат, набуваючи статусу національного свята. Розглянемо твори Дж. Россіні за даною темою. *La regata veneziana* («Венеціанська регата») – однакова назва двох різних композицій. Перша – вокальний дует для сопрано і мецо-сопрано («*Voga, o Tonio benedeto ...»*). Він увійшов до збірки «Музичні вечори» (*Les soirées musicales*, №9) [222]. Друга – цикл з трьох канцонет. Вони включені в добірку «Гріхи старості» / *Péchés de vieillesse*, що увійшли до Першого тому *Album italiano* (№ 8–10). Зупинимося на цих творах докладніше [223].

Жартівлива лірична замальовка представлена у вокальному дуеті «*La regata veneziana*» для сопрано і мецо-сопрано [222]. У вокальних творах Дж. Россіні існує поділ на жанрові підвиди: *Canzonetta; Arietta; Notturno; Bolero; Barcarolla; Tarentella; Tirolese.* Даний дует композитор визначає як *Notturno*. Характер музики тут світлий, святковий. Дівчата спостерігають за змаганнями в святковій юрбі на березі. Вони вболівають за своїх улюблених – Тоньо і Беппо, закликають їх до перемоги. Розмір $^{6}/_{8}$, темп *Allegro moderato*. Кантилена в мелодії, з характерними для італійських пісень обертами-оспівуваннями, м'якість звучання, паралельний рух терціями і секстами – все вказує на ознаки баркароли. Мажор, танцювально-вальсовий рух в супроводі, гнучка динаміка підкреслюють граціозний характер музики, малюють портрет юних дівчат, їх закоханість, азарт.

Як справжній оперний майстер Дж. Россіні перетворює дует в сценку. Тричастинна форма (*Da capo*) будується на контрасті крайніх (жартівливі, в мажорі) і середнього (більше схвильований, в мінорі) розділів. В середині кожна з дівчат отримує сольний вислів. Контраст присутній і у вступі до романсу. Тут є два різних елемента-мотиву – активний, *a* за схемою (див. Додаток А) і лірико-танцювальний (*b*). Основу першого (*a*) становить рух в унісон по звуках зменшеного VII_7. Повторюючи мотив два рази, композитор грає динамікою, штрихами, регістром (*f – p*; *staccato – legato*; високий – середній). Це створює різні відтінки настрою. Прийом контрасту показовий

для Дж. Россіні. Інструментальний вступ до романсу змушує згадати про оркестрові увертюри до опер, де композитором був знайдений особливий, тільки йому властивий прийом зіставлення повільного, нерідко драматичного за звучанням початкового фрагменту і стрімкого, запального *allegro.* Другий мотив (*b*) – більш грайливий, кокетливий, витончений, легкий. Його відрізняє танцювально-вальсовий рух, використання високого регістру (3-тя октава). Мелізми, паузи дроблять єдину мелодійну лінію на окремі звуки. Завдяки високому регістру, штриху *staccato*, форшлагів, ці звуки сприймаються іскрами. Музика яскрава, театральна. В 9, 12−13 тактах в правій руці містяться блискучі арпеджіо. Чергуючи висхідні та низхідні напрямки руху, переміщаючись від c^4 до e^1 – вони створюють образ стрімкого швидкісного катера, подібного стрілі на воді.

Відносно мелодійної наповненості крайніх розділів, вкажемо на велику кількість коротких мотивів, які звучать і в партії фортепіано, і в вокальних партіях двох сопрано (дивіться схему, Додаток А). У крайніх розділах «*Voga, o Tonio benedeto ...*» їх загалом чотири: *a, b, c, d*, беручи до уваги їх варіанти. При цьому дуже показові повторюваність мотивів, їх варіювання, а також одночасне поєднання контрастних мотивів: як в одночасному звучанні партій двох співачок (I soprano і II soprano по вертикалі, 31–32 т.т.), або контрапункт партій співачок та фортепіано (14–21 т.т.; 33–42 т.т.; 43–46 т.т.). Цікаво, що в якості теми середнього розділу в вокальній партії використовується мотив *b*, який до того використовувався тільки в партії супроводу. Це підтверджує не тільки мелодійну винахідливість Дж. Россіні, але й вміння поєднувати вже відомі елементи в нові комбінації. Провівши реформу в співі − обмеживши свободу співака через фіксацію в нотах арій *variazioni* вокалістів, – Дж. Россіні між тим залишався композитором свого часу, вірним традиціям самої епохи (*variazioni*), комбінуючи найбільш вдалі елементи свого письма.

Музична картина гонок представлена і в ***вокальному циклі*** Дж. Россіні «Венеціанська регата» [223]. Автор тексту на венеціанському діалекті – Франческо П’яве / *Francesco Maria Piave* (1810–1876). Цикл, датований 1835

роком (перша публікація у 1878); складається з трьох частин: «Перед гонками» / *Anzoleta avanti la regatta*, «Гонки» / *Anzoleta co passa la regata*, «Після гонок» / *Anzoleta dopo la regata*. Три канцони об'єднані в цикл єдиною сюжетною лінією і монологом від першої особи – жінки, яка спостерігає за участю в гонках свого коханого. Перша пісня – спокійна, лірична за характером, малює картину безтурботного сонячного дня гонок – святковий *As-dur*, обрані ритм і характерний супровід Баркароли. Ноту напруженості вносить «перемикання» в *as-moll*, а також примхливий ритм мелодії у вокальній партії. Очевидно, що героїня переживає за свого обранця, бажає йому перемоги в майбутніх змаганнях. Канцона написана в куплетно-строфічній формі. У приспіві гармонія відчуття моменту відновлюється поверненням *As-dur.*

Друга канцона – найбільш схвильований фрагмент в циклі. Це безпосереднє зображення гонок і викликаних цією подією емоцій. Номер відрізняє стрімкий темп, безперервний біг шістнадцятими в партії фортепіано. У вокаліста мелодія переривчаста, часті паузи, мотиви короткі, то «падають» ↓, то «злітають» ↑. Форма, як і в першій канцоні, куплетно-строфічна. Також використовується прийом зіставлення в заспіві і приспіві однойменних мінору і мажору: *a-moll* і *A-dur*.

Третя канцона сприймається закономірною «розрядкою» після стрімкої середини. Повернення мажору – *F-dur*, тридольного танцювального руху ($^{3}/_{8}$), кантилени у вокальній партії, ліричного, трохи жартівливого настрою пов'язані з успішним завершенням перегонів і, ймовірно, перемоги коханого. (Героїня обіцяє йому нагороду у вигляді поцілунку). На відміну від попередніх двох канцон тут композитор обирає 3-частинну форму (*ABA*), ускладнює вокальну партію віртуозними пасажами. В цілому, єдність циклу надають такі прийоми: в №1 і №2 канцонах однакова форма (куплетно-строфічна), однакове зіставлення однойменних мажору і мінору (*as-moll* і *As-dur; a-moll* і *A-dur*), введення прийомів колоратури в заключній зоні романсу. Від №3 «вибудовується арка» до №1, їх об'єднує ліричний характер з

елементом жартівливості, тридольний рух. На тлі цих ліричних опор (№1 і №3) канцонета №2 сприймається контрастною серединою циклу, що підтверджує композиційне майстерність Дж. Россіні.

Розглянуті ***Дует*** і ***Три канцонети*** вимагають від вокалістів прекрасній вокальній підготовки, володіння диханням, різними штрихами (*legato, staccato*), прийомами колоратури, умінням висловлювати кантиленою різні відтінки почуття. Важливо передати атмосферу цих «венеціанських пісень», бути уважними до «грі» тональностей, вишуканому ритму. Серед достоїнств, що забезпечують аріям Дж. Россіні незмінний успіх у вокалістів, Стендаль називає жвавість цієї музики, принадність кантилени, «яка ніколи не стає жорсткою або грубої від надлишку сили» [129, с. 245], ніжний ритм акомпанементу − все те, що в сукупності викликає насолоду у слухачів.

Висновки до Розділу 1

Алгоритм розкриття обраної теми передбачає використання тих універсальних категорій, що склавшись у мистецькій та науковій практиках ХХ століття, об'єдналися під егідою «урбанізму». Ключовою серед них є категорія *місто,* навколо котрої будується вся система понять. Вона визначає тип середовища зі своєю самобутньою специфікою, відмінною від «*сільської*», такою, що пов'язана з особливостями світогляду, архетипів поведінки, культурних традицій та форм висловлювання, актуалізучи риси, які можна визначити типовими для втілення образу міста в творчій практиці.

Антропоцентризм (за Ю. Лобановою) у широкому сенсі передбачає не тільки участь людини у будівництві міста, а перетворення його, завдяки людській енергії, в унікальне духовне середовище, по відношенню до котрого доречними стають висловлювання: *душа міста*, *образ міста*. Позиція творчої людини як *глядача*, що сприймає місто у цілісності візуальних та емоційних характеристик, переломлюючи свої враження крізь особистий психологічний досвід та існуючу мистецьку традицію, призводить до формування у творах професійної художньої практики *міського топосу*. За думкою розробників семіотики міста у літературознавстві М. Анциферова, М. Кагана,

Ю. Лотмана, В. Топорова, *міський топос* нерозривно пов'язаний із *текстом* у семіотичному значенні як структурованої знакової системи. Його необхідними компонентами (за Ю. Лотманом) стають *виражальність*, *відмежованість*, *структурність*, що діалектично пов'язані між собою. Ознакою виражальності «міського тексту» в літературі стають конкретні топонімічні, топографічні, особистісно-біографічні, історико-культурні знаки, через які репрезентовано феномен міста. Відмежованість та структурність розкриваються через внутрішню діалогічність та ієрархічність урбаністичних знаків, до яких залучені і кліматичні, і ландшафтні рівні. В музиці всі ці характеристики реалізуються через форми, що відповідають специфіці даного мистецтва: через власну музичну мову з системою музичних лексем, жанрову та структурну парадигму (М. Арановський).

Якщо у літературній складовій романсів та пісень «венеціанської тематики» міститься фіксація тих топонімічних, топографічних, історико-культурних знаків, які завдяки своїй впізнаваності виступають в ролі стійких художніх кодів названого міста, то музика, силами своєї мови, виразних засобів, завершує створення цілісності образу, звукової пізнаванності міста. І саме тут очевидною стає взаємозв'язок між *виражальністю* та *відмежованістю*, тому що саме жанр баркароли, як провідний у випадку з венеціанської тематикою, стає тим фактором, що допомагає відмежовувати ці мініатюри від розмаїття інших жанрів елегійної спрямованості у романтичній камерно-вокальній музиці європейської традиції. Іншими словами, відмежованість досягається методом узагальнення через жанр. *Структурність*, на нашу думку, розкривається в ієрархічності елементів, що залучаються до створення цілісного образу музичного твору: часто ландшафтні та кліматичні характеристики, поєднуючись у пейзажній замальовці, виступають важливими рисами художнього простору романсу, відтіняють, доповнюють, або «протистоять» історії героя, наділяючи зміст твору новими вимірами психологічного толку.

Формуванню художнього образу Венеції в літературі та мистецтві сприяли процеси міфологізації історії та культурних традицій міста. Ключовими виступають ідеї містичності, таємниці, ірреальності Венеції, Божественного походження, що пов'язане з самим фактом її існування протиріч природних законів. Невід'ємними складовими міського топосу виступають море, каміння, гондоли, канали, собор Св. Марка, нічна тиша, меланхолія, смерть, карнавал, маска, дзеркало. В літературі та мистецтві образ Венеції також реалізується через мотиви мрії, творчості, фантазії, таємниці. Велике значення грають також дихотомії «юність – зрілість», «життя – смерть», «радість, свобода – страх, приреченість». За аналогією з літературою, у музиці виникає свій *венеціанський текст*, у який об'єднуються музичні твори за темою Венеції, що втілюють топос цього міста. В свою чергу під *топосом Венеції* у музиці ми пропонуємо розуміти *наявність асоціативних зв'язків між художньо відтвореною атмосферою та образом міста з його реальним прототипом, які встановлюються завдяки використанню різними авторами спільного комплексу елементів музичної мови – жанру, темпу, інтонаційності, тональності.* У камерно-вокальній музиці реалізація понятійного поля образу Венеції, її топосу реалізується одразу за двома напрямками: у поетичному тексті (через фіксацію топонімічних, топографічних, особистісних, біографічних знаків) та в музичному (методом узагальнення через жанр баркароли, елегії, та засобів індивідуального музичного стилю).

Генезис музичної інтерпретації образу Венеції пов'язаний з творами XVII–XVIII століть, коли образ цього міста як міф поступово затверджується у музиці. Його витоки, в першу чергу, пов'язані з оперою, яка одразу виявилася дуже близькою до духу венеціанців. Створення локального жанрового різновиду – венеціанської опери – відповідало прагненню до багатства, розкоші, що панували у венеціанському суспільстві. Її величезну популярність, поряд з комедією *dell'arte*, підтверджував факт стрімкого розповсюдження публічних музичних театрів у місті. Виходу за межі суто

регіонального явища сприяли: історична ситуація – народження та стрімке розповсюдження оперного жанру, вражаюча видовищність венеціанської опери, талант та майстерність її творців, переважно венеціанців (К. Монтеверді, Фр. Каваллі, А. Вівальді, К. Гольдоні та ін.). Наступним етапом, що втілює немовби зовнішній погляд на венеціанську культуру як особливе явище, стають опери-балети французького композитора Андре Кампра: «Галантна Європа» (1697), «Венеціанський карнавал» (1699), «Венеціанські святкування» (1710). Об'єднуючи найбільш показові атрибути «венеціанського» міфу – міські локації, карнавал, бал, маски, море, гондоли, автор трактував образ міста відповідно до традиції свого часу, а саме як місто розваг, карнавалу, гральних будинків, осередок лірико-комічних ситуацій. Поєднавши драматургічні принципи венеціанської опери (заплутаність сюжету, насиченість його сюжетними «поворотами», театральність та видовищність) та *Comedia dell'Arte* (багатство ситуацій і реалістичність характерів, сюжетні мотиви кохання та зради, перевдягання) з суто французьким прийомом алегорії та мистецтвом балету, А. Кампра створив новий жанр – оперу-балет, в якому «венеціанське» за суттю «одягалося» в суто французькі форми. Таким чином, починаючи з XVII століття, у європейській музиці розпочато процес формування «венеціанського тексту», що буде продовжений у мистецтві романтизму. Цей процес буде продовжено і у наступному столітті, коли вектор зацікавленості венеціанською темою буде перенесено з опери на жанри інструментальної та камерно-вокальної музики.

РОЗДІЛ 2
VENETIANISCHE GONDELLIED В ТРАДИЦІЇ НІМЕЦЬКОЇ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ

2.1. Формування художнього образу Венеції в літературі та мистецтві Німеччини: «Італійські мандрівки» Й. В. Ґете

Як зізнавався під час подорожі молодий Р. Шуман у листі до матері, слово «Італія» з дитячих років звучало в його серці. Згідно Н. Медніс, це може розглядатися «передвідчуттям» Венеції, існуванням у свідомості якогось кумулятивного образу міста задовго до реальної зустрічі з ним, сприйманого до того ж в контексті рідної культури: «Часом і поза межами емпіричного венеціанського світу ці уявлення втілюються в речах, фотографіях, інших знаках водного міста» [93, розділ 1]. Закономірним є питання – що спричинило подібне поривання у Р. Шумана? Де знаходиться джерело «мрії про Італію», що володіло умами романтичної молоді? У зв'язку з цим слід згадати, що у XVIII–XIX сторіччях кожен освічений європеєць мав хоча б раз побувати в Італії: ця країна входила до програми *Grand Tour* – освітнього турне аристократичної молоді. Будучи центром Середземномор'я, Італія сприймалась спадкоємицею античності, колискою християнської цивілізації. Для людей творчих професій – мислилася Меккою, до якої прямували музиканти, поети, живописці, кожний з котрих прагнув осягнути закони свого мистецтва. Це сприяло не тільки розвитку туризму, зміцненню культурних та дипломатичних зв'язків між країнами, але і розширенню горизонтів знання, заповненню інформаційного простору літературними відгуками на подорожі у вигляді численних «записок», «щоденників», «путівників» та ін. Так, двічі бувши у Італії – у 1786 та 1790 роках – Й. В. Ґете закарбував свої спостереження у «Італійських мандрівках» (1813–1817) та «Епіграмах» (1790)[13]. Ці книги, особливо перша, стали для

[13] Своє передчуття Венеції Й. В. Ґете описує у «Італійських мандрівках» (замітка від 28 вересня 1786 року), де він розповідає про прекрасну модель гондоли, привезеної його батьком з італійської подорожі, і котра «стала для дитини згорнутим до окремої речі образом Венеції» [93].

багатьох поколінь німців настільними[14], надихаючи майбутніх мандрівників споглядати Італію «очами Поета». І хоча Ґете був не першим, хто оспівав Апеннінський півострів (до нього були мистецтвознавець Й. Вінкельманн[15], письменник В. Гейнзе[16], а після – художники І. Овербек та Ф. Пфорр[17], письменники Е. Т. А. Гофман, Т. Манн), саме він створив той архетиповий образ Італії, що затвердився у традиції німецької культури.

«Італійські мандрівки» – серія оповідань, що суміщують у собі хронотоп щоденника, дорожніх нотаток та есе. Так, у главі, присвяченій Венеції, Ґете, віддаючи данину заслуженої шани місту[18], зосереджує свою увагу на абсолютно конкретних подіях: театральних виставах, піснях гондольєрів, співі жінок на острові Лідо, архітектурних спорудах Андреа Палладіо. Цікавими є спостереження поета над художніми смаками венеціанців, що дають ключ не лише для розуміння психології італійців взагалі, але й, у зворотній перспективі, пояснюють національну любов до комедії, багатослівності та красномовності[19]. Найціннішими є і описання співу гондольєрів, що вже наприкінці XVIII століття вважався полишеною традицією: «На сьогоднішній вечір я замовив для себе уславлений спів гондольєрів, котрі співають Тассо и Аріосто на власні мелодії. Цей спів мимоволі доводиться замовляти, адже він став рідкістю, подібно до наполовину відлунавшим переказам давнини» [36]. І далі: «Як створювалась

[14] У тому числі і для Ф. Мендельсона-Бартольді, що узяв книгу Й. В. Ґете у свою італійську мандрівку.

[15] Йоганн Йоахім Вінкельманн / *Johann Joachim Winckelmann* (1717–1768) – німецький мистецтвознавець, автор «Історії античного мистецтва» (1764), в якій проголосив перевагу досконалого древньогрецького мистецтва над мистецтвами інших народів, відродив інтерес до античної класики.

[16] Вільгельм Гейнзе / *Johann Jakob Wilhelm Heinse* (1746–1803) – один з представників літературного руху «Бурі і натиску», автор роману «Ардінгеллі, або Блаженні острови. Італійська повість шістнадцятого століття» (1787).

[17] Йоганн Фрідріх Овербек / *Johann Friedrich Overbeck* (1789–1864) – німецький художник, графік та ілюстратор. Франц Пфорр / *Franz Pforr* (1788–1812) – німецький художник. Обидва молодих митця у 1809 році заснували мистецьке об'єднання «Союз святого Луки», метою якого було оновлення мистецтва через повернення до традицій італійського та німецького мистецтва доби Відродження, їх поєднання.

[18] «Все, що зараз мене оточує, – це величне і гідне творіння об'єднаних людських зусиль, величний пам'ятник, пам'ятник не володареві, а народу» (Ґете, [36]).

[19] «Вчорашня трагедія багато чому мене навчила. По-перше, я почув, як італійці, декламуючи, вправляються зі своїми одинадцятискладними ямбами, і до того ж зрозумів, наскільки розумно Ґоцці поєднував свої маски з трагічними образами. Таким є достеменний театр цього народу; італійці жадають примітивного зворушення, глибокого, тендітного спочуття до бідолахи вони не відчувають, їх радує лише красномовство героя, ораторські здібності вони спроможні цінувати, але «на закуску» хочуть посміятися або взяти участь у якійсь нісенітній історії. Театральну виставу вони сприймають як дійсне життя» (Ґете, [36]).

ця мелодія, я придивлятися не стану, знаю тільки, що вона як не можна краще пасує пустій людині, котра щось наспівує собі під ніс, припасовуючи під неї вірші, що пам'ятає напам'ять. <…> Вона розноситься над тихим дзеркалом вод. Десь удалині її чує інший, мелодія йому знайома, слова він розібрав і відповідає вже наступною строфою, – так один гондольєр стає луною іншого. Пісня триває ночі безперервно та, не втомлюючи, бавить їх. Чим далі вони один від одного, тим більш заворожливим є їх спів. Якщо слухач знаходиться посередині – він обрав для себе найкраще місце. <…> Здалеку пісня лунає дуже дивно, ніби зітхання без суму. Є в ній щось надзвичайне та зворушливе до сліз. <…> Це пісня поодинокої людини, що лине удалину та ушир, щоб інший, теж поодинокий, почув її та на неї відповів» [36].

Посилаючись на це описання можна узагальнити ряд ознак, притаманних пісням венеціанських гондольєрів. В першу чергу, це поетична основа, як правило, у вигляді віршів Т. Тассо чи Аріосто. Достовірність спостережень Й. В. Ґете підтверджується поетичними описами Венеції інших авторів. Зокрема, Андре-Марі Шеньє (1762–1794) в елегії *«Près des bords où Venise est reine de la mer…»* / «У берегів, де Венеція царює над морем...» (перша публікація оригіналу у Франції, а в Росії у перекладі О. С. Пушкіна – у 1826) відтворено образ співака-гондольєра, що виконує октави з «Визволеного Єрусалиму» Торквато Тассо, головними героями котрих були Рено, Танкред та Ермінія. Це дає право зробити висновок, що саме цей поетичний матеріал, складаючи основу репертуару венеціанських гондольєрів XVIII століття, був збережений і за часів мандрівки Й. В. Ґете. Серед інших ознак – мелодії авторського складання, що належать безпосередньо гондольєрам; характер співу – ліричний, тужливий, зворушливий; вільне розгортання мелодії у залежності від того, що диктує поетичний рядок – метричні акценти можуть зміщуватися, розмір – змінюватися, інтонаційний склад – варіюватися; особливості виконання – принцип антифонного співу, повтору фраз чи цілих строф декількома

учасниками на відстані, що створює ефект «луни», просторового звучання. І ключовим для розуміння характеру цих пісень є висловлення Ґете про почуття самотності, втілене у цих наспівах, що несуться «удалечінь та ушир», та необхідності «відповіді» на них іншого, такого ж поодинокого співака. Дані властивості дозволяють краще зрозуміти природу і фортепіанних п'єс Ф. Мендельсона, і низки романсів подібної тематики (у Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, О. Феска чи А. Єнсена).

Меланхолічний настрій музики багатьох *Venetianisches Gondellied*, написаних німецькими композиторами, був наслідком процесу міфологізації образу Венеції, залученими до котрого опинились всі творчі люди (поети, письменники, композитори, живописці), що сприймали це місто крізь призму художніх асоціацій, та шукали у його канонічних символах (каналі, гондолі, морі, дзеркалі, масці) нові смислові виміри, засоби виразу саморефлексії. Причетним до цього виявився і Й. В. Ґете. Побувавши в Венеції вдруге у 1790 році, він склав цикл зі 103 епіграм (Епіграми. Венеція. 1790). На противагу першій поїздці, поет не відчував душевного підйому і, на думку літературознавців, був налаштований більш критично, що пояснює сам факт звернення до жанру епіграми, як сатиричного вірша дидактичної спрямованості. Не вдаючись в подробиці літературознавчого аналізу щодо поновлення Ґете обраної поетичної форми, вкажемо лише на епіграму №8, в якій подорож по каналу виступає метафорою подорожі по життєвому шляху. На думку Є. Бурмістрової, поет задіює прийом античної літератури, уподібнюючи людину човну, що ковзає по річці Часу. В такому випадку, канал Гранде стає поетичної аналогією річки Стікс, що розділяє світи живих і мертвих [28]:

Цю гондолу зрівняю з колискою, що качається мірно,
Низький навіс робить човен схожим на гроб.
Справді! Великим каналом з люльки до гробу
Ковзаємо, мірно хитаючись, без турбот крізь життя.

Не залишило байдужим це місто і молодого Р. Шумана. У листуванні з І. Віком він із захопленням розповідає про музику Дж. Россіні та мистецтво Дж. Пасти, називаючи їх поодиноким музичним потрясінням, пережитим ним у Італії. У той же час він відмічає «безладдя» та запальність, із котрими «тут все награється…». У Венеції Р. Шуман вперше побачив море, але серед вражень були і малоприємні, пов'язані з морською хворобою та фінансовими складнощами: «Моє перебування у Венеції було мало приємним, що пояснювалося нестачею грошей, нечесністю людей та дійсними психічними стражданнями, і я навряд чи змогу забути той вечір, коли я у сльозах сидів на кам'яній лавці навпроти Палаццо дожів, стомлено й засмучено позираючи на море, коли повз мене проходили чужі, незнайомі люди, і я, страждаючи, палко говорив сам собі: серед всіх людей, що зараз проходять поблизу, жоден не є таким печальним, як ти, як ти…» [67]. Як зазначає Д. Житомирський, «на відміну від своїх побратимів-митців Шуман <...> не був розпещеним враженнями від країн світу» [52, с. 107]. Тому, не дивлячись на частково незадовільні емоції, ця мандрівка назавжди закарбувалась у пам'ять композитора, живлячи його творчу фантазію. Підтвердженням цьому стають *Zwei Venetianische Lieder* із циклу *«Мирти»* (1840), що, оживили собою спогади композитора про Венецію через 11 років після подорожі.

Фелікс Мендельсон відвідав Італію восени 1830 року[20], вже маючи досвід закордонних подорожей (за рік до того відбулася поїздка до Англії і Шотландії, враження від якої втілилися в увертюрі «Гебриди», «Шотландській симфонії»). 21-річного композитора вражають барвиста природа і краса південців, пам'ятники архітектури та живопису, про що він детально висловлюється в листах до рідних. Зокрема з Венеції в листі від 10.10.1830 року він пише наступне: «Я думав, що перше враження від Італії буде схожим на вибух – приголомшуючим і чарівним. Однак до сих пір все

[20] В цілому подорож композитора тривала близько двох років. Розпочавшись в травні 1830 року (у Веймарі, Мюнхені, Відні), вона продовжилась відвідуванням Італії, де композитор ґрунтовно затримався до літа 1831-го, тобто майже на рік, і завершилась Парижем і Лондоном. До Берліна Ф. Мендельсон повернувся в червні 1832 року.

було по-іншому: Італія стала переді мною такою ласкавою. Тихою, привітною, з таким розлитим всюди мирним достатком і веселощами, що цього і описати неможливо. <...> Вся країна є якоюсь святковою, і все здається, що ти якийсь можновладний князь, з тріумфом, що в'їжджає до неї» [Цит. за: 30, с. 72–73].

«Середземноморську» частину турне, куди увійшли Рим, Неаполь, Флоренція, Мілан, відкривала Венеція, котра справила на композитора враження «надгробного пам'ятника». Через тиждень після перебування тут, Ф. Мендельсон визнається в листі Карлу Фр. Цельтеру в своїх художніх потрясіннях картинами Тіціана, що зберігалися на той момент в венеціанських музеях [21]. Поєднання трагічності моменту зі стриманістю висловлення і внутрішньою силою (відгук про картину «Покладання у гроб») були надзвичайно близькими і творчому методу самого композитора. Під час свого перебування в Італії, що тривало майже рік, Ф. Мендельсон перечитує «Подорож по Італії» Й. В. Ґете, свого кумира, знаходячи повну відповідність переживань поета до своїх відчуттів[22].

В Італії Ф. Мендельсон відчуває прилив творчих сил і натхнення. Захоплюючись природою, архітектурою, художньою спадщиною минулого, композитор, навпаки, критично оцінює стан музичного життя Італії того періоду, відзначаючи квапливість і недбалість у творі шанованого ним Г. Доніцетті, слабкий стан оперних оркестрів, вокального мистецтва і виконавської культури в цілому. Однак, при всій тверезості погляду композитора на стан сучасної йому італійської музичної дійсності, він з

[21] «Тут щогодини одна насолода змінюється іншою, і я щоразу відкриваю щось нове, несподіване, і все ж я вже з перших днів знаходив собі кілька полотен, у які хочу глибоко вдивитися і які тому щодня по багато годин розглядаю. Це три картини Тиціана: зображення Марії з немовлям у храмі, "Вознесіння Марії" і "Покладання у гроб". Потім ще одна річ Джорджоне, що зображає дівчину з цитрою в руках, яка глибоко замислилась і так серйозно дивиться на тебе з полотна (здається, що вона ось-ось заспіває, та й у самого таке відчуття, ніби ти готовий заспівати). Є ще деякі. Заради одних цих картин варто з'їздити до Венеції, бо щедрість, сила і благоговіння, з якими художники створювали їх, ніби струмують на тебе, скільки б раз ти не дивився на них, і я не дуже шкодую, що поки ще майже не чув тут музики» [Цит. за 30, с. 73].

[22] З листа сестрам Фанні Хензель і Ребеці від 7. V. 1831 року: «Особливо цікавлять мене вірші, які він (Ґете – Л. Ю.) написав в самому Неаполі або його околицях ... <...> І як це завжди буває з шедеврами, у мене таке відчуття, ніби я сам і при тих же обставинах склав цього вірша, а Ґете лише випадково вимовив їх за мене вголос. <...> Ви не можете собі уявити, як оживають тут ці вірші і як свіжо і зовсім по-особливому їх тут сприймаєш і осягаєш» [Цит. за 30, с. 85].

підкресленою повагою відноситься до унікальної культурної спадщини минулого, вважаючи і саму природу, і твори італійських майстрів минулих епох кращими вчителями для представників будь-якої творчої професії. Тому в Римі, який став для Мендельсона найбільш рідним, композитор крім світських музичних розваг занурюється у вивчення старовинної італійської музики (зокрема Дж. Палестрини), присутній на церковних службах, слухає спів чернечих хорів в Сікстинській капелі. У сукупності це дасть йому безцінний музично-слуховий досвід, який буде використаний при його подальшій роботі в жанрах духовної музики. Творчими результатами цієї поїздки стануть твори духовної спрямованості – 3 мотети для 3-голосного жіночого хору і органу / *Drei Motetten*, op. 39, (1830, 1837–38); 3 церковних піснеспіви для солістів, хору і органу / *Drei Kirchenmusiken*, op. 23 / 1, (1830), кантати і хори («Ave Maria»), створені під враженням від музики Палестрини; ескізи «Італійської симфонії» (1833); увертюри «Гебриди, або Фінгалова печера» (1832), «Вальпургієва ніч»; фортепіанні п'єси для циклу «Пісні без слів» (1829–45). Безпосередні враження від Венеції втілилися в п'яти фортепіанних мініатюрах, три з яких найбільш поширені у виконавській практиці під оригінальною назвою «*Gondellied»* / «Пісня гондольєра», що увійшли в різні зошити циклу «*Lieder ohne Worte»* / «Пісні без слів», а саме: I зошит (op. 19, №6, *g-moll*); II зошит (op. 30, №6, *fis-moll*); V зошит (op. 62, №5, *a-moll*). До того ж і мало задіяну у концертній практиці «*Venetianisches Gondellied»* з Шести пісень (op. 57, №5). До аналізу вокальних зразків Р. Шумана та Ф. Мендельсона, як і їх послідовників, ми звернемося пізніше. Найбільш цікавим виявляється те, що за поетичну основу цих камерно-вокальних зразків німецькими композиторами було обрано вірші англійського поета Т. Мура.

2.2. «Венеціанська мелодія» Томаса Мура *«Oh, come to me when daylight sets»* в музичному перекладі німецьких композиторів

Творчість англійського поета Томаса Мура (*Thomas Moore,* 1779–1852) виявилася з числа затребуваних композиторами-романтиками. В цілому, 122

його поетичних тексти були використані для 168 вокальних композицій[23]. В їх число входять і так звані «венеціанські арії» з багатотомної антології *National Airs,* що особливо полюбилися німецьким композиторам. Загалом у доробку Т. Мура шість збірок народних пісень – поетичних текстів, створених у народних традиціях різних країн – *National Airs* (1818, 1820, 1822, 1826 та 1827 років видання). За думкою К. І. Чуковського, що вивчав англійську літературу, «<…> Т. Мур є найбільш співучим з другорядних поетів Англії, написав свої “Ірландські мелодії” спеціально для співу і музики». І хоча вони засновані на прозових оповіданнях ірландських істориків Уорнера і О’Холлорана, від цього їх пісенність не зменшується [51, т. 8, с. 442]. Також є цікавою оцінка К. І. Чуковським особистості поета, яка міститься в літературно-критичному нарисі «Томас Мур як сатиричний поет»: «Його всі любили. Навіть сатира Байрона пощадила його. Це була людина, що до всіх підлаштовувалась, з дуже еластичною мораллю. <…> Наскільки слабким у нього було почуття честі – видно хоча б з того, що у 1800 році – в епоху найжорсткішого розгрому його батьківщини (Ірландії) – він присвятив томик своїх віршів принцу Уельському, – вчинок, який довго не могли пробачити йому його співвітчизники. <…> Він дріб’язково полюбляв світське суспільство, пишався його увагою, високо цінував кожне рукостискання високопоставлених осіб. І разом з тим, не було людини, яка б так палко, так жорстоко і так сильно страчувала б все, що не належало до високопоставлених осіб. Дивний, хіба що єдиний приклад громадського трибуна. Нажаль, російське суспільство мало знайоме з цією цікавою фігурою. Ми знаємо його як витонченого, граціозного і неголосного співака Ірландії, а між тим його памфлети і дотепер не втратили свого хвилюючого значення» [більш подробно см.:51].

[23] Для розуміння значущості зазначеної цифри наведемо дані стосовно Й. В. Ґете, безумовного рекордсмена серед поетів, чиї вірші використовувалися композиторами – 637 текстів у 2798 вокальних мініатюрах.

Не претендуючи на категоричність висновків, вкажемо, що з повною впевненістю можна говорити про поширення трьох «венеціанських» віршів Т. Мура в композиторській практиці Німеччини у XIX столітті. Це:

- *«Oh, come to me when daylight sets» / «O komm zu mir, wenn durch die Nacht»* / «О, прийди до мене, коли настане ніч» (National Airs, volume I, 1818; переклад на німецьку – Еммануель Гейбель / *Emanuel von Geibel*, кінець 1830-х років);
- *«Row gently here» / «Leis' rudern hier, mein Gondolier!»* / «Греби ніжніше, мій Гондольєр!» (*National Airs*, volume III, 1822 [214]; переклад на німецьку – Фердинанд Фрейліграт / *Ferdinand Freiligrath*, 1840);
- *«When through the Piazzetta…» / «Wenn durch die Piazetta…» / «Коли через Пьяцетту ...»* (National Airs, volume IV, 1822 [215]; переклад німецькою – Фердинанд Фрейліграт / *Ferdinand Freiligrath*, 1840).

Широкому розповсюдженню *National Airs* Т. Мура в німецькому культурному середовищі першої половини XIX століття сприяли не тільки зацікавленість музично-поетичним фольклором як загальна тенденція романтичної доби, але й наявність блискучих перекладів англійської поезії німецькою мовою, до чого причетними виявилися два видатних перекладача, поети-романтики **Еммануель Гейбель** і **Фердинанд Фрейліграт** – близькі друзі Ф. Мендельсона. Коротка біографія Е. Гейбеля / *Emanuel von Geibel* (1815–1884) міститься у 45-томній Антології світової літератури, підготовленої американським есеїстом Чарльзом Дадлі Уорнер (1829–1900). Згідно статті, головною ознакою в характері Е. Гейбеля був дух побожного благочестя, що виражався в особливому трепетному настрої, що відрізняли навіть його любовну, емоційну лірику; в повазі до пам’ятників давньогрецького мистецтва; в схильності до класичності мислення. Він збагатив німецьку літературу перекладами з французької, іспанської, португальської поезії, в тому числі й народно-пісенної спадщини. Написав для пісні Ф. Мендельсона текст «Лорелеї», але проект залишився нереалізованим через смерть композитора. Переклади багато в чому сприяли і

формуванню власного поетичного стилю автора (з 1843 року). На думку Ч. Д. Уорнера, віршам Е. Гейбеля часом не вистачало мужності, однак це компенсувалося музичною красою мови і досконалістю форми, що дає право відносити їх до скарбниць німецької літератури [153]. Блискучим перекладачем англійської поезії був визнаний і Фердінанд Фрейліграт / *Ferdinand Freiligrath*. Вивченням англійської та французької літератури Ф. Фрейліграт зайнявся з 16 років, незадовго до публікації перших своїх поетичних творів. Згодом (1846–1848 та 1851–1868) поету довелося жити в Лондоні, рятуючись від політичних репресій на батьківщині, де він підтримав революцію 1848 року, по суті виступивши її політичним рупором. Дружний був Ф. Фрейліграт і з Г. У. Лонгфелло. Їх знайомство відбулося у 1842 році під час водолікування американського поета в Боппарді на Рейні і тривало протягом усього життя (поети обмінювалися своїми роботами, вели активну переписку, в тому числі обговорюючи теми літературних перекладів). Підсумком роботи над англійською поезією стала підготовлена Ф. Фрейлігратом антологія «*Rose, Thistle, and Shamrock*», що витримала за життя автора два видання – у 1854 та 1874. У 1858 році, ймовірно не без підтримки Г. У. Лонгфелло, повне зібрання творів німецького поета було видано в Нью-Йорку. Зокрема, «*When through the Piazzetta…*» опубліковано в Третьому томі Повного зібрання творів поета [170].

Найбільше число музичних втілень (більше 40!) отримав перший вірш з цього списку – *«O komm zu mir, wenn durch die Nacht»*. Початок був покладений «***Gondellied***» *Johanna Kinkel* у 1838 році, ймовірно у зв'язку з публікацією німецького перекладу Е. Гейбеля (№3 з op. 8 «*6 Gedichte von E. Geibel*»). До цього ж хронологічного періоду появи перекладу вірша Е. Гейбелем, який можна окреслити 1840-ми роками, відносяться ще дев'ять творів: «***Gondoliera***» Рудольфа Едуарда Тіля / *Rudolf Eduard Thiele* (з Трьох пісень ... / *Drei Gesänge für Mezzo-Sopran oder Bariton oder Tenor mit Pianoforte und Violoncello*, op. 7, №1, 1839); «***Gondellied***» Фрідріха Вільгельма

Кюкена / *Friedrich Wilhelm Kücken* (перший дует з Трьох дуетів / *Drei Duetten mit Pianoforte*, op. 30, 1840); «***Gondellied***» Фанні Мендельсон-Хензель / *Fanny Mendelssohn-Hensel* (№6 з op. 1, Sechs Lieder, 1841); «***Gondoliera***» Карла Августа Керна / *Carl August Kern* (№3 з op. 4, 1845); «***Gondoliera***» Йоганна Венцеслава Калліводи / *Johann Wenzeslaus Kalliwoda* (№1 з op. 139, *Fünf Lieder*, 1845); «***Gondoliera***» Софі Борер / *Sophie Bohrer* (op. 7[24]); «***Gondoliera***» Луї Шлоттманна / *Louis Schlottmann* (№2 з op. 1, *Zwei Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte*, 1847); «***Gondoliera***» Карла Генріха Райнеке / *Karl Heinrich Carsten Reinecke* (№2 з op. 18, *Sechs Lieder und Gesänge*, 1847/48); «***Gondoliera***» Генріха Ессера / *Heinrich Esser* (№1 з op. 29, 3 *Lieder von E. Geibel*, 1849). Очевидною є сформована протягом десятиліть традиція двох варіантів назв романсів – «*Gondoliera*» та «*Gondellied*», підтримувана наступними авторами. Не можна пройти і повз факту активної участі в загальних творчих процесах композиторок. Тільки в цьому списку представлено три жіночих імені (*Johanna Kinkel, Fanny Mendelssohn-Hensel, Sophie Bohrer*).

Певна надмірність розробки даного вірша в настільки невеликі терміни, ймовірно, стала причиною подальшого охолодження інтересу до нього з боку композиторів. Це підтверджується поступовим скороченням числа романсів в наступні два десятиліття. У 1850-ті роки було написано у двічі менше – лише п’ять мініатюр: «***Gondoliera***» Йозефа Іоахімма Раффа / *Joachim Raff* (№5 з op. 51, *Fünf Lieder*, 1849–50); «***Gondoliera***» Юліуса Отто Грімма / *Julius Otto Grimm* (№5 з op. 1, *Sechs Lieder*, 1853); «***Gondoliera***» Карла Аугуста Керна / *Carl August Kern* (№2 з op. 2, *Drei Gedichte für Bariton oder Alt*, 1855); «***Schifferlied***» Шарлотти Бауер / *Charlotte Bauer* (№3 з op. 6, *Drei Lieder*, 1857); «***Gondoliera***» Роберта Еммеріха / *Robert Emmerich* (№1 з op. 7, 2 Lieder, 1858). У 1860-і роки тільки два романси: «***Gondoliera***» Едуарда де Хартога / *Édouard de Hartog* (№2 з op. 39, *Fünf Gedichte von Emanuel Geibel*, 1861) і

[24] Не вдалося встановити точну дату створення пісні Софі Борер, опублікованої вперше у 1874 році. Проте враховуючи короткий життєвий шлях автора (Софі Борер / *Sophie Bohrer* 1828–1849), можна припустити, що її твір виник у середині 1840-х років.

«***Serenade***» Генрі Пірсона / *Henry Hugo Pierson* (1864).

Новий сплеск інтересу до даного вірша в камерно-вокальній музиці припадає на останню чверть XIX століття, коли пишеться більше 20 творів: «***Gondoliera***» Франца Ріса / *Franz Ries* (№3 з op. 11, 4 *Lieder für Bariton*, 1872); «***Gondoliera***» Карла Махтса / *Carl Machts* (№3 з op. 29, *Vier Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianoforte*, 1874); «***Gondoliera***» Германа Нюрнберга / *Hermann Nürnberg* (op. 116, 1875); «***Gondoliera***» Еміля Науверка / *Emil Nauwerk* (№ 2 з op. 2, *Zwei Lieder für Singstimme mit Pianoforte*, 1876); «***Gondoliera***» Річарда Кляйнміхеля / *Richard Kleinmichel* (№6 з op. 29, *Sechs Gesänge für 1 Singstimme*, 1876); «***Gondoliera***» Отто Яріца / *Otto Jaritz* (№2 з *Acht Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte*, 1876); «***O komm zu mir***» Карла Поліга / *Carl Pohlig* (№3 з op. 2, *Sechs Lieder für 1 Singstimme*, 1879); «***Gondoliera***» Генріха Мольбе / *Heinrich Molbe* (№6 з op. 4, *Sechs Lieder*, 1879); «***Gondoliera***» Ернста Чідерера / *Ernst Tschiderer* (№3 з *Drei Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte*, 1883); «***Gondoliera***» Георга Рійкена / *Georg Rijken* (№2 з op. 4, *Vier Lieder*, 1885); «***Gondoliera***» Северіна Вартересевіча / *Severin Warteresiewicz* (№2 з op. 10, *Sechs Lieder*, 1889); «***Gondellied***» Йозефа Стріцько / *Josef Stritzko* (№2 з op. 1, 4 *Lieder*, 1890); «***Gondoliera»*** Гюнтера Бартеля / *Günther Bartel* (№1 з op. 18, *Zwei Gesänge für tiefere oder mittlere Stimme*, 1884); «***Gondoliera***» Карла Кралла / *Karl Krall* (№1 з op. 2, *Zwei Geibel-Lieder*, 1886); «***Gondoliera***» Еріка Меєр-Хельмунда / *Erik Meyer-Helmund* (№1 з op. 71, *Drei Lieder*, 1888); «***Gondoliera***» Ігнаца Брюлля / *Ignaz Brüll* (№4 з op. 62, *Fünf Lieder*, 1891); «***Gondoliera***» Алексіса Голлендера / *Alexis Holländer* (№1 з op. 43, *Sechs Lieder*, 1892); «***Gondoliera***» Людвіга Брюнса / *J. Ludwig Bruhns* (№4 з *Sechs Lieder*, 1896); «***Gondoliera***» Петера Гаста / *Peter Gast* (№3 з op. 9, *Fünf Lieder für Tenor,* 1900); «***O komm zu mir, wenn durch die Nacht***» Ойгена Готліба / *Eugen Gottlieb* (№5 з op. 2, *Fünf Nachtlieder für Tenor*, 1900).

Окрему групу становлять твори на цей текст, призначені для хору: «***Gondoliera***» Клари Шуман / *Clara Schumann* (№3 з *Drei gemischte Chöre*, 1848); «***Gondoliera***» Густава Хассе / *Gustav Hasse* (№6 з op. 10, *Sechs Gesänge*

für gemischten Chor, 1875). Незважаючи на досить великий список камерно-вокальних мініатюр, в реальному доступі нотних текстів представлено дуже мало. Зупинимося детальніше на аналізі ряду творів з метою виявлення системи композиторських засобів задля втілення топосу Венеції.

Фанні Мендельсон-Хензель. «Gondellied»

«Gondellied» Фанні Мендельсон-Хензель / *Fanny Hensel* написана в 1841 році [212], що віднесений дослідниками її творчості до пізнього періоду (Ранній – 1819−1829; Середній – 1830−1839; Пізній – 1840−1847). Жанровим фундаментом її пісень є північнонімецька *Lied*, яка постає у неї як правило у варіанті *ліричної пісні*, або *оповідання*, іноді – *балади*. Звернення да жанру *баркароли* є, на думку Г. Пальян [106], впливом ззовні, музичної моди на цей жанр. Його використання спрямоване на втілення у музиці світлих, безтурботних настроїв. Взагалі стан знемоги, схвильованого очікування, як радісного, так і болісного, глибинне переживання одиноцтва, характерні для вокальної музики Ф. Хензель. Цікаво, що тема Італії проходить через всю творчість композиторки, трансформуючись від розуміння Італії як країни щастя та любові (у ранній період) до сприйняття її як символу мрії, що здійснилася (пізній період). Прикладом може слугувати і обрана *«Gondellied»* на слова «венеціанської арії» Т. Мура.

Написана мініатюра у куплетно-строфічній формі: *A A*. Рондальну структуру вірша композитор «вбудовує» у 2 куплети, кожен з яких вирішено як проста 3-частинна форма з кодою: ***aba₁***. *a* – речення з двох фраз, що представляють дві ланки секвенції. *b* – серединне речення, також повторної будови (4 + 4), в однойменному мінорі (*a-moll*). Функцію нестійкості підкреслено органним пунктом на *D* в партії супроводу. Цікаво, що це є не самостійний розділ, як наприклад у Х. Ессера, що підтверджується окрім музичних особливостей і редакторської деталлю, внесеною в поетичний текст: після першої строфи стоїть не крапка, а кома. Також коми присутні перед переходом до репризи, що вказує, що це все-таки речення, а не періоди

як закінчені структури. Заміна точок на коми підкреслює характер наскрізного розвитку, безперервної течії музичної думки. Зазначимо ряд інших змін поетичного першоджерела:

• в тексті пісні проводиться заміна рядка і ряду слів у другому куплеті заради збереження музичного ритму (див. Додаток В, № 1);

• накладення принципу репризності на початково рондальну структуру вірша призводить до невідповідності поетичної експозиції і репризи в другому куплеті (*Das ist für cel'ge Lieb'die Stund '...* – експозиція, *O komm zu mir, wenn durch die Nacht...* – реприза). Незважаючи на це, в музиці куплету реприза витримана повністю;

• роль коди в обох куплетах виконує повторення заключного рядка останньої поетичної строфи (*Dann schwebt mit uns in Mondespracht...*). У музиці про настання коди свідчить перерваний каданс з відхиленням в паралельний *fis-moll*, а в мелодійній лінії вокальної партії – спадний поступеневий рух, що ніби врівноважує стрибки в мелодії у попередніх фразах.

В цілому, пісня Фанні Мендельсон-Хензель носить не традиційний для фортепіанних п’єс її брата меланхолійний, а радісно-захоплений характер, на кшталт «Присвяти» Р. Шумана. Про це свідчать і обрана тональність *A-dur*, спрямований характер мелодики вокальної партії, що немов злітає по звуках тонічного квартсекстакорду, широкі октавні скачки, гармонійні фігурації в супроводі по звуках гармонійних функцій. Створюється відчуття, що в «*Gondellied»* Ф. Мендельсон-Хензель немов об’єдналися ознаки жанру *баркароли* (розмір $^{6}/_{8}$, ритмоформула баса з типовою зупинкою на другій долі ♪♪♪ │, установка в назві) і *весняної пісні*, нерідко в творчості представників австро-німецької традиції, з властивою їй спрямованістю руху, динамікою, що реалізуються в партії фортепіано через фігурації шістнадцятими. Важливо підкреслити, що кошти музичного вираження, задіяні в цьому романсі, підібрані композитором індивідуально для даного випадку, відображаючи його сприйняття поетичного тексту. Подібний висновок дозволяє зробити

знайомство з іншими піснями Ф. Мендельсон-Хензель. Різні за тематикою, поетичним джерелам, вони вражають різноманітністю музичних рішень як в плані жанрового, інтонаційного, так і фактурного рішення, що свідчить не тільки про високу музичну обдарованість їх автора, але і чуйне ставлення до поетичного слова. Найбільш близькою за рішенням до розглянутої «*Gondellied»* виявляється «*Bergeslust»* / «З радістю в гори» (до того ж написана у *A-dur*!). Навпаки, пісня «*Italien»* / «Італія», здавалося б, споріднена «*Gondellied»* за об'єктом натхнення, вирішена зовсім іншими засобами – як концертна арія в дусі блискучого вальсу. Слід відзначити також сміливість авторки у зверненні до поезії, котра не відносилася до класичної / еталонної німецької традиції (Ґете, Гейне, Шиллера), оскільки в ті часи прерогатива «відкриття» та «творчого відгуку» на сучасних поетів, частіше належала композиторам-чоловікам.

Heinrich Esser. «Gondoliera»

«*Gondoliera*» Х. Ессера (1818–1872) – перший романс з «*3 Lieder von E. Geibel*» op. 29 (*für eine Singstimme mit Pianoforte und Hörn oder Violoncell*) [168]. Вперше опубліковано в 1849 році.

Музична форма в даному романсі повністю підпорядковується поетичній. Принцип триразового повторення строфи «*O komm zu mir ...*» протягом усього вірша в чергуванні зі строфами-епізодами «відгукується» в музичній формі, зазначеній ознаками рондо ***ABACA***. Про повну відповідність рондо не дозволяє говорити незмінність одного типу фактури і метро-ритмічного малюнку в партії фортепіанного супроводу протягом усього романсу: арпеджіо (шістнадцятими) і ритмічна фігурація акордами (пор. такти: 1-й, 15-й, 31-й, 57-й).

Фортепіанний вступ (1–14 т.т.) засновано на виразній темі, пісенній за своєю природою, що підтверджується її структурою з типовим для пісень повторенням приспіву: 2 + 4 (a) + 4 (b) + 4 (b). Ознаки баркароли виражені в значущості затакту при загальному трискладовому розмірі мотиву (дактиль):

у 2-му, 6-му і 10-му тактах відповідно затакт і загальна спрямованість руху до сильної долі породжують відчуття поштовху веслом і подальшого ковзання. Звертає на себе увагу інтонаційна самостійність теми вступу, яка виступає на рівних з основною темою романсу у вокальній партії. Від інструментальної теми вступу виявляються похідними вокальні теми 1-го і 2-го епізоду романсу. Подібна паритетність фортепіанної та вокальної партій, кожна з яких стає носієм виразного музичного образу-теми, стає відмінною рисою даного романсу, реалізуючись і надалі.

A – рефрен (15–30 т.т.) − являє собою простий період з двох речень (8 + 8), однотональний (*as-moll*), повторної будови. Відповідає поетичним строфам: «*O komm zu mir ...*» і «*Dann schwebt mit ...*» (Див.: Додаток В, № 2).

У порівнянні з іншими авторами (*I. Brüll, F. Hensel, E. Meyer-Helmund*), Х. Ессер «чує» поетичні рядки рефрену як більш тривалі музичні структури: достатньо порівняти його 8-тактові речення з аналогічними за текстом 4-тактовими фразами інших пісень. Наприклад, у *F. Hensel* строфа *«O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternenheer»* в музичному плані представляє фразу, тоді як у Х. Ессер – це ціле речення. Подібна неспішність розгортання мелодії рефрену, як і домінуючий в ній рух по звуках тонічного квартсекстакорду, відповідають характеру німецької *Lied*.

Цікаво, що в рамках самих речень композитор пропонує дуже цікаве співвідношення масштабів фраз: 4 + 2 + 2. При цьому у вокальній партії тема займає 6 тактів замість очікуваних 8-ми. В результаті партія фортепіано немов «договорює» відсутні 2 такти, відновлюючи гармонійність форми у цілому. Інтонаційно ці 2 такти «родом»/походять з теми вступу (пор. : 21–22 і 9–10 т.т.; 29–30 і 13–14 т.т. відповідно). Така тонка взаємодія на рівні мотивів, тембрів (голосу і інструмента) підсилює єдність цілого, а також підкреслює важливість фортепіанної партії, про самостійність якої вже було заявлено у вступі, її підпорядкованість з партією вокалу.

B (1 епізод, «*Die Luft ist weich wie Liebesscherz ...*» 31–40 т.т.) відзначений відхиленням у тональність домінанти (*Es-dur*). Простий період

10 тактів (4 + 6). Характер більш динамічний в порівнянні з рефреном, що відображає зміст строфи, в якій розповідається про веселощі, яке прокидається зі звуками лютні. Встановлюється рух восьмими на противагу довгим тривалостям початку, більш активно задіється пунктирний ритм, в мелодію проникають стрибки. Розширення другого речення в музиці пов'язано з повторенням рядка «*Mit in die Lust hinein*».

З поверненням поетичної строфи *«O komm zu mir ...»* повертається і музичний рефрен (*A,* 41–56 т.т.), абсолютно ідентичний першому проведенню.

C (57–82 т.т.) – другий епізод, найбільш масштабний, оскільки охоплює три поетичних строфи. (Їх зміст дуже романтичний: нічний пейзаж зливається з настроєм героїв; тиша небес і водної гладі ніби тривають в тихих дівочих баркаролах, що розповідають про солодощі земної любові). Дві з них в *Des-dur* представляють 2 неквадратних речення повторної структури, з елементами варіювання: *«Das ist für Liebende die Stund, Liebchen, wie ich und du; Liebchen, wie ich und du»*, музично виражена у 7-тактовому реченні (3 + 2 + 2), і *«So friedlich blaut des Himmels Rund, Es schläft das Meer in Ruh. Es schläft das Meer in Ruh»*, ще один семитакт, відповідно. Показово, що композитор вдається до повтору поетичних рядків (останні в кожній зі строф, виділені жирним) з метою врівноваження композиції.

Третя строфа епізоду *«Und wie es schläft, da sagt der Blick ...»* у *b-moll* вирішена як послідовність трьох фраз у вокальній партії (4 + 4 + 3). В інноваційному плані епізод об'єднує обороти як рефрену (висхідна кварта, в мелодиці – абрис звуків гармонійних функцій), так і вступу (хід на октаву з подальшим заповненням). Повернення восьмих і пунктирного ритму відсилає до музики першого епізоду. З точки зору гармонії епізод представляє відхилення в сферу *S* для *As-dur*. При цьому якась стабільність досягається за рахунок використання органних пунктів на *des, b, c,* які приймають то роль **T**, то **D** в залежності від модуляційних процесів.

***A*,** рефрен (83–98 т.т.), *«O komm zu mir ...»*.

Кода (99–109 т.т., за масштабно-тематичною структурою 4 + 7) *«O komm zu mir, O komm ...».* Для коди композитор повторює початковий рядок рефрену, а в музиці знаходить нові гармонійні фарби, вводячи відхилення в далекі тональності *Ces-dur* і *Ges-dur*. Але через альтерований IV^5_6 *As-dur* (з підвищеною примою, зниженими квінтою та септимою) повертається в основну тональність. В цілому слід зазначити цікаве в своїй різноманітності тональне і гармонійне рішення романсу. Очевидною є присутність логічно вибудуваного тонального плану, що відображає класико-романтичне мислення автора: **A** – *As-dur* (I, T) – **B** – *Es-dur* (V, D) – **A** – *As-dur* (I, T) – **C** – *Des-dur* (IV, S) – **A** – *As-dur* (I, T) – **Coda** (S, T). Не можна не відзначити широке використання альтерованих септакордів, відхилень в далекі тональності, в тому числі й енгармонічні (коду). При витриманості одного фактурного малюнку саме гармонійний розвиток стає провідним фактором внутрішнього розвитку, виділяючи його серед інших зразків на аналогічний текст. З огляду на факт, існування на той час більше десятка романсів на «венеціанські» тексти Т. Мура (Р. Тіль, Ф. Кюкен, Р. Шуман, Ф. Мендельсон-Хензель, К. Деккер, Ф. Мендельсон-Бартольді, К. Керн, І. Каллівода, Л. Шлоттман, К. Райнеке, А. Феска), можна констатувати, що Х. Ессер гідно «вписався» в розробку даної музично-поетичної теми.

Ігнац Брюлль. «*Condoliera»*

«Condoliera» Ігнаца Брюлла / *Ignaz Brüll* [157] входить до збірки з п’яти пісень: №1 *Wenn still seinen letzten Flammen* / Коли мовчать його останні язики полум’я. №2 *Du fragst mich* / Ти запитуєш мене. №3 *Ländliches Frühlingslied* / Сільська весняна пісня. №4 *Condoliera*. №5 *Liebesglück* / Щастя любові.

Пісня багато в чому близька «*Gondellied»* Фанні Хензель за музично-поетичною структурою (див. Додаток В, № 3). Тут також два куплети (*AA*), вирішені за законами простої 3-частинної форми (*aba*). Крайні розділи

куплету представляють речення, що складається з двох фраз (4 + 4) повторної будови. Речення модулюючого типу: **T → D** з *As-dur* у *Es-dur*.

Середина – два речення, в яких тривають процеси гармонійних перетворень-відхилень, розцвічених минаючими гармоніями, альтерацією ступенів. Насправді, ці речення можна розглядати як дві ланки секвенції, де в першій дано відхилення у *b-moll*, а в другій – повернення до *As-dur*. Модуляція здійснюється через послідовність альтерованих **S** і **D**: у *Es-dur* $VI_7^{\flat5} = II_7^{\flat5} – V_7 – I$ (*b-moll*); $IV_6 – IV_6^{\flat3} – V_7$ (*As-dur*).

Реприза – точне повторення початку в музичному відношенні. Що стосується тексту, то, як і в випадку з піснею Ф. Мендельсон-Хельзер в першому куплеті музична реприза збігається і з репризою поетичною, тоді як у другому ця закономірність порушується і роль репризи грає поетичний рефрен «*O komm zu mir, wenn durch die Nacht*». Також відсутня редактура віршованого тексту, яку можна було спостерігати у інших авторів (повторення рядків, зміна слів, знаків пунктуації), що створює відчуття нарочито спрощеної пісенної форми в творі І. Брюлля, форми-схеми, немов очищеної від будь-яких надмірностей. У мелодиці відчуваються риси танцювальності, підкреслені ритмічно пульсуючим характером супроводу.

Ерік Майер-Хельмунд. *«Gondoliera»*

«*Gondoliera*» Еріка Майера-Хельмунда / *Erik Meyer-Helmund* (№1 з ор. 71, *Drei Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte,* 1888) – одна з декількох сотень пісень, написаних композитором [213]. У короткому нарисі з музичного біографічного словника Бейкера [155] зазначено, що Е. Майер-Хельмунд (1861–1932) виступав як співак з 1881 по 1906 рік, виконуючи в тому числі і свої вокальні мініатюри. Учень Кіля / *Kiel* і Штокхаузена / *Stockhausen*, він є також автором опер (Маргітта / *Margitta,* 1889; *Der Liebeskampf*, 1892; Тальоні / *Taglioni*, 1912; *Traumbilder,* 1912; *Die schöne Frau Marlies*, 1916); оперет, балету, ряду інструментальних, оркестрових і хорових

творів. За життя композитора було опубліковано близько 200 пісень, визнаних легкими, витонченими і ефектними.

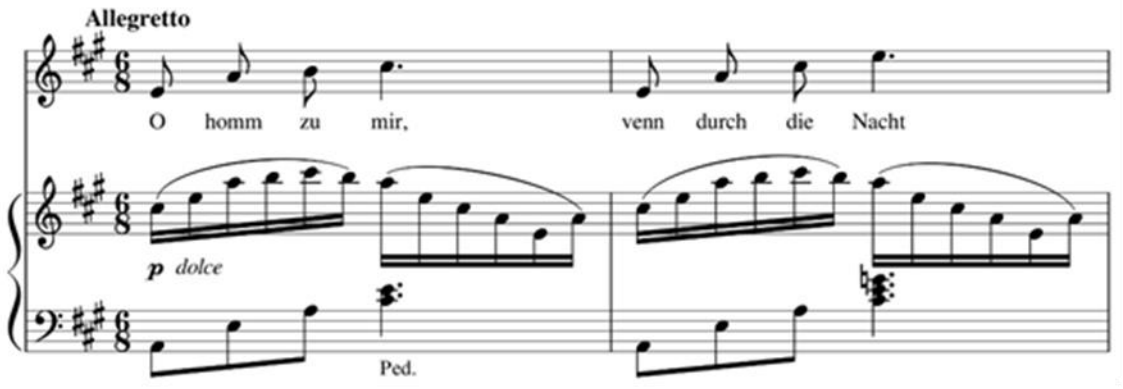
Аналізована нами мініатюра написана 27-річним Е. Майер-Хельмундом в ранній період його композиторської і концертної творчості. На жаль, не вдалося роздобути оригінал нот для голосу з фортепіано, на підставі якого було б можливим проаналізувати роботу композитора з текстом. Але навіть ґрунтуючись на інструментальному варіанті, можна зробити ряд висновків. У виборі тональності композитор відходить від найбільш поширених *A-dur* і *As-dur*, звертаючись до *Des-dur*, за яким також закріпилася семантика тональності любові, захопленого вираження почуттів. Форма обирається тричастинна (ABA_1), з підкреслено контрастною серединою, написаною у *A-dur*, тональності VI зниженого ступеня. Свобода і барвистість тонально-гармонійних зіставлень, альтерацій свідчить про приналежність романсу до пізньоромантичного стилю останніх десятиліть XIX століття. Відзначимо роль **S** сфери в модуляційних процесах. Наприклад, 2 фрази першого речення (*a*, 3 – 10 т.т.; 4 + 4) представляють 2 ланки секвенції у *Des-dur* і *es-moll*. Це тональне співвідношення зберігається і в другому реченні, де діє той же принцип секвенціювання (*b*, 11–22 т.т.; 4 + 7). В середньому розділі (23–35 т.т.) логіку тонального розвитку у *A-dur* можна представити як: I–II^6_5–II–VII^6_5–$II^6_5{}^{\sharp 7}$–V–$IV^3_4{}^{\sharp 1\flat 7}$–I–$II_6$–$DD^3_4$–K–I. Очевидним є переважання септакордів II та IV ступенів, в тому числі і альтерованих, що надає відтінок прянощі, солодкості музиці романсу. Абрис септакорду простежується і в інтонаційному малюнку більшості мотивів. З огляду на комплекс задіяних прийомів, в тому числі і динамічного профілю твору, побудованого за принципом чергування «хвиль» наростання і спаду, можна зробити висновок, що вірш Т. Мура в музичній інтерпретації Е. Майера-Хельмунда набуває характеру гімничного прославлення любові.

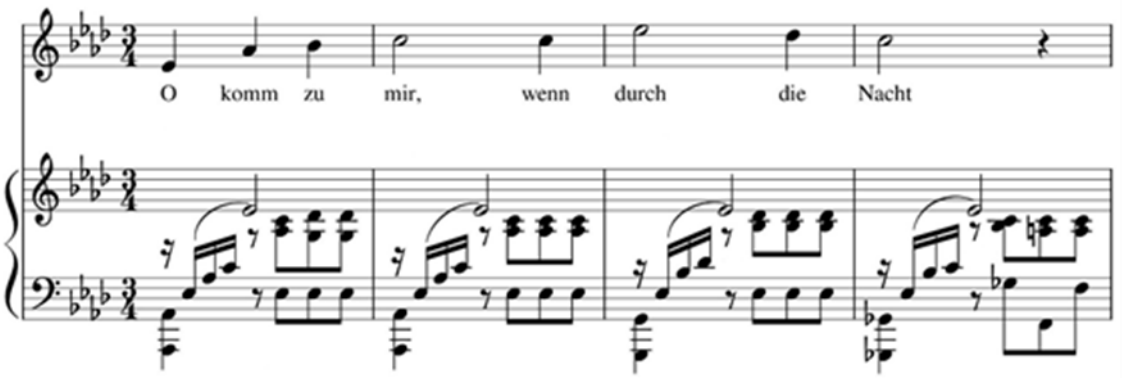
Підводячи підсумок аналізу чотирьох романсів на один текст, відзначимо наявність спільних рис. До таких належать:

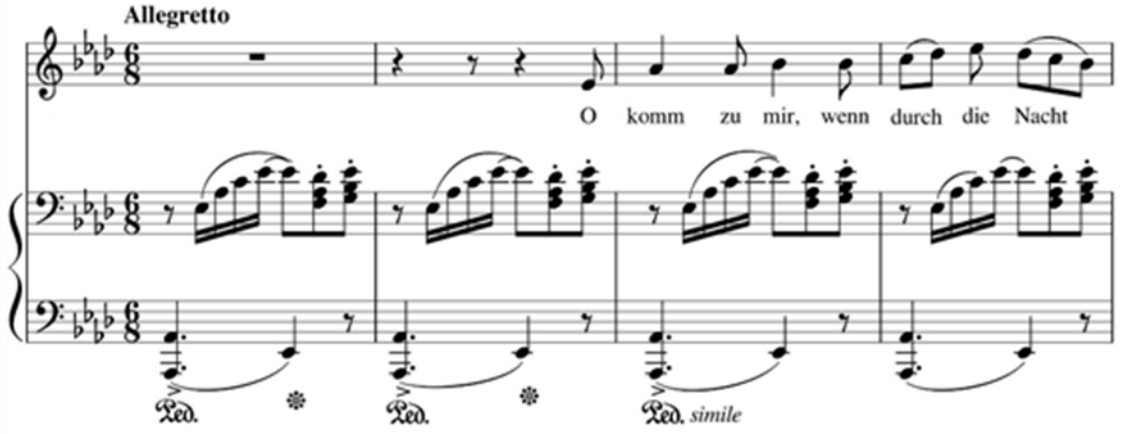
• переважання лірико-захопленого характеру (на противагу меланхолії фортепіанних *Gondolierlieder* Ф. Мендельсона) і внаслідок цього переважання мажорної сфери з тональним центром *A* (*F. Hensel*, *H. Esser*), або *As* (*I. Brüll*);

• мелодика з висхідним рухом по звуках гармонійних функцій. Практично ідентичними є початкові обороти у «*Gondolierlieder*» *F. Hensel*, *H. Esser* та *I. Brüll*, засновані на тонічному квартсекстакорді (V–III–III–V):

Fanny Hensel, 6 Lieder op. 1. №6, Gondellied



Heinrich Esser, 3 Lieder op. 29. №1, Gondoliera

Ignaz Brüll, 5 Lieder op. 62. №4, Gondoliera



• при всіх інтонаційно-ритмічних відмінностях, що виникають в процесі розвитку, загальною тенденцією виступає «врівноваженість» побудови мелодійної хвилі як зміни висхідного руху низхідним;

• в трьох піснях з чотирьох (*F. Hensel, E. Meyer-Helmund, I. Brüll*) збережено жанрові ознаки баркароли у вигляді традиційного для неї помірно рухомого темпу, розміру $^{6}/_{8}$, типу фактури з гармонійними фігураціями, що передають рух води. При цьому кожен з композиторів прагне до індивідуалізації фактурного «шаблону» через особливості ритмічного рішення, включення інших фактурних елементів (акордів, ритмічної фігурації). Більше інших відхиляється від загальноприйнятої моделі *H. Esser*, який використовує розмір $^{3}/_{4}$, акордовий склад у супроводі;

• цікаво бачити майже точний збіг у виборі фактури для фортепіанного супроводу в романсах *E. Meyer-Helmund* і *I. Brüll* (див. музичні приклади), що може бути частково пояснено близьким часом створення двох творів (1888 і 1891 роки).

Очевидно, що між цими вокальними мініатюрами більше схожості, що зумовлено жанром баркароли, котра диктує свої умови. Але присутні і відмінності, що породжуються індивідуальним стилем кожного з композиторів. Найбільш повно їх демонструє музична форма *Gondolieri*, яка обирається кожним автором відповідно до його відчуття рондальної структури поетичного першоджерела: куплетно-строфічна у *F. Hensel*, *I. Brüll*; тричастинна у *E. Meyer-Helmund*; рондо у *H. Esser*. Прагненням композиторів досягти максимальної музикальності вірша продиктовані втручання у віршований текст – заміна слів, знаків пунктуації, повтор рядків. Результатом стає виникнення в рамках загальної теми, заданої одним поетичним джерелом, різноманітної палітри відтінків ліричного: від внутрішньо гармонійного монологу, в якому переживання любові і краси природи злито воєдино (*H. Esser*), через радість і наснагу (*F. Hensel, I. Brüll*), до захопленості гімничної пісні (*E. Meyer-Helmund*). Пісні композиторок звучали насамперед в салонах.

2.3. «When through the Piazzetta ...» Т. Мура в інтерпретаціях німецьких композиторів

Зупинимося докладніше на вірші «*When through the Piazzetta* ...» з циклу *National Airs* [229] (1823, IV підрозділ) Томаса Мура (*Thomas Moore*, 1779–1852), який було обрано в якості основи для романсів німецькими композиторами впродовж XIX століття 14 разів (!). Популярним він став завдяки поетичній антології іншого поета – американця Генрі Водсворта Лонґфелло / *Henry Wadsworth Longfellow*. У 1845 році Г. В. Лонгфелло видав свою першу антологію «Поети і поезія Європи», куди увійшли 400 найбільш видатних поетичних творів авторів різних країн як в оригіналі, так і перекладах самого укладача. Запропонована Лонґфелло «Поетична подорож» охоплювала широке коло країн, величезний перелік поетів і віршів і мала на меті познайомити американських читачів з поетичними та культурними традиціями, географічними особливостями різних народів. Продовженням даного проекту стало інше велике видання з 31 тому – «Поезія місцевостей» / "*Poems of Places*", що виходила на протязі 3 років (1876–1879), де предстали охопленими практично всі країни усіх континентів. XI–XIII томи були об'єднані темою Італії, її окремих міст. Саме тут, у розділі, присвяченому Венеції, і був надрукований вірш Томаса Мура, названий за першим рядком оригіналу.

У 1840-і роки вірш було перекладено на німецьку мову Фердинандом Фрейлігратом / *Ferdinand Freiligrath*, отримавши назву в традиції німецької романтичної музики *«Venetianisches Gondellied»* / «Пісні венеціанського гондольєра», закріплюючи так образ, «розчинений» тут в знаках-натяках, символах Венеції: човні, масці, лагуні. Це підтверджує факт використання такої назви 8 авторами з 14-ти (Ф. Мендельсон-Бартольді, Р. Шуман, А. Феска, Р. фон Геріке, Ф. Сібманн, Е. Меєр-Хельмунд, Р. Фісхольф, Х. А. Ф. Зіньці). Двічі зустрічається і назва «Ninetta» / «Нінетта» – за іменем героїні, до якої у вірші звернено любовне послання (твори К. Деккера, Ж. Стігеллі). У трьох випадках автори обмежуються першим рядком вірша –

«Wenn durch die Piazetta ...» (А. Єнсен, А. Бунгерт, Ж. К. Галл). Очевидно, що найвідомішими в списку авторів постають Р. Шуман і Ф. Мендельсон-Бартольді. Інші автори перебувають на становищі «малих богів» або малих планет, вершин (цю череду порівнянь можна продовжувати), знання про котрих відкривається через довгий період їх забуття лише в процесі кропітких пошуків і збору інформації (часом гранично короткої). Навряд чи повернення імен цих авторів і їх творів з небуття може спростувати усталені в історії музики критичні оцінки. Однак, навіть знайомство з меншими висотами дозволяє більш повно висвітлити музичний рельєф німецької романтичної музики в контексті нашої теми.

Перший сплеск інтересу до даного вірша пов'язаний з 1840-ми роками, коли створюються чотири вокальних мініатюри: Р. Шумана (1840), К. Деккера (1841), Ф. Мендельсона-Бартольді (1842), А. Фески (1847). Наступний період – 1860-ті роки: Х. Пірсон (1862), Р. фон Геріке (1862). Після деякої перерви даний текст знову виявляється затребуваним в останній третині XIX століття. З'являється 6 нових праць: А. Єнсена (1876), Ф. Сібмана (1881), Е. Маєра-Хельмунда (1884), А. Бунгерта (1884), Р. Фісхольфа (1880–90-ті), Ж. К. Галла (1890). Не можна не бачити в цьому і чисто творчого змагання, як в рамках національної традиції (тим більше, що старт був заданий двома «Венеціанськими піснями» Р. Шумана), так і в загальноєвропейській, оскільки тема Італії та Венеції, зокрема, отримує втілення у вокальній музиці представників різних національних шкіл.

Р. Шуман. Zwei Venetianische Lieder

Камерно-вокальна музика Р. Шумана постає достатньо вивченим явищем. Окремі глави присвячено цій темі в монографіях В. Васіної-Гроссман [29], Д. Житомирського [52], «Музика Австрії та Німеччини XIX століття» [100]. Причетним до розробки питань творчості композитора опинився і Харків – місце проведення міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї», який відбувся у 1995 році під гаслом «Роберт Шуман і мистецька молодь». Збірка наукових праць, що була видана за матеріалами

науково-практичної конференції («Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы» [35]), містить різноманітні матеріали з питань поетичних перекладів пісень композитора (О. Рощенко [115], В. Кузик [68]), циклічності як стійкій тенденції його музичного мислення (Л. Кавєріна [57]), вокальної інтерпретації шуманівських *Lied* на тексти Г. Гейне (Т. Мадишева [85]). Розкриття проблеми театралізації вокальних циклів, котрої Г. Ганзбург торкнувся у статті в названій збірці (Ганзбург [33]), буде продовжено автором у більш розгорнутому дослідженні «Пісенній театр Роберта Шумана» [34], в якому жанр пісні стає призмою, що переломлює дискусійні питання періодизації творчості композитора та, особисто, ролі пізнього періоду, музичної естетики, розробки нового стилю та жанрових різновидів. На тлі цих наукових розвідок тема впливу та подальшого втілення в музиці метафізики міста, конкретно Венеції, мабуть не вважається дослідниками такою, що заслуговує на увагу, тому залишається осторонь. Але навіть вона дає можливість краще зрозуміти як індивідуальний творчий метод композитора у галузі камерно-вокальної музики, так і ширше – причетність майстра до традиції австро-німецької романтичної пісні.

Мета нашого звернення у дослідженні до цих зразків полягає в осмисленні композиторських засобів та музично-виразних засобів при втіленні образу Венеції у «*Zwei Venetianische Lieder»* Р. Шумана [224]. Яким чином ці дві вокальних мініатюри – одні з перших в камерно-вокальному доробку композитора – відображають індивідуальний стиль його письма? Чи відповідають вони природі того «справжнього» Шумана, що відомий нам своїми славетними творами, наприклад, циклом «Любов поета»?

Досягнення в області німецької пісні після Ф. Шуберта пояснюються дослідниками рядом причин: розквітом романтичної німецької поезії, тенденцією зустрічного руху поезії і музики, збільшеною в музичному середовищі вимогливістю до літератури, що виразилася в перевазі першокласних зразків. Таким авторам-лірикам, як Ф. Рюккерт, Й. Ейхендорф, Л. Уланд, Г. Гейне, вдалося значно розширити зміст і тематику німецької

пісні за рахунок привнесення до неї (через поетичний текст) нових відтінків ліризму, більшої психологічності, картинності, різноманітності портретних характеристик. Затребуваність текстів цих авторів пояснювалася і збільшеною музикальністю самої поезії, в якій ще більш важливу роль стали грати ритміка, фонетика слова, мелодика вірша. Наприклад, про Ф. Рюккерта сам Р. Шуман відгукувався як про великого музиканта слова і думки, що практично не залишає «справжньому музиканту ніякої можливості що-небудь від себе додати» [цит. за 52, с. 522]. Доказом популярності поезії саме цих авторів служить кількість звернень до них з боку композиторів. Так, ліричні вірші Й. Ейхендорфа перекладалися на музику різними авторами понад 5000 разів. Поезія Л. Уланда також «відгукнулася» в музиці величезної кількості композиторів XIX-XX століть. На слова Г. Гейне, свого улюбленого автора, тільки Р. Шуман написав понад 40 пісень, використовуючи для своїх вокальних циклів і окремих романсів як віршовані цикли поета, так і окремі поетичні зразки.

У свою чергу це поставило німецьких композиторів перед завданням більш ретельної роботи з поезією – не тільки здатності відобразити в музиці образний зміст вірша, але підвищеної уваги до нюансів, прагнення передати виразність майже кожного слова. На противагу паралельності існування тексту і музики, що діяла в старих зразках, висувалося нове завдання – відмовитися від «красивої пісенної брехні» і «знову виткати вірш в найдрібніших його деталях, але з більш тонкої музичної матерії» (з критичного відкликання Р. Шумана про пісні Ф. Бургмюллера [цит. за 52, с. 521]). Ця думка підтверджувалася, як відомо, і ідейними установками Р. Шумана, який вважав, що естетика одного мистецтва є естетикою іншого при зовнішній відмінності матеріалу.

1840-й у творчості композитора визнаний «пісенним роком», результатом котрого стали 138 пісень та кращі з пісенних циклів: «Коло пісень» (*Liederkreis*, слова Г. Гейне, *op. 24*), «Мірти» (*Myrthen*, слова Й. В. Ґете, Ф. Рюккерта, Дж. Байрона, Т. Мура, Г. Гейне, Р. Бернза,

Ю. Мозена/різних поетів, *op. 25*), «Коло пісень» (*Liederkreis*, 12 наспівів на вірші Й. Ейхендорфа, *op. 39*), «Любов і життя жінки» (*Frauenliebe und Leben*, слова А. фон Шаміссо, *op*. 42), «Любов поета» (*Dichterliebe*, слова Г. Гейне, *op.* 48). Після фортепіанного десятиліття (1829–1839)[25] звернення Шумана до пісні стало неочікуваністю, насамперед для самого автора, що призвело до зміни його музичної естетики (Ганзбург, [34]), зокрема, до перегляду закріпленої у свідомості німецьких романтиків ієрархії про першість музики над іншими мистецтвами, інструментальної над вокальною [52, с. 528]. Численні висловлювання самого композитора передають почуття насолоди від посталих нових жанрових можливостей, захопленням цим творчим процесом.

Психологічна чуйність композитора до поетичного слова передавалась у інтонаційній природі його пісень, вільній від «випадкових» обертів, дбайливим відбором гармонічних засобів, вибудуваним тональним планом, здатним підкреслити то споглядальність, то бунтівливість. Музично-поетичну цілісність забезпечувала також зросла значущість фортепіанної партії та супроводу у цілому, виразність інструментальних вступів та постлюдій, спрямованих на розкриття образної промовистості. Неабиякою є роль передуючого десятиліття (1830-х років), що було відмічене здебільшого створенням фортепіанних творів, у котрих і відбувався процес «відбирання» інструментальних елементів майбутньої камерно-вокальної музики автора.

В. Васіна-Гроссман [29] окреслює ряд рис, що відрізняють вокальну лірику Р. Шумана від творчості його попередника і кумира – Ф. Шуберта. Серед них – інше відношення до тексту та широта літературного кругозору; посилення особистісного начала у творах, нерідко наявність автобіографічного підтексту; посилення ролі психологізму. Останнє реалізовувалося через розширення палітри висловлюваних станів та їх контрастності, інтерес до розкриття більших душевних суперечностей героя,

[25] З 1830 по 1839 рік було створено 26 фортепіанних опусів, у більшості визнані видатними: ор. 1-23, 26-28; «Метелики», «Інтермеццо», «Танці Давидсбюндлерів», «Карнавал», «Фантастичні п’єси», «Симфонічні етюди», «Дитячі сцени», «Крейслеріана», «Фантазія» *C-dur*, «Арабеска», дві сонати.

у тому числі і іронії, що раніше не отримувала реалізації у жанрі пісні. Якщо Ф. Шуберт відкрив шлях до незнаної раніше індивідуалізації музичного образу, то «Шуман у величезній мірі загострив це мистецтво індивідуалізації» [52, с. 533]. На думку К. Царьової, саме «широка шкала взаємодії між текстом та музикою, між об'єктивним його підношенням та суб'єктивною авторською трактовкою» пояснює жанрову багатоманітність шуманівських пісень, широту тематичного охоплення (фольклорні, казкові мотиви, теми природи, мандрів, кохання, мрій, краху ілюзій та ін.), «універсалізм вокальної партії, і безліч варіантів розподілу виразності між голосом та фортепіано» [100, с. 199].

Звернімося до аналізу *Zwei Venetianische Lieder / Двох венеціанських пісень*, що утворюють у «Міртах» свою окрему композицію, поряд з іншими мікроциклами, об'єднаними поезією Г. Гейне, Ф. Рюккерта, Р. Бернза [99]. У якості поетичної основи композитор обрав вірші англійського поета Томаса Мура у німецькому перекладі Фердинанда Фрейліграта / *Ferdinand Freiligrath.* Один з них – *Wenn durch die Piazetta / Затихла П'яцетта* – з легкої руки композитора набув надзвичайної популярності у XIX столітті, будучи втіленим у камерній музиці загалом 14 разів (!). Така інтернаціональна природа художнього образу – Венеція очами англійського поета у інтерпретації німецького поета-перекладача та композитора – була вельми показовою для романтичної епохи. Реалізація у творчості Р. Шумана інтересу до *інших* народів та культур в цілому відповідала духу австро-німецької романтичної пісні (*lied*). Р. Шумана приваблювали Іспанія та ромські мотиви (переклади Гейбеля з іспанської поезії, «Альбом пісень для юнацтва»), Шотландія (вірші Бернза).

У той самий час це прагнення було нерозривно пов'язане з пориванням показу духовного життя, психологічних процесів особистості. Тому національний елемент часто є намічений у піснях Р. Шумана лише пунктиром, оскільки психологічне зарисування переважає над зображенням локального колориту.

Призначення *op.* 25 як весільного підношення Кларі Вік пояснює домінування лірики, часом ніжної, часом палкої, пристрасної, але з переважанням/домінуванням світлих настроїв. Також і «Дві венеціанські пісні», частково контрастні, позбавлені драматичних нот: споглядальність, м'якість першої пісні (*Leis' rudern hier / Сковзай легше, гондольєр*) доповнюється легкою грайливістю другої (*Wenn durch die Piazetta / Затихла П'яцетта*). Об'єднуючим началом двох мініатюр виступає: спільна тональність *G-dur*; форма – куплетно-строфічна, по 2 куплети у кожній пісні (*AB* A_1B_1); принцип тонального контрасту між заспівом та приспівом (у першій пісні це *G-dur* та *C-dur*; у другій – *G-dur* та *h-moll);* інтонаційна спорідненість.

Не можна не відмітити новаторство та оригінальність Р. Шумана у трактовці баркароли. Хоча зверненням до цього жанру композитор і віддав данину італійській традиції [29, с. 218], проте зауважимо – дуже творчо її переосмисливши. Вже у першій пісні ознаки баркароли передані вельми опосередковано: при суцільній відмові від типового для жанру розміру $^{6}/_{8}$ та гармонічної фігурації тріолями в басу, композитор «розкладає» акордову вертикаль, підпорядковуючи її пунктирному ритму, що імітує «сплески» хвиль. В інший мініатюрі жанрові риси «пісні на воді» цілком відсутні. Скоріше у ній відчувається дух німецької народної пісні, аніж італійської.

Об'єднуючим началом також слугує зіставлення кантиленного типу мелодики у заспівах (*A*) та більш речитативного у приспівах (*B*) (пор. I пісня: 5–20 т.т. та II пісня: 8–16 т. т.; і відповідно I, 21–24 т. т. та II, 17–18 і 21–22 т. т.). У I пісні зміна типу мелодики продиктована текстом. Перша строфа *– Leis' rudern hier mein Gondolier, / leis', leis'! / Die Fluth vom Ruder / sprüh't so leise, / daß sie uns nur vernimmt, / zu der wir ziehn*[26] – з одного боку, репрезентує замальовку, вельми типову для венеціанського життя, з другої – містить натяк на ліричну «ситуацію», що підтверджується звертанням до

[26] *Сковзай легше, гондольєр, обережно торкайся води,*
Щоб тільки вона, до котрої ми линемо, почула нас!

гондольєра, як помічника закоханих. Мелодія вокальної партії дуже проста і пластична водночас, що відповідає характеру ковзання човна по «тихій воді». Вона являє собою зразок урівноваженості інтонаційного контуру, поєднанням спадів та підйомів, поступеневого руху та скоків, оповідання та «питань», «запитань» та «відповідей». Відчуття умиротворення, спокою ніби розлитих у нічному повітрі, підкреслено типом мелодичного малюнку, одноманітністю фактурного рішення фортепіанного супроводу, утриманням у ньому однієї ритмічної формули.

У другій строфі / другому приспіві – *O könnte wie er schauen kann, / der Himmel reden, traun, / erspreche vieles wohl von dem, / was Nachts die Sterne schaun. / Leis', leis', leis'!*[27] – присутнє згадування про Небо, німий свідок усіх людських пристрастей. І тонку зміну стану композитор підкреслює переміною фактури супроводу, де запроваджується хоральний склад, дублюванням вокальної партії фортепіанною, зміненням динаміки (*pp* замість *p* першої строфи). Загальна проникливість звучання передає присутнє в цій музиці і словах почуття релігійного благоговіння, тісно переплетеного у романтиків з милуванням природою[28]. Аналогічне співвідношення поетичних та музичних образів витримане і у другому куплеті. Заспів – *Nun raste hier, / mein Gondolier, / hier, hier! / In's Boot die Ruder, sacht, / sacht auf zum Balkone / schwing ich mich, / doch du hältst unten Wacht;..* [29] – повернення до земних радощів. Друга – *o wollten halb so eifrig / nur den Himmel / wir uns weih'n, / als schöner Weiber Diensten, / traun, wir könnten Engel sein! / Sacht, sacht, sacht, sacht!*[30] – осмислювання цих радостей у контексті діалогу з «горнім». Таке чуйне відношення до поетичного тексту, що реалізується у розмежуванні інтонаційних, гармонічних, фактурно-динамічних характеристик музичних

---

[27] *О, якби тільки небо могло говорити так, як воно може бачити,*
Багато можна сказати про те, що зорі розрізняють вночі!

[28] Цю двоїстість трактування образів природи у романтиків, що дозволяє говорити про існування зовнішнього / зображального та внутрішнього / схованого пластів, романтичного і барочного, докладно розглянуто у статті Н. Ескіної [148].

[29] *Зараз залишайся тут, мій гондольєр, обережно в човні зі своїм веслом!*
Доки я піднімаюсь на балкон, ти стежиш за ними.

[30] *О, якби ми присвятилися небесам хоча б наполовину,*
Якщо ми шукаємо ласки жінок, ми можемо бути янголами! (переклад українською наш – *Л. Ю*).

образів, у підкресленій ролі окремих мотивів, гармонічних співзвуч характеризує особливості шуманівської манери – вокального проінтонування/інтонування тексту.

Смислові відтінки поетичного тексту виявляються і в музиці другої пісні (VIII) *Wenn durch die Piazetta* / *Затихла П'яцетта.* При цьому принцип розмежування/поділення матеріалу, так само як і характер музичного оформлення образів, багато в чому є аналогічним попередній/передуючій мініатюрі. Так, у першому реченні (*Wenn durch die Piazetta / die Abendluft weht, / dann weisst du, Ninetta, /Wer wartend hier steht*[31]), що виконує функцію заспіву, жартівливий натяк на вечірнє побачення виражений за допомогою мелодії легкого танцювального характеру, подібно до невигадливої пісеньки. Дводольний метр, акомпанемент восьмими з регулярною акцентністю породжують відчуття стрибка, що вказує на ознаки польки. Інший настрій вирізняє друге речення – приспів (*Du weisst, wer trotz Schleier / und Maske dich kennt, / du weisst, wie die Sehnsucht / im Herzen mir brennt*[32]). Характер таємниці, прихованого томління, сердечної журби підкреслений несподіваним заглибленням у мінорну сферу (*h-moll* після основної тональності *G-dur*), хоральною будовою фактури, репетиціями одного звуку, що набуває значення органного пункту. У музиці другого куплету контрастне співвідношення двох образів зберігається, хоча у поетичному змісті протиставлення зовнішнього та внутрішнього, ситуації любовної гри, флірту та душевних переживань є більш згладженим, у цілому вкладаючись у природу ліричного висловлювання.

Р. Шуман залишає структуру поетичного тексту незмінною: 2 строфи відповідають 2 куплетам (див. Додаток С, № 1). Репризне повторення, які будуть зустрічатися, наприклад у Ф. Мендельсона, тут відсутні. Кожна строфа розпадаючись на 2 чотиривірші неповторний будови – *AB CD* –

[31] *Коли через Пьяццетту вечірній вітер лине,*
то знаєте, Нінетто, хто вас чекає тут.
[32] *Усупереч завісі, ви знаєте хто це, і маска знає вас,*
ви знаєте – журба палає в моїм серці.

виражена в музиці в куплетній формі – *AB AB*. Тобто очевидно, що композитор слідує законам пісенного жанру, підкреслюючи свій вибір також і навмисною простотою мелодики і танцювальним характером супроводу.

Саме ігровий відтінок цієї досить рухомої пісні, що передбачає опору на чіткі, ясні структури пояснює відсутність повторів слів, рядків, що є звичайним для аналогічних зразків інших авторів. Композитор зберігає метр вірша, крок стоп. Кардинальною на цьому тлі сприймається заміна останніх двох рядків першої строфи на практично новий текст. Нам не вдалося підтвердити приналежність цього варіанту Ф. Фрейліграту, як і довести зворотнє. У пісні Р. Шумана в поширений і визнаний канонічним поетичний варіант Ф. Фрейліграта вклинюються рядки: *wie Amor die Venus am Nachtfirmament*. Вони є по суті підстрочним перекладом англійського оригіналу Томаса Мура: *As Love knows, though clouded, his own Evening Star*. У перекладі Ф. Фрейліграта це звучить інакше: *du weisst, wie die Sehnsucht im Herzen mir brennt*. Вільний відступ від тексту першоджерела подарував гарний оборот про «жар серцевої туги». Однак, очевидно, що в романсі Р. Шумана наданий інший варіант, в якому обігруються у Т. Мура слова: любов, вечірня зоря. Дослівно в англійському варіанті: «Любов знає свою вечірню зірку». Їх еквівалентом в німецькому варіанті стають античні назви, що стали символами – *Amor* / любов і *Venus* / богиня любові / вечірня зірка. Повторимо, нам невідомо, хто є автором цього варіанту перекладу – Ф. Фрейліграт чи сам композитор. Але достовірно можна стверджувати, що в камерно-вокальній практиці закріпилися обидва варіанти, на що вказують і романси послідовників з аналогічними рядками.

Звернемося до інтерпретації віршів Т. Мура німецькими композиторами-послідовниками Р. Шумана, залучивши також і інтерпретацію віршу *«Oh, come to me when daylight sets»* / «О, прийди до мене, коли настане ніч» у перекладі на німецьку Е. Гейбеля – *«O komm zu mir, wenn durch die Nacht»*. Вважаємо за доцільне коротко зупинитися на творчих характеристиках композиторів, імена яких, як і музика, залишаються в

більшості випадків невідомими в Україні та Китаї, оскільки коротка інформація про них зосереджена переважно в іноземних джерелах, часом нечисленних.

Інформація про Константіна Деккера / *Constantin Decker* (1810–1878) – німецького піаніста, музичного педагога, композитора, в більшості джерел стосується в першу чергу його виконавської діяльності. Відомо лише, що навчався він у Зігфріда Дена. Крім Німеччини довгий час жив в Санкт-Петербурзі, Штольпе (сучасна територія Польщі). У 1840-х роках «Загальна музична газета» повідомляла про нього як про «вмілого і майстерного виконавця» [за матеріалами 43]. На теперішній час як композитор він абсолютно невідомий за межами своєї батьківщини. Між тим, К. Деккер – автор 34 опусів переважно камерної спрямованості, хоча йому належить і одна опера «Ізольда, графиня Тулузька» [33] . Судячи з переліку творів, представлених на сайті музичної бібліотеки *Petrucci*, це струнні квартети та інші інструментальні ансамблі, скрипкові сонати, цикли фортепіанних п’єс, фортепіанні перекладання пісень Ф. Шуберта. Третину творчого спадку складає вокальна музика у різноманітті жанрів *Lied, Ballad, Romanze, Gedichte*. Загалом 10 циклів, куди увійшли пісні на вірші Людвіга Уланда, Йоганна Вольфганга Ґете, Готфріда Августа Бюргера, Генріха Гейне: Op. 2 (7 *Lieder for baritone or alto*, 1835); Op. 6 (*9 Lieder*, 1838); Op. 12 (*4 Gesänge for baritone or alto*, 1837); Op. 13 (*3 Gesänge for bass*, 1837); Op. 15 (*3 Duettinen with piano accompaniment*, 1841); Op. 17 (*2 Balladen*, 1848); Op. 20 (*3 Romanzen*, 1841); Op. 21 (*2 Balladen von A. Kahlert*, 1842); Op. 28 (*3 Gedichte von E. Geibel*, 1848); Op. 34 (*5 Lieder*, 1853). Судячи по роках, їх створення припадає на ранній і зрілий періоди його творчості, що збігається у 1840-ті роки з періодом його активної концертної діяльності як піаніста.

На жаль, нот цього дуетино виявити не вдалося, хоча інформація про те, що цей номер – єдиний з трьох у циклі – був опублікований, міститься в

[33] У довіднику *«Operas in German: A Dictionary» Margaret Ross Griffel* вказується, що це романтична опера в трьох діях за мотивами італійської історії, прем’єра якої відбулася в Кенігсберзі (у 1850 р.) і Санкт-Петербурзі (у 1852 р.) [185, 1050 р.].

12 томі щорічного огляду музичних новинок *«Iris im Gebiete der Tonkunst»* за 1841 рік [166а, с. 126]. У цьому джерелі він дещо іронічно охарактеризований як серенада коханця, який отримує в результаті гарний «улов». Зауваження щодо стилю італійської народної пісні, ймовірно, вказує на відтворення композитором всіх тих рис, які асоціювалися у європейців саме з італійської музикою: серенада (за тематичною спрямованістю), написана в жанрі Баркарола.

Луї Шлоттман / *Louis Schlottmann* (1826–1905) народився в Берліні, де і здобув музичну освіту у таких прославлених музикантів і педагогів як Зігфрід Ден / *Siegfried Wilhelm Dehn* (теоретик, фахівець в області поліфонії, вчитель контрапункту у М. Глінки, Клари Вік, Антона і Миколи Рубінштейнів та ін.) [227] і К. В. Тауберт / *Wilhelm Taubert* (піаніст, композитор) [205]. На сторінці *Shakespeare Album*, створеного з ініціативи Академії літератури і мистецтв Майнца у співпраці з іншими бібліотеками та архівами до 450-річчя від дня народження Шекспіра (1564–1616), Луї Шлоттман виявився в числі особистостей, які заслуговують на повагу за підтримку в Німеччині інтересу до Шекспіра, будучи автором увертюри «Ромео і Джульєтта» (1864) [205]. З інформації, розміщеної тут, стало відомо, що композитор виступав з успіхом як піаніст в Лондоні на гастролях разом з З. Деном. У творчості віддавав перевагу жанрам фортепіанної, камерної та оркестрової музики (увертюри), а також хорової і камерно-вокальної. Романс *«Gondoliera»* – один з перших творів 21-річного Л. Шлоттмана, судячи з опусу (ор. 1, *Zwei Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte*). У *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* за 1848 рік ця вокальна мініатюра згадується в числі вдалих новинок, де музика і поезія порівнюються з «делікатесами», які перебувають в стані приємної рівноваги [234].

Ф. Мендельсон-Бартольді. *«Venetianisches Gondellied»*

Як зазначалося раніше, безпосередні враження від Венеції втілилися в п’яти фортепіанних мініатюрах, три з котрих найбільш поширені у

виконавській практиці під оригінальною назвою «*Gondellied»* / «Пісня гондольєра», які увійшли в різні зошити циклу «*Lieder ohne Worte»* / «Пісні без слів», а саме: I зошит (op. 19, №6, *g-moll*); II зошит (op. 30, №6, *fis-moll*); V зошит (op. 62, №5, a-moll). Згідно листів композитора, місто на воді, гондоли справили на нього глибоке враження: «Тепер гондольєри знову "взивають" один до одного, і вогні відображаються глибоко в воді; хтось грає на гітарі і співає. Це весела ніч» [211].

З перших днів перебування у Венеції він надихнувся ідеєю *«Gondellied»*, але для фортепіано. Захопленість композитора відображена в термінах написання: перша з п'яти пісень буде створена всього за тиждень і, як випливає з автографа, безпосередньо під час прогулянок на гондолі, на що вказує позначка *«Auf einer Gondel»* / «В гондолі». *Juliette Appold*, посилаючись на лист композитора від 18 жовтня 1830 року, переконана, що створення другої *«Gondellied»* було безпосередньо за першою: «Я вклав все своє серце в твір і був старанним в цьому[34]. ... Я закінчив ще одну "Пісню без слів"» [див. 154]. Однак Ульріх Шайдлер / *Ullrich Scheideler*, який брав участь в роботі над *Urtext* мендельсонівських *«Venetianisches Gondellied»*, наводить іншу інформацію, згідно з якою друга пісня була написана не раніше, ніж через чотири роки (у березні 1835 року) і також може бути розглянута в якості музичної листівки – послання, «листка з альбому», призначеної для Генрієтти Войт / *Henriette Voigt*, піаністки, давньої знайомої композитора, господині музичного салону в Лейпцигу. Тоді ж був опублікований і другий том з циклу «Пісень без слів», куди увійшла і дана *«Gondellied»* (op. 30, №6, *fis-moll*).

Третя з найбільш відомих *«Gondellied»* (op. 62, №5, *a-moll*) також зазнала еволюцію в процесі друкованого втілення початкового задуму. У січні

[34] З вказівок самого композитора відомо, що перша з написаних *«Gondellied»* (№6 з op. 19) призначалася для Дельфіни Шаурот, талановитої піаністки, якою Мендельсон був захоплений в той час. Перед його поїздкою до Італії вона дала йому лист альбому, взявши з композитора обіцянку написати для неї твір. Також їй були присвячені Рондо-капріччіозо і Концерт для фортепіано з оркестром №1 op. 25. Більш докладно ця ситуація висвітлена в анотації до збірки: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Venetian Gondola Songs for Piano. Urtext Edition*. [211].

1841 року п’єса вже існувала як черговий «листок з альбому», призначений для *Mary Campbell* / Мері Кемпбелл, «як дружнє нагадування про щасливий час у Римі» 1831 року [211]. Однак опублікований у 1844 році остаточний варіант п’єси у складі ор. 62 містив в порівнянні з початковим автографом зміни у структурі та ряд нових музичних деталей, при збереженні основної теми.

Четвертою п’єсою, що розвиває цю тему, стала *«Gondellied» (Barcarolle) A-dur* – єдина, яка з невідомих причин так і не увійшла до циклу «Пісень без слів», хоча і готувалася для видання 1837 року (III зошит). Нарешті, слід сказати і про п’яту п’єсу (з IV зошиту), чий стрімкий темп і схвильованість характеру, на перший погляд суперечать умиротвореній ліриці інших *«Gondellied»*. Однак за інтонаційним складом мелодії, фактурним принципам (дублювання в терцію в мелодії, гармонійні фігурації в супроводі), дана п’єса являє собою типову *Barcarolle*, яка втрачає свій канонічний жанровий вигляд через швидкий темп. За твердженням *Juliette Appold*, первинна назва цієї п’єси – *«Gondellied»* – була замінена композитором на *Presto Agitato* (IV зошит, ор. 53, №3, *g-moll*) [154].

Цікаво, що чотири з п’яти фортепіанних пісень написані в мінорних тональностях, мають загальні композиційні закономірності, зокрема, невеликий чотиритактовий вступ з виразним мотивом в мелодичному голосі. Ймовірно, у виборі мінору і створенні «хиткого» характеру музики, зіграли роль враження композитора від таємничого мороку венеціанських ночей, з розмитістю контурів будівель, самотніми вогнями на воді. Саме такий образ міста відтворений в його листах. До речі: «Було досить темно, коли ми прибули в Местре минулої ночі, коли ми сіли в човен і в мертвому спокої м’яко гребли до Венеції. На нашому проході, де не видно нічого, крім води і далеких вогнів, ми побачили невеликий камінь, що стоїть посеред моря; на цьому горіла лампа. Всі моряки зняли капелюхи, коли ми проходили повз, і один з них сказав, що це була “Мадонна буревіїв”, яка часто тут найбільш небезпечна і жорстока. Потім ми тихо ковзали до великого міста, під

незліченними мостами, без шуму пост-рогів, гуркоту коліс, платників. Прохід тепер став більш тісним, і поруч стояло безліч кораблів; повз театр <...>, повз Собору Св. Марка, левів, палац дожів і міст зітхань. Морок ночі тільки посилив моє захоплення, коли я чув знайомі назви і бачив їх темні обриси. І ось я насправді у Венеції!» [174].

Загальновизнаним є новаторство Ф. Мендельсона в розробці авторського жанру – пісні без слів, який «виникає як прояв унікальності особистості композитора», «осередком всього художнього світу Мендельсона» [54, с. 20]. На тлі цих інструментальних ліричних мініатюр вокальний зразок *«Venetianisches Gondellied»* сприймається як продовження вже існуючого у вокальній практиці жанру баркароли. Однак слід врахувати, що вокальні баркароли з'являються в музиці вперше в операх (!) лише з XVIII століття. У XIX столітті інтерес до жанру поширюється як на інструментальну, так і камерно-вокальну області.

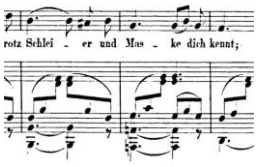
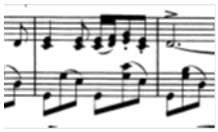
У вокальній спадщині Ф. Мендельсона пісня постає затребуваним жанром, про що свідчить кількість творів (близько 80 мініатюр), коло авторів (перевага віддавалася видатним поетам – сучасникам композитора Г. Гейне, Й. Ейхендорфу, Н. Ленау), різноманітність жанрових різновидів (пісні в народному дусі, балада, сентиментальний романс, пісня-дифірамб). В. Васіна-Гроссман вважає пісенність однією з ключових властивостей стилю Ф. Мендельсона, що мала вплив на всі інші жанри творчості [29]. Зв'язок з практикою аматорського, домашнього музикування, естетикою бідермаєра, яка проголошувала інтимність, збалансованість пропорцій, простоту форм, світлий ліричний настрій, пояснює помірність характеру камерно-вокальної музики композитора, позбавленої глибоких психологічних переживань.

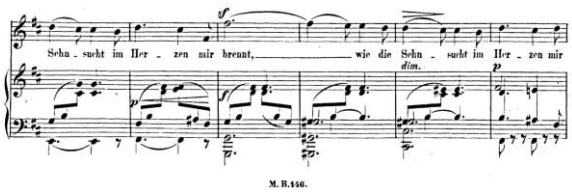
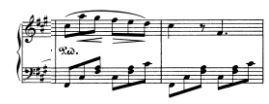
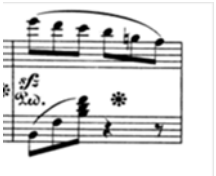
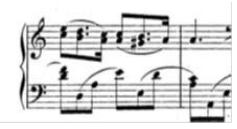
«Venetianisches Gondellied» з «Шести пісень» (ор. 57, №5) являє собою типовий приклад вокальної лірики Ф. Мендельсона, повністю відповідаючи зазначеним характеристикам. Співучість, мелодійність, ліричність, загальна м'якість і задушевність висловлювання пронизують цю мініатюру, написану в простій тричастинній формі з дзеркальною репризою. Цікаво, що

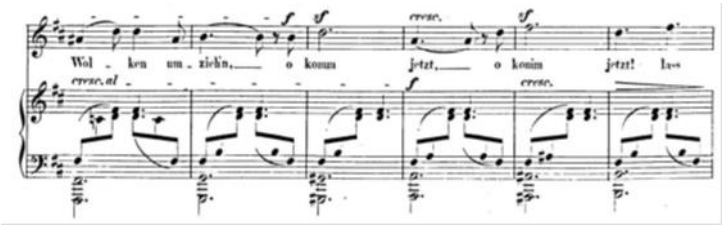
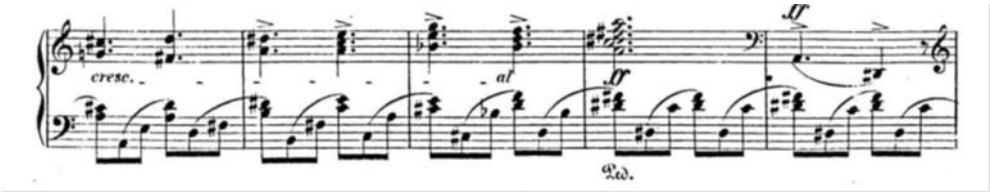
дзеркальність форми усвідомлюється не відразу, оскільки контраст тематичний тут практично відсутній, весь музичний матеріал надзвичайно однорідний: провідною постає роль терцевих мелодійних обертів. Створюється навіть ефект «чіпляння» мотивів як ланок одного ланцюга. В результаті цього перехід від середини до репризи не маркований, оскільки інтонаційно ці майданчики не контрастні, сприймаються природним продовженням один одного.

Написана у 1842 році, пізніше всіх п’яти інструментальних *«Gondellied»*, вокальна версія має з ними конкретні точки дотику. Це і перевага мінорної тональності (*h-moll*), а не мажору; схожість інтонаційних оборотів. Зокрема:

- підкреслення виразної ролі VI ступеня в заключних сегментах фраз (пор. 7–8 т.т. вокальної мініатюри і 10-11 т.т. п’єси з I зошиту, приклади *а* та *б* відповідно);

а) Venetianisches Gondellied, op. 57, №5 (h-moll)

б) Venetianisches Gondellied I зошит, *op. 19, №5 (g-moll)*

- поступеневий рух у мотивах (пор. 17–23 т.т. вокальної мініатюри та 9, 17, і особливо 35 такти в п’єсі з II зошиту і 11 т. з V зошиту; приклади *в*, *г–д*, *е*);

в) Venetianisches Gondellied, op. 57, №5 (h-moll)

г–д) Venetianisches Gondellied II зошит, *op. 30, №6 (fis-moll)*

е) Venetianisches Gondellied V зошит, *op. 62, №5 (a-moll)*

• вибудовування кульмінацій за принципом «хвилі» крещендуючого типу за рахунок використання ланцюжків альтерованих гармоній. У вокальному

варіанті особлива роль випадає функції баса, який рухається по півтонах вгору:

У п'єсі (ор. 62, №5) аналогічною бачиться роль мелодійного голосу в партії правої руки:

• переважання спадного руху в мелодії, повторність тонів, ямбічного метра підкреслюють в цілому настрій меланхолії.

Порівнюючи романс Ф. Мендельсона з піснею Р. Шумана на аналогічний текст, очевидно, наскільки по-різному підходять два композитора до трактування тексту (див. Додаток С, № 2). Кожен з них слідує практично точно за оригіналом німецького перекладу, не допускаючи заміни слів, рядків, як це можна спостерігати в творах їх колег. Відмінності стосуються структури. У першій строфі, що збігається з музичної експозицією романсу, повторюється останній рядок, якому відповідає і повторення музичної фрази. Найбільш істотним є повернення початкових чотирьох рядків з першої строфи в кінці романсу. У музиці це відповідає репризі. Іншими словами очевидним є тяжіння до заокругленості, стійкості форми, властиве в цілому затишній, спокійно-споглядальній ліриці Ф. Мендельсона. У Р. Шумана зазначимо відсутність структурних змін поетичного тексту, що диктується законами пісні в народному дусі і зовсім іншим настроєм музики. У першому випадку це типовий зразок вокальної лірики ранньоромантичного стилю з відтінком сентименталізму. Вся *Пісня* звучить як приховане благання до коханої, надія на побачення, почасти жалобне, але без глибокої печалі. У

цьому відчувається прямий зв'язок зі справжніми піснями гондольєрів, якщо відштовхуватися від опису, зробленого Й. В. Ґете у його «Подорожі по Італії». Досить згадати які теплі дружні стосунки пов'язували композитора і поета, яку видатну роль зіграв останній в житті Мендельсона, будучи для юнака, а потім вже зрілого майстра камертоном істинності в мистецтві. Судячи зі слів самого композитора, книга Й. В. Ґете про Італію стала для Мендельсона настільною під час його «середземноморської» подорожі. Тому висловлювання поета про те, що в реальності пісні гондольєрів звучать «дуже дивно, як скарга без печалі», що «це пісня самотньої людини, яка мчить у далечінь і вшир, щоб інший, теж самотній, почув її і на неї відповів» знаходять підтвердження в творах Мендельсона на цю тему, зокрема в камерно-вокальній мініатюрі.

Пісня Р. Шумана наповнена абсолютно іншими почуттями: радості, світла, гри та легкого кокетства. Це як промінь сонця, що іскриться у келиху золотого вина.

Олександр Феска. ***«Venetianisches Gondellied»***

Як свідчить коротка біографічна стаття, Олександр Феска / *Alexander Fesca* (1820–1849) – німецький композитор, який прославився за своє коротке життя перш за все своїми піснями і короткими п'єсами для фортепіано, в яких критики відзначали поєднання таланту з певною музичною легкістю. Дійсно, талант музиканта проявився досить рано: з 11 років він виступав як піаніст, у 14 – закінчив курс композиції в Прусській Академії мистецтв у Берліні, де займався у Августа Вільгельма Баха / *August Wilhelm Bach*, Вільгельма Тауберта / *Wilhelm Taubert*, Карла Фрідріха Рунгенхагена / *Carl Friedrich Rungenhagen* [152]. Інформація про автора дуже мізерна, тому спробуємо відтворити риси його творчого портрета, спираючись на список творів, представлений електронним ресурсом музичної бібліотеки Петруччіо [171]. Згідно з ним, композитору належить 58 опусів, створених за надзвичайно короткий термін – всього 10 років, з 1839 (ор. 3) і до смерті у

1849 році. Крім трьох опер, дві з яких були поставлені з великим успіхом[35], і оперети, це переважно камерно-інструментальна музика (з переважанням фортепіано) і камерно-вокальні твори, які з'являються в досить молодому віці композитора, але з огляду на його ранню смерть, він вже мав певний досвід роботи в області інструментальної музики: op. 13 (*5 Lieder für Bariton* od. Alt, 1842); op. 21 (3 *Lieder. Alt oder Bariton*, 1844); op. 22 (3 *Gedichte. Sopran od. Tenor*, 1842); op. 29 (6 *Lieder f. Sopran oder Tenor*, 1843); op. 32 (6 *Lieder*, 1844); op. 39 (3 *Lieder. Alt oder Bariton*, 1846); op. 45 (3 *Lieder*); op. 47 (5 *Lieder. Sopr. Od. Ten.*, 1845); op. 49 *Lieder;* op. 51 (6 *Lieder f. Sopran oder Tenor*, 1846); op. 55 (6 *Lieder für Sopran oder Tenor*, 1846); op. 57 (*Die Muhle im Thale. Gondolier-Lied. 2 Lieder f. Sopran* (od. Tenor), 1848); op. 58 (6 *Lieder f. Sopran od. Tenor*). Цікаво, що op. 53 взагалі не отримав віддзеркалення в згаданому листі творів автора. Тоді як інше джерело [233] вказує, що op.53 – вокальний цикл з трьох романсів *«Drei Lieder für Alt (oder Bariton) mit Piano»*, де першим номером фігурує *«Venetianisches Gondellied*» на той же текст Т. Мура в перекладі Ф. Фрейліграта, який вже використовувався в творах і Р. Шумана, і Ф. Мендельсона-Бартольді, і К. Деккера.

У свою чергу не можна не звернути увагу на op. 57, де фігурує ще одна невідома *«Gondolier-Lied*». Те, що мова йде про два абсолютно різних твори, підтверджує фотографія титульної сторінки збірки пісень О. Феска *«Lieder und Gesaenge für eine Sopran- oder Tenor-Stimme mit Begleitung des Pianoforte»* (рік видання не вказаний), розміщеної на сайті *European Libraries* [172]. У цьому збірнику з 48 пісень фігурують обидва твори. Інформація про те, що перша публікація збірника з такою назвою відбулася у 1872 році, міститься на сайті IMSLP. Саме там, після тривалих пошуків вдалося виявити ще один збірник «З колекції Літольфа» з дуже схожою назвою *«Lieder und Gesaenge für eine SingStimme mit Begleitung des Pianoforte»*, але з 49 піснями О. Феска. Однак наведений на сайті опис цього альбому не відповідає повністю вмісту

[35] Це «*The French in Spain*» / «Французи в Іспанії» (1841) і «*Der Troubadour*» / «*Il Trovatore*» / «Трубадур» (1847) – героїко-романтична опера з п'яти частин на лібрето Фредеріка Шметцера.

пісняра, відтворюючи перелік з попередньої збірки 1872 року. Це дає право припустити, що: по-перше, публікувалися пісні О. Феска не раз, а по-друге, зміст збірників при перевиданні міг варіюватися видавцями, ймовірно, з комерційних потреб. Відрадно те, що заявлений в описі нотний текст *«Venetianisches Gondellied»* присутній, що дає можливість познайомитися ближче з цією музикою [173].

З першим зразком (пісня Р. Шумана) її пов'язує щедрість і природність розгортання мелодії у вокальній партії. З другим – мінорна тональність, лірично меланхолійний настрій і жанр баркароли з відповідним набором характеристик (*Andante*, $^{6}/_{8}$, гармонійні фігурації в басу з паралельним рухом секстами і терціями у верхньому голосі супроводу). Однак незважаючи на ряд моментів, які / що об'єднують ці вокальні мініатюри, все ж О. Феска не виступає абсолютним епігоном своїх великих сучасників, демонструючи оригінальність творчої фантазії.

Індивідуальний підхід автора розкривається вже в роботі з текстом. В єдиному з усіх зразків, в романсі О. Фески поетичний переклад Ф. Фрейліграта, доповнений віршем невідомого автора, підхоплює теми з оригіналу Т. Мура: нічного венеціанського пейзажу, любовного побачення, таємничого закоханого[36] (див. Додаток С, № 3). Він стає основою другого куплету. При цьому поетичне наповнення кожного куплету перетворено в музиці з 2-частинної (*AB*) у тричастинну (*ABA*), про що свідчить повтор в кінці двох куплетів початкового чотиривірша I строфи. Триразове повторення першого чотиривіршіа протягом усього романсу надає йому риси рефрену, наділяючи всю композицію ознаками рондо.

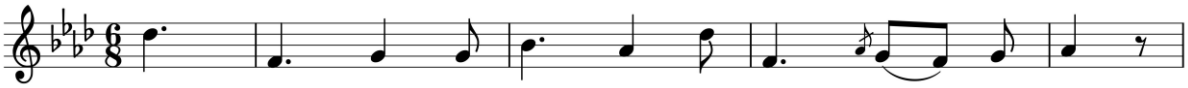
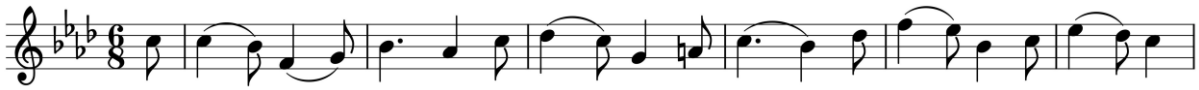
З точки зору музичної структури обидва куплету ідентичні:

[36] Вірш невідомого автора «Wenn leuchtend der Mond schon» нам вдалося знайти на сайті https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=104331

6 ф-но	4 + 6 a b період	4 + 2 + 2 + 2 + 2 a $b_{вар}$	4 ф-но	4 + 2 + 2	4 + 2 + 2 +2 + 3	4 ф-но	4+6+4 період + допн.	6 ф-но
6 т.	22 т.		4 т.	21 т.		4 т.	14 т.	6 т.
Вст.	**A** ≈Refren	**A вар**.	інстр. зв'язка	**B**		інстр. зв'язка ≈ Вст.	**A**	Закл.≈ Вст.
	f-moll	*f → F-dur*	*F*	*F → As*	*As*	*As → f*	14	

Слід вказати на відповідність композиції: три побудови-періоди перемежовуються інструментальними зв'язками – в партії фортепіано. Кожен куплет має також інструментальне обрамлення у вигляді вступу і висновку. Квадратність переважає, але і вона урізноманітнюється за рахунок дроблення 4-х тактів на більш дрібні побудови.

Мелодія романсу – розспівна. Її вирізняє плавний поступеневий рух, м'якість оспівування, заповнення великих стрибків (на ч8 ↑, М7 ↑; М6 ↓). Романтичну природу музики видають і такі типові для того часу обороти, неодноразово повторені як секвенція (див. А: 37–40 т.т.; б) 45– 48 т.т.):

а)

б)

Про інтонаційне споріднення чотирьох романсів (Ф. Мендельсона, А. Феска, А. Єнсена і Я. Галла) буде сказано пізніше. Між ними створюється поле інтонаційного тяжіння-напруги.

Буде справедливим зазначити, що О. Феска тяжіє переважно до того музичного образу *«Wenn durch die Piazetta ...»*, що був створений Ф. Мендельсоном. Його *«Venetianisches Gondellied»*, завершуючи серію пісень на цей текст Т. Мура в німецькій музиці 1840-х років, стала «сполучним мостом» до творів інших авторів. Як зазначалося раніше, два романси були створені у 1862 році: Річардом фон Геріке / *Richard von Gericke* і Генріхом Гуго Пірсоном / *Heinrich Hugo Pierson*. У випадку з першим композитором виникли певні складнощі в отриманні його біографічних

відомостей і нотного матеріалу. Єдине, що вдалося встановити, що він є автором кількох циклів вокальних творів. Наведемо інформацію про вісім з них: op. 1 «2 *Lieder*» (№1 *Wanderers Nachtlied* / «Нічна пісня мандрівника», *Johann Wolfgang von Goethe*; №2 *Ich wollt 'ich wär' ein Vögelein* / «Я хочу бути птахом», *August Kopisch after Volkslieder*); Op. 2 *«Drei Lieder»* (№1 *Allnächtlich im Traume seh 'ich dich* / «Щоночі у сні я бачу тебе», Heinrich Heine; №2 *Herz, mein Herz, sei nicht beklommen* / «Серце моє, серце, не хвилюйся»; *Heinrich Heine*; №3 *Gute Nacht* / «На добраніч», Otto Inkermann, as C. Sternau); Op. 3 *Das Geheimniss* / «Таємниця», *Emanuel von Geibel*; Op. 4 «3 *Lieder*» (№1 *Vöglein im Walde* / «Птах у лісі», Thelyma Nelly Helene Branco, as Dilia Helena; №2 *Bestellte Grüsse* / «Доставлене вітання», *Anonymous*; №3 *Ich habe von deinen Lippen* / «Я пам'ятаю твої губи», *Anonymous*) ; Op. 5 «4 *Lieder für 4 Männerstimmen*» (№1 *Jägers gute Nacht* / «Мисливці доброї ночі», *Anonymous*; №2 *All meine Herzgedanken* / «Всі думки мого серця», *Anonymous*; *Nachtgesang* / «Нічний спів», *Anonymous*; №4 *Mondnacht* / *«Місячна ніч»*, Anonymous) ; Op. 6 «2 *Lieder für Sopran und Alt (oder Tenor und Bass)*» (№1 *Im Garten* / «В саду», *Anonymous*; №2 *Lied des Mädchens* / «Пісня дівчини», *Anonymous*); Op. 7 «2 *Lieder*» (№1 *Frühlingsgruss* / «Весняні привітання», *Anonymous*; №2 *Venetianisches Gondellied* / «Пісня венеціанського гондольєра», *Ferdinand Freiligrath* after *Thomas Moore*); Op. 11 «*Drei Lieder*» (№1-2 інформація відсутня; №3 *Und wüßten's die Blumen, die kleinen* / «Чи знаєте ви, маленькі квіти», *Heinrich Heine*) [221].

Адольф Єнсен. «*Wenn durch die Piazetta»*

Повернення поетичного тексту Т. Мура у вокальну музику німецьких композиторів відбудеться через 15 років. Першим, хто звернеться до нього стане Адольф Єнсен (1837–1879). На думку *А. Niggli*, автора монографії про творчість композитора, він був самим обдарованим наступником Р. Шумана, гідним почесного місця серед видатних майстрів романтичної пісні Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Й. Брамса та ін. [218]. Інший дослідник,

Вільям Фостер Артхорп / *William Foster Apthorp* додає, що «враховуючи Франца Шуберта, Роберта Шумана і Роберта Франца в першому ряду німецьких авторів пісень, можна сказати, що Єнсен займав перше місце в другому ряду» [175]. На думку автора, у композитора була більш чітко виражена музична індивідуальність, ніж у багатьох його сучасників, навіть таких як Е. Гріг і А. Рубінштейн. Дійсно, пишучи в різних жанрах, А. Єнсен оцінюється більшістю критиків насамперед як творець вокальної музики. Саме пісні, романси, яких за життя композитора було опубліковано більше 160, отримали максимальне поширення і після його смерті, користуючись популярністю.

У доступних на сьогоднішній день матеріалах з творчої біографії Адольфа Єнсена (це і фундаментальна монографія *A. Niggli* 1900 року [218]; і розгорнута вступна стаття W. Apthorp [175] до нотного видання пісень 1913 року; досить інформативний нарис в Словнику Бейкера, 1919 [155]) в якості опорних моментів формування стилю названі вокальні твори Ф. Шуберта, Р. Шумана і Р. Вагнера. Стверджується, що пісні Ф. Шуберта стали для А. Єнсена початком його музичної освіти, першим музичним враженням, що визначив його подальшу прихильність пісні і сольному виконавству. З Р. Шуманом молодий автор листувався, і навіть відправився в Росію вчителювати (1856), щоб заробити грошей на заняття композицією зі своїм кумиром. Але планам не судилося здійснитися через смерть Р. Шумана. Відкриття вагнерівського фестивалю в Байройті (1876) стало визначною подією для А. Єнсена, найбільш важливим з моменту створення світу, про що він визнається в листах [175, xxi]. Позбавлений за станом здоров’я можливості особисто відвідати фестиваль, він пильно стежить за ним, отримуючи інформацію через листування з друзями – безпосередніми очевидцями події. На його думку, бути присутнім в Байройті – означає пережити кульмінаційний музичний момент в житті і найбільший музичний досвід [175, xxi].

Пристрастями А. Єнсена пояснюються ті характеристики його стилю, які зміцнилися в музикознавчій літературі: «Вокальна музика Єнсена майже те саме Шуман, хоча і має дуже глибоку емоційну оригінальність, щоб її можна було назвати прямим наслідуванням» [155, с. 439]. Або: «<...> він зазвичай, і особливо в пізній період, прагнув до драматичної обробки поетичного тексту в малих формах, в яких він працював, подібно до того, що робив Вагнер у великих масштабах ліричної драми» [175, xxii]. Серед сильних сторін музики А. Єнсена дослідник також виділяє елегантність, чарівність і спонтанність мелодії, тонкість гармонійних рішень і теплоту емоційного вираження, південне багатство фарб. «Його звернення з фортепіано (акомпанемент) було одночасно індивідуальним і віртуозним; як і у Шопена, у нього, здається, була виняткова рука, і він писав саме так, як його пальці природно падали на клавіші» [175, xxii]. До недоліків У. Артхорп відносить схильність композитора «впадати в салонний тон», що виражалося в перевазі «хтивих» низхідних ходів на терцію або сексту, широкому використанні «млявої хроматики». Однак ці особливості багато в чому були подолані в пізній період [175, там само].

Написаний в 1874 році романс *«Wenn durch die Piazetta»* входить до ор. 50 – в число творів, створених в останні п’ять років життя композитора (1874–1879). Це шість вокальних циклів, що утворюють на думку дослідників, мегацикл. Найменш відомі зі спадщини автора, вони одночасно викликали особливу гордість композитора як найбільш зрілі за змістом і технікою виконання. *A. Niggli* є вельми категоричним в оцінках, коли називає ці мініатюри величної серією з 31 пісні, найвидатнішим з усього, що німецька музика справила в царині пісні [218, с. 84]. Як поетичної основи А. Єнсен звертається до англійської поезії Р. Бернса, А. Теннісона, Т. Мура, Ф. Хеманс, У. Скотта, А. Каннінгема в перекладі Ф.Фрейліграта. Композитор був дуже уважний і копіткий в підборі віршів, порівнюючи англійські оригінали з варіантами їх німецьких перекладів. Віддаючи перевагу

перекладам Ф. Фрейліграта, А. Єнсен тим самим підкреслював їх перевагу в художньому відношенні.

Композитор відтворює «шуманівську» редакцію перекладу Ф. Фрейліграта (з античними назвами-символами), чим в черговий раз демонструє свою прихильність традиції кумира (див. Додаток С, № 4). Структуру вірша він також зберігає практично повністю, за винятком повторів останніх рядків обох строф, що призводить до незначного збільшення масштабів:

поетичний текст I 4+4 II 4+4

текст в пісні I 4+6 II 4+6

У музиці повторення поетичних рядків I і II строф призводить до розширення масштабів других періодів *B* і *C* за рахунок введення побудов, що виконують роль кульмінації, що виконує в періоді *B* (див. нижче по тексту та Додаток D, Схему № 1: *B* – хроматичний спадний хід, 38–49 т.т.; *C* – заключна побудова у вокальній партії, 99–114 т.т.).

Робота над останніми вокальними опусами дозволила розширити коло емоційних станів, ідей, образів у його *Lied*. В одному з листів, фрагмент якого наведено в монографії *A. Niggli*, композитор порівнює свою творчу позицію в останні роки життя зі станом людини, що сама піднялась на запаморочливу гірську вершину. Вражена величчю побаченого (далечінню, простором неба), ця людина вже не хоче спускатися вниз на рівнину і «грати дурні пісні “про любов”» [218, с. 84]. Такі одкровення свідчили про перелом у творчій свідомості А. Єнсена, його тяжіння до драматичних настроїв англійських балад і, за контрастом, захопленість наївністю і безпосередністю поезії Т. Мура.

Ймовірно цими змінами викликана та надмірність задіяних в рамках ліричної мініатюри виразних засобів, яку можна спостерігати у №3 з ор. 50 *«Wenn durch die Piazetta»*. Це призводить до деякої афектації спочатку позбавленого драматизму поетичного тексту, не усуваючи тих недоліків, які

стають очевидними при порівнянні з романсами інших авторів. Зупинимося на них докладніше, давши попередньо огляд композиції в цілому [190].

Форма куплетно-строфічна AA_1. При різному внутрішньому наповненні кожного куплету – *A* (*AB*) A_1 *(AC)* – їх масштаби практично збігаються (61 та 65 тактів, відповідно). Подоба простежується і у внутрішньому структуруванні куплетів-строф:

8 + 8 + 6	4 + 4 + 4 + 3	12 + 4 + 8	8 + 8 + 6	8 + 7 + 16	2
	1-е реч.	2-е реч.		1 реч. 2 реч. 3 реч.	ф-но
A (період)	B (період)		A	C	
A			***A_1***		
d-moll	→ *a-moll*		*d-moll*	*d-moll*	

Максимальні зміни зачіпають другі періоди (*B* і *C*). Період *B* розпадається на 2 речення, де перше – повторної будови і неквадратної (4 + 4 + 4 + 3), а друге – виразний хроматичний хід по півтонах вниз (12 тактів). Закріплення тональності a-moll перетворює період у модулюючий (*d-moll → a-moll)*.

Період *C* виглядає більш цілісною структурою (8 + 7 + 16), оскільки відсутня повторність як інструмент дроблення (як це було у *B*). Розвиток здійснюється в рамках основної тональності *d-moll*.

Слід виділити одну особливість, властиву даному твору – це хроматичний хід по півтонах, який пронизує фактуру всього твору, з'являючись в партії фортепіано то в якості лінії басового голосу (13–15 такти), то в середньому голосі (подвійні ноти 38–42 т.т.), то в верхньому голосі фігурацій (46–50 т.т.; 54–57 т.т.; 101–105 т.т.). У вокальній партії хроматичний хід стає основою третьої побудови у періоді *B*.

Тим часом, хоча біографи і відносять романс А. Єнсена до числа вершинних творів композитора, вкажемо на слабкість мелодійної сторони твору. При зовнішньому багатстві гармонійних рішень очевидна відсутність кантилени у вокальній партії. Складний для цілісного охоплення і

сприйняття рельєф мелодики, в якому часті повтори одного звуку, затримання, ходи на тритони (*e – ↓b*) і широкі скачки, дрібність інтонаційного розвитку вказують на декламаційність і вплив вагнерівських партитур, у вивчення яких, на думку біографів, композитор в зрілі роки занурювався все більше. Ослабленість мелодійного початку виникає і внаслідок силабо-тонічного типу викладу. Гармонійна витонченість, навіть перевантаженість виникає в результаті введення функцій, які порушують логіку гармонійного розвитку.

Не менш насиченою постає і фактура. Автор використовує і акорди, і гармонійні фігурації, різноманітні штрихи (*legato, staccato*) і ритмічні малюнки, активно насичує фактурну тканину підголосками. Чергуючи фактурні прийоми, композитор немов намагається максимально уникнути одноманітності, долаючи дрібність музичного матеріалу, максимально поєднуючи його в ціле. Свою роль відіграють в цьому як вторгнення кадансів, так і контрапункт ліній вокальної та фортепіанної партії, в яких цезури нарочито не збігаються.

Раніше зазначалося, що Р. Шуман, звернувшись до вірша Т. Мура, започаткував традицію в німецькій музиці. Ф. Мендельсон, хоча і виступив його продовжувачем в плані звернення до поетичного тексту, запропонував свій варіант, відгуком на який стала ціла низка романсів меланхолійного змісту інших авторів. *Lied* А. Єнсена являє собою цікавий приклад поєднання традицій двох композиторів: «шуманівський» варіант поетичної основи, спроба створення загостреної гармонійної мови доповнюються тут підкреслено меланхолійним настроєм мендельсонівського типу.

Ян Галл. *«Wenn durch die Piazetta…»*

Ян Галл / *Jan Gall* (1856–1912) вважається представником польської композиторської школи, хоча отримав багатосторонню музичну освіту, навчаючись в декількох європейських консерваторіях – Віденській (композиція), Мюнхенській (фортепіано) і Міланській (вокал). На протязі значної частини свого життя він був пов’язаним з Лембергом / Львовом (у

1880 р. прийнятий диригентом Галицького музичного товариства, з 1892 – диригент хорового товариства «Ехо» у Львові, з 1896 – постійно працює і проживає в цьому місті, де і похований). Автор хорових обробок народних пісень, інструментальних творів, опери «Баркарола» (1884), Ян Галл створив близько 400 пісень, які за життя композитора були відомі. Дана фігура являє для нас інтерес відносно обробки «венеціанського» вірша Т. Мура. Його твір замикає ланцюг музичних втілень вірша в камерно-вокальній музиці XIX століття. З огляду ж на факт малодоступності нот більшості композиторів, чиї імена сьогодні практично забуті, виявлення романсу Я. Галла може розглядатися удачею. Зупинимося на ньому докладніше.

Аналіз текстової сторони (див. Додаток С, № 5) дозволяє зробити висновок про зміни поетичного першоджерела, зокрема:

1) обраний варіант, апробований Р. Шуманом;

2) в тексті романсу доданий повтор першої строфи, що створює аналог поетичної репризи;

3) структура чотиривірша кожної строфи змінена в бік збільшення – у I строфі романсу чотири рядки поетичного оригіналу розширені до шести (дворазове повторення 3-го і 4-го рядків). Наступні чотири рядки – перетворені у вісім (дворазове повторення перших 2-х і останнього слова / am Nachtfirmament). Аналогічний принцип діє і у II строфі.

В результаті структура поетичного тексту в оригіналі і в романсі виглядає наступним чином:

поетичний текст	текст романсу Я. Галла
I строфа – 4+4 (A)	I строфа – 6+8 (A)
II строфа – 4+4 (B)	II строфа – 6+8 (B)
	III строфа (= I строфа) – 6 (A_1)

Звертає увагу врівноважена структура поетичного тексту в романсі (6 + 8 + 6 + 8 + 6), відображенням якої в музиці стає трип'ятичастинна композиція *ABABA*$_1$, з незмінним масштабним співвідношенням розділів (12 + 20 + 12 +

20 + 12). Гармонійним обрамленням виступають фортепіанний вступ і закінчення. Підкреслена квадратність, повторність, секвенційність, симетрія поєднуються із зовні невибагливою мелодією – протяжною, насиченою добре впізнаваними інтонаційними оборотами з музичного словника романтичного століття. Гармонія також підкреслено проста. Переважають традиційні функціональні «ланцюжки» – t—D → t—s—D. «Подією» в деякому роді можна вважати альтерований $IV_7^{\sharp 1}{}_{\flat 7}$, яким відкривається романс. Також він використовується в кульмінації при переходах від розділів *B* до *A* (29–34 т.т. і 60–66 т.т.).

Салонність характеру цієї музики дещо знижується за рахунок танцювального характеру, що привноситься акомпанементом. Цікаво, що композитор використовує метричну сітку не на $^{6}/_{8}$, що є традиційним для баркароли, а $^{3}/_{8}$. І ця, на перший погляд, не суттєва деталь стає тестом на виявлення ознак іншого жанру – мазурки! Родинна композитору стихія польської народної музики реалізується в умовах *venetianisches gondollied* / баркароли! Це підтверджують: пунктирний ритм в партії супроводу; амфібрахічні мотиви у вокальній партії (затакт, спрямований до акцентної сильної частки і «слабке» закінчення мотиву). Здається, танцювальність, пісенна основа мелодії, а також заключна модуляція пісні з *b-moll* до однойменного *B-dur* дозволяють визначити характер цієї мініатюри як лірично світлий, з відтінком жартівливості, проводячи аналогію з піснею Р. Шумана, в якій жанр баркароли підкорився природі німецької *Lied*.

За аналогією з уже проаналізованими романсами на «венеціанську арію» Т. Мура в перекладі Е. Гейбеля *«O komm zu mir ...»* можна виділити ряд рис, що характеризують романси *«Wenn durch die Piazetta ...»* (друга «арія» Т. Мура в перекладі Ф. Фрейліграта). Було розглянуто п’ять вокальних мініатюр, створених на протязі XIX століття композиторами Р. Шуманом, Ф. Мендельсоном, О. Феска, А. Єнсеном, Я. Галлом. Ми дійшли наступних висновків:

- у чотирьох зразках з п’яти переважають мінорна тональність і лірико-меланхолійний настрій. Винятком є *lied* Р. Шумана, вирішена у характері народної пісеньки жартівливої спрямованості (*F-dur*). Елементи танцювальної жанровості – в дусі мазурки – присутні і в романсі Я. Галла. Меланхолійність, як і мінорність, були задані Ф. Мендельсоном, чиє музичне трактування *«Venetianisches gondellied»* повністю відповідало кільком із описаних Й. В. Ґете у його «Італійській подорожі».
- Показово, що за кожною з двох «венеціанських арій» Т. Мура в німецькій камерно-вокальній музиці закріпився свій комплекс виражальних засобів. Окрім мінору, романс *«Wenn durch die Piazetta ...»* відрізняє й інший малюнок мелодії – поступеневий, з переважанням спадного напрямку. Початкові обороти тем трьох романсів по суті ідентичні (пор. Ф. Мендельсон, А. Феска, Я. Галл):
- Можна припустити, що особливості інтонаційного рельєфу в мелодіях романсів були продиктовані змістом поетичних текстів. У першій венеціанській арії – *«O komm zu mir ...»* – заклик, виражений в першому рядку, визначає і «зліт» в мелодії по звуках квартсекстакорду. Більш розповідний характер другого венеціанського вірша – *«Wenn durch die Piazetta ...»* – відображено в більш спокійному розгортанні мелодії, відсутності квартових висхідних інтонацій. У мініатюрі А. Єнсена оповідальність реалізується через підвищену декламаційність, що гальмує природний розвиток мелодії.
- На окрему увагу заслуговує і сам поетичний текст. Його структура в порівнянні з першим венеціанським віршем простіша. Якщо у *«O komm zu mir ...»* були присутні риси рондальної композиції, на що вказував неодноразове повторення першого рядка, то *«Wenn durch die Piazetta ...»* вирішена як дві строфи, парних, навіть підкреслено квадратних (4 + 4 і 4 + 4). Цікаво, що більш складна структура першого вірша виявляється практично недоторканою композиторами. Тобто, незначне втручання в текст у вигляді заміни знаків пунктуації, заміни деяких слів, рідкісних випадків повтору

рядків непорівнянні з тими перетвореннями, яким піддався другий вірш. У процесі аналізу ми вказували: і на заміну цілої низки рядків, що змінювало навіть смисл перекладу (так званий «шуманівський» варіант, згодом повторений у романсах А. Єнсена та Я. Галла); і введення близького за змістом вірша невідомого автора (О. Феска). Повторення першого чотиривірша в кінці як «репризи» спостерігаються в творах Ф. Мендельсона, О. Феска, Я. Галла. Найбільш наближеним до оригіналу за структурою і масштабами є *«Venetianisches gondellied»* Р. Шумана. Найменша кількість перетворень граматики тексту – в романсі Ф. Мендельсона.

- Як і у випадку з першим віршем, інтерпретація поетичного першоджерела в музиці пов'язана з пошуком в кожному конкретному випадку оригінальної музичної форми. Куплетна форма в найбільш простому вигляді АВ: ‖ представлена у Р. Шумана. Куплетно-строфічна з варіюванням приспіву – у А. Єнсена. Репризна тричастинна – у Ф. Мендельсона і О. Феска. Трип'ятичастинна – у Я. Галла.

Висновки до Розділу 2

Італія, а ширше вся культура Середземномор'я, як колиска християнської культури гуманістичної спрямованості, була центром тяжіння для німецьких романтиків. Створення В. Ґете художньо-естетичного архетипу Італії взагалі і Венеції, зокрема, породило традицію прочитання цих образів не тільки в німецькій літературі, але і в музиці. Р. Шуман став одним з перших художників, які відгукнулися на цю творчу ідею. Також, першим з німецьких композиторів, він звернувся до «поетичної» Венеції англійця Томаса Мура та ініціював появу в австро-німецькій музиці XIX століття цілої серії *«Venetianische Lieder»*, причетним до створення якої виявився цілий ряд авторів, як видатних (Ф. Мендельсон-Бартольді), так і маловідомих світовій музичній культурі. Вивчення композиторських «варіацій» на «венеціанські арії» Томаса Мура як окремої теми дослідження дає можливість усвідомити,

наскільки високою виявилася планка цього творчого змагання, встановлена Р. Шуманом у *«Zwei Venetianische Lieder»* з вокального циклу *«Myrthen»*.

«Zwei Venetianische Lieder» Р. Шумана були вирощені художнім кліматом епохи, коли жага «зміни місць», популярність подорожей в колах освіченої молоді була практичною реалізацією духовних імпульсів і потреби розсунути межі інформаційного поля, усвідомити природу власної індивідуальності через зустріч з іншою культурою і світоглядом. Безпосередньо в лабораторії композиторської творчості це вирішувалося на рівні образно-семантичної, фонетичної взаємодії поетичного та музичного рядів. Вірші Т. Мура, присвячені Венеції, виявилися втягнутими у формування в камерно-вокальній музиці Німеччини цілої традиції художнього втілення образу Венеції, що дає право говорити про існування «венеціанського тексту» в німецькій музиці.

Підводячи підсумок аналізу чотирьох романсів на один текст *«O komm zu mir...»*, відзначимо наявність спільних рис. До таких належать:

• переважання лірично-захопленого характеру (на противагу меланхолії фортепіанних *«Gondolierlieder»* Ф. Мендельсона) і внаслідок цього переваги мажорної сфери з тональним центром *A* (Ф. Хензель, Г. Ессер), або *As* (І. Брюлль);

• мелодика, з висхідним рухом по звуках гармонійних функцій. Практично ідентичними є початкові обороти в *«Gondolierlieder»* Ф. Хензеля, Г. Ессера та І. Брюлля, засновані на тонічному квартсекстакорді (V – III – III – V).

Були розглянуті і п’ять вокальних мініатюр за текстом другої «арії» Т. Мура в перекладі Ф. Фрейліграта *«Wenn durch die Piazetta ...»*, що належать Р. Шуману, Ф. Мендельсону, О. Фесці, А. Єнсену, Я. Галлу. Виявлено, що особливості інтонаційного рельєфу в мелодіях романсів були продиктовані змістом поетичних текстів. У першій венеціанській арії – *«O komm zu mir ...»* – заклик, виражений в першому рядку, визначив і «зліт» в мелодії по звуках квартсекстакорду. Більш розповідний характер другого

венеціанського вірша – *«Wenn durch die Piazetta ...»* – відображено в більш спокійному розгортанні мелодії, відсутності квартових висхідних інтонацій. Структура в порівнянні з першим венеціанським віршем більш проста. Якщо в *«O komm zu mir ...»* були присутні риси рондальної композиції, на що вказував неодноразовий повтор першого рядка, то *«Wenn durch die Piazetta ...»* вирішена як дві строфи, парні, навіть підкреслено квадратні (4 + 4 і 4 + 4). Цікаво, що більш складна структура першого вірша виявляється практично недоторканою композиторами. Тобто, незначне втручання в текст у вигляді заміни знаків пунктуації, заміни деяких слів, рідкісних випадків повтору рядків непорівнянні з тими перетвореннями, котрих зазнав другий вірш. Це спровокувало і заміну цілої низки рядків, що змінювало навіть зміст перекладу (так званий «шуманівський» варіант, згодом повторений в романсах А. Єнсена та Я. Галла); і введення близького за змістом вірша невідомого автора (О. Фески). Повторення перших чотирьох рядків в кінці у якості «репризи» спостерігаються в творах Ф. Мендельсона, О. Фески, Я. Галла. Найбільш наближеним до оригіналу за структурою і масштабами є «*Venetianisches gondellied»* Р. Шумана. Найменша кількість перетворень граматики тексту – в романсі Ф. Мендельсона. Все це вказує на типові ознаки «венеціанського тексту» німецької музики при індивідуальності композиторських рішень у кожному окремому випадку.

РОЗДІЛ 3
«ВЕНЕЦІАНСЬКИЙ ТЕКСТ» У ФРАНЦУЗЬКІЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ХІХ СТОРІЧЧЯ

3.1. «Італійське» у французькій культурі: до проблеми творчих зв'язків двох країн

Культурні зв'язки Італії і Франції мають давню історію. Процес духовно-творчого обміну та взаємовпливу, що завжди відрізняв відносини цих сусідніх держав – тема окремого масштабного дослідження. Розуміючи неможливість її повного розкриття в рамках нашого дослідження, все ж торкнемося ряду моментів, які вказують на передумови формування у французькій музиці «італійської» теми. Мабуть, варто почати з відчуття приналежності до духовної спадщини античного світу, котре було притаманне і італійцям, і французам. Перша (Італія) – як центр Середземномор'я – традиційно сприймається колискою європейської християнської цивілізації. Друга – також репрезентує себе представницею греко-латинської традиції. Про це свого часу писав Ф. Зібург: «Стародавні королі Франції перейняли спадщину Риму і продовжили античний порядок, який ліг в основу французької цивілізації» [226, с. 79]. На це красномовно вказує і М. Раля: «Більша частина шанованих нею цінностей: власність, індивідуальна свобода, правосуддя <…> – є, як і її Цивільний кодекс, копією давньоримських принципів. Дух розуму, ясності, почуття міри і гармонії являють собою еллінський ідеал. Франція прагне бути послідовницею античного світу і пишається цим» [111, с. 66][37].

[37] Продовження цієї цитати не менш доказово: «Ми знаходимо возвеличення античному світу і у всіх великих письменників. Достатньо послатися на двох таких різних письменників, як Ренан та Шатобріан. Достатньо згадати "Моління на Акрополі" Ренана та "Подорож" Шатобріана, щоб переконатися в спільності їх захоплення античністю. Навіть середній француз в своїх поглядах бере за зразок античних героїв: непідкупна людина порівнюється з Катоном, інтриган – з Катіліною, видатний оратор – з Цицероном і т. д. Літературні твори рясніють цитатами з творів латинських поетів. <…> переважна більшість відчуває глибоку симпатію саме до античного світу. Письменники століття Людовика XIV порівнювали його з Августом. Революція 1789 року черпала натхнення і брала приклади з римської античності. Наполеон вважав себе *імператором* і присвоїв своєму синові титул Римського короля. Кодекс Наполеона майже повністю скопійовано з римського законодавства. Пам'ятки римського панування у Нимі, Арле, Нарбонні та Оранжі захоплюють французів набагато більше, ніж бретонські дольмени чи менгіри» [111, с. 66−67].

Численні перехрестя також стануть очевидними, якщо торкнутися історії всесвітньої літератури. Доведено, що французька література займала провідні позиції в період Середньовіччя (V−XIV століть), по суті формуючи образ європейської літератури в цілому, у тому числі і італійської. Згідно з енциклопедичних даних, у XII та XIII століттях в Італії формуються літературні незалежні центри, заступництво яким надавали впливові люди, в тому числі й імператор (Фрідріх II). На думку дослідників, одним з найпотужніших був вплив провансальських трубадурів, які у великій кількості прибували в Італію з Франції після Альбігойського хрестового походу (1209−1229). Інтенсивний мовний і культурний обмін, а також відсутність на той момент в Італії єдиної літературної мови, призводило і до виникнення «мікстової» поетичної лексики – багатомовності у текстах, коли окрім місцевого діалекту, котрих в Італії завжди було безліч (наприклад, сицилійська, що претендувала на мову державного значення) використовувалися також латинізми і провансалізми. Франко-італійський говір сусідував з провансальською мовою (*langue d'oc*) чи північно-французьким (*langue d'oil*), що більше використовувалися для оповідальної літератури. Багато поетів одночасно могли писати і по-італійськи, і по-провансальски. Широке поширення французької літератури відмічалося на півночі Італії – у Падуї, Вероні, Болоньї та *Венеції*, де бібліотека Св. Марка стала одним з найбільших сховищ французьких романів. У творах французьких авторів дія нерідко переносилася в Італію, що сприймалося природним, підкреслюючи близькість менталітету двох народів.

Закономірним в даній ситуації ставав і жанровий обмін. *Канцона та сонет*, що виникли у поетичній практиці «сицилійської школи», виступали аналогами поетичних французьких форм – *chanson* (прованською canzo) і *coblas esparsas* – «уривчасті строфи», зазвичай, повчального характеру. З французької традиції був сприйнятий і жанр *fabliaux* (фабліо) – віршовані новели сатиричного змісту, в яких нерідко відбувалося «розвінчування» образу жінки, піднесеного в куртуазної літературі, та пісні напівнародного

походження про невеселу долю заміжньої жінки «*la mal mariée*». З Франції прийшла і любов до алегорії, особливо в романах любовного змісту, де Амур зображувався в ролі Судді, а сама любов прирівнювалася до кодексу законів. При цьому протягом усього Середньовіччя, багато запозичуючи у більш «зухвалих» у своїх пошуках французів, італійська поезія не втрачала свого духу, що було наслідком «життєвості» античної спадщини, котра і сприймалася на рівні легенд, і активно перероблялася на християнський лад. В епоху Відродження, коли самобутність італійської літератури була підтверджена творчістю трьох великих поетів – Данте / *Dante Alighieri* (1265−1321), Петрарки / *Francesco Petrarca* (1304−1374), Джованні Бокаччо / *Giovanni Boccaccio* (1313−1375), вже італійська література стала зразком для наслідування. Загальновизнаним є вплив теорій італійських гуманістів на формування класичного стилю у французькій літературі за часів Людовика XIV. Простежуючи подальші аналогії, слід вказати і на роль *commedia dell'arte* в становленні французького театру (XVI ст.), і на відповідність напряму італійського веризму французькому натуралізму (кінець XIX−XX ст.).

Не менш активними були і музичні зв'язки, в еволюції котрих зазначені країни виступали як в єдиному русі, так і негласному творчому змаганні. Зокрема, у кінці XII – першій половині XIII століття діяльність Перотина (школа Нотр-Дам, Франція) вплинула на становлення «готичного» багатоголосся по всій Європі, в найбільшій мірі вплинувши на Італію [48, с. 46]. Свої регіональні особливості проявилися в розходженні жанрів, що виступили репрезентантами багатоголосного поліфонічного стилю. У Франції ним став *мотет*, в Італії – окрім *церковного мотету* також затвердився світський *мадригал*. Стрімка розробка в творчості Віларта, Палестрини творів подібного типу, що представляли контрапунктичне втілення вірша для 3–4-х та більше голосів, зближували мадригал з хоровими *chanson* Клемана Жанекена / *Clement Jannequin* (сер. XVI ст.). У свою чергу посилення в той період тенденції до камернізації вокальних форм було

пов'язане з поширенням в Європі саме італійського пісенного жанру – віланели (сільської пісні) у багатьох її жанрових різновидах (венеціана, неаполітана, падована, романа та інші). «Тиха революція» [166, с. 4], котра закономірно призвела до утвердження монодії і виникнення опери, вивела італійську музику на провідні позиції в музичному мистецтві Європи. У XVIII столітті очевидною є намагання розділити французьку та італійську гілку в оперній музиці по лінії вираження почуття, стилю, форм, співвідношення слова і музики, особливостей вокальної техніки. Гостроту дискусії підтверджують трактати, що виникають у цей час: Аббата Рагене (1702, «Порівняння італійців і французів з точки зору їхньої музики і опер»), Сент-Евремона (1739, *Oeuvres complètes*). Їх фрагменти наведено в монографії Р. Роллана «Історія опери у Європі до Люллі і Скарлатті» (1986) у главі, присвяченій безпосередньо розвитку опери у Франції [113]. Не можна забувати і про роль окремих особистостей, як наприклад, флорентійця Люллі, що волею долі опинився у Франції з юних років і створив французьку музичну трагедію. Міграційні процеси між Італією та Францією, відіграючи важливу роль в культурних обмінах, могли відрізнятися різним ступенем інтенсивності, але ніколи не припинялися. Таким чином, можна сказати, що італійська і французька культурні традиції, при всій самобутності кожної з них, демонструють переконливість перехресть, значною мірою виводячи ряд музичних явищ за рамки опозиційної пари «Своє – Інше».

Розглядаючи безпосередні передумови відтворення образу Венеції у французькій камерно-вокальній музиці, слід згадати первинні імпульси, що породили цей точно орієнтований інтерес, нагадавши про два явища. З одного боку, це творчість французького композитора Андре Кампра і його опери-балети на «венеціанську» тему, котрі було розглянуто у підрозділі 1.3. А. Кампра першим з французьких авторів був причетним до розробки топосу Венеції у європейській музиці. З іншого, велике значення мало розповсюдження інтересу серед аристократичної молоді до подорожей та формування внаслідок цього жанру *травелог* в європейській літературі. Як

«Італійська подорож» Й. Ґете сприяла формуванню в німецькому мистецтві художнього архетипу Італії та Венеції особисто, так і во Франції наприкінці XVIII−початку XIX століття з'явилися праці, що вплинули на духовний стан поколінь тієї доби, надихнувши своїх сучасників на вивчення історії суспільства, його мистецтва, а також різних культурних традицій та громадських концепцій. Так, в 1785 році була надрукована книга Шарля Маргерита Дюпаті «Письма про Італію». Талановитий адвокат, чиє ім'я увійшло до історії у зв'язку із гучною справою, залишив свої спогади від подорожі у гібридній формі, де об'єднані етнографічний, географічний та історичний матеріал, а наведені сцени, фіксація деталей, опис найбільш цікавих явищ доповнюються ліричними відступами, філософськими розмірковуваннями. Інший автор – Жан-Жак Бартелемі / *Jean-Jacques Barthélemy* (1716−1795) – французький археолог та лінгвіст, що відкрив фінікійську мову. Окрім славетно відомої книги «Подорож юного Анахарсиса» / *«Voyage du jeune Anacharsis …»,* в якій висловлено інтерес до принципів громадської свободи античного світу, популярність набула і книга «Подорож по Італії» / «*Voyage en Italie*». Зрозуміло, що в межах нашого дисертаційного дослідження ми чи навряд охопимо всі дійсно важливі приклади *травелогів.* Для нас важливе інше: загальна спрямованість в європейському суспільстві на відкриття інших міст, країн народжувала особливе сприйняття географії міст, які ставали не просто точкою на карті, а втіленням цілого комплексу переживань, носієм емоційного стану, стійких вражень, сприяючи, в свою чергу, формуванню в мистецтві *міських топосів*. Серед них венеціанський топос залишався одним із найстійкіших у французькому мистецтві. Поєднання долей двох країн та культур у романтичну добу посилилося і завдяки геополітичним подіям: революціям, захопленням Італії та Венеції, зокрема, Наполеоном Бонапартом, протистоянням французських військ та італійських «санфеддистів» і т.д. Але завершити короткий нарис про «передчуття» і «відчуття» Венеції у французькому мистецтві доречно словами П. Муратова із його вступу до

монографії В. Лі: «Характерна для англійки ця безмежна любов до Тоскани, до Флоренції. Симпатії французів тяжіють до Венеції, до Риму, Неаполю. Кращі сторінки, написані про Італію німцями, це сторінки про Рим та Лаціум» [70, с. 9]. Зупинемося на втіленні образу Венеції у камерно-вокальній музиці XIX століття.

3.2. «*Dans Venise la Rouge*…» А. Мюссе у вокальних мініатюрах Ш. Гуно, Б. Годара, Ж. Віллана

Одним з перших французьких композиторів, що звернулись до теми цього міста, був Шарль Гуно / *Charles François Gounod* (1818–1893). Романс *Venise /* Венеція був написаний ним у віці 24 років (1842)[38]. На той час молодий автор вже два роки знаходився у Італії як стипендіат престижної музичної Римської премії (нагороджений у 1839 році за кантату «Фернан»). Подібно до своїх сучасників – Р. Шумана та Ф. Мендельсона – Ш. Гуно задокументував свої особисті враження від перебування у цій південній країні у автобіографічній книзі – *Mémoires d'un Artiste par Ch. Gounod* (1896). Детальна розповідь про творчі заняття у Французькій академії у Римі доповнюється цікавими розмірковуваннями про твори Палестрини, Рафаеля та Мікеланджело; паралелях живопису та музики; критичними оцінками італійської опери того часу, де поділяється у цьому питанні думка його німецьких колег. Будучи не тільки талановитим композитором, але і художником[39], Ш. Гуно у деталях фіксує образи, що захопили його, мальовничо описуючи природу Італії, архітектуру та дух її міст, що розкриває у ньому професійного живописця, спостерігача-аналітика та поетичну натуру одночасно. Приділяючи голову увагу Риму, в меншій мірі Неаполю та частково Флоренції як головним осередкам мистецтва цієї країни, французький композитор залишає замітки й про Венецію, висловлюючись про неї як про капризну вродливу жінку, що усвідомлює

[38] На сайті *Oxford Lieder* [230] текст *Venise* чомусь датований 1849 роком.

[39] Дар живописця відмічав у Ш. Гуно і Д. Енгр, художник, загальновизнаний лідер академізму у європейському живописі XIX сторіччя, котрий був директором Французької Академії у Римі у 1835–1841 роках, у період перебування там і Ш. Гуно. У «Спогадах артиста» композитор вказує, що був залучений Д. Енгром у якості особистого асистента – робити кальки з картин майстрів минулого [40, с. 56].

свою винятковість. «Венеція є веселою та печальною, – пише він, – променистою та сутінковою, вона то рожева, то синювата, то кокетлива, то лиховісна. Це місто нескінченних контрастів, поєднання найрізноманітніших вражень: перлина на смердючому болоті» [40, с. 77]. Порівнюючи Венецію з Римом, Ш. Гуно підкреслює їх явну протилежність, виділяючи в образі Венеції всі ті суперечності, про котрі неодноразово висловлювались інші творчі особистості. Якщо Рим дарує почуття спокою, стійкості, вічності, то Венеція – п'янить та хвилює. Вона – осяйна чарівниця та, водночас, «столиця Страшного з печаткою Зловісного» [40] [40, с. 77]. Якщо «Рим – самозаглибленість, то Венеція – дурман», що занурює людину у сплін. У порівнянні з еллінською усмішкою Неаполя усмішка Венеції «і ласкава і зрадлива водночас, це свято над похмурим підземеллям» [там само, с. 78]. Захоплення цим містом Ш. Гуно прирівнює до пристрасті, сильної, але скороминущої, без глибокої прив'язаності та печалі при розлуці. В кінцевому рахунку для самого композитора від'їзд з Венеції сприймався своєрідним звільненням від чар міста[41].

Художнім підтвердженням пережитих у цьому місті почуттів стала мініатюра *Venise* на слова Альфреда де Мюссе (1842, опублікована у 1855 році). Буде справедливим нагадати, що до того часу вже існували спроби перекладення даного вірша на музику, наприклад, однойменний романс Іполита Монпу / *Hippolyte Monpou* (1804–1841). Написаний у 1834 році[42], в період захопленості композитора пісенним жанром, він був достатньо поширеним і популярним у середовищі шанувальників салонного мистецтва поряд з іншими піснями автора на слова поетів-романтиків (*Le Lever, Madrid,*

[40] «Чи це не відлуння жахливих драм, котрі тут розігрувалися і до котрих Венецію призначало її положення? У всякому разі, мені здається, людина, що довго пробула у цьому, якщо можна так висловитися, земноводному некрополі, має відчувати себе як уві сні, немов у владі спліну. Стародавні палаци, овіяні понурим мовчанням стоячих вод, страшні сутінки, з надр котрих чудяться стогони якоїсь знатної жертви <…>» [40, с. 78].

[41] «Мене вона одразу підкорила, втім, від'їжджаючи, я не відчував тієї глибокої печалі, котрої зазнавав, полишаючи Рим, і котра є ознакою та мірилом глибокої прив'язаності». І далі: «Ось чому, напевно, полишаючи це місто, я мовби несвідомо відчув не смуток, а звільнення, – і це, не дивлячись на всі його шедеври та несказанну чарівність, котрою все воно овіяне» [40, с. 78–79].

[42] Інформація про це міститься у *Bibliographie Sommaire Des Keepsakes* [195].

La Chanson de Mignon, *Le Fou de Tolède*, *Gastibelza*, *Les deux Archers*, *Les Résurrectionnistes*, *Le Voile blanc*). Нажаль, відомості про композитора вельми нечисленні, а ноти *Venise* недоступні. Але і ця обмежена інформація допомагає побачити формування у Франції (аналогічно з Німеччиною) традиції музичної інтерпретації одного поетичного тексту. Слідуючи за І. Монпу, Шарль Гуно створює свій варіант прочитання поезії А. Мюссе, котрий ознаменує новий етап розвитку камерно-вокальних жанрів у французькій музиці та стане еталоном для послідовників – *Benjamin Godard* / Бенджамена Годара (1849–1895), *Georges Villain* / Жоржа Віллана, *Charles Malherbe* / Шарля Малерба (1853–1911).

Музика романсу Ш. Гуно, вирішена у жанрі баркароли, водночас лірична і тривожна, прекрасно відтворює той стан спліну, котрий був знайомий молодим авторам – як поету, так і композитору. Цю думку висловлює і Грем Джонсон / *Graham Johnson*: саме у зв'язку з даною *mélodie* він відмічає здатність композитора оживляти спогади, оскільки вже у рухливій інструментальній інтерлюдії розкривається характер міста, що п'янить та непокоїть [192, p. 222]. Аналізований романс завершує збірку пісень композитора *«6 Mélodies»* (op. 6), до котрої увійшли ранні камерно-вокальні твори Ш. Гуно, створені у 1841–1850 роках [184][43]. Поетичну основу *mélodies* склали вірші французьких романтиків В. Гюго / *Victor Hugo* та А. Мюссе / *Alfred de Musset* (№ 3 і №№5–6, відповідно), доповнені зразками епохи Ренесансу – Жана Пассера / *Jean Passerat* (1534–1602, №1) та Ж.-А. де Баіфа / *Jean-Antoine de Baïf* (1532–1589, №2). Відмітимо, що італійські впливи отримали своє втілення також і в низці інших творів автора, таких як опера «Ромео і Джульєтта» / *Roméo et Juliette* (1867), вокальний цикл *Biondina* [181][44] на слова *Giuseppe Zaffira* (1872). Є й такі, що

[43] *6 Mélodies: №1, Le premier jour de mai; №2, O ma belle rebelle; №3, Aubade; №4, Chant d'automne; №5, Le lever; №6, Venise.*

[44] *12 songs: Prologo: Da qualche tempo; Biondina bella; Jer l'ho scontrata; Le labbra ella compose; E stati al quanto; Ho messo nuove; Se come io son poeta; Siam' iti l'altro giorno; E le campane hanno suonato; Ell' è malata; Jer fu mandata; L'ho compagnata (1872, London)*. У продовження теми про італійський вплив [181].

безпосередньо відсилають до топосу Венеції – це баркарола для фортепіано або «пісня без слів» *Veneziana* (1873) [183][45], а також дует для сопрано та баритона на слова *Giuseppe Zaffira – Barcarola* (1873) [180] і інструментальна п'єса *La Nacelle / Гондола* з *Trois petits morceaux faciles à 4 mains / Трьох маленьких легких п'єс у 4 руки* (1879) [182]. За відсутності конкретного згадування Венеції у двох останніх творах, в них присутній знак цього міста – гондола. Тому можна сміливо стверджувати, що квінтесенція музичного втілення топосу Венеції у творчості Ш. Гуно зосереджена у вокальній мініатюрі *Venise.*

За основу романса взятий вірш Альфреда Мюссе «*Dans Venise la Rouge*…» (1828) [217; 3]. Заслуговує уваги той факт, що у поета є два вірші з такою назвою: другий датується 1844 роком (романс Ш. Гуно на той час був вже написаний) та має інший – більш драматичний характер, що не випадково, враховуючи події особистого життя поета. Перший, відомий у російськомовному перекладі, як «Венеціанський вечір красен…», був написаний 18-річним А. Мюссе за декілька років до його фатального (рокового) роману з Жорж Санд / *George Sand* та включений у збірку *Premières poésies / Перші вірші*. Знайомство з письменницею, спаленіле почуття отримали продовження у їх спільній подорожі Венецією, де вони проживали з грудня 1833-го по 1835-й рік. Їх відносини складалися непросто, закохані постійно сварилися і згодом все скінчилося розривом. Незважаючи на взаємне бажання розлучитися, цей опит, на думку ряду літературознавців, мав трагічні наслідки для А. Мюссе, котрий так і не оправився від свого почуття, що переросло у душевну рану. Це підтверджує другий вірш «*Dans Venise la Rouge*…» 1844 року[46] (*…Toits superbes! froids monuments! / Linceul d'or sur des ossements! …*), пронизаний мотивом «розбитого серця», відчаєм та

[45] Саме у такому жанровому позначенні *«song without words for the pianoforte»* фігурує п'єса *La Veneziana* в списку творів композитора на присвяченому йому сайті [198]. З одного боку, це доповнює авторська ремарка *Barcarolle* на титульному листі нот; з іншої, дозволяє осмислити традицію жанру, що був закладений Ф. Мендельсоном, усвідомити спільність жанрової природи європейської музики романтичної епохи.

[46] Другий вірш увійшов до збірки *Poésies. A mon frère revenant d'Italie / Моєму братові, що повертається з Італії* (березень 1844 р.).

образами смерті. У порівнянні з ним, перший вірш ще вільний від трагічних настроїв. Поет намагається передати чарівність міста, його атмосферу, що сприймається з боку 18-річного юнака. Також є розповсюдженою думка, що в образі нічної Венеції, сплячої, ніби мертвої, поет у загадковій формі вказує на поневолення цього міста, оскільки з 1797 року, захоплене Наполеоном, воно втратило свою незалежність і знаходилось під владою австрійців до 1866 року, коли ввійшло до складу новоствореного Королівства Італія.

Зупинимося детальніше на засобах відтворення міського топосу у вірші А. Мюссе. Художній простір Венеції конструюється за рахунок цілого ряду константних образів, таких як: морська лагуна, гондола, бронзовий лев, старий дож, маска, карнавал, діви, дзеркало, нічне побачення. Ясно прочитувальні знаки міста виступають метафорами певних емоційних станів, нерідко – бінарних, що стійко асоціюються у більшості художніх джерел саме з Венецією, як то: тривожність, самотність, дряхлість, смерть та протилежні їм чуттєвість, еротизм, юність, карнавал життя.

Стан *тривожності* охоплює читача вже з перших рядків, зануренням у споглядання кольорових відтінків вечірнього неба: «Венеціанський вечір красен». Багатство і точність епітетів дозволяють не тільки наглядно уявити собі всю картину, але й відчути атмосферу, матеріальну складову явищ. Відчуття *небезпеки* народжується зі співставлення малого та великого простору та предметів – безмежного морського горизонту та камерності міста, що немов зачаїлося; рибальських шлюпок і величних кораблів. Загроза продиктована власне морем: воно таїть в собі невідомість як для кораблів, що пливуть вдалечінь, так і для рибальських човнів, беззахисних за відсутності маяків. Образи *порожнечі* і пов’язаної з нею *самотності* багаторазово підкреслюються на протязі вірша, практично у кожному чотиривірші: це лагуна, де немає кораблів, порожні рибацькі шлюпки; самотність венеціанського лева, поряд з котрим нікого, окрім сплячих човнів; задумлива самотність місяця. Пустота як синонім непорушності порівнюється зі сном, котрий у свою чергу виступає знаком смерті. Констатація нерухомості

скульптури лева, човнів, завмерлого місяця, сон будинків, квітів, фонтанів закономірно підводять до висновку про мертву Венецію, що посилюється використанням епітетів – стародавні будівлі, сірі в пітьмі портали. («Мінливе місто, що знаходиться між морем та землею, стає притулком для граничних фантазій відносно смерті та відродження» [2, с. 6]). Цю дихотомію смерті та життя буде продовжено у наступних рядках контрастом нічної тиші=смерті та карнавального свята=життя.

Із семантикою карнавалу пов'язані образи дів, дзеркала, маски. Ролі та положенню жінки у Венеціанській республіці присвячено цілу главу («Вічна жіночість») книги П. Акройда. З одного боку, вічно жіночне мало Небесну природу, що передбачало повсюдне почитання та поклоніння Діві Марії. З іншої – розкіш і тяга до земних задоволень дозволяли розглядати жіночу вроду як товар. П. Акройд відмічає, що Венецію прозвали жіночим містом, саме ім'я котрого вказує на зв'язок із богинею Венерою. Спираючись на свідчення мандрівників, літературні твори, автор підкреслює, що: «У поезії та драмі Венецію часто зображали у якості коханої, чарівність котрої тільки збільшувалася від того, що вона постійно знаходилась у небезпеці. <…> коли чоловіча ідентичність міста була втрачена після здачі Бонапарту в 1797 році, воно перетворилось у суто жіноче місто, котре з XIX сторіччя облюбували вигнанці та туристи. Наприклад, у журналістиці та літературі останніх двох століть Венецію нерідко описують як побляклу красуню» [2]. Із культом земних задоволень, любовних пригод безпосередньо пов'язаний венеціанський карнавал та його незмінний атрибут – *маска*. *Дзеркало* відображає жіночу вроду та красу Венеції, відповідно: «Венеція, здається, застигла в роздумах над своїм віддзеркаленням у воді. Вона вглядається у нього на протязі багатьох століть. Тому постійно виникає асоціація між Венецією та дзеркалом» [2, с. 8].

Констатацією у тексті міфічної природи міста є венеціанський лев – емблема міста, символ релігійний, що вказує на заступництво євангеліста Марка, та, водночас, політичний, як констатація могутності Республіки.

Поряд з цим, неодмінним атрибутом Венеції сприймається й введена поетом фігура Дожа [47] – головна для всіх ритуальних подій міста. Одним з найважливіших у міфологізації повсякденного буття Республіки вважався ритуал одруження венеціанського дожа з Адріатичним морем. Відбувався він кожної весни в свято Вознесіння: на золотій галері дож виходив у відкрите море, читав особливі молитви, прохаючи у моря схвальності та кидав у море золотий перстень. Цікава смислова напруга народжується у вірші А. Мюссе з протиставлення юності дів, що мріють про земну любов, і старості дожа, зарученого з ірреальною коханою – морем. Якщо діви чекають на ніч, передчуваючи побачення, то дож, навпаки, підганяє наближення ранку. Цікаво, що до часу створення А. Мюссе даного вірша посаду дожа було вже скасовано Наполеоном. Але у вірші, в умовах художнього простору фігура дожа виступає стійким мотивом, змістовою домінантою топосу міста.

Вірш А. Мюссе надає цікавий матеріал для дослідження в контексті «венеціанського тексту» європейської літератури. Проте в рамках *музичного* аналізу є закономірним питання: наскільки точно композитор слідкує за канвою поетичного задуму? Чи є «його Венеція» тільки копією-двійником поетичного образу, при котрому музика відіграє лише роль супроводу до римованих рядків? Чи перед нами приклад самодостатнього прочитання теми, не тільки здійснений засобами іншого виду мистецтва, але і варіюючий первинну авторську концепцію? Звернімося до аналізу літературної складової романсу.

Перенесений в умови камерно-вокального жанру текст А. Мюссе зазнає докорінних змін. Зіставивши обидва варіанти – поетичний оригінал і текст романсу, – стає зрозумілим їх невідповідність приблизно з середини віршу (див. Додаток Е, № 1). Очевидною є відмова від ряду чотиривіршів, що значно скорочує структуру *mélodie.* Для порівняння, у А. Мюссе – 17 чотиривіршів; у мініатюрі Ш. Гуно – тільки 9. Композитор відмовляється від

[47] Правитель Венеціанської республіки Дож навіть мав своє, відмінне від правителів інших європейських держав облачення.

2–4, 6–8 чотиривіршів А. Мюссе. Він вибудовує форму першого куплету, обмежуючись *1-м* чотиривіршем, котрий у музиці відповідає першому реченню (*a*), *5-м* – друге музичне речення (*b*), і *9-м* чотиривіршем – третя музична побудова замикаючого типу (*c*). Така трикомпонентність внутрішньої структури куплету проектується на форму *mélodie* у цілому: 3 куплети по 3 речення у кожному. Більш детально на аналізі музичних закономірностей зупинимося пізніше. Відносно поетичної сторони вокальної мініатюри додамо, що з восьми строф поетичного оригіналу (з 10-ї по 17-ту), що залишилися, Ш. Гуно зберігає лише одну. Це – *10-й* чотиривірш, котрий у музиці відповідає першому реченню другого куплету. Таким чином, з другого музичного речення вводиться досить вільний, по суті новий варіант тексту А. Мюссе. Його зміст зберігає остов початкового задуму. У ньому також згадуються умовні героїні – Ваніна і Нарцисса, молоді дівчата в передчутті любовного побачення і карнавалу, витримані загальний тон оповіді і стиль, але до автографа А. Мюссе це вже не має відношення. Цікаво, що в літературі про композитора і, зокрема, у творі відсутня інформація щодо даних змін. Не вказані вони і на сайті *lieder.net*, де зазвичай доля поетичного першоджерела та його подальших модифікацій відстежується достатньо коректно. У випадку ж з текстом *Venise* Ш. Гуно авторство А. Мюссе, як і у більшості інших джерел, не піддається сумніву.

Важко сказати, чи були внесені вказані нами зміни одразу або з часом. Вдалося лише дізнатися, завдяки посиланню на с. 213 Повного зібрання творів А. де Мюссе від 1894 року / *Les œuvres complètes D'A. de Musset, 2e éd* [203], що один з французьких істориків і бібліографів Людовик Лаланн / *Ludovic Lalanne* міг датувати зміни 1859 роком, ймовірно відстеживши їх за опублікованим романсом Ш. Гуно (1855). В даному виді вірш було надруковано і пізніше у *La Petite Revue* від 15 липня 1865 року (альманах-огляд), не викликаючи нарікань з боку критиків і просвіченої публіки, через «чарівність» переробки. Автором оновленого варіанту, котрий

розповсюджувався поряд з оригіналом, також вважався А. Мюссе[48]. Кому ж насправді належать «переробки» тексту встановити не вдалося. Можемо лише припустити, що це був саме композитор, оскільки факт змін віршового тексту став очевидний тільки після видання та розповсюдження романсу.

Наша гіпотеза підтверджується і тим, що інші композитори, натхненні *Venise* А. Мюссе, нерідко використовували «версію Гуно», а не оригінальний поетичний варіант. При цьому слід говорити як про повне відтворення тексту «варіанта», так і часткове. Прикладом першого підходу може вважатися романс *Venise* іспанського композитора *Marcial del Adalid y Gurréa* / Марсіаль дель Адалід і Гурреа [49] (1826–1881), автора вокальної збірки *Cantares viejos y nuevos de Galicia* (*Mélodies pour chant et piano*) з більш, ніж 70 вокальних мініатюр на слова французьких поетів А. Сильвестра, В. Гюго, А. Мюссе, А. Ламартіна, П. Беранже та ін. Ця вокальна мініатюра значиться тут під №16 та відноситься до 1877 року. За відсутності її у нотному запису нам вдалося лише встановити, що вперше її було видано у 2009 році. При порівнянні ж текстів романсів М. Адаліда [див. 210] та Ш. Гуно очевидним стає їх повний збіг.

Інший підхід демонструють твори Б. Годара, Ж. Віллана [50]. *Venise* Бенджамена Годара була створена у 1870 році, та включена у третю за рахунком серію камерно-вокальних творів – *12 Morceaux pour chant et piano*

[48] І це не єдиний випадок у літературній практиці того часу: як вказує те саме джерело вже у 1843 році під іменами трьох авторів – *Tony Johannot, Alfred de Musset, P.-J. Stahl* був опублікований роман *Voyage où il vous plaira* / Подорож туди, де вам подобається. Приписуваний в першу чергу А. Мюссе, цей роман в повному обсязі був створений французьким письменником і книговидавцем П.-Ж. Етцелем / *Pierre-Jules Hetzel*, що писав під псевдонімом Сталь / *P.-J. Stahl*.

[49] Відомостей про цього автора вкрай мало. Ми володіємо тільки загальнодоступною інформацією стосовно його навчання у Лондоні між 1840 та 1844 роками у Ігнаца Мошелеса. Ймовірно, міг брати уроки у Шопена в Парижі. Вплив цих композиторів відчутний у стилі та формі творів Марсіаля дель Адаліда. Після повернення в Іспанію зайнявся викладанням музичних дисциплін та організацією музичних конкурсів. У творчості розвивав національні традиції, використовуючи фольклор північно-західного регіону Іспанії (Галісії) у поєднанні з технікою та формами академічної музики. Хоча композитор пробував себе в жанрі опери (*Inese e Bianca*), найбільш важливими творами вважаються його пісні та фортепіанні твори. Видатним зразком визнана збірка вокальних мініатюр для голосу та фортепіано «Cantares nuevos y viejos de Galicia» (1877) [207].

[50] В числі інших питань, у котрих текст А. Мюссе зазнав змін, згадується і твір *Charles Malherbe* / Шарля Малерба (1853–1911) – французького композитора, скрипаля, дослідника та колекціонера. Нажаль, нот романсу, як і його поетичного тексту, знайти не вдалося, що позбавляє можливості робити якісь висновки щодо внесених змін.

[177][51]. Зазначимо, що до цього часу молодий композитор був вже автором більш 50 пісень – *30 Morceaux de chant for voice and piano* (op. 4, 1867), *12 Morceaux pour chant et piano* (op. 7, series 1, 1868), *12 Morceaux pour chant et piano* (op. 8, series 2, 1868). А якщо врахувати той факт, що робота у даному напрямку продовжиться і в наступне десятиліття (*12 Songs*, op. 11; *2 Morceaux for voice and piano*, op. 15 (1872–73?); *6 Fables de La Fontaine for voice and piano* (op. 17, після 1874); *12 Songs*, op. 19; *Nouvelles chansons du vieux temps for voice and piano* (op. 24, 1873–74); *5 Lieder*, op. 30; *6 Villanelles for voice and piano* (op. 38, 1878), то стане зрозуміло, що камерно-вокальний жанр був одним з центральних у творчості Б. Годара, принаймні у його першій половині. Це спостереження є важливим для розуміння еволюції пісні у французькій музиці другої половини XIX століття та участі композитора у даних процесах. Окрім творів крупної та циклічної форми (8 опер, 5 симфоній, інструментальні концерти, ансамблі, сонати), йому належить близько 100 пісень, більша частина котрих була створена з 1867 по 1880 роки. Аналіз та критична оцінка їх художньої цінності у вітчизняному музикознавстві на сьогоднішній день відсутні, тому пошлемося на думку *Graham Johnson*, що вказує на добротність і чарівність цих творів, котрі «не повинні бути остаточно забутими» [192, с. 22].

Повертаючись до венеціанського романсу Б. Годара [177], нагадаємо, що до часу його створення однойменна *mélodie* Ш. Гуно вже 15 років, як була відома, завдяки друкарській версії. Цим пояснюється факт запозичення двадцятирічним композитором апробованого тексту «зміненого варіанта», проте лише частково: залишаючи *1*-й, *2*-й та *4*-й чотиривірші з «варіанта Гуно», Б. Годар далі повертається до поетичного першоджерела А. Мюссе, вибудовуючи рядки у наступній послідовності: *13–16*-ті чотиривірші оригіналу. При цьому низка рядків повторюється, підпорядковуючись логіці музичного розвитку, про що більш детально буде сказано пізніше. *Serenade*

[51] Третя серія вокальних творів *12 Morceaux pour chant et piano (op.10,* вид. у 1870) включає наступні мініатюри*: 1. La sieste; 2. Marie; 3. Rondeau; 4. L'attente; 5. Jacotte; 6. La ménétrier; 7. Le portrait; 8. Venise; 9. Dieu qui sourit et qui donne... 10. La belle saison d'amour; 11. Guitare; 12. Rappelle-toi.*

Venetiane Ж. Віллана [232] датується 1879 роком, і може розглядатися в одному хронологічному періоді з творами Б. Годара [52]. Напевно, цим пояснюється і факт близькості структур поетичних текстів у романсах двох авторів: *Serenade* представляє собою ще більш спрощений варіант *Venise* Б. Годара. В ній збережений принцип поєднання варіанта Ш. Гуно та А. Мюссе. При цьому немає повторів рядків як у Б. Годара. Також Ж. Віллан відмовляється від 13 та 14 строф, задіяних у його попередника, що призводить до подальшого стискання масштабів тексту та відображає більш просту будову музичної форми. Порівняння варіантів тексту романсів з поетичним оригіналом А. Мюссе наведено у таблиці (див. Додаток Е, № 2).

Закономірним є питання: в якій мірі зміни у поетичному тексті А. Мюссе вплинули на ключовий для нашого дослідження момент – характеристику образу Венеції в піснях названих композиторів? Зупинимося докладніше на цьому. На наш погляд, зменшення кількості строф у *mélodie* Ш. Гуно помітно полегшило структуру вірша, у чомусь спростило його, зробивши зручним для задач камерно-вокальної музики. Вишуканість і метафоричність поетичної мови А. Мюссе поступилися більшій ясності образів. У тексті *mélodie* ясно читається розмежування на «смислові зони»: 1-й куплет (перші три чотиривірши) – картина венеціанського ноктюрна з відповідною йому атрибутикою (море, сплячі човни, місяць, порожнеча і тиша). 2-й куплет (4–6 чотиривірши) – переключення у лірико-жанрову сферу (Ваніна і Нарцисса готуються до побачення). Заключний 3-й куплет виконує певною мірою роль філософського резюме – це прославлення

[52] Інформація, наведена на сторінці Міжнародної бібліотеки музичних партитур, здається суперечливою. З одного боку, в анотації до *Sérénade vénitienne* рік публікації вказаний як 1879. З іншого – роки життя композитора (1881–1938) – від самого початку виключають авторство *Georges Villain*. Де закралася помилка: в біографічних даних автора чи даті створення? Здійснені нами пошуки відомостей про автора призвели до наступних висновків: по-перше, автором низки вокальних творів, з котрих відомі *Sonnet de Ronsard* (1878–1879) та *Sérénade vénitienne* (1879), дійсно є *Georges Villain*, що підтверджено такими джерелами, як *Le Journal de musique* [№77, не знайдений у вільному доступі] та *Bibliographie de la France* [156]. По-друге, було декілька композиторів з однаковими іменами. Тому дати життя, вказані на IMSLP, належать іншому композитору *Georges Villain-Leon*, чиє ім'я швидше за все і згадується на сторінках французької преси початку XX століття [інформація про концерт 11 вересня 1904 року, 201]. По-третє, відсутність даних про автора може вказувати на аматорський характер його творчості, приналежність салонній музичній культурі, що, в принципі, підтверджується і стилем його творів.

Венеції, де зустрічаються вічність і юність, і котра прекрасна, незважаючи ні на що. Завдяки смисловому узагальненню останньої строфи вдається уникнути банальності змісту, зведення його основної ідеї тільки до переказу картинки-декорації любовної сценки. Переживання земних сьогохвилинних емоцій, пов'язаних з конкретною, жанровою ситуацією, у переключенні на красу міста дає вихід на розуміння вічного і неминущого, знову актуалізуючи всі ті міфи і топоси, котрі пов'язані з цим містом.

Спрощення текстової сторони романсу було пов'язано з відмовою від згадування скульптурно-архітектурних домінант міста (наприклад, венеціанського лева), нівелювання кольорового та хронологічного контрастів, властивих топосу Венеції, про котрі ми згадували у зв'язку з оригіналом А. Мюссе. Це значно пом'якшило емоційний настрій у цілому, практично звільнивши текст від панування станів самотності, пустоти, тривожності. Можна сказати, що в тексті *Venise* Ш. Гуно топос міста розкривається як простір таємниці та мрії, злиття божественної природи та рукотворної краси, тріумфу земної любові. Інакше кажучи, відповідає всім вимогам втілення ідеального у романтичному мистецтві, суттю котрого ставало злиття земного / чуттєвого та небесного / духовного. Але як бути з відчуттям цього міста самим Ш. Гуно, суперечливість оцінок котрого наводилася вище? Репрезентантом контрасту стає музика даної *mélodie.* Саме вона вносить ту ноту хвилювання, тривожності, котра ніби очищує музичний образ Венеції від зайвої глянсуватості поетичного тексту. Робить його живим, тремтливим, доказуючи, з одного боку, нерозривний зв'язок слова і музики в камерно-вокальних жанрах; з іншої, характеризуючи Ш. Гуно як найвидатнішого майстра, що володів не тільки винятковим мелодичним даром, але і рідкісним чуттям гармонічності художнього образу. Композитор ніби йде від зворотнього: зодягаючи «мажорний» за настроєм текст в оправу мінора, чудернацьких гармонічних зіставлень, змушуючи інтонаційний лад романсу забарвлюватися в різні відтінки, на кшталт гри місячних відблисків на воді. І в цьому балансуванні на межі «мажор–мінор», «просвітлено–

сумно» розкривається хиткість, тендітність і парадоксальність образу цього міста.

Б. Годар і Ж. Віллан, як зазначалося вище, ще більш спрощують текст першоджерела, хоча і пов'язані з ним у більшій мірі, ніж з варіантом Ш. Гуно, і фактично зводять його до зарисовки нічної Венеції як місця любовних побачень. Серед заявлених у вірші А. Мюссе мотивів міста у їх варіантах фігурують лише: червоний вечір, тиша та безлюддя, місяць під покровом хмар, підготовка красуні до нічного балу-побачення, старий дож, а також відповідні атрибути-символи – чорна маска, гондола. Якщо з двох жіночих образів, згаданих в оригіналі і у Гуно, Б. Годар залишає тільки один (Нарцисса), то Ж. Віллан і зовсім відмовляється від них, констатуючи наявність «жіночого» знеособленим зверненням «Моя прекрасна…». Вилучення 3–9 строф поетичного оригіналу, у котрих, як ми вказували вище, зосереджена вся семантика міського топосу Венеції, переносить акцент на типове для салонної музики смислове кліше: нічна Венеція – місто кохання. Ніч, венеціанський карнавал – кращий час і місце для побачень. Лови моменти любові, адже життя таке швидкоплинне!.. Як результат, вірш А. Мюссе, тяжіючий до поемності, з властивою йому багатогранністю образів, метафор, грою смислів та підтекстів, підпорядковується законам салонного романсу і зводиться до максимально зручного для прикладних цілей тексту.

Зупинимось детальніше на особливостях музичного рішення вірша Альфреда Мюссе «*Dans Venise la Rouge*…». У своїй *Venise* Шарль Гуно дотримується тих особливостей, котрі властиві й романсам інших композиторів на венеціанську тему: жанрова основа баркароли з типовими для неї помірно-рухливим темпом, розміром $^{6}/_{8}$, типовими гармонічними фігураціями супроводу, що створюють образ покачування човна на воді [184]. Традиційними є також куплетно-строфічна форма, переважання кантилени у вокальній партії, лірика. Структура куплету складається з трьох речень, самодостатніх і, водночас, пов'язаних між собою за змістом. Кожне з

них є модулюючим: перше (*a* за схемою) починається у *g-moll*, а завершується у *F-dur* з подальшим переходом в інструментальній інтерлюдії у *Es-dur*. У другому (*b*) заявлене мерехтіння *Es-dur* та *g-moll* призводить до урочистості *D-dur*. Третє (*c*) спочатку повертає основну тональність *g-moll*, але в процесі розвитку через відхилення у *C-dur* та *As-dur* закріплює однойменний *G-dur*. Але і на цьому процес гармонічного оновлення не завершується: у фортепіанній партії в зоні заключного кадансу виразно звучить зіставлення *G-dur* та *H-dur*. Таким чином, якщо проаналізувати логіку тональних зіставлень у романсі Ш. Гуно, стає очевидною роль терцієвих співвідношень: *g-moll – Es-dur, F-dur – Des-dur*, *Es-dur – g-moll* (1-ше речення); *Es-dur – g-moll, B-dur – D-dur* (2-ге речення); *C-dur – As-dur, G-dur – H-dur* (3-тє речення). Прийом гармонічного перефарбування одного і того ж звуку створює умови плавного «зчеплення» терцієвих тональностей, народжуючи майже зримий ефект мерехтіння водяних відблисків. Рухливість гармонічних процесів стає еквівалентом динаміки, розвитку в рамках трьохфазової структури куплету. Тональна нестійкість, постійні відхилення від основного *g-moll* – знаком не тільки рухливості водної стихії, але й емоційної мінливості і тривожності.

Музично-смисловій єдності куплету сприяє і характер розгортання інтонаційного малюнку у вокальній партії. Кантиленна в основі мелодія містить і риси декламаційності, що проявляється у повторності мотивів (т.т.8–11; 18–21; 31–34), окремих звуків (у тому числі і т.т. 13–14; 22–24; 37–38; 39–41), широких стрибках на октаву. Три речення співвідносяться одне з одним за принципом: експонування – розвиток – заключення. Їх спорідненість зумовлена єдністю тематичних елементів, що обігруються у різних варіантах. Перший елемент – рух по звуках тризвуку, *b–g–d* (пор. т.т. 7–8 і т.т. 17–18); другий – кварта з низхідною секундою, *b–es–d* (пор т.т. 9–10 і т. 36). Єдність і контраст одночасно, переплетення різних типів інтонування, несподівані закінчення музичних речень (в іншій тональності, не на головному тоні, а на терції, альтерація ступенів) позбавляють мелодію

Ш. Гуно тієї інтонаційної запрограмованості, котра часом притаманна ліричному романсу XIX століття. У сукупності з гармонійним оформленням вокальної мініатюри, що демонструє особливий гармонічний стиль молодого автора, вільний від «шкільних» штампів, це дозволяє зробити ряд висновків. По-перше, всі задіяні засоби виразності сприяють відтворенню багатогранності образу Венеції, що підкреслював і сам композитор у своїх спогадах, передачі особливої атмосфери, котрою пройняте це багато в чому парадоксальне місто. По-друге, тонкість авторського письма, роботи над звуком доводять правомірність використання по відношенню до *Venise* Ш. Гуно поряд з піснею чи романсом жанрового визначення *mélodie*.

Зауважимо, що питання жанрової диференціації у французькій вокальній музиці є достатньо дискусійним. Це підкреслює, зокрема, В. Нечепуренко у монографії про Г. Форе [104], посилаючись на думку французьких спеціалістів в цій області (К. Мессина, Ф. Нок). Згідно з ним, у першій половині XIX століття у французькій музиці в силу термінологічної плутанини відбувається підміна понять романс і *mélodie.* В результаті, багато з написаних у цей період *романсів* називаються новим тоді словом *mélodie*, що переслідувало суто комерційний розрахунок, але не відповідало жанровій правді [104, с. 45–46]. Справжнє ж життя *mélodie* починається з другої половини XIX століття, коли вона стала тісно пов’язана з салонним життям та поезією символістів – Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме та ін. [104, с. 47]. Відповідно провідними композиторами у даному жанрі називаються молодші сучасники Ш. Гуно – Г. Шарпантьє, Е. Шоссон, Ш. Кьоклен, Р. Ан, Г. Форе, К. Дебюссі, М. Равель, Е. Варез, Д. Мійо та ін. [104, с. 49], камерно-вокальні твори котрих в повній мірі реалізують найважливіший принцип *mélodie* – нове співвідношення поезії і музики: «Композитори прагнуть детально “прочитати” семантичний, синтаксичний, фонетичний рівні організації поетичної тканини та відповідно передати їх у музичному тексті, зберігаючи найдрібніші нюанси» [104, с. 52]. Повністю поділяючи точку зору українського дослідника, котрий спирається на

французькі авторитети у даному питанні, все ж у якості контраргумента про хронологічні рамки *mélodie* наведемо й іншу думку, що міцно закріпилася у європейському музикознанні. Вона полягає у визнанні родоначальниками жанру Г. Берліоза («Ірландські пісні» на слова Т. Мура, 1830) і Ш. Гуно. У книзі *«A French Song Companion»* у главі, присвяченій історії *mélodie* («*The History of the Melodie: A Pocket Introduction*» [192, xix-xxix]) головними ознаками відмінності *mélodie* від інших французьких вокальних жанрів першої половини XIX століття – *chanson* (популярних пісень більш легкого характеру), романсу, строфічної пісні, бержерети, *quasi*-оперних сцен – Грем Джонсон / *Graham Johnson* вважає наступні:

- рівноправність вокальної і фортепіанної партій у тому вигляді, у якому воно було досягнуто вперше в «Ірландських melodie» Г. Берліоза. При цьому роль інструмента значно розширюється, виводячи його за рамки простого супроводу;
- використання поетичного тексту «високої якості», звернення до спадщини великих поетів, що підвищує якість і самої музики;
- збагачення традиційної структури і «шаблонних» засобів виразності оригінальними знахідками у кожного з композиторів (наприклад, відмова від надмірної меланхолійності – у Іполита Монпу; привнесення більшої театралізації у Віктора Массе; відродження східної тематики – у Фелісьєна Давіда).

Говорячи про унікальну роль у розвитку *mélodie* безпосередньо Ш. Гуно, Г. Джонсон вказує на дар вишуканого мелодизму композитора, що був продовжений згодом Е. Лало і Л. Делібом. В аналізованому нами творі є всі вищеназвані риси жанру: вибір не аматорського поетичного тексту, а видатного сучасника; оригінальність музичної форми (правило тріади – 3 строфи, по три речення у строфі замість традиційної квадратності і повторності); вишуканість інтонаційного і, особливо, гармонічного рішення. У сукупності це дозволяє розглядати *Venise* як зразок *mélodie*, хоча «романсова» складова тут є теж достатньо сильною, розкриваючись в

підкресленій співучості мелодії, а також пояснюючи характер змін поетичного тексту, що було розглянуто вище.

Слід також торкнутися і виконавської сторони. Як підкреслює Т. Нечепуренко, при спільності витоків і належності до салонної середи побутування, відмінність романсів і *mélodie* пов'язана з відносною доступністю першого та підвищеною виконавською складністю другого жанру. Г. Джонсон / *Graham Johnson* також вказує на роль видатних співаків (тенор Адольф Нуррі і Поліна Віардо) у розповсюдженні та популяризації *mélodie* у Франції. Наприклад, з аналізованим твором пов'язана історія творчої співпраці Ш. Гуно і співака Анатоля Ліонетта / *Anatole Lionnet*[53]. Їх зустріч, що детально описана *James Harding* у монографії про композитора, відбулася у музичному магазині 1855 року. З першої миті 37-річний композитор вразив А. Ліонетта тонкістю свого розуму, дотепністю, глибиною думки та доброзичливістю. Композитор запропонував послухати одну зі своїх пісень – *Venice* на слова А. Мюссе. За словами співака, пісня захопила і зачарувала його, так само як і той «чудовий артистизм», з котрим співав Гуно. Згідно з професійною оцінкою А. Ліонетта, вже у вступі музичними засобами дивним чином був відтворений венеціанський пейзаж і дух міста, мелодична лінія посилювала цінність поетичного тексту, а сам композитор, що володів особливим тоном та стилем виконання, вказав на важливість передачі співаком дивовижної атмосфери цих музичних образів. Співак включив *Venice* до свого постійного репертуару, виконуючи при всякому можливому випадку, а також сприяв її якнайшвидшій публікації [188, с. 90]. Даний епізод, задокументований вокалістом-інтерпретатором,

[53] Брати-близнюки Анатоль та Іполит Ліонетт / *Anatole et Hyppolyte Lionnet* (1832–1896) були надзвичайно популярними співаками у 1850–1870-х роках у Франції, завдяки своєму таланту і схожості. Познайомили публіку із багатьма творами Ш. Гуно, Ф. Дельсарта та інших композиторів. Видали автобіографічну книгу про свої творчі шляхи «Спогади та анекдоти» (1888) [228]. Висока оцінка їх професійних і людських якостей надана у статті Марселя Авріля / *Marcel Avril* [206]. Вихідці з небагатої сім'ї (їх батько займався друкарською справою), брати змогли завдяки своєму таланту, музичній обдарованості, працьовитості і удачі стати професійними співаками та внести лепту у розповсюдження французької камерно-вокальної музики свого часу. Доказом визнання їх таланту і даниною поваги може слугувати той факт, що видатні поети та композитори Франції періоду Другої імперії (Гуно, Массе, Дюпрато, Жевакр, Лабарр, Аньяр, Деліу, Мембре, Дельсарт, Дарсьє Надо і Проспер Паскаль) об'єднались, щоб опублікувати вибрані твори з репертуару братів у *Album des Frères Lionnet*. До нас дійшли вокальні твори Анатоля та Іполита, що несуть на собі відбиток салонного стилю того часу, а також тієї музики, котра входила до їх репертуару.

доповнюючи вищесказане щодо жанрової визначеності *mélodie*, також дає підстави відносити твір Ш. Гуно до зразків більш складних, ніж традиційний салонний романс, і тому потребує більш професійного виконавського підходу.

Інша картина спостерігається у романсах Б. Годара [177] і Ж. Віллана [232]. Жанрове визначення *романс* вибране не випадково, оскільки повніше відображає спрощений не тільки літературний, але і музичний стиль даних творів. Обидва вони написані у мажорі – *Es-dur* (Б. Годар) і *F-dur* (Ж. Віллан), у жанрі баркароли, на що вказують відповідний розмір, тип фактури з елементами гармонічної фігурації (Ж. Віллан), а також загальна схильність до єдиного ритмічного руху у супроводі, зі спрямованістю від 3 восьмої до 4-ї.

Зближуючим початком виступає куплетно-строфічна форма з двох куплетів. Більш складно організована структура куплету у *Venice* Б. Годара (Додаток Е, № 3). Її можна трактувати в двох варіантах. Перший – це проста тричастинна форма зі скороченою репризою, обрамлена фортепіанним вступом і закінченням. Другий варіант – як хибна куплетна $AB\ A_1B_{вар}$.у мініатюрі. Це виникає через повторення у фортепіанному завершенні куплету тематичного матеріалу середнього розділу. В цілому, повторність є відмінною рисою мініатюри Б. Годара. У композиції цілого – вона реалізується на рівні повторюваності мотивів, фраз (в рамках речення фрази, як правило, симетрично доповнюють один одного ↓ і ↑), речень. У гармонічному рішенні – в домінуванні одних і тих же обертів. З самого початку Б. Годар використовує нетрадиційний для початку музичних творів гармонічний хід «кадансового типу»: $К^6_4$ – D_7. Чотирикратно закріпивши його у вступі, композитор й надалі вибудовує тактику гармонічного розвитку за принципом співставлення двох функцій – стійкої / тонічної і нестійкої / домінантою чи подвійною домінантою. Виникаючі альтерації та рідкісні минаючі гармонії не змінюють суттєво загальної фонічної картини. Відмітимо також багаторазово повторюваний на протязі романсу

домінантовий бас, що починає сприйматися своєрідною домінантовою гармонічною педаллю. Одноманітність гармонічного забарвлення, незмінність фактури, витриманість метро-ритмічного малюнку в сукупності сприяють створенню одного емоційного стану, нівелюючи різноманіття смислів, закладених від початку в поетичному оригіналі А. Мюссе.

У порівнянні з однойменною *mélodie* Ш. Гуно також очевидна виразна скупість не тільки гармонічних, але й інтонаційних засобів. Якщо у Гуно єдність тематичних елементів передбачала цікаву, складну, але при цьому абсолютно природну інтонаційну роботу, включаючи і принцип похідного контрасту, нетривіальні закінчення фраз, то у Годара ідея єдності обмежується виключно *повторністю* вихідного матеріалу, або утриманням заявлених від самого початку моделей (інтонаційних, гармонічних), що призводить до мотивної та емоційної одноманітності куплету, не відбиваючи того переключення ситуацій і пов'язаних з ними станів, що присутні і у поета, і у Ш. Гуно. Це дає право бачити у *Venice* Б. Годара все ж твір салонного типу і в більшій мірі романс, аніж *mélodie*, незважаючи на спробу створення в рамках куплетної форми індивідуального рішення.

Принцип повторності виявляється домінуючим і в *Serenade Venetiane* Ж. Віллана. По суті, весь тематичний матеріал сконцентрований в початковому мотиві вокальної партії – висхідній інтонації квінти (I–VII–I–↑V–V–V). Окрім багаторазового точного повторення протягом романсу, цей мотив стає джерелом варіантів – той же мотив проводиться від іншої ноти (*g*, 27 т.), квінта розширюється до сексти (*a*–↑f^2, 35 т.); октави (f^1–↑f^2, 29 т). При цьому метро-ритмічна сторона залишається незмінною. Показовою є і широко представлена квадратність: двотактові мотиви подібні до кубиків, з котрих складаються фрази. Дворазове повторення речень призводить до формування в рамках куплету пари періодичностей *AA BB*, де *B* умовно можна розглядати зоною приспіву, так як інтонаційний контраст між *A* і *B* відсутній (див. Додаток Е, № 4). Подібна ясна членимість структури, квадратність, періодичність, своєрідна «монотемність» твору в плані

культивації одного тематичного утворення, однаковість ритмічного рішення, фактурно-гармонічна формульність є мало зіставними з тією гнучкістю і насиченістю фактурно-гармонічної природи, котра відмічалась у *mélodie* Ш. Гуно. Можна припустити, що перетворено-скорочений варіант поетичного тексту тому і виник, що максимально відповідав музичній ідеї *Serenade Venetiane* Ж. Віллана – ідеї легкого салонного романсу, написаного з метою принести задоволення. Відмова від образного контрасту, нівелювання символіки Венеції, згладжування внутрішніх протиріч, що вже розглядалося нами у зв'язку з редактурою поетичного тексту А. Мюссе, передбачили і невибагливість музичного рішення. В цілому це призводить і до трансформації самого образу міста, який втрачає свій ореол таємничості; не розкривається у всій глибині і суперечливості своїх рис, а постає лише однією своєю стороною, пов'язаною зі святом і розвагами.

Підводячи підсумок, відзначимо, що вивчення *Venise* Ш. Гуно несподівано відкрило перед нами широке поле дослідження, що охоплює питання оригіналу і редактури поетичного тексту, композиторської інтерпретації обраної теми і тексту. Всі три розглянутих вокальних мініатюри являють собою зразок індивідуального підходу у вирішенні творчого завдання. Але як і в випадку з німецькими композиторами, чітко виділяється лідер, який в силу свого мелодійного дарунка, проникнення в суть поетичного образу встановлює якийсь еталон втілення «венеціанського тексту» в музиці. Таким виступає Ш. Гуно, і не тільки в силу визнання його авторитету в історії музики, а з точки зору багатства задіяних музично-виразних засобів, в порівнянні зі скромністю рішень інших авторів. Також слід зазначити відмінність в підходах німецьких і французьких композиторів в практиці створення пісень на один і той же текст. По-перше, як показав аналіз романсів про Венецію на слова Томаса Мура, звернення німецьких авторів до одного і того ж тексту відбувалося частіше, що призвело до значної кількості творів. У французів таких зафіксованих випадків в рази менше. При цьому поетичний текст, якщо і піддавався редакції, то в значно

меншій мірі, ніж це можна було спостерігати у французьких авторів, де виникали навіть випадки кардинального написання наново. По-друге, в умовах великої кількості творів закономірними стають їх ладотональні, інтонаційні перетини, аж до точної подібності. Це продемонстрували розглянуті нами твори Ш. Гуно, Б. Годара, Ж. Віллана. Французькі зразки на один текст, хоча і підкоряються загальноєвропейським жанровим шаблонам (жанр Баркарола з відповідними йому характеристиками), але відображають індивідуальний підхід авторів до теми.

3.3. *«À Saint-Blaise…»* А. Мюссе: «Венеціанський сувенір» та його композиторські інтерпретації

Вірш А. де Мюссе *Chanson* («*À Saint-Blaise, à la Zuecca…*»), датований 1835 роком, було включено автором до поетичної збірки *Poésies nouvelles* (1836−1852) [216]. На думку любителів французької поезії, дані тексти можуть вважатися одними з кращих її сторінок. Вони надають повне уявлення про суть стилю автора, двоїстості його романтичної натури, прагнення втілити контрастні теми: від найсвітліших до похмуро-тяжких, спрямованих на критику соціуму. Ця суперечливість міститься і у «*À Saint-Blaise, à la Zuecca…*». За картинкою ліричних спогадів про щасливі дні у *Saint-Blaise* та *Zuecca*, згадувань про квітучі поля вербени ховається драма розбитого серця. Цей вірш має автобіографічний підтекст, оскільки створений після болючого розставання з Жорж Санд. У вірші фігурують два імені власних: *A Saint-Blaise* та *La Zuecca. La Zuecca* – похідне від *La Giudecca /* Джудекка, назви одного з островів Венеціанської лагуни, де жили закохані А. Мюссе і Ж. Санд. *A Saint-Blaise* – ім’я Святого, особливо шанованого в ряді католицьких країн, у тому числі і у Франції, де існують і населені пункти, і комуни, що носять його ім’я. (Цікаво, що у мережі Інтернет можна знайти відеозапис саме зі свята *A Saint-Blaise* в селі, де розташований колишній маєток Ж. Санд *Nohant* [197]). День його пам’яті припадає на лютий. Тому згадування імені цього святого у вірші А. Мюссе, з

одного боку, може бути вказівкою щодо часу перебування закоханої пари на острові Джудекка. З іншої, згадування про квітучі поля вербени встановлює внутрішній невидимий зв'язок із Францією, породжуючи цікаву гру смислів, засновану на контрастах: квітучі поля і дзеркальна морська гладінь; літня пора та лютий; минуле і сьогодення; життя і смерть. Тому монолог-спогад насправді містить прихований діалог, драматичний та іронічний одночасно.

Зауважимо, що в даному вірші пряма вказівка на зв'язок із Венецією відсутня. Немає тут і звичної атрибутики міста, відомої нам з іншого вірша А. Мюссе «*Dans Venise la Rouge*…», що втілилась у більшості розглянутих романсів через стійкий комплекс виразних засобів, наприклад, жанрову основу баркароли. Забігаючи наперед, зазначимо, що вокальні мініатюри, що інтерпретують *Chanson* А. Мюссе вирішені оригінально і абсолютно «поза» сформованих у музиці романтизму принципів «венеціанського тексту». Венеціанську природу поетичного тексту виявляє саме Ж. Массне, називаючи свою mélodie *Souvenir de Venise.* Всі інші автори дотримуються поетичної практики, виносячи в назву або начальний рядок тексту, або як варіанти: *À la Zuecca* та *À Saint Blaise.* Здавалося б, назва – це незначна деталь в картині цілого, але і вона може підказати вектор руху композиторської думки в процесі створення музики.

Загалом, до віршу А. Мюссе тільки у XIX столітті звернулося 11 французьких композиторів. В хронологічному порядку це: *Aimé Champommier* / Еме Шампом'є (1823−1882) – *À Saint Blaise* (для високого голосу, 1865); *Auguste Guéroult* / Огюст Геру (1836−1911) – *À Saint Blaise* (op. 3, №4, 1866); *Albert Cahen d'Anvers* / Альбер Каен д'Анверс (1846−1903) − *À Saint Blaise* (*Quatre mélodies*, № 3, 1867); *Edouard Lalo* / Эдуар Лало (1823−1892) – *La Zuecca* (1870); *Jules Massenet* / Жуль Массне (1842−1912) – *Souvenir de Venise* (1872); *Charles Lefebvre* / Шарль Лефебр (1843−1917) − *À Saint Blaise*, *à la Zuecca* (*Six poésies mises en musique*, № 5, 1873); *Victor Massé* / Віктор Массе (1822−1884) – *Vivre et mourir là!* (*Troisième recueil de mélodies*, № 18, 1877); *Paul Puget* / Поль Пюже (1848−1917) – *À Saint-Blaise, à*

la Zuecca (*Vingt mélodies*, Vol. 1, № 17, 1870−79); *Charlotte Devéria* / Шарлотта Деверія (1856−1885) − *À Saint-Blaise* (*Vingt mélodies*, № 13, опуб.1889); *Gabriel Pierné* / Габріель П'єрне (1863−1937) − *À Saint Blaise* (*Deux mélodies*, № 2); *Émile Pessard* / Еміль Пессар (1843−1917) − *À Saint Blaise* (*Vingt mélodies*, № 11, 1891).

Створення більшості з перелічених творів припадає на середину 1860-х – 1870-ті роки. Декілька – в останньому десятилітті XIX століття, проте і у XX столітті даний поетичний текст заслужив увагу композиторів, що підтверджує романс *À Saint-Blaise, à la Zuecca* (*Mélodies et chansons*, № 4, 1928) аргентинського композитора *José André* / Хосе Андре (1881−1944)[54]. вбачається за необхідне звернутися до творів, що є бібліографічною рідкістю не тільки для дослідників, але й для музикантів-практиків. Зупинимося докладніше на втіленні у них венеціанських мотивів у контексті творчих біографій їх авторів.

Відкривають список творів та їх авторів імена **Еме Шампом'є** / *Aimé Champommier* і **Огюста Геру** / *Auguste Guéroult* . Якщо стосовно першого композитора нам доводиться обмежуватися лише констатацією факту створення ним романсу, то відносно другого ми маємо в розпорядженні лише ноти ор. 3 – збірки з шести камерно-вокальних творів на слова А. Мюссе. Окрім затребуваного нами *À Saint Blaise* (№ 4), сюди увійшли *Bonjour Suzon!* (№ 1, присвячено принцу Й. Понятовському); болеро *Les Filles De Cadix* / Доньки/Дочки Кадіса (№ 2, присвячено м-м Марії Сакс); *Mimi Pinson* (№ 3, присвячено Форе-Лефевр); *J'ai dit à mon coeure* / Я сказав своєму серцю (№ 5, присвячено М. Штокгаузен); *Chanson Du Chasseur* / Пісня мисливця (№ 6, присвячено Г. Форе)[55].

À Saint Blaise уявляється оригінальним твором скерцозного характеру,

[54] Згідно з офіційною інформацією, засновник Національного музичного товариства / *Sociedad Nacional de Música* (1915) аргентинський композитор Хосе Андре завершив свою музичну освіту у *Schola Cantorum* в Парижі (1911–1914) [193]. Цим пояснюється його знання французької поезії та її використання у своїх камерно-вокальних творах.

[55] На превеликий жаль, творча постать Огюста Гіру поки залишається для нас *terra incognita*. Єдина зі згадуваних на деяких ресурсах стаття *Christian Goubault* про твори композитора [179] є недоступною для ознайомлення.

що змушує згадати шуманівську «Коли через П'яцетту…». Композитор залишає в недоторканості текст поетичного оригіналу, створюючи на його основі просту тричастинну форму з дещо динамізованою репризою *ABA$_1$: в A* – використовується перша поетична строфа, у *B* – друга, у *A$_1$* – третя (див. Додаток F, № 1). Невибаглива мелодія (її основний оберт – низхідний поступеневий рух від V ступеня до I-го) зазнає цікавого тонального розвитку. Вже перше речення виявляється модулюючим: *G-dur – h-moll.* Цей принцип терцевого зіставлення тональностей буде продовжено і у середньому розділі: *D-dur – Fis-dur* (*Fis-dur* = V→*h-moll*). Заслуговує уваги і тематична робота: основний мелодичний зворот проводиться не тільки у вокальній партії, але і в партії супроводу, створюючи ефект контрапунктичних перестановок, імітацій. Достатньо порівняти викладення теми у вокаліста у 7–10 чи 11–16 тактах та подальше її проведення у фортепіано у 15–19 тактах. Або: 44–47 т.т. – тема в партії фортепіано, 48–52 т.т. – її варіант у вокаліста; 52–58 т.т. – у фортепіано, 53–59 т.т. – у вокаліста. Відмітимо принцип вторгнення кадансу на рівні співвідношення двох партій. В цілому, це сприяє об'єднанню фактурних пластів, функції котрих чітко розмежовані (соліст і супроводження) в єдине ціле. Насичення їх одними елементами супроводжується інтонаційним проростанням, що створює ефект наскрізного розвитку, незважаючи на присутню в структурі квадратність. В результаті, долається дискретність членування на малі побудови, а музичне висловлення набуває послідовності і безперервності. В цілому, романс О. Геру наповнений радісним почуттям; він малює картину світлих спогадів від перебування у чудовому місці.

Через рік після написання О. Геру у Франції були видані *Quatre mélodies* (1867) **Альбера Каен д'Анверса** / *Albert Cahen d'Anvers.* Учень С. Франка, котрому він присвятив оперу «*Le Vénitien*» / «Венеціанець» (1890), Альбер Каен був відомий в першу чергу як автор оперет. Йому також належать два балети («*Fleur des neiges*» / «Підсніжник», «*La belle au bois dormant*» / «Спляча красуня»), музика до п'єси В. Гюго «*Les*

Burgraves» / «Бургграфи», ряд камерних творів. Не оминув увагою композитор і жанр *mélodie*: в одній з нечисленних заміток про автора згадуються навіть вокальні цикли. Нам вдалося уточнити інформацію лише стосовно двох – «*Quatre mélodies*» (1867) та «*Marines*» (1894) [208], куди увійшли 7 *mélodies*, об'єднані морською тематикою[56]. А. Каен організував музичний салон та збирав на концертних вечорах відомих парижан свого часу. Він користувався великою популярністю в художньому світі Парижу і Франції в цілому. Про це свідчать численні присвяти його творів. Зокрема, романси з циклу «*Quatre mélodies*», майже цілком написаного на слова А. Мюссе, мають посвяти виключно видатним оперним співакам – сучасникам композитора. Так, «*À une fleur*» / «Квітці» (№ 1) присвячено *Mademoiselle C. Nilsson*. Крістіна Нільссон, графиня де Каса Міранда[57] (1843−1921) була шведським оперним сопрано. Блискуче володіючи *bel canto*, вона суперничала зі своєю ровесницею, зіркою оперної сцени Аделіною Патті / *Adelina Patti* (1843–1919), ім'я котрої в якості присвяти прикрашає романс «*À Sainte Blaise*» (№ 3 у циклі). Так дотепно об'єднав композитор двох суперниць, вказавши на можливість мирного співіснування в рамках одного мистецького проекту. Доповнює групу жінок-адресатів *Mr. Delle-Sedie* / Енріко Аугусто Делле Седіє (1824−1907) − італійський оперний баритон, що здобув популярність завдяки виконанню репертуару бельканто і творів Верді. Через прекрасні акторські дані був затребуваний і в драматичних ролях. Співав на сценах театрів в Римі, Венеції, Генуї, у Ла Скала, а також у Відні, Санкт-Петербурзі, Берліні, Лондоні, Парижі. Дружба з Дж. Верді, що цінив майстерність Делле Седіє, допомогла співакові

[56] *1. Sur la falaise; 2. Prière; 3. Chanson du marinier; 4. Ferme les yeux; 5. Promenade en mer; 6. Le secret Barcarolle; 7. Apparition.*

[57] Згідно з інформацією з різних джерел, біографія співачки могла б стати сюжетною заготовкою для роману. Народившись в селянській родині на фермі, завдяки своєму таланту, наполегливості та заступництву з вищих кіл, К. Нільссон змогла почати навчатися професіонально вокалу у Швеції, а потім вдосконалити свою майстерність у Парижі. Тут же, у 21 рік, відбувся її дебют у ролі Віолетти в опері Дж. Верді «Травіата». Потім були гастролі на сценах європейських столичних театрів. На її прощальний концерт у 1885 році, котрий вона давала з балкону Гранд-готелю у Стокгольмі, зібралось біля 50000 чоловік. Почавшись тріумфально, концерт скінчився трагедією: раптова паніка призвела до тиснява, у котрій загинуло 19 осіб. К. Нільссен виділила сім'ям загиблих великі суми грошей зі своїх накопичень [161].

затвердитися у музичному світі Парижу і згодом стати професором вокалу Паризької консерваторії. У циклі А. Каена йому присвячена «*Chanson*» (№ 2). Замикає цикл «*Dodo. Berceuse*» / «Додо. Колискова» на слова анонімного автора, без присвяти. Нажаль, відсутність нот не дозволяє зробити аналіз музичного тексту «*À Sainte Blaise*» А. Каена. Але навіть поверхове вивчення доступних характеристик вокальних мініатюр, а також розшифровка адресатів присвят відкриває безліч нових, невідомих, часом забутих імен. Знайомство з ними дозволяє заповнити відсутні фрагменти картини з історії європейської музики та виконавства другої половини XIX століття, зрозуміти контекст формування камерно-вокальної традиції.

Обрана тема подібно лакмусу дивним чином проявляє приховані від нас зв'язки між творами через дружні зв'язки між авторами. Зокрема, саме Альберу Каену присвячує «*Souvenir de Venise*» **Жуль Массне** / *Jules Émile Frédéric Massenet*. Одна з блискучих, але все ще суперечливих фігур в оперній музиці другої половини XIX століття[58], Ж. Массне (1842−1912) плідно працював і в жанрах камерно-вокальної музики. Про це свідчать більш 200 пісень і вокальних циклів на слова А. Мюссе, Г. де Мопассана, В. Гюго, Т. Готьє, А. Сільвестра, А. Теннісона і П. Шеллі в перекладі на французький, та інших авторів. Незважаючи на плодовитість композитора, досі відсутнє спеціальне дослідження, присвячене безпосередньо його романсам. Характеристика вокальних мініатюр Ж. Массне піднімається в контексті досліджень його творчої біографії [65], але без належної систематизації з питань хронології, тематики, образного наповнення, особливостей композиційного рішення, індивідуальних особливостей інтонаційно-гармонічного стилю. Зі спеціальних монографій про жанр *mélodie* вкажемо на безцінну в плані узагальнення інформації книгу «*A French Song Companion*» [192]. Її автори ставлять Ж. Массне в один ряд з такими мало прославленими творцями *mélodie*, як Теодор Дюбуа, Еміль Пессар, Еміль Паладіль, Бенджамен Годар, Поль і Люсьєн Ільмаше. Грем

[58] Про суперечливість критичних оцінок творчості та стилю Ж. Массне – у статті Л. Мудрецької [99].

Джонсон / *Graham Johnson* називає плеяду цих композиторів музикантами, що «не просвіщали світ музикою, але успішно писали у всіх жанрах і, в особливості, досягали успіхів у сфері оперного театру» [192, с. 22]. Романси Ж. Массне не ввійшли міцно в концертний репертуар, незважаючи на популярність композитора, ані при його житті, ані зараз. Але, незважаючи на це, їх вплив відчувається в ранніх камерно-вокальних зразках К. Дебюссі, і в цілому вони є важливою складовою загальної історії розвитку французької *mélodie.*

Більш повну характеристику стилю камерно-вокальних творів Ж. Массне можна зустріти в монографії Ю. Кремльова, єдиному на сьогоднішній день дослідженні російською мовою. Музикознавець відмічає, що композитор став розробником нового типу любовної романсової лірики. Визначальним для неї є вираження не пристрасті, а частіше потаємних, тихих, навіть найтихіших емоцій: «Ласка і ніжність переживання панували над усім. <…> Справжнє, невтрачене тепло почуття колисало й утихомирювало хвилювання, як чудовий бальзам. <…> Ця ідеалізація залишилася і в подальшому одним з дуже важливих компонентів лірики Массне» [65, с. 94. – про вокальний цикл «Зимова поема» на слова А. Сильвестра]. Любов композитора до природи відбилася у більшості романсів через втілення пейзажу, відтворення особливої атмосфери витонченості і тендітності образів, вишуканість звукового рішення, візерунок фонових супроводів фортепіано; наприклад, у циклах «Квітнева поема» (1866), «Жовтнева поема» (1876), «Зимова поема», «Поема ночі», «Поема квітів» (1907) та ін. При цьому Ю. Кремльов критикує максимальну економію засобів в подібних творах, що оберталося нерідко гармонічною бідністю звукового колориту. Окрім натурфілософської лірики Ж. Массне цікавили і фольклорні мотиви: старофранцузькі («Пасторальна поема» (1874) на слова Флоріана і А. Сильвестра, «Провансальська пісенька» (1871) та ін.); іспанські («Ніч у Іспанії» (1874), «Андалузька пісня» та ін.); італійські («Коломбіні», «Венеціанський сувенір», «Пісня з Капрі» та ін.). Безумовно, інтерес до

фольклору радше передбачав стилізацію, аніж пряме цитування. Усі «італійські» романси Ж. Массне, у тому числі і проаналізований у нашій праці «Венеціанський сувенір», поєднує «<…> жвавість, привабливість легковажного сприйняття життя, захоплення рухливими і ніби кружляючими емоціями півдня. У подібних п'єсах Массне підкорював виключно простотою і разом з тим пікантністю фактури, жвавістю ритмів і, головне, чіткістю мелодійного малюнка» [65, с. 64]. В якості висновку, дослідник підкреслює, що всі подібні пісні по суті залишалися суто французькими, хоча і «вбирали прикмети італійського brio», деякі елементи неаполітанської пісні [там само].

Дійсно, «Венеціанський сувенір» на слова А. Мюссе вражає своєю простотою і вишуканістю водночас [59]. Написаний через три роки після повернення з Італії, романс немов передає ті почуття піднесення і наче «пульсуючої» радості, котрі він пережив саме в цій південній країні, потрапивши сюди вперше в якості стипендіата Римської премії (1866−1869). Його листи зберігають захоплені відгуки про Рим та інші міста, що подарували йому можливості зустрічей з дивовижними людьми та об'єктами мистецтва, про дивовижну природу південних областей. За його особистим визнанням, саме в Італії він став цінувати природу. Не менш важливим для Ж. Массне, як дуже делікатної по природі людини, було мати можливість переключитися і «вирватися» з галасливого і поверхневого життя Парижу. Тому названий романс далекий від того драматичного підтексту оригіналу, про котрий згадувалося вище. «*Souvenir de Venise*» – це лірична замальовка з елементами легкої жанровості, переданої в характері танцювальності. Легкість та невибагливість розкриваються у простоті форми – простій тричастинній, що повторює контури віршової композиції (див. Додаток F, № 1). Контраст між крайніми та середнім розділами виявлений завдяки відмінності виразних засобів. Так, в основній темі переважає уривчасте звучання, на кшталт крапкових уколів, що досягається за рахунок силабічного

[59] Jules Massenet. «Souvenir de Venise». https://imslp.org/wiki/File:PMLP45370-Massenet_-_Souvenir_de_Venise.pdf

розпіву (один звук = один склад) та чіткої артикуляції у вокальній партії, а також прозорості фактури та витриманості ритмічної пульсації у супроводі фортепіано. Повторність мотивів і фраз, квадратність структур посилюють враження загальної невигадливості даної мелодії. Інтонаційна природа змінюється у середньому розділі. На зміну *staccato* приходить *legato*; дрібності мотивів – більш протяжна лінія; репетицій на одному звуці – широкі ходи на ч 8↑ чи м 6↑ з подальшим плавним заповненням. На зв'язок з народною пісенністю (особливо у крайніх розділах) вказує: з одного боку, невибагливість гармонії, у котрій переважають тоніко-домінантові співвідношення; з іншого, утримання на протязі крайніх розділів тонічного органного пункту. Елемент свіжості вносять: модуляція у другому періоді експозиції з *A-dur* у *Cis-dur* (тональність III ступеня, 23−30 т.т.) та тональні перефарбування у репризі *A-dur−a-moll−C-dur.* При всій простоті задіяних засобів композиторові вдається уникнути ефекту «механічності музичної шкатулки» завдяки гнучкості мелодичної лінії вокальної партії. Природність її розгортання полягає не тільки в благозвучності мотивів, але і в повторах окремих оборотів, затриманнях останніх звуків на декілька тактів, розділенні паузами. Це призводить до подолання квадратності, котра від самого початку, здавалося б, домінує, та виникненню непарних побудов:

1 строфа (текст) A (за музикою)	3 4+4 4+4 **6+3** *A-dur →* *Cis-dur*
2 строфа (текст) B (за музикою)	4+4 4+4 **6** *fis-moll →Fis-dur*
3 строфа (текст) A_1 (за музикою)	4+4 4+4 **7+3+2+5+1+3** *A-dur−a-moll−C-dur− A-dur*

У підсумку мелодія немов насичується повітрям та отримує ту простоту і природність, що вважались сильною стороною вокальних творів Ж. Массне.

Підсумовуючи, відзначимо, що композитор не першим звернувся до вірша А. Мюссе у камерно-вокальному жанрі, тим самим підхоплюючи

романтичну традицію створення музичних «двійників». Особисто для нього це збіглося із завершенням раннього періоду творчості та переходом на новий етап, коли почала зростати його популярність. Можна припустити, що поступово, з посиленням авторитету композитора у музичному світі його «*Souvenir de Venise*» вже враховувався послідовниками як певний художній еталон, відправна точка у власних інтерпретаціях. Це підтверджується і фактом закріплення *mélodie* Ж. Массне у концертній європейській практиці на противагу багатьом творам, котрі так і не перетнули меж музичних салонів свого часу.

Едуар Лало у «*La Zuecca»* практично повністю зберігає текст поетичного оригіналу [196]. Незначні зміни пов'язані з розширенням структури першої строфи за рахунок повтору у кінці двох строк з середини; другої та третьої строфи – повтору останніх слів (див. Додаток F, № 1). Композитор оформлює кожну поетичну строфу у якості самостійної музичної побудови, створюючи в результаті куплетно-строфічну форму $A_1\,A_2\,A_3$. Оригінальною знахідкою стає поступальний скорочення масштабів кожного куплету: A_1 – 18 тактів, A_2 – 16 тактів, A_3 –12 тактів. Так, перший куплет представляє період з трьох речень варіантного типу у вокальній партії, обрамлений інструментальними вступом (2 т.) і закінченням (4 т.), про котре слід сказати особливо. Повторення тут основного мотиву тільки тепер в партії фортепіано сприяє доповненню форми куплету бракуючим четвертим блоком. Це надає всій композиції відчуття стійкості і завершеності в традиційному класичному розумінні. Функція даного речення різна: воно одночасно виконує і роль закінчення, і зв'язки-переходу, у котрому заключні 2 такти будуються на матеріалі вступу до романсу, отже виконують ту ж роль вступу тільки по відношенню до другого куплету.

1 куплет	2 +	4 +	4 +	4	4
	вступ	a_1	a_2	a_3	a_4

	ф-но	вокал + ф-но			ф-но
2 куплет	2+	4+	4+	4+	2
	Вступ	a_1	a_2	a_3	ф-но
	ф-но	вокал + ф-но			
3 куплет		4+	4+	4+	
		a_1	a_2	a_3	
		вокал + ф-но			

Як видно зі схеми, у другому куплеті фортепіанне завершення скорочено вдвічі. Але якщо в інструментальній партії на всьому протязі романсу збережено квадратність і повторність, що пов'язано з утриманням початкової інтонаційно-ритмічної формули романсу, то у вокальній, навпаки, відбуваються процеси, спрямовані на їх подолання, за рахунок посилення декламаційності (репетиції звуку «*g*», паузи). Подальше стиснення масштабів в третьому куплеті пов'язане з відмовою від вступних двох тактів (з'єднання «у стик») і заключного ритурнелю. Дані процеси сприяють загальній динамізації.

Незважаючи на ряд ознак, а саме: повторність основного мотиву (досить імпульсивного по природі, що інтонаційно складається з чергування репетицій на тоні *g* і квартового стрибка угору); незмінність ритмічного малюнку; «наскрізного» на протязі усього романсу звучання квінти в басу (своєрідного *basso ostinato*) – музика романсу Е. Лало вільна від нав'язливості і одноманітності. У ній відчувається неослабний пульс, радше танцювальність, ніж агресія; легка тривожність, але без драми. Мабуть, відповідь криється у сенсі та емоційній наповненості повторюваних рядків. Так, перший куплет композитор «запечатує» рядком з середини «*Vous étiez bien aise À Saint-Blaise…*» / «*Ти був дуже щасливий в/у Сен-Блез*». Другий закінчується повтором слова «*d'y revenir*» / «*повернутися*». У третьому куплеті зроблено акцент на «*mourir là*» / «*померти там*». Вибір безпосередньо цих словесних зворотів вказує на те, що композитор акцентує увагу саме на світлій стороні спогадів, бажання повернутися і залишитися у

минулому. До числа чисто музичних прийомів, пов'язаних з образом споминів, зіставлення минулого і сьогодення, слід віднести відчуття ладового мерехтіння однойменних *c-moll* та *C-dur*, *F-dur* та *f-moll.* Це перекидає арку до *Venice* Ш. Гуно, де також використовувався прийом однотональних зіставлень, так само як і закінчення вокальної партії не на головному тоні. Романс Е. Лало завершується квінтовим тоном, що може розглядатися своєрідною трикрапкою, відповідаючи загальній ідеї «надії».

Прикладом оригінального прочитання, не схожого на інші варіанти, може слугувати романс **Шарля Лефевра** / *Charles Édouard Lefebvre* (1843–1917) – «*À Saint-Blaise, à la Zuecca*» зі збірки *Six poésies mises en musique* / Шість віршів у музиці. Учень А. Тома і Ш. Гуно у Паризькій консерваторії, Ш. Лефевр згодом очолив у стінах рідної *alma mater* клас камерної музики, змінивши свого попередника Б. Годара. Будучи стипендіатом Римської премії (1870), молодий композитор після перебування на Віллі Медичі продовжив подорожі по Італії, Греції, Туреччини. Вважається, що східна екзотика надзвичайно приваблювала автора, живила його смак і знайшла відображення у творчості [160]. У списку творів Ш. Лефевра представлено більшість жанрів європейської музики: опера, ораторія, симфонії, увертюри, лірична драма. Але найбільш сильною стороною його творчості визнана камерно-інструментальна музика (не випадково він неодноразово нагороджувався саме за камерні твори). До камерного більш тяжів і його стиль письма загалом, котрий сам композитор порівнював з роботою пастеллю, аніж маслом [159].

Ці особливості індивідуального почерку Ш. Лефевра проявилися і в аналізованому нами романсі [200]. За проникливістю викладення, тонкістю інтонаційно-тематичної роботи, нетривіальністю гармонічного рішення «*À Saint-Blaise, à la Zuecca*» може вважатися досконалим зразком французької камерно-вокальної лірики останньої третини XIX століття, зокрема жанру *mélodie.* Окремої уваги заслуговує природа фортепіанного супроводу, яка у порівнянні з вокальною партією являє самостійний пласт. Тут зібрано

воєдино різні типи фактури: мелодична (5–9 т.т.); акордова у поєднанні з ритмічною фігурацією (23−36; 59−65 т.т.); прийом тремоло (45−47 т.т.). Супровід і вокальна партія розвиваються самостійно, контрапунктично доповнюючи одне одного. Очевидним їх внутрішній зв'язок стає в момент переходу деяких фраз з вокальної партії до інструментальної. Так, у другому реченні експозиційного періоду (18−21 т.т.) у фортепіано проводиться елемент теми, котрий до цього звучав у вокаліста (пор. : 9−11 т. т. і 18−20 т. т.). Подібний прийом є показовим для лірико-психологічних оперних сцен, коли герой мовчить, а оркестр розкриває його душевний стан. Здається, що в даному випадку дав знати про себе опит роботи композитора у сценічних жанрах – опері, ліричній драмі. Безцінним представляється даний прийом і в аналізованій *mélodie.* Ш. Лефевр трактує вірш А. Мюссе як романс-спогад, розкриваючи мелодраматичну сторону поетичного змісту. Настрій меланхолії, прихованого болю, благання виражено в основній мелодії вокальної партії. Інтонація питання й жалю виражена речитаціями на звуці *h* (V ст. / *e-moll*) з подальшим багаторазовим повтором малосекундової інтонації плачу. Повторення короткого тематичного ядра (V−VI−V) на словах «*À Saint-Blaise, à la Zuecca*» породжує відчуття замкнутого простору, безвихідності. Посилює це враження і тема-контрапункт у супроводі – виразна мелодична фраза, що закінчується «питанням» (хід по звуках *зм. VII*$^{3}_{5}$). У другому реченні експозиційного періоду (14−23 т.т.) мелодія вокальної партії стає зовнішньо більш розрідженою, насичується довгою паузою в три такти. Саме в цей момент фортепіано «перехоплює ініціативу» в розкритті тієї драми, котра відбувається в серці героя.

Момент театральності присутній і в середньому розділі, в основу якого покладена друга строфа А. Мюссе (див. Додаток F, № 2). Ритмічна фігурація тріолями в партії супроводу народжує пульсацію, розкриваючи внутрішнє занепокоєння. Вокальна лінія вибудовується як розгорнута лінія підйому на протязі майже 14 тактів (25−39 т.т.), охоплюється діапазон від e^{1} до e^{2}. На смисловому рівні це можна трактувати як пошук героєм відповіді на

запитання та, водночас, уявним поверненням до щасливих днів (власне, на піднесеність вказує підйом у вокальній партії). Цьому відповідає і текст: «*Mais de vous en souvenir / Prendrez-vous la peine ? / Mais de vous en souvenir / Et d'y revenir*…»[60]. Подібна до цієї складається ситуація у 41−49 тактах, коли реприза основної теми раптово переривається введенням тремоло у супроводі. На фоні нестійкої гармонії викладається мелодія розповідного типу (вокальна партія). Зміст даного фрагмента також пов'язаний з темою спогадів: «*Dans les prés fleuris cueillir la verveine*»[61]. Таким чином, композитор чітко виявляє на музичному рівні дихотомію поетичного тексту А. Мюссе, у котрому сучасне і минуле беруть участь в діалозі. Відчуття безвихідності першого виражено через комплекс сфери *lamento.* Друге, пов'язане з переживанням щастя, – у двох фрагментах душевного підйому. Чергування контрастних станів (експозиція і середній розділ), взаємопроникнення (в репризі) надають всій композиції ознаки ліричного монологу. Про наскрізний розвиток в рамках тричастинної форми свідчить і факт подолання квадратності, використання непарних структур (3-х, 6-тактів), широке використання принципу вторгнення кадансу, що згладжує грані форми, внутрішньо ускладнюючи її. Вельми показовим у даному випадку є перехід від середнього розділу до репризи: поетична реприза настає раніше, ніж музична (37 та 38 такти, відповідно). Підсумовуючи, відмітимо, що твір Ш. Лефевра незаслужено не належить до числа популярних. Він заслуговує на визнання, оскільки демонструє високу майстерність його автора, що зумів без втручання у поетичний оригінал продемонструвати тонке розуміння природи *mélodie*, створивши на її основі справжній ліричний монолог.

«Жити і померти» / «*Vivre et mourir là!*» **Віктора Массе** / *Victor Massé* (1822–1884) написаний для вокального *дуету* у супроводі фортепіано [209]. Він входить в Третю серію-збірку камерно-вокальних творів з чергових 20

[60] «Але пам'ятати про це / Хто візьме на себе труд? / Але пам'ятати про це, щоб повернутися туди…»
[61] «Збирати вербену в квітучих лугах…»

mélodies на слова П. Ронсара / *P. de Ronsard*, П. Корнеля / *P. Corneille*, Ж.-Ж. Руссо / *J. -J. Rousseau*, Ж. Расіна / *J. Racine*, А. Ламартіна / *A. de Lamartine*, Ж. Барб'є / *J. Barbier*, А. Мюссе / *A. de Musset* (*Troisième recueil de mélodies*, № 18). Усі 60 вокальних мініатюр публікувалися впродовж десятиліття (*Première recueil*, 1868; *Deuxième recueil*, 1874; *Troisième recueil*, 1877). Остання серія перекликається з Першою, оскільки є єдиною в принципі відбору поетичного матеріалу: композитор відтворює в них цілу антологію французької поезії, починаючи з авторів XVI століття (П. Ронсар) та класицистів, а завершуючи творчістю сучасників (Жиль, Мюссе, Барб'є), тоді як Друга серія присвячена виключно романтикам. Автор багатьох комічних опер і оперет (біля 20), деякі з яких користувалися гучним успіхом, В. Массе не відносився до першого ешелону французьких композиторів другої половини XIX століття. Завдяки професійній сумлінності і якості роботи, він здобув позитивні відгуки на адресу своїх творів з боку деяких своїх сучасників – Г. Берліоза, К. Сен-Санса, Р. Вагнера, що відмічали свіжість і смак, граціозність і дотепність, точність деталей в поєднанні з сентиментальною чутливістю, і, головне, паризький стиль його музики. У числі критиків виступав Марсель Пруст, котрий вважав відому тоді оперу *Une nuit de Cléopâtre* втіленням несмаку [231][62]. Сьогодні музика В. Массе відійшла у забуття, але заслуговує на увагу як складова музичного контексту розглядуваного часу. Лауреат Римської премії (1844) В. Массе під час перебування в Італії написав оперу на італійське лібрето. Вона була поставлена у Венеції (1855). Також венеціанський слід можна знайти і в опері *La reine Topaze* / Цариця топазів (1856), відомій зараз завдяки блискучій колоратурній арії *Carnaval de Venise.* В її основі лежить відома тема неаполітанської пісні, що вперше було розроблена Н. Паганіні у варіаціях *Il Carnevale Di Venezia* (op. 40, 1829) та згодом інтерпретована багатьма композиторами і виконавцями.

Обираючи замість сольного ансамблевий виконавський склад – дует,

[62] Це знайшло відображення у його романі *Du côté de chez Swann / В бік Сванна.*

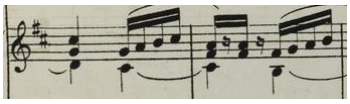
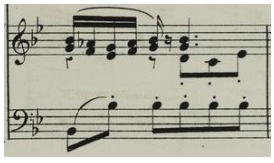
В. Массе усіляко намагається подолати мініатюрність поетичного оригіналу та створює розгорнуту тричастинну композицію з кодою. Мабуть у цьому позначилось і тяжіння до театральності, що Грем Джонсон / *Graham Johnson* виділяє як головну прикмету стилю цього композитора у *mélodie* [192, с. 20]. Музична масштабність безпосередньо пов'язана із втручанням у поетичний текст А. Мюссе (див. Додаток F, № 1): збільшенням вдвічі кожної строфи оригіналу за рахунок повторення окремих рядків (1 і 3 строфи); точного повторення всієї 2 строфи; переносу фрагмента тексту з 1-ї у 3-ю строфу. Текстові повтори незмінно тягнуть за собою повторення музичних речень, з котрими вони пов'язані. Це породжує відчуття рефренності звороту «*À Saint-Blaise, à la Zuecca*» (13–16 т.т.; 24–27 т.т.; 81–84 т.т; 95–98 т.т.; 106–110 т.т.). Додамо, що у чисто інструментальному вигляді ця тема вже звучала у вступі. Ще один її варіант представлений у 32–35 т.т. Подібне семиразове (!) проведення теми-*quasi* рефрену створює відчуття *perpetuum mobile.* Цьому сприяє і мелодична сторона самої теми. В її основі лежить інтонаційний малюнок групето від V ступеня, а надалі і III-го. Виклад паралельними терціями, жвавий темп, невибагливий акомпанемент у дусі польки або галопу доповнюють це враження. До повтору рядків «*Vous étiez, vous étiez bien aise // À Saint-Blaise*…» з першої строфи у третій композитор прибігає з метою створення музичної репризи, максимально наближеної до експозиції. Повторення другої строфи – і у тексті, і у музиці – призводить до утворення пари періодичностей (*BB*), що на рівні цілого урівноважує всі розділи. У коді музика набуває гімнічного характеру. Змінюються: тональність (*G-dur* замість *g-moll*); фактура (установлюється хоральна замість фактури галопу); динаміка (*ff*). Раптово у останніх тактах пісні (134–142 т.т.) виникає ефект «дзвону» у фортепіанній партії: це низхідний рух октавами в басах, що викликає аналогії зі звучанням великого дзвону, котрий доповнюється переливами «малих» дзвонів у високому регістрі. Можна припустити, що в подібній музичній імітації могло відбитися враження композитора від реальної картини святкувань в честь Святого Власія (*Saint-Blaise*). До речі, на майстерність

В. Массе в правдоподібності музичної передачі дзвону вказував ще сучасник композитора К. Сен-Санс, приводячи в приклад картину весільного бенкету Жанетти в опері В. Массе «*Noces de Jeannette» /* «Весілля Жанетти» [231]. У переносному ж сенсі кода звучить тріумфально, як прославлення почуття, без будь-якого натяку на трагічний підтекст вірша.

Прикладом ще однієї масштабної композиції, нарівні з дуетом В. Массе, можна вважати «*À Saint-Blaise, à la Zuecca»* **Поля Пюже**. Поль Пюже / *Paul Puget* – псевдонім композитора Поля Шарля Марії Кюре / *Paul Charles Marie Curet* (1848–1917). За даними, що наводить *Graham Johnson* [191, с. 17], прізвище Пюже є широко відомим у французькій музичній історії. До нього мають відношення: жінка-композитор Луїза Пюже / *Loïsa Puget* (1810–1889), учениця Адольфа Адана, котра прославилася у 1840-і роки написанням салонних романсів (в цілому близько 300) [204; 191]; відома родина французьких будівельників органів; тенор Анрі Пюже. Його син – Поль Пюже став композитором та успадкував сценічне прізвище свого батька. Учень В. Массе по композиції у Паризькій консерваторії, лауреат Римської премії 1873 року (кантата «Мазепа»), П. Пюже був автором низки успішних сценічних творів (комічних опер, ліричної драми за Шекспіром, ліричних сцен), а також камерно-вокальних творів на вірші Гюго, Мюссе, Готьє. Більшість з них було створено у 1870-ті роки. Нерідко, він звертався до текстів, вже апробованих іншими композиторами, створюючи «елегантні двійники»: «*La fuite»* / «Політ» А. Дюпарка, «*La fleur et le papillon»* / «Квітка і метелик» Г. Форе, «*Infidelité»* / «Невірність» Р. Ана, «*À Saint-Blaise, à la Zuecca»* / «У Сен-Блез, у Зуеці» Ж. Массне. Перебування його у якості стипендіата Римської премії на *Villa Médicis* (1874–1877) доводить факт «прямого спілкування» з італійською природою, культурою, укладом життя, як і багатьох інших французьких композиторів – лауреатів, у котрих представлена «венеціанська тема» (Ш. Гуно, Б. Годар, В. Массе, Ж. Массне). До того ж романс на текст А. Мюссе «*À Saint-Blaise, à la Zuecca*» включено до збірки *Vingt mélodies* (Vol. 1, № 17), у котрій представлені вокальні

мініатюри на слова поетів-сучасників композитора – Гюго, Мюссе, Готьє, Дельфін Жирардін. Датований дослідниками 1870–79 роками, він безпосередньо вписується в хронологію перебування автора в Італії.

В аналізованому вокальному творі П. Пюже [220] надано приклад лірико-радісного висловлювання на тему кохання, як і у розглянутих нами мініатюрах О. Геру і В. Массе. Але на відміну від першого у цьому ряді романсу (О. Геру), що за характером викладу радше нагадує невибагливу *chanson*, у П. Пюже відчувається більше тяжіння до салонного блиску, що підкреслюється і жанровою природою. Так, тема крайніх розділів відтворює образ італійської народної пісні. На це вказують:

- інтонаційний склад теми (в її основі лежить зворот, характерний для багатьох італійських та, зокрема, неаполітанських пісень – V–VIII–VIII–VII–IV–VI–V// *Santa Lucia*);
- метро-ритмічна організація ;
- тип фактури (гармонічна фігурація в басу, що нагадує награвання на струнно-щипковому інструменті).

У середньому розділі, де змінюються не тільки тональність (*B-dur* після *D-dur*) і розмір ($^{3}/_{4}$ замість $^{2}/_{4}$), відбувається ніби переключення у інший стилістичний пласт, пов'язаний з танцювальністю французького придворно-салонного типу. Особливо ясно це стає у другому розділі середньої частини (55–63 т.т.): поєднання органного пункту на V ст. у *Es-dur* (супровід, бас) і ритмічного малюнку (високі голоси) вказує на ознаки полонезу. При цьому у вокальній партії прочитуються типово «італійські» обороти (V–IV–III–IV–V – з серії вокалізованого групето). Такий музичний діалог італійської та французької стилістик, внутрішнє органічний, відповідає тій двоїстості сенсів, котра від самого початку притаманна тексту французького автора про італійську Джудекку. Враховуючи роки створення

романсу – під час його перебування в Італії – можна вбачити у цьому і наслідок «живого» слухового досвіду композитора, його вражень. На більш глибокому рівні це також свідчить про інтеграційні музичні процеси, пов'язані з практикою французьких салонів. З 1830-х років їх простір неминуче заповнювався вокальним матеріалом не тільки з репертуару італійської модної опери, але й італійської народної пісні, багато в чому «підігнаної» під штампи цієї самої опери.

Простежуючи заявлені вище аналогії з *mélodie* В. Массе, вкажемо на подібність у їх підходах до композиції: П. Пюже, як і його попередник (й водночас педагог по композиції) вибудовує тричастинну форму з точною репризою, але підкреслено контрастною серединою. Він також використовує зміну тональності, але просувається ще далі, поглиблюючи й тональний розрив (*B-dur* = VI♭ *D-dur*), та перетворюючи інші засоби виразності (розмір, фактуру, ритм). Втручається композитор і в структуру поетичного оригіналу А. Мюссе, використовуючи багаторазове повторення не тільки словосполучень «*À Saint-Blaise*» (1 та 3 строфи), але й оберту «*À Saint-Blaise, à la Zuecca*». Вони знаходяться у другій половині експозиції і репризи (17–34 т.т.), та відтіняються завдяки гармонії альтерованої субдомінанти – $IV^{\#}{}_{7}$ (17–22 т.т.). Другу та третю строфи вірша композитор поміщає у середній розділ романсу, тоді як у репризі повторює видозмінену першу строфу (див. Додаток F, № 2). Таким чином, якщо порівняти оригінальний текст А. Мюссе і, як його варіант, текст романсу, то будуть очевидними значні розбіжності, оскільки вірші сприймаються композитором не у їх ціннісній цілісності, але як заготовка для музичної композиції, тобто в суто прикладному значенні. Мабуть, у цьому і полягає розходження між назвою *mélodie*, що поширилася повсюди у 1870-ті роки, та жанром *mélodie* як таким. Підкреслено уважне відношення до тексту в плані збереження його первісної цілісності мало характеризувати композиторів, визнаних розроблювачами жанру *mélodie.* Серед них був і Ж. Массне.

На підставі здійсненого аналізу, можна зробити висновок, що П. Пюже

безсумнівно мав музичний і, головне, мелодичний дар, відчував природу вокальної музики. Це демонструє і вокальна мініатюра *À Saint-Blaise, à la Zuecca*, що по-своєму оригінальна та має ряд незаперечних переваг у порівнянні з вже існуючими «двійниками». У той же час, беручи участь у формуванні французької вокальної музики другої третини XIX століття, П. Пюже навряд чи міг бути названий перетворювачем жанру, оскільки тісно був пов'язаний з традицією салонного романсу і в плані вподобання форми *da capo*, і в культивуванні підпорядковано-прикладної функції поетичного тексту, що є не рівноправним з музикою.

У Розділі ІІ даної дисертації вже була можливість познайомитися з твором жінки-композитора: романсом на венеціанську тему Фанні Мендельсон. Французька музика у даному питанні не є випадком, незважаючи на рідкість самого явища для XIX сторіччя. Справжньою удачею можна розглядати виявлення нот Шарлотти Деверія, котра також відгукнулася на вірш А. Мюссе. Племінниця композитора Амбруаза Тома **Шарлотта Деверія** / *Charlotte Devéria* (вроджена Тома, 1856–1885), незважаючи на своє коротке життя, залишила по собі пам'ять як про талановиту піаністку, композиторку та дослідницю. У 1876 році Шарлотта вийшла заміж за Жана-Габріеля Деверія, французького дипломата та перекладача у Китаї. Чоловік Шарлотти, у 16 років заступивший на дипломатичну службу, став згодом відомим китаїстом, автором цікавих досліджень. Перебуваючи з ним у Китаї, Шарлотта також вивчала місцеві музичні традиції, опублікувавши з часом ряд статей на дану тему в *Magasin Pittoresque* у 1885 році. Саме перебуванням тут пояснюється поява серед французьких *mélodie* Шарлотти на тексти французьких поетів-романтиків декількох вокальних мініатюр, створених в орієнтальному стилі, з опорою на пентатоніку. Усі вони мають підзаголовок-уточнення: «китайська арія» / *air chinois*. Це – «*Chanson pékinoise*» (№1), «*Chinoiserie*» (№4), «*Ivresse*» (№5), «*Le Lys d'eau*» (№6) зі збірки *Vingt mélodies*, опублікованої у 1889 році вже після смерті Ш. Деверіа [163−165]. Тут, серед інших *mélodie* на слова її

сучасників Т. Готьє / *Théophile Gautier*, Анрі Казаліса / *Henri Cazalis*, Л. де Ліля / *Leconte de Lisle*, Ж. Суларі / *Joséphin Soulary* знаходиться *À Saint-Blaise* для високого голосу і фортепіано (№13) [162].

Перше, що необхідно підкреслити, що романс Ш. Деверіа – єдиний з семи розглянутих творів, котрий повертає стилістику баркароли, звичну для творів «венеціанського тексту». Мається на увазі не тільки розмір $^{6}/_{8}$: у «Венеціанському сувенірі» Ж. Массне розмір близький ($^{3}/_{8}$), але переважає танцювальний характер. У романсі Шарлотти зберігається один з головних фактурних елементів баркароли – гармонічна фігурація, а також кантилена, плавність розгортання мелодичної лінії. Загалом музику даного романсу вирізняють світла лірика та захопленість висловлювання, відображені в польотності інтонацій та «солодкості» доповнюючих їх гармоній. Переважають висхідні мотиви з виразними стрибками на кварту (V−VI−VII−↑III) та сексту (VI−↑IV). Композиторка використовує соковиті зіставлення тональностей: *D-dur* (I) та *Fis-dur* (III) – у першому модулюючому реченні періоду крайніх розділів; *D-dur* (I) та *B-dur* (VI ♭) – у другому реченні періоду крайніх розділів у процесі розвитку елементів теми. Цікаво, що практично дослівно початковий оборот теми (3−5 т.т.) проводиться далі у *B-dur* (14–16 т.т.), створюючи ситуацію «секвенції на відстані». Це сприяє сприйняттю даного романсу як внутрішньо цілісної побудови. У середньому розділі (22−28 т.т.) автор продовжує дотримуватися розпочатої в експозиції лінії «м'якого» інтонування, воліючи до округлості терцевих ходів (21−22 т.т.), по звуках тризвуку та інших гармонічних функцій, консонантність звучання в цілому. Додамо, що відчуттю гармонійності твору сприяє врівноважена форма – проста тричастинна з точною репризою. Ніяких несподіванок не таїть й текст *mélodie*: автор музики слідує в точності за текстом поетичного оригіналу, лише посилюючи емоційне враження повторенням останнього рядка у 2 та 3 строфі (див. Додаток F, №2).

Висновки до Розділу 3

«Венеціанський текст» у французькій камерно-вокальній музиці XIX століття виявився досить детальним та різноманітним за персоналіями, поетичною основою, варіантами музичного рішення. Це підтверджує і розглянута низка камерно-вокальних творів французьких композиторів Ш. Гуно, Б. Годара, Ж. Віллана, О. Геру, А. д'Анверса, Ж. Массне, Е. Лало, Ш. Лефевра, В. Массе, П. Пюже, Ш. Деверіа. Вірші А. Мюссе надають цікавий матеріал для дослідження у контексті «венеціанського тексту» європейської літератури. У першому з них – «*Dans Venise la Rouge*…» – художній простір Венеції конструюється за рахунок цілого ряду константних образів, таких як морська лагуна, гондола, бронзовий лев, старий дож, маска, карнавал, діви, дзеркало, нічне побачення. Ясно прочитувальні знаки міста виступають метафорами певних емоційних станів, незрідка – бінарних, що стійко асоціюються у більшості художніх джерел саме з Венецією, як то: тривожність, самотність, дряхлість, смерть, або чуттєвість, еротизм, юність, карнавал життя. У другому вірші А. Мюссе – *«À Saint-Blaise…»*, що також має автобіографічний підтекст, – пряма вказівка на зв'язок з топосом Венеції відсутня. Немає тут звичної атрибутики міста, відомої за «*Dans Venise la Rouge* ...», яка втілилась у більшості розглянутих романсів через стійкий комплекс виражальних засобів, наприклад, жанрову основу баркароли. Ознаками венеціанських мотивів стають: топонім *La Zuecca* – назва одного з островів венеціанської лагуни, де жили закохані А. Мюссе та Ж. Санд, а також втілений у вірші принцип двосвітовості – самотнього сьогодення, сповненого меланхолії та спогадів, і радісного минулого. Зазначимо, що венеціанську природу поетичного тексту оголює саме Ж. Массне, називаючи свою *mélodie «Souvenir de Venise»*.

Виявлено, що перенесений в умови камерно-вокального жанру текст А. Мюссе «*Dans Venise la Rouge* ...» зазнає докорінних змін. При зіставленні варіантів поетичного оригіналу і тексту романсу стає зрозумілим їх невідповідність. Ш. Гуно є першим з композиторів, хто значно скорочує

структуру вірша, майже створюючи свій варіант тексту *mélodie.* Відмова від кількості строф у *mélodie* Ш. Гуно сприяла полегшенню структури, її спрощенню, зробивши зручною для задач камерно-вокальної музики. Вишуканість і метафоричність поетичної мови А. Мюссе поступилися більшій ясності образів, надавши можливість саме музиці стати репрезентантом контрасту, хвилювання, тривожності, котра ніби очищує музичний образ Венеції від зайвої глянсуватості поетичного тексту. Це, з одного боку, доводить нерозривний зв'язок слова і музики в камерно-вокальних жанрах; з іншої, характеризує Ш. Гуно як видатного майстра, що володів не тільки винятковим мелодичним даром, але і рідкісним чуттям гармонічності художнього образу. При цьому слід говорити як про повне відтворення «варіанта тексту» Ш. Гуно, так і про часткове. Прикладом першого підходу може вважатися романс «*Venise»* іспанського композитора М. дель Адалід і Гурреа. Інший підхід демонструють твори Б. Годара, Ж. Віллана.

Другий вірш А. Мюссе *«À Saint-Blaise…»* зазнає менших змін в плані перебудови композиторами поетичної структури. Всі розглянуті вокальні мініатюри французьких авторів являють собою зразок індивідуального підходу у вирішенні творчого завдання. Але як і у випадку з німецькими композиторами, явно виділяється лідер, який в силу свого мелодійного дару, проникнення в суть поетичного образу встановлює певний еталон втілення «венеціанського тексту» в музиці. Таким в цілому, і стосовно першого вірша «*Dans Venise la Rouge …*» виступає Ш. Гуно, як в силу визнання його авторитету в історії музики, так і з точки зору багатства задіяних музично-виразних засобів, в порівнянні зі скромністю рішень інших авторів. У випадку з музичною трактовкою другого вірша, роль певного художнього еталону, відправної точки у наступних інтерпретаціях зіграв романс «*Souvenir de Venise*» Ж. Массне. В подальшому композитори знаходили свій вектор погляду на обрану тему. Так, Е. Лало акцентує увагу саме на світлій стороні спогадів, бажанні повернутися і залишитися у *минулому*. Ш. Лефевр трактує

вірш А. Мюссе як романс-спогад, розкриваючи мелодраматичну сторону поетичного змісту. В. Массе створює вокальний *дует* «Жити і померти» у супроводі фортепіано, в якому намагається подолати мініатюрність поетичного оригіналу, створюючи розгорнуту тричастинну композицію з кодою. Вокальна мініатюра П. Пюже є прикладом лірико-радісного висловлювання на тему кохання, з елементами салонного блиску. Зі всіх зразків саме П. Пюже найбільш втручається в структуру поетичного оригіналу А. Мюссе, демонструючи сприйняття віршу не в його цінній цілісності, а як заготовку для музичної композиції, тобто в суто прикладному значенні. І лише романс Ш. Деверіа – єдиний з семи розглянутих творів, котрий повертає стилістику баркароли, звичну для творів «венеціанського тексту» в європейській музиці.

ВИСНОВКИ

1. Роль міста у формуванні європейської цивілізації ще за часи Середньовіччя сприяла виникненню стійкого інтересу до окресленої теми, який згодом, наприкінці XIX століття сприяв формуванню наукової традиції «урбанізму», спрямованої на осмислення феномену міста з багатьох точок зору: соціологічної, культурологічної, філософської, мистецької та інших. Зближуючим моментом у всіх цих напрямках виступала антропологічність – людський фактор, що виправдовує мету існування міста як особливого середовища, передбачаючи присутність та активну взаємодію людини з міським простором у якості творця, будівника, споглядача. Сам факт емоційного переживання міського середовища призвів до посилення антропоморфних позицій у його сприйнятті та виникнення таких понять, як *душа міста, образ міста* (В. Лі, М. Анциферов), передбачених для закріплення у системі знаків специфічності та неповторності міського середовища. Осмислення творчими людьми (художниками, поетами, письменниками, композиторами) міських образів сприяє створенню унікальної ситуації, яку можна представити у вигляді багатоскладового процесу: естетичне переживання – критичне осмислення – модулювання специфічної художньої реальності, в якій заново відкритий глибинний зміст явища дозволяє вийти на його розуміння на новому метарівні. Наявність у ландшафті «певних знаків» (М. Анциферов, В. Топоров), «домінантних точок» (К. Лінч, Н. Медніс) створюють образний «каркас міста» (Ф. Абілова), що відрізняє його від інших міст. Втілення в художніх творах різних авторів такого «знакового ландшафту», що добре упізнається, набуваючи роль символічного, з відповідною емоційно-чуттєвою подачею образів, перетворюється на «загальні місця» або *топоси*. Незважаючи на ґрунтовну розробку у семіотиці літературознавства, музикознавстві та інших галузях наукового знання, *топос* виступає поняттям, що не тільки постійно поглиблює свої характеристики, виступаючи майже універсальною

категорією, але й потребує свого уточнення в контексті конкретних напрямів дослідження. Таким вектором виявився венеціанський міський міфопростір.

2. Будучи складовою частиною системи *міського тексту як тексту художнього* (Ю. Лотман), міський топос є докладно розглянутим у зв'язку із дослідженням «петербурзького тексту» (В. Топоров, 1960-ті роки), що почав активно формуватися починаючи з XIX століття. Запропоновані прийоми його дослідження, у контексті семіотики, можуть вважатися класичними і доречними для вивчення феномену будь-якого міста. Формування венеціанського тексту у мистецтві (у порівнянні з *петербурзьким*) почалося значно раніше – у живопису з XV століття, в театрі з XVII-го, завдяки розквіту *commedia dell'arte*. В європейській літературі образ Венеції активно створюється протягом XVII–XIX століть, часом еволюціонуючи від уявлення про нього як території свята, веселощів до міста рокового, пов'язаного зі смертю. При зміні емоційних відтінків у сприйнятті міста, воно найчастіше сприймається у своїй двоїстості: як осередок дива, фантазії, земля обітована, найпрекрасніша морська держава, та, водночас, як стара, мертва, оточена водою територія, що несе небезпеку. Ключовими виступають ідеї *містичності*, *таємниці*, *ірреальності Венеції*, *Божественного походження*, що пов'язане з самим фактом її існування протиріч природних законів. *Венеціанський топос* виражений такими легко впізнаними предметними знаками, як гондола, канали, дзеркало, карнавал, маска, лев, П'яцетта, Собор Св. Марка. Мотивами венеціанського простору у художньому тексті стають *мотиви мрії*, *творчості*, *поезії*, *фантазії*, *таємниці*, *любові та смерті*, *самотності,* що нерідко постають у вигляді дихотомій.

Тема міста, міського тексту, урбанізму в цілому постає дуже розробленим концептом в різних галузях сучасної науки, окрім музикознавства, де й досі залишається багато «білих плям» у відтворенні художнього феномену міста. Незважаючи на те, що ландшафт, пейзаж, семіотичні знаки міського простору присутні в багатьох музичних творах, починаючи з італійських *caccia* XIV століття, в яких відображалася звукова

атмосфера міського оточення, систематизованих досліджень за даним напрямом вкрай мало. Якщо топіка здатна вміщувати розуміння структури образу, сюжетних ліній твору, суттєві ознаки композиторського стилю, спадщини, то справедливим є застосовування цього поняття і при характеристиці камерно-вокальних творів на венеціанську тему, що і пропонується у даному дослідженні. В такому випадку під *топосом Венеції* у музиці розуміється *наявність асоціативних зв'язків між художньо відтвореною атмосферою та образом міста з його реальним прототипом, які встановлюються завдяки використанню різними авторами спільного комплексу елементів музичної мови – жанру, темпу, інтонаційності, тональності.* Під *венеціанським текстом* слід розуміти весь корпус творів, що написані за даною темою і мають у поетичному тексті конкретне посилання на знаки венеціанського топосу.

Як будь-яке системне явище, *текст* має певні ознаки. Його необхідними компонентами Ю. Лотман вважає *виражальність*, *відмежованість*, *структурність*. Ознакою вираження «міського тексту» в літературі є конкретні топонімічні, топографічні, особистісно-біографічні, історико-культурні знаки, через які репрезентовано феномен міста. Структурність розкривається через внутрішню діалогічність та ієрархічність урбаністичних знаків, до яких залучені і кліматичні, і ландшафтні рівні. У музиці *виражальність* реалізується через наявність власної мови, продуктом, актом якої становиться або сам музичний твір, або його інтерпретація (Арановський). Музична мова складається з лексики, що спирається на використання елементів, які з абстрактних одиниць перетворюються на «музичні слова» − живі в своїй інтонаційній природі та приналежності до конкретного стилю. Аналогами *відмежованості* та *структурності* (за Ю. Лотманом) стають у музиці (за М. Арановським) *функціонально-жанрова* та *структурна* парадигми.

В процесі розгляду камерно-вокальних творів, використаних у якості матеріалу нашого дослідження, встановлено, що, з одного боку, в

літературній складовій романсів та пісень «венеціанської тематики» міститься фіксація тих топонімічних, топографічних, історико-культурних знаків, які завдяки своєму взнаванню виступають в ролі стійких художніх кодів названого міста. З іншого, музика, силами своєї мови, виразних засобів, завершує створення цілісності образу, звукової пізнаванності міста. Велика роль при цьому належить не стільки музичним лексемам як виразникам інтонаційного фонду епохи, скільки власне жанру *баркароли*, як провідному у втіленні венеціанського колориту. Саме тут очевидним стає взаємозв'язок між *виражальністю* та *відмежованістю*: жанр баркароли стає тим фактором, що допомагає відмежовувати ці мініатюри від розмаїття інших жанрів елегійної спрямованості у романтичній камерно-вокальній музиці європейської традиції. Іншими словами, *відмежованість* досягається методом узагальнення через жанр. *Структурність*, на нашу думку, розкривається в ієрархічності елементів, що залучаються до створення цілісного образу музичного твору: часто ландшафтні та кліматичні характеристики, поєднуючись у пейзажній замальовці, виступають важливими рисами художнього простору романсу, відтіняють, доповнюють, або «протистоять» історії героя, наділяючи зміст твору новими вимірами психологічного толку.

3. У дисертації простежено генезис *музичної* інтерпретації образу Венеції у творах XVII–XVIII століть, коли образ цього міста як міф поступово затверджується у музиці. Його витоки пов'язані з *оперою*, що одразу виявилася дуже близькою до духу венеціанців. Встановлено, що *венеціанська опера*, будучи прикладом локального жанрового різновиду, відповідаючи стремлінню до багатства, розкоші, суперечливості, контрастності, до містичного, що панували у венеціанському суспільстві, тяжіла до видовищності, поєднання драматичного та комічного, насичення сюжету колізіями, сценами змов, розв'язок, чарівних перевтілень, сприяючи формуванню жанру *трагікомедії*. Зазначено, що образ Венеції реалізовувався у венеціанських музичних текстах різними шляхами: прямо та

опосередковано. У першому випадку топос міста відтворювався через обрання міського простору місцем розвитку сюжетної інтриги, або через асоціації-метафори, алегорії, присвяти Венеції, що найчастіше втілювалися у прологах барочних опер (Ф. Каваллі, А. Кампра, Дж. Россіні, Г. Доніцетті, Дж. Верді). У творах іншої групи, завдяки причетності до них митців-венеціанців, або впливу атмосфери самого міста, також формувався той неповторний дух та настрій, поведінка героїв та сценічні ситуації, які підсвідомо нагадували про Венецію, навіть не пов'язуючись сюжетом з локацією міста (оперні лібрето К. Ґольдоні для Й. Гайдна, Н. Піччіні, Дж. Сарті). Окремої уваги заслуговують опери-балети французького композитора Андре Кампра («Галантна Європа», «Венеціанський карнавал», «Венеціанські святкування»), як погляд «ззовні» на венеціанську культуру. Поєднуючи драматургічні принципи венеціанської опери (заплутаність сюжету, насиченість його сюжетними «поворотами», театральність та видовищність) та *Comedia dell'Arte* (багатство ситуацій і реалістичність характерів, сюжетні мотиви кохання та зради, перевдягання) з суто французьким прийомом алегорії та мистецтвом балету, А. Кампра створює новий жанр – оперу-балет, в якому «венеціанське» за суттю «одягалося» в суто французькі форми. Венеція постає містом розваг, карнавалу, гральних будинків, осередком лірико-комічних ситуацій, тоді як атрибутами «венеціанського» міфу виступають міські локації, карнавал, бал, маски, море, гондоли.

Розпочате з XVII століття у європейській музиці формування «венеціанського тексту» продовжиться у романтичну добу, під час якої, з одного боку, вектор зацікавленості темою буде перенесено з опери на жанри інструментальної та камерно-вокальної музики, а з іншого, домінуючими мотивами стануть мальовничість та неординарність венеціанського пейзажу, його зв'язок із романтичними настроями, фантазією та мрією, усамітненням митців.

4. У дослідженні розглянуто шляхи втілення образу Венеції у камерно-вокальних творах німецьких композиторів. Відзначено виключну роль в цьому Й. В. Ґете, який в «Італійських мандрівках» створив той образ Італії, що затвердився у традиції німецької культури. Спостереження поета над художніми смаками венеціанців, їх психологією, описання співу гондольєрів, що вже наприкінці XVIII століття вважався полишеною традицією, немов запрограмувало той меланхолічний настрій музики, що притаманний багатьом «*Venetianisches Gondellied*» німецьких авторів. Тобто композиторське сприйняття стало наслідком процесу міфологізації образу Венеції, залученими до котрого опинились всі творчі люди (поети, письменники, композитори, живописці), що сприймали це місто крізь призму художніх асоціацій, шукаючи у його канонічних символах (каналі, гондолі, морі, дзеркалі, масці) нові смислові виміри, засоби прояву саморефлексії.

Два вірші англійського поета Т. Мура зі збірки "*National Airs*" були присвячені Венеції. Вони відобразилися у більш ніж 70 піснях німецьких композиторів, що перетворилися на «венеціанський текст» німецької камерно-вокальної музики. Жанрово-стилістичний аналіз вокальних мініатюр Р. Шумана, Ф. Мендельсона, О. Фески, А. Єнсена, Я. Галла, Ф. Хензель, Г. Ессера, І. Брюлля, Е. Меєр-Хельмунда дозволив дійти висновку про типову схожість цих вокальних мініатюр – *баркарол*, та закріплення у європейській музичній традиції, завдяки німецьким авторам, жанру «*Gondellied»*.

Доведено, що існуючі відмінності продиктовані як особливостями поетичного тексту, так і індивідуальним стилем кожного з композиторів. Найбільш повно їх демонструє музична форма, яка обирається авторами відповідно до їх відчуття структури поетичного першоджерела, а також інтонаційний рельєф мелодій романсів. У першій венеціанській арії – *«O komm zu mir ...»* – заклик, виражений в першому рядку, визначив і «зліт» у мелодії по звуках квартсекстакорду. Більш розповідний характер другого венеціанського вірша – *«Wenn durch die Piazetta ...»* – відображено у спокійнішому розгортанні мелодії, відсутності квартових висхідних

інтонацій. Більш простою в порівнянні з першим є структура і другого венеціанського вірша. Якщо в *«O komm zu mir …»* були присутні риси рондальної композиції, на що вказувало неодноразове повторення першого рядка, то *«Wenn durch die Piazetta …»* вирішений як дві парних строфи. Цікаво, що більш складна структура першого вірша виявляється практично незміненою композиторами. Тобто, незначні втручання в текст у вигляді заміни знаків пунктуації, деяких слів, рідкісні випадки повтору рядків непорівнянні з тими перетвореннями, яких зазнав другий вірш. Це спровокувало і заміну в ньому цілої низки рядків, що змінювало навіть сенс перекладу (так званий «шуманівський» варіант, згодом повторений в романсах А. Єнсена та Я. Галла); і введення близького за змістом вірша невідомого автора (О. Феска). Повторення перших чотирьох рядків в кінці у якості «репризи» *«Wenn durch die Piazetta...»* спостерігаються в творах Ф. Мендельсона, О. Фески, Я. Галла. Найбільш наближеним до оригіналу за поетичною структурою і масштабами є «*Venetianisches gondellied»* Р. Шумана. Найменша кількість перетворень граматики тексту – в романсі Ф. Мендельсона. Все це вказує на типові ознаки «венеціанського тексту» німецької музики при індивідуальності композиторських рішень у кожному окремому випадку.

5. Аналіз творів на венеціанську тему у французькій камерно-вокальній музиці XIX століття, здійснено на прикладі низки камерно-вокальних творів французьких композиторів на два вірші А. Мюссе. Обрано вокальні мініатюри Ш. Гуно, Б. Годара, Ж. Віллана, О. Геру, А. д'Анверса, Ж. Массне, Е. Лало, Ш. Лефевра, В. Массе, П. Пюже, Ш. Деверіа. Зверненню композиторів до даної теми передував діалог двох культур – французької та італійської, що будувався протягом кількох століть в умовах різних геополітичних обставин. Образ Венеції виявився пов'язаним з двома віршами А. Мюссе: «*Dans Venise la Rouge…*» (1828) і «*À Saint-Blaise, à la Zuecca…*» (1835). У першому вірші художній простір Венеції конструюється за рахунок цілого ряду константних образів: морської лагуни, гондоли, бронзового лева,

старого дожа, маски, карнавалу, дів, дзеркала, нічного побачення. Ясно прочитувальні знаки міста виступають метафорами певних емоційних станів, нерідко – бінарних, що стійко асоціюються у більшості художніх джерел саме з Венецією, як то: тривожність, самотність, дряхлість, смерть та протилежні їм чуттєвість, еротизм, юність, карнавал життя. У другому, що також має автобіографічний підтекст, пряма вказівка на зв'язок із Венецією відсутня. Немає тут і звичної атрибутики міста, відомої з «*Dans Venise la Rouge*…», що втілилась у більшості розглянутих романсів через стійкий комплекс виразних засобів та жанрову основу баркароли. Вокальні мініатюри, що інтерпретують другу *Chanson* А. Мюссе, вирішені оригінально і абсолютно «поза» сформованих у музиці романтизму принципів «венеціанського тексту». Венеціанську природу поетичного тексту виявляє саме Ж. Массне, називаючи свою *mélodie Souvenir de Venise / Венеціанський сувенір.*

Першим перекладенням «*Dans Venise la Rouge*…» на музику є однойменний романс (1834) І. Монпу. Слідуючи за ним, Ш. Гуно створює свій варіант прочитання поезії А. Мюссе, знаменуючи новий етап розвитку камерно-вокальних жанрів у французькій музиці, що явив еталон для послідовників – Б. Годара, Ж. Віллана, Ш. Малерба. У випадку з іншим віршем А. Мюссе «*À Saint-Blaise, à la Zuecca…*» роль художнього еталону щодо розкриття поетичного образу у камерно-вокальній музиці виконує романс «*Souvenir de Venise*» Ж. Массне, що також ініціює народження цілої низки камерно-вокальних мініатюр В. Лефевра, В. Массе, П. Пюже, Ш. Деверіа та ін.

Задіяні аналітичні методи надають можливість виявити відмінності в підходах німецьких і французьких композиторів в практиці створення пісень на один і той же текст. **По-перше**, звернення німецьких авторів до одного і того ж тексту відбувалося часто. У французів таких випадків в рази менше. При цьому поетичний текст у німців, якщо і піддавався редакції, то в значно меншій мірі, ніж це можна було спостерігати у французьких авторів. **По-**

друге, в умовах великої кількості зразків закономірними стають ладотональні, інтонаційні перетини німецьких *lied*. Французькі мініатюри на один текст, хоча і підкоряються жанровому шаблону баркароли, але відображають більш індивідуальний підхід авторів до розкриття теми у плані вибору засобів музичної виразності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абилова Ф. А. Топос Венеции в новеллах Т. Манна и Д. дю Морье. *Вестник Пермского университета*. Вып. 2 (34), 2016. С. 120–127.
2. Акройд П. Венеция. Прекрасный город. М. : Издательство Ольги Морозовой, 2012. 496 с.
3. Альфред де Мюссе. Венеция. Перевод на русский Светланы Гавраевой. *Svetlana Gavraeva. Mon livre à couverture souple.* 2015. 130 с. Відновлено з https://books.google.com.ua/books?id=-y2_CQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false.
4. Анализ вокальных произведений. Л. : Музыка, 1988. 352 с.
5. Аничков Е. Итальянская литература. *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*. Ибаге – Кочубей. Відновлено з https://ru.wikisource.org/wiki/%
6. Анциферов Н. П. Душа Петербурга : образ города. М. : Наука, 1991. 421 с.
7. Апухтин А. Н. Венеция. *Полное собрание стихотворений*. Л. : Сов. писатель, 1991. С. 189–194.
8. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник*, вып. 6. М., 1987. С. 5–44.
9. Арановский М. Г. Текст и музыкальная речь. *Музыкальный текст. Структура и свойства*, гл. 6. М., 1998. С. 59−77.
10. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс [Кн. 1–2]. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
11. Бабичев Н. Т., Боровской Я. М. Латинско-русский и русско-латинский словарь крылатых слов и выражений. М. : Русский язык, 1988. 960 с.Відновлено з https://www.twirpx.com/file/239113/
12. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 1. Старая итальянская и французская школа. М. : Муз. сектор, 1927. 247 с.
13. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 2. Немецкая школа, новая итальянская школа, новая французская школа, послесловие. М. : Гос. муз. изд-во, 1932. 256 с.

14. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 3. Вып. 1. М. : Гос. муз. изд-во, 1937. 256 с.
15. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной педагогики. М. : Гос. муз. изд-во, 1956. 268 с.
16. Баевский В. С. Сквозь магический кристалл : поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А. С. Пушкина. М. : Прометей, 1990. 158 с.
17. Байрон Дж. Ода к Венеции. *Собрание сочинений*. Том 2. СПб. : Издание Брокгауз-Ефрон, 1905. 496 с.
18. Барбье П. Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи барокко. СПб : Иван Лимбах, 2009. 280 с.
19. Барсова И. А. Миф о Москве-столице (1920-е–1930-е годы). *Россия – Германия : Культурные связи, искусство, литература в первой половине двадцатого века*. М., 2000. С. 468–480.
20. Баткин Л. М. Итальянские гуманисты : стиль жизни и стиль мышления. М. : Наука, 1978. 209 с.
21. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М. : Художественная литература, 1975. 504 с.
22. Белецкий И. Антонио Вивальди. Л. : Музыка, 1975. 30 с.
23. Билалова Т. В. Феномен «Петербургского текста» в русской камерно-вокальной лирике начала XX века : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2005. 24 с.
24. Бильжо А Г. Моя Венеция. М. : Новое литературное обозрение, 2013. 360 с.
25. Боккарди В. Вивальди. Жизнь замечательных людей. М. : Молодая гвардия, 2007. 272 с.
26. Бродский И. Набережная неисцелимых. М. : Азбука, 2013. 192 с.
27. Булыгина Е. Ю., Трипольская Т. А. Язык городского пространства : словарь, карта, текст. М. : Языки славянской культуры, 2015. 240 с.
28. Бурмистрова Е. Символы Венеции у И. В. Гёте и И. Бродского. Відновлено з https://www.lektorium.tv/node/33856

29. Васина-Гроссман В. А. Романтическая песня XIX века. М. : Музыка, 1966. 404 с.
30. Ворбс Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. М. : Музыка, 1966. 320 с.
31. Вяземский П. А. Венеция. *Стихотворения*. Л. : Советский писатель, 1986. С. 315–318.
32. Гаккель Л. Глинка и Петербургские символы. *М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения : Материалы Международной научной конференции*. В 2 Т. Т. 1. М., 2006. С. 25−30.
33. Ганзбург Г. И. Персонажи песенного театра Шумана и их прототипы. *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы*, 1997. С. 21–33.
34. Ганзбург Г. И. Песенный театр Роберта Шумана. *Музыкальная академия*, 1, 2005. С. 106–119.
35. Ганзбург Г. И. (Сост.) Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. Харьков : РА – Каравелла, 1997. 272 с.
36. Гёте И. В Итальянское путешествие. М. : Рипол Классик, 2018. 416 с.
37. Гоцци К. Турандот. *Библиотека всемирной литературы. №51. Гольдони К. Комедии / Гоцци К. Сказки для театра / Альфьери В. Трагедии*. М. : Художественная литература, 1971. Відновлено з http://lib.ru/INOOLD/GOCCI/gozzi1_2.txt
38. Гребенюк Н. Е. К проблеме интерпретации вокалистом музыкального произведения. *Професійна освіта та мистецтвознавство*. К. : ХОМКУЗМК, 1998. С. 57–60.
39. Грушко В. Міста у культурно-семіотичному процесі формування геополітичних просторів та зон підвищеної геополітичної напруги. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Географія. №2.* Тернопіль : Терноп. нац. пед. ун-т ім. Володимира Гнатюка, 2014. С. 61–69.
40. Гуно Ш. Воспоминания артиста. М. : Музгиз, 1962. 119 с.

41. Гюго В. Анджело – тиран Падуанский. М. : Искусство, 1956. 79 с.
42. Д'Аннунцио Г. Девы скал. Огонь. Собрание сочинений в 6 томах. Т. 5. М. : Книжный клуб «Книговек», 2010. 528 с.
43. Деккер, Константин. Відновлено з https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BA%D0%BA%D0%B5%D1%80,_%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD
44. Демченко А. И. Феликс Мендельсон-Бартольди : ракурсы романтического мирочувствия. *Избранные статьи о музыке*, 2003. С. 79–90.
45. Демченко Г. Ю. Искусство бидермайера и «Песни без слов» Ф. Мендельсона. *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма*, 1995. С. 44–48.
46. Демченко Г. Ю. «Песни без слов» как музыкальный эквивалент бидермайера. *Культура и искусство Германии*, 2016. С. 54–58.
47. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М. : Музыка, 1968. 675 с.
48. Евдокимова Ю. К. История полифонии. Вып. 1. Многоголосие средневековья. X–XIV века. М. : Искусство, 1983. 461 с.
49. Емцова О. М. Венецианская опера 1640-х–1670-х гг. : поэтика жанра : автореф. дис. …канд. искусствоведения. Москва, 2005. 26 с.
50. Жарова А. С. Уральский город в программных сочинениях композиторов второй половины XX – начала XXI века : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2009. 24 с.
51. Жаткин Д. Н. Томас Мур в восприятии и осмыслении К. И. Чуковского. *Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований*, *№10-4*, 2015. С. 736-740. Відновлено з https://www.applied-research.ru/ru/article/view?id=7616
52. Житомирский Д. В. Роберт Шуман : очерк жизни и творчества. М. : Музыка, 1964. 880 с.
53. Жулькевська О. В., Грищенко М. В. Суспільний простір міста як об'єкт

соціологічного вивчення та емпіричний референт соціальних змін. *Соціологічні студії*, *№1*. 2012. С. 61–66. Відновлено з https://sociostudios.eenu.edu.ua/index.php/socio/article/view/25/14

54. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма : автореф. дис. … докт. искусствоведения. Москва, 1996. 54 с.
55. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь. *Философско-литературный журнал «Логос»*, №3/4 (34), 2002. С. 1–12. Відновлено з http://www.ruthenia.ru/logos/number/34/02.pdf
56. Ильченко Н. М., Маринина Ю. А. Образ Венеции как пространство любви и смерти (по произведениям Э. Т. А. Гофмана и Т. Манна). *Вестник ТГПУ*, 6 (195), 2018. С. 158–164.
57. Каверина Л. Цикличность как особенность музыкального мышления Р. Шумана. *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы*, 1997. С. 81–88.
58. Каган М. С. Введение в историю мировой культуры. Книга 1. СПб., 2003. 383 с.
59. Каган М. С. Введение в историю мировой культуры. Книга 2. СПб., 2003. 320 с.
60. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть 3 : Поэтика и стилистика. М. : Композитор, 2007. 376 с.
61. Ковтуненко Е. С. Методологічні підходи в семіотичному аналізі. *Наукові праці*. Вип. 199. Т. 211, 2013. С. 44–49.
62. Козлов И. И. Венецианская ночь. *Стихотворения*. Л. : Сов. писатель, 1956. 349 с.
63. Конен В. Клаудио Монтеверди. М. : Советский композитор, 1971. 323 с.
64. Коробова А. Теория жанров в музыкальной науке : история и современность. Саарбрюккен : Palmarium Academic Publishing, 2012. 160 с.
65. Кремлев Ю. А. Жюль Массне. М. : Советский композитор, 1969. 248 с.

66. Кречмар Г. История оперы. Л. : Academia, 1925. 408 с.
67. Кроо Д. Если бы Шуман вел дневник… Corvina, 1966. 224 с.
68. Кузик В. Дмитро Ревуцький – дослідник та перекладач австро-німецької пісні. *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы*, 1997. С. 212–217.
69. Левина А. La Serenissima : образ Венеции в литературе. Відновлено з https://aesthesis.ru/magazine/june17/venice
70. Ли В. Италия. Избранные страницы. М. : Изд. Сабанешниковых, 1914. 398 с.
71. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 2. М., 1982. 622 с.
72. Лінда С. М. Структура «архітектурного знака» та «архітектурного тексту» в семіотичному аналізі об'єктів історизму. *Lviv Polytechnic National University Institutional Repository*, 2012. С. 14–25. Відновлено з http://ena.lp.edu.ua/bitstream/ntb/15577/1/4-14-25.pdf
73. Линч К. Образ города. М. : Стройиздат, 1982. 328 с.
74. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко : проблемы эстетики и поэтики. М., 1994. 320 с.
75. Лобанова Ю. В. Образ города в художественной культуре : автореф. дис. … канд. культуролог. Санкт-Петербург, 1998. 19 с.
76. Лотман Ю. М. Город и время. *Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры*. Вып. 1. СПб., 1993. С. 84–92. Відновлено з http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LOTMAN/TOWN.HTM
77. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. *История и типология русской культуры*. СПб. : Искусство – СПБ, 2002. С. 208–221. Відновлено з https://historicus.ru/simvolika_Peterburga_i_problemi_semiotiki_goroda
78. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. *Об искусстве*. СПб. : «Искусство – СПБ», 1998. С. 14–285.

79. Луцкер П. Карьера Гольдони – оперного либреттиста. *Искусствознание*, №№1-2, 2012. С. 410–422. Відновлено з http://artstudies.sias.ru/upload/2012_1-2_410-422-lutsker.pdf
80. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1. : Под знаком Аркадии. М. : Классика – XXI, 1998. 440 с.
81. Лянь Ю. Венеціанська сторінка музичної спадщини Ф. Мендельсона-Бартольді. *Культура України.* Випуск 67. Харків : ХДАК, 2020. С. 188−199.
82. Лянь Ю. "*Dans Venise la Rouge*…" А. Мюссе−Ш. Гуно : до проблеми «венеціанського тексту» у французькій камерно-вокальній музиці. *Аспекти історичного музикознавства.* Вип. XXI. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2020. С. 44−62.
83. Лянь Ю. "*National Airs*" Томаса Мура в музыкальной венециане Германии XIX века. *The European Journal of Arts*. Vienna, #1, 2020. С. 43–52.
84. Лянь Ю. *Zwei Venetianische Lieder* Р. Шумана у традиції австро-німецької романтичної пісні. *Аспекти історичного музикознавства.* Вип. XVIII. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. С. 73−88.
85. Мадышева Т. П. Некоторые аспекты интерпретации "Lied". *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы*, 1997. С. 228–233.
86. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1979. 536 с.
87. Майков А. Н. Старый дож. *Сочинения*. Том 1. М. : Правда, 1984. 576 с.
88. Малес Л. В. Соціокультурний аналіз як пізнавальна стратегія в ситуації поліпарадигмальності соціологічного теоретизування. *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки*. Вип. 12. К. : Логос, 2011. С. 11–15.
89. Манн Т. Смерть в Венеции. *Новеллы*. М. : Моск. рабочий, 1989. С. 172–239.
90. Меднис Н. Е. Венецианские мотивы в творчестве Достоевского. *Поэтика и семиотика русской литературы*. М. : Языки славянской культуры,

2011. Відновлено з https://culture.wikireading.ru/65265

91. Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе : автореф. дис. … докт. филолог. наук. Томск, 2000. 38 с.
92. Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск : НГУ, 1999. 392 с.
93. Меднис Н. Е. Поэтика и семиотика русской литературы. М. : Языки славянской культуры, 2011. 232 с. Відновлено з https://culture.wikireading.ru/65265
94. Мей Л. Баркарола. *Полное собрание сочинений*. Том 1. С.-Петербург : Издание т-ва А. Ф. Маркс, 1911.
95. Міклін М. В. Місто як структуроутворювальна машина знаків у феноменологічній перспективі. *Modern directions of theoretical and applied researches*. №1 (38), 2015. С. 9–17. Відновлено з https://www.sworld.com.ua/konfer38/323.pdf
96. Михайлова А. Ю. Образ Венеции в новелле Э. Т. А. Гофмана «Дож и догаресса». *Вестник Чувашского университета*, №2, 2011. С. 357–361.
97. Міхно Н. Можливості залучення семіотичного підходу до аналізу міського простору. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*, 2019. С. 45−50.
98. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. 1600–1850. Екатеринбург : У-Фактория (при участии Гуманитарного ун-та), 2005. 640 с.
99. Мудрецкая Л. Взгляды на личность и творчество Ж. Массне. *Київське музикознавство*. Вип. 28. *Музикознавство в діалозі*. 2008. С. 48–58.
100. Музыка Австрии и Германии XIX века / ред. Цытович Т. Э. (Кн. 2). М. : Музыка, 1990. 526 с.
101. Музыкальный словарь Гроува. М. : Практика, 2001. 1095 с.
102. Муратов П. Образы Италии. Том I. М. : Издание научного слова, 1911. 265 с.
103. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М. : Владос, 2003. 248 с.
104. Нечепуренко В. Ю. Французький вокальний жанр mélodie у творчості

Ґабріеля Форе : історичний, теоретичний та виконавський аспекти. Київ, 2017. 225 с.

105. Осминская Н. А. Городские образы в европейском изобразительном искусстве XVII–XVIII вв. и их функция в коммуникативной среде. *Артикульт*. 2017. 28 (4). С. 16–35. Відновлено з http://articult.rsuh.ru/articult-28-4-2017/articult-28-4-2017-osminskaya.php
106. Пальян Г. И. Камерно-вокальное творчество Фанни Хензель в контексте немецкого романтизма первой половины XIX века. Автореф. дис…канд. искусствовед. Нижний Новгород, 2019. 24 с.
107. Петрарка Ф. Лирика. Автобиографическая проза. М. : Правда, 1989. Відновлено з http://www.lib.ru/POEZIQ/PETRRKA/petrarka1_4.txt
108. Потанина Н. Л., Гололобов М. А. Городской текст как теоретическая проблема. *ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина»*, №1 (7), 2012. С. 32–37.
109. Пушкин А. С. Евгений Онегин. Харьков : Фолио, 2013. 191 с.
110. Пушкин А. С. (пер.) [Шенье А.-М.] У берегов, где Венеция царит над морем... *Полное собрание сочинений. Том 3. Стихотворения, 1827–1836*. Л. : Наука, 1977. С. 24.
111. Раля М. Два облика Франции. М. : Издательство иностранной литературы, 1962. 483 с.
112. Рёскин Дж. Камни Венеции. СПб. : Азбука-классика, 2009. 352 с.
113. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Вып. 1. Опера в Европе до Люлли и Скарлатти. Истоки современного музыкального театра. М. : Музыка, 1986. 311 с.
114. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Вып. 2. Опера в XVII веке в Италии, Франции, Германии и Англии. М. : Музыка, 1987. 392 с.
115. Рощенко Е. Г. Лики Шумана в его песнях (по прочтении С. Свириденко). *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы*, 1997. С. 34–57.
116. Русалова Г. Г. Семіосфера Петербурга в творчості Владислава Панченка :

автореф. дис. … канд. мистецтвознав. Харків, 2013. 18 с.

117. Серебрякова Л. А. Китеж : откровение «откровения». *Музыкальная академия*, №2, 1994. С. 90–106.
118. Сивков К. А. Венецианский текст И. Бродского и венецианский сверхтекст русской литературы. *Вестник Череповецкого государственного университета*, №7, 2015. С. 61–64.
119. Сивков К. А. Венеция И. А. Бродского в зеркале литературоведения. Филологические науки. *Вопросы теории и практики*. №1 (55), ч. 1. Тамбов : Грамота, 2016. С. 65–67.
120. Силантьева И. И. Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве : автореф. дис. … д-ра искусствоведения. М., 2007. 50 с.
121. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. Відновлено з https://historicus.ru/simvolika_Peterburga_i_problemi_semiotiki_goroda
122. Скарпа Т. Венеция − это рыба. М. : КоЛибри, 2010. 256 с.
123. Смирнов Г. Метафизика Венеции. Объединенное Гуманитарное Издательство, 2016. 368 с.
124. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Нижний Новгород, 1994. 218 с.
125. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. *Вопросы социологии и эстетики музыки*, т. 2. Л., 1981. С. 231–293.
126. Співак Д. Семіотика як методологія дослідження політичної урбаністики. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Випуск 20, серія 22, 2016. С. 3–38.
127. Стахевич О. Г. Вокальне мистецтво Західної Європи : творчість, виконавство, педагогіка. Київ : НМАУ ім. І. П. Чайковського, 1997. 272 с.
128. Стахевич О. Г. Вчення про співацький голос в оперній культурі Італії XVII–XIX століть : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. Київ, 1993. 23 с.
129. Стендаль Жизнь Россини. К. : Муз. Україна, 1985. 348 с.

130. Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы». *Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического : Избранное*. М. : Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 259–367. Відновлено з http://philologos.narod.ru/ling/topor_piter.htm
131. Топоров В. Н. Пространство и текст. *Текст : семантика и структура*. М. : Наука, 1983. С. 227–284.
132. Трощий Е. А. Город на берегу вечности : венецианский текст Дж. Байрона и И. А. Бродского. *Всероссийский журнал научных публикаций*, май 2011. С. 27–31.
133. Тютчев Ф. И. Венеция. *Стихотворения, 1850–1873*. Т. 2. – М. : Издательский центр «Классика», 2003. С. 12.
134. Фердинанд Фрейлигрaт. *Литература Западной Европы 19 века.* URL: http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/istoriya-nemeckoj-literatury/ferdinand-frejligrat.htm
135. Фируза А. А. Топос Венеции в новеллах Т. Манна и Д. Дю Морье. *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*, вып. 2 (34), 2016. С. 120–127.
136. Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма. Харьков : «Харьковские ассамблеи», Институт музыкознания, 1995. 171 с.
137. Фомина Л. Венецианские мотивы в русской поэзии XIX века. *Литература*, №13 (709), 2008 – 07. URL: https://lit.1sept.ru/index.php?year=2008&num=13
138. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М. : Музыка, 1964. 160 с.
139. Червенко К. М. Символіка міста: семіотичний підхід. *Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология»*. Том 24 (65). №4, 2012. С. 214–219.

140. Чередниченко Т. В. Жанр музыкальный. Муз. энциклоп. словарь, 1990.
141. Читая Диккенса. Венеция у каждого своя... Відновлено з https://galea-galley.livejournal.com/90597.html
142. Шалыгина С. Г. Понятие «Мотив» и его интерпретация в теории литературы и музыке. *Социально-экономические явления и процессы*, №1 (035), 2012. С. 250–254.
143. Шекспир В. Венецианский купец. Харьков : Фолио, 2011. 286 с.
144. Шпенглер О. Закат Европы. Очерк морфологии мировой истории : Гештальт и действительность. М. : Эксмо, 2007. 800 с.
145. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей. Том 2-Б. М. : Музыка, 1979. 294 с.
146. Шуман Р. Письма. Т. 1. Москва, 1970. 543 с.
147. Щербакова Т. Петербург Глинки. *М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения : Материалы Международной научной конференции*. В 2 Т. Т. 1. М., 2006. С. 11−16.
148. Эскина Н. «Внутренние сюжеты» шубертовской песни. *Франц Шуберт. К 200-летию со дня рождения: Материалы Международной научной конференции*, 1997. С. 46–54.
149. Яковлева И. Московский и Петербургский тексты либретто оперы М. И. Глинки «Жизнь за Царя». *Культура (№2 [275] 05.02.2014)*. Відновлено з http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3796&level1=main&level2=articles
150. Ярославцева Л. К. Зарубежные вокальные школы. М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1981. 91 с.
151. Abert A. Claudio Monteverdi und das musicalische Drama. Lippstadt : Kistner & Siegel & Co., 1954. 354 p.
152. Alexander Fesca. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Fesca
153. A Library of the World's Best Literature – Ancient and Modern – Vol. XV; Folk-Song-Geibel (1896). New-York : CosimoClassics, 2008. P. 6248–6249.

154. Appold J. Mendelssohn and Venetian Gondolas. Retrieved from http://blogs.loc.gov/nls-music-notes/2019/02/mendelssohn-and-venetian-gondolas/
155. Baker's Biographical Dictionary of Musicians. Third edition. New York, G. Schirmer, Boston, 1919. 1094 p.
156. Bibliographie de la France. Journal général. 68e Année. 2e Série. Paris, 1879. Retrieved from https://books.google.com.ua/books?id=rjs8AAAAIAAJ&pg=PP7&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
157. Brüll I. Gondoliera. *Fünt Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*. Wien : Julius Engelmann, 1891.
158. Campra : Le Carnaval de Venise. Reviews. Gramophone. November 2011. Відновлено з https://www.prestomusic.com/classical/products/8001819--campra-le-carnaval-de-venise#reviews
159. Charles-Édouard Lefebvre. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Charles-%C3%89douard_Lefebvre
160. Charles Lefebvre. Retrieved from https://fr.wikipedia.org/wiki/Charles_Lefebvre
161. Christina Nilsson. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Christina_Nilsson
162. Deveria Ch. A Saint Blaise (№13). P. 46–49.
163. Deveria Ch. Chanson pékinoise. Air chinoise (№1). P. 1–3.
164. Deveria Ch. Chinoiserie. Air chinoise (№4). P. 10–13.
165. Deveria Ch. Ivresse. Air chinoise (№5), Le lys d'eau. Air chinois (№6). P. 14–20.
166. Einstein A. The Italian Madrigal. Vol. I. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 2019. 512 p.
167. Elson A. Woman's Work in Music. 1903. Colonial Press : H. Simonds & Co. Boston, U.S.A. 2007. P. 126−128.
168. Esser H. Gondoliera. *3 Lieder von E. Geibel für eine Singstimme mit*

Pianoforte und Hörn oder Violoncell. Paris : Maison Schott. P. 2–5.

169. Ferdinand Freiligrath. Retrieved from https://www.britannica.com/biography/Ferdinand-Freiligrath
170. Ferdinand Freiligrath's sämmtliche Werke, Dritter Band, New-York : Verlag von Friedrich Gerhard, 1858. P. 326.
171. Fesca, Alexander. Retrieved from https://imslp.org/wiki/Category:Fesca%2C_Alexander
172. Fesca A. Lieder und Gesaenge für eine Sopran- oder Tenor-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Braunschweig : Henry Litolff's Verlag, 1853. Retrieved from https://archive.org/details/bub_gb_tz5gAAAAcAAJ/mode/2up
173. Fesca A. Venetianisches Gondellied. Op. 53, №1. *Fesca Album*. P. 68–69. Retrieved from https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7c/IMSLP366006-PMLP591055-Fesca_Al_low_vc.pdf
174. First Impressions of Venice By Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847). Retrieved from https://www.bartleby.com/library/prose/3525.html
175. Forty Songs by Adolf Jensen. [Score]. Boston : Oliver Ditson Company, 1913. 184 p.
176. Gall J. Wenn durch die Piazetta. Op. 13 №1. Retrieved from https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP196392-PMLP336021-Gall_Op_13_-_1_Ninetta.pdf
177. Godard B. 12 morceaux pour chant & piano. Paris : Durand Schoenewerk & Cie. 58 p.
178. Goldschmidt H. Cavalli als dramatischen Komponist. *Monatshefte für Musikgeschichte*. Vol. 25, 1893.
179. Goubault C. Auguste Guéroult (1836–1911), compositeur rouennais de mélodies. *Autour de la mélodie française : actes du colloque. Université de Haute-Normandie, 21 et 22 mars 1984*. Publications de l'Universite de Rouen №124, 1987. P. 87–99.
180. Gounod Ch. Barcarola. Duetto pour soprano et baryton. London : Goddard &

Co. 9 p.

181. Gounod Ch. Biondina. Poëme musical de Giuseppe Zaffira. Paris : Henry Lemoine. 63 p. Retrieved from https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/db/IMSLP107164-PMLP218259-Gounod_-_Biondina_VS_rsl.pdf
182. Gounod Ch. La Nacelle. *Trois petits morceaux faciles à 4 mains*. Paris, 1879.
183. Gounod Ch. La Veneziana. Barcarolle pour piano. Paris : Henry Lemoine. 5 p. Retrieved from https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c7/IMSLP307502-PMLP497374-Gounod_-_Veneziana_-_Pf_BDH.pdf
184. Gounod Ch. 6 Mélodies op. 6. P. 18–55. Retrieved from https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP518017-PMLP159280-Gounod_-_Premier_jour_de_mai_AmajBDH1h_(etc).pdf
185. Griffel M. R. Operas in German : A Dictionary Rowman & Littlefield, 2018. 1050 p.
186. Grout D. A short history of Opera. N.Y., 1988. 1029 p.
187. Gueroult A. À Saint Blaise Op. 3 №4. *Chansons d'A. de Musset*. Paris : G. Flaxland, 1866. Retrieved from https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3106258
188. Harding J. Gounod. London : Allen and Unwin, 1973. 280 p.
189. Iris im Gebiete der Tonkunst. 1841. Retrieved from http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/4118635/ft/bsb10598775?page=15
190. Jensen A. Wenn durch die Piazetta op. 50 №3. *Forty Songs by Adolf Jensen*. [Score]. Boston : Oliver Ditson Company, 1913. P. 150–154.
191. Johnson G. L'invitation au voyage. Mélodies from La belle époque. 2006. 30 p. Retrieved from https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67523
192. Johnson G., Stokes R. A French Song Companion. Oxford and New York : Oxford University Press, 2002. 568 p.
193. José André. Argentinian composer. Retrieved from

https://peoplepill.com/people/jose-andre/

194. Kenny A., Wollenberg S. Women and the Nineteenth-Century Lied. Routledge, 2016. 300 p.
195. Lachèvre F. Bibliographie sommaire des keepsakes et autres recueils collectifs de la période romantique, 1823–1848. Genève : Slatkine Reprints, 1973. P. 123.
196. Lalo E. Trois melodies pour voix de contralto sur des poésies d'A. de Musset.
197. La Saint Blaise 2012 à Nohant-Vic. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=PBjAXEg72RY
198. La Veneziana. Retrieved from http://www.charles-gounod.com/vi/oeuvres/instrum/index.htm
199. Le Carnaval de Venise (Campra). Retrieved from https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Carnaval_de_Venise_(Campra)
200. Lefebvre Ch. Six poesies. Paris : G. Hartmann. 28 p.
201. Le Monde artiste : théâtre, musique, beaux-arts, littérature; 11.09.1904. Retrieved from https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5840220g/f4.image.r=Georges%20Villain%20Compositeur?rk=64378;0
202. Les Fêtes vénitiennes, ballet […]. Retrieved from https://operabaroque.fr/CAMPRA_FETES.htm
203. Les œuvres complètes D'A. de Musset, 2e éd. Spoelberch de Lovenjoul - Les Lundis d'un chercheur, 1894, 2e éd. Retrieved from https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Spoelberch_de_Lovenjoul_-_Les_Lundis_d%E2%80%99un_chercheur,_1894,_2e_%C3%A9d.djvu/220. Заголовок з екрану.
204. Loïsa Puget. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Lo%C3%AFsa_Puget
205. Louis Schlottmann. Retrieved from http://www.shakespearealbum.de/en/biographies/louis-schlottmann.html
206. Marcel Avril. Les frères Lionnet. *La Revue de la chanson française*. P. 146–

147. Retrieved from https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1167866r/f150.item
207. Marcial del Adalid y Gurréa. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Marcial_del_Adalid_y_Gurr%C3%A9a]
208. Marines (Cahen, Albert). [Score]. Retrieved from https://imslp.org/wiki/Marines_(Cahen%2C_Albert)
209. Masse V. 21 morceaux de chant. Troisième recueil. Paris : Léon Grus. 159 p.
210. Mélodies pour chant et piano – Cantares viejos y nuevos de Galicia. Retrieved from https://www.lieder.net/lieder/assemble_texts.html?SongCycleId=13858
211. Mendelssohn-Bartholdy F. Venetian Gondola Songs for Piano. Munich : G. Henle Verlag, 2012. 26 p.
212. Mendelssohn-Hensel F. Gondellied. *Sechs Lieder für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte*. Berlin : Ed. Bote&G. Bock. P. 19–21.
213. Meyer-Helmund E. Gondoliera. *Drei Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte*. 1888.
214. Moore T. The Works of Thomas Moore. Volume IV : Irish melodies. National airs, No. III. Paris : printed by A. Belin. 1823. P. 269.
215. Moore T. The Works of Thomas Moore. Volume IV : Irish melodies. National airs, No. IV. Paris : printed by A. Belin. 1823. P. 281.
216. Musset A. de Chanson. *Poésies nouvelles (1836-1852)*. P. 140. Retrieved from https://fr.wikisource.org/wiki/Po%C3%A9sies_nouvelles_(1836-1852)/Chanson_(%C2%AB_%C3%80_Saint-Blaise,_%C3%A0_la_Zuecca_%C2%BB)
217. Musset A. de Dans Venise la Rouge (1828). Retrieved from https://www.e-venise.com/litterature/alfred_de_musset.htm
218. Niggli A. Adolf Jensen. Berühmte musiker lebens und charakterbilder einführung in die werke der meister VIII Heinrich Reimann. Berlin : «Harmonie», 1900. 124 S.
219. Prunieres H. Cavalli et l'opéra vénitien au XVIIe siècle. Paris : Les éditions Rieder, 1931. 118 p.
220. Puget P. Vingt mélodies. Paris : E. & A. Girod. 145 p.

221. Richard von Gericke. Retrieved from http://www.lieder.net/lieder/get_settings.html?ComposerId=9188
222. Rossini G. La regata veneziana. Notturno a due voci, №9. *Les soirées musicales. Collection de huit Ariettes et quatre Duos italiens*. P. 30–35. Retrieved from https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/44/IMSLP106535-PMLP217134-Rossini_-_Soir%C3%A9es_musicales.pdf
223. Rossini G. La regata veneziana. Tre canzonette in dialetto veneziano. Milano : R. Stabilimento ricordi. 31 p.
224. Schumann R. Zwei Venetianische Lieder. *Myrthen. Liederkreis Op. 25*. P. 36–39. Retrieved from https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/db/IMSLP51688-PMLP12732-RS120.pdf
225. Sérénade vénitienne (Villain, Georges). Retrieved from https://imslp.org/wiki/S%C3%A9r%C3%A9nade_v%C3%A9nitienne_(Villain%2C_Georges
226. Sieburg F. Gott in Frankreich? Ein Versuch. Frankfurt am Main : Societäts-Verlag, 1933. 337 S.
227. Siegfried Wilhelm Dehn. Retrieved from https://de.wikipedia.org/wiki/Siegfried_Wilhelm_Dehn
228. The Library of Nineteenth-Century Photography. Retrieved from http://www.19thcenturyphotos.com/Les-fr%C3%A8res-Lionnet-123040.htm
229. The Poetical Works of Thomas Moore. Volume II. Leipzig : B. Tauchnitz jun. 1842. P. 266.
230. Venise (1849). Text & Translation. Retrieved from https://www.oxfordlieder.co.uk/song/3830
231. Victor Massé. Retrieved from https://fr.wikipedia.org/wiki/Victor_Mass%C3%A9
232. Villain G. Sérénade vénitienne. Paris : L. Jouve. 5 p.
233. Wenn durch die Piazetta. The LiederNet Archive. Retrieved from http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=19234

234. Wiener allgemeine Musik-Zeitung. Wien, 1847. Retrieved from https://books.google.com.ua/books?id=W7kiMKkIjFIC&pg=PA604&dq=Wiener+allgemeine+Musik-Zeitung+1848&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwj7wrzv9YrwAhVmpIsKHf0dBukQ6AEwAXoECAQQAg#v=onepage&q&f=false
235. Wilhelm Taubert. Retrieved from https://de.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Taubert
236. Wolff H. Chr. Die Venezianische Oper in der zweiten Halfte des 17. Jahrhunderts. Berlin : O. Elsner, 1937. 235 S.
237. Worsthorn S. Venetian Opera in the XVII century. Oxford, 1968. 286 p.
238. 刘东 谢一锋.声乐演唱艺术中的思维及其培养研究 刘东 谢一锋;青春岁月, 2015 (170). – 149–150 页. Лю Дон, Ше І Фен. Вокальна музика як мистецтво та культура мислення. *Північна музика*. Харбін, 2015 (170). С. 149–150.
239. 练远媚.“**威尼斯幻想**”——罗西尼室内乐声乐作品音乐形态分析 //**北方音**乐.**哈**尔滨，2019 **年** .**第** 364 **期**. ISSI 1002-767X.24-25+56 页. Лянь Юаньмей. «Венеціанські» фантазії Дж. Россіні : досвід аналізу камерно-вокальних творів композитора. *Північна музика*. Харбін, 2019. Випуск 364. ISSI 1002-767X. С. 24–25, 56.
240. 杨冬菊.钢琴演奏中的歌唱性与层次感教学——**以**门德尔松的《威尼斯船歌》（Op. 30, No. 6）为例.艺术研究：哈尔滨师范大学艺术学院学报,2009(2):92-93. Ян Донджу. Дослідження ієрархічності фортепіанної фактури на прикладі «Пісні венеціанського гондольєра» Ф. Мендельсона (op. 30, No. 6). *Художнє дослідження.* Факультет мистецтв педагогічного університету, Харбін. 2009 (2): 92–93.
241. 孙程程.**以无**词歌威尼斯船歌为例_**探究古典主**义织体与浪漫派旋律的融合_ **天津音**乐学院 2016 **年**硕士学位论文 Сун Ченчен. «Пісня венеціанського гондольєра» як приклад злиття класичних традицій і романтичної мелодії. Музична академія, Тяньцзінь, 2016. Дипломна робота магістра.

242. **尚建科**.门德尔松《威尼斯船歌》(Op. 19, No. 6)**的混沌与分形**结构特征分析《遵义师范学院学报》2012（03）113-116. Шан Цзяньке. Структурний аналіз «Пісні венеціанського гондольєра» Мендельсона (op. 19, No. 6). Педагогічний коледж Цзуньї. Вип. 2012 （03). С. 113-116.

243. **刘冬萌**.门德尔松《威尼斯船歌》Op. 62 No. 5 **和声**风格与特征初探.**赤峰学院学**报：汉文哲学社会科学版, 2014(2):245-247. Дунмен Лю. Ф. Мендельсон «Пісня венеціанського гондольєра» (op. 62, No. 5): гармонічний стиль та характерні риси. *Навчальна газета,* Чіфен інститут,2014(2):245-247.

244. **栾渼琳**.门德尔松三首_**威尼斯船歌**_**音**乐研究_**山**东大学 2014 硕士学位论文 Луань Хаолінь. Три «Пісні венеціанського гондольєра» Ф. Мендельсона. Дипломна робота магістра. Університет Шаньдуна. 2014.

245. **吴**丽萍.**漫**谈_**威尼斯船歌**_**的**艺术特点 **北方音**乐，2011, (22)

By I. Характерні риси ліризму «Пісні венеціанського гондольєра». *Північна музика*, 2011 （22）.

ДОДАТОК А

I soprano		**c c**	**d b_1**	**c**	**c_1**	**d_1**	
II soprano		**c c**	**b_1 a_1**	**c c_1**	**c_1**	**d_1**	
Piano	**a+a b**	**b (ритм)**		**b b+c_1**	**b+c_1**		**b**
Такти	5 8	4 + 4	2 +2 + 5 2	4 + 6	4	7	8
такти	(1-5) (6-13)	(14-21)	(22-25) (26-30) (31-32)	(33 – 42)	(43 – 46)	(47-52)	(53-60)
тональний план	*C-dur* → *a-moll*		*V* → *G-dur* *V* →*C-*	*C-dur*	*C-dur*	*C-dur*	*C-dur*
	вступ	≈експозиція		≈реприза	доповнення	доповнення	постлюдія =зв'язка-перехід
	1 речення			2 речення			

ДОДАТОК В (№1)

Фанні Мендельсон-Хензель. ***«Gondellied»***

Поетичний оригінал вірш Т. Мура у перекладі Е. Гейбеля	*Текст романсу*
O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternenheer, Dann schwebt mit uns in Mondespracht Die Gondel übers Meer[.] Die Luft ist weich wie Liebesscherz, Sanft spielt der goldne Schein, Die Zither klingt und zieht dein Herz Mit in die Lust hinein. O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternenheer, Dann schwebt mit uns in Mondespracht Die Gondel übers Meer. 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 keine Zunge spricht, Die Lippe zieht sich nicht zurück, Und wehrt dem Kusse nicht.	O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternenheer, Dann schwebt mit uns in Mondespracht Die Gondel übers Meer[.] **,** Die Luft ist weich wie Liebesscherz, Sanft spielt der goldne Schein, Die Zither klingt und zieht dein Herz Mit in die Lust hinein[.] **,** O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternenheer, Dann schwebt mit uns in Mondespracht Die Gondel übers Meer. , **Dann schwebt mit uns in Mondespracht** **Die Gondel übers Meer.** Das ist für **cel'ge** Lieb'die Stund', Liebchen **o komm,** und **schau** So friedlich **strahlt** des Himmels Rund, Es schläft das Meer**es Blau**. Und wie es schläft, **so** sagt der Blick, Was **nie die Lippe** spricht, Des **Auge** zieht sich nicht zurück, **Zurück die Seele night,**

O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternenheer, Dann schwebt mit uns in Mondespracht Die Gondel übers Meer.	O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternenheer, Dann schwebt mit uns in Mondespracht Die Gondel übers Meer. **Dann schwebt mit uns in Mondespracht** **Die Gondel übers Meer.**

ДОДАТОК В (№2)

Heinrich Esser. ***«Gondoliera»***

Поетичний оригінал вірш Т. Мура у перекладі Е. Гейбеля	*Текст романсу*
O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternenheer, Dann schwebt mit uns in Mondespracht Die Gondel übers Meer. Die Luft ist weich wie Liebesscherz, Sanft spielt der goldne Schein, Die Zither klingt und zieht dein Herz Mit in die Lust hinein. O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternenheer, Dann schwebt mit uns in Mondespracht Die Gondel übers Meer. 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 keine Zunge spricht, Die Lippe zieht sich nicht zurück, Und wehrt dem Kusse nicht. O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternenheer, Dann schwebt mit uns in Mondespracht Die Gondel übers Meer.	O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternenheer, Dann schwebt mit uns in Mondespracht Die Gondel übers Meer. Die Luft ist weich wie Liebesscherz, Sanft spielt der goldne Schein, Die **Gither** klingt und zieht dein Herz Mit in die Lust hinein. **Mit in die Lust hinein** O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternenheer, Dann schwebt mit uns in Mondespracht Die Gondel übers Meer. Das ist für Liebende die Stund', Liebchen, wie ich und du; **Liebchen, wie ich und du** So friedlich blaut des Himmels Rund, Es schläft das Meer in Ruh. **Es schläft das Meer in Ruh.** Und wie es schläft, da sagt der Blick, Was **nie di** Zunge spricht, Die Lippe zieht sich nicht zurück, Und wehrt dem Kusse nicht. **O komm, komm** O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternenheer, Dann schwebt mit uns in Mondespracht Die Gondel übers Meer. **O komm zu mir, O komm, O komm zu mir, O komm, O komm.**

ДОДАТОК В (№3)

Ignaz Brüll. ***«Gondoliera»***

Поетичний оригінал вірш Т. Мура у перекладі Е. Гейбеля	*Текст романсу*
O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternenheer, Dann schwebt mit uns in Mondespracht Die Gondel übers Meer[.]	O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternenheer, Dann schwebt mit uns in Mondespracht Die Gondel übers Meer[.]
Die Luft ist weich wie Liebesscherz, Sanft spielt der goldne Schein, Die Zither klingt und zieht dein Herz Mit in die Lust hinein.	Die Luft ist weich wie Liebesscherz, Sanft spielt der goldne Schein, Die Zither klingt und zieht dein Herz Mit in die Lust hinein.
O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternenheer, Dann schwebt mit uns in Mondespracht Die Gondel übers Meer.	O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternenheer, Dann schwebt mit uns in Mondespracht Die Gondel übers Meer.
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 keine Zunge spricht, Die Lippe zieht sich nicht zurück, Und wehrt dem Kusse nicht. O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternenheer, Dann schwebt mit uns in Mondespracht Die Gondel übers Meer.	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 keine Zunge spricht, Die Lippe zieht sich nicht zurück, Und wehrt dem Kusse nicht. O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternenheer, Dann schwebt mit uns in Mondespracht Die Gondel übers Meer.

ДОДАТОК С (№1)

Р. Шуман. ***«Wenn durch die Piazetta»***

Поетичний оригінал вірш Т. Мура у перекладі Ф. Фрейліграта	*Текст романсу*
Wenn durch die Piazetta die Abendluft weht, dann weisst du, Ninetta, Wer wartend hier steht. Du weisst, wer trotz Schleier und Maske dich kennt, du weisst, wie die Sehnsucht im Herzen mir brennt. Ein Schifferkleid trag' ich zur selbigen Zeit, und zitternd dir sag' ich: das Boot ist bereit! O komm jetzt, wo Lunen noch Wolken umzieh'n, ass durch die Lagunen, Geliebte, uns flieh'n!	Wenn durch die Piazetta die Abendluft weht, dann weisst du, Ninetta, Wer wartend hier steht. Du weisst, wer trotz Schleier und Maske dich kennt, **wie Amor die Venus** **am Nachtfirmament.** Ein Schifferkleid trag' ich zur selbigen Zeit, und zitternd dir sag' ich: das Boot ist bereit; O komm wo den Mondnoch Wolken umzieh'n, lass durch die Lagunen, **mein leben uns flieh'n!**

ДОДАТОК С (№2)

Ф. Мендельсон-Бартольді. ***«Venetianisches Gondellied»***

Поетичний оригінал вірш Т. Мура у перекладі Ф. Фрейліграта	*Текст романсу*
Wenn durch die Piazetta die Abendluft weht, dann weisst du, Ninetta, Wer wartend hier steht. Du weisst, wer trotz Schleier und Maske dich kennt, du weisst, wie die Sehnsucht im Herzen mir brennt. Ein Schifferkleid trag' ich zur selbigen Zeit, und zitternd dir sag' ich: das Boot ist bereit! O komm jetzt, wo Lunen noch Wolken umzieh'n, l ass durch die Lagunen, Geliebte, uns flieh'n!	Wenn durch die Piazetta die Abendluft weht, dann weisst du, Ninetta, Wer wartend hier steht. Du weisst, wer trotz Schleier und Maske dich kennt, du weisst, wie die Sehnsucht im Herzen mir brennt. **wie die Sehnsucht** **im Herzen mir brennt.** Ein Schifferkleid trag' ich zur selbigen Zeit, und zitternd dir sag' ich: das Boot ist bereit; O komm jetzt, wo Lunen noch Wolken umzieh'n, **O komm jetzt**, **O komm jetzt,** lass durch die Lagunen, Geliebte, uns flieh'n! **durch die Lagunen,** **Geliebte, uns flieh'n!** **Wenn durch die Piazetta** **die Abendluft weht,** **dann weisst du, Ninetta,** **Wer wartend hier steht.**

ДОДАТОК С (№3)

Олександр Феска. ***«Venetianisches Gondellied»***

Поетичний оригінал вірш Т. Мура у перекладі Ф. Фрейліграта	*Текст романсу*
Wenn durch die Piazetta die Abendluft weht, dann weisst du, Ninetta, Wer wartend hier steht. Du weisst, wer trotz Schleier und Maske dich kennt, du weisst, wie die Sehnsucht im Herzen mir brennt.	Wenn durch die Piazetta die Abendluft weht, **so** weisst du, Ninetta, Wer wartend **dort** steht. **Wer wartend dort steht;** Du weisst, wer trotz Schleier und Maske dich kennt, **du weisst, wie die Sehnsucht** **im Herzen mir brennt.** **du weisst, wie die Sehnsucht** **im Herzen mir brennt.**
Ein Schifferkleid trag' ich zur selbigen Zeit, und zitternd dir sag' ich: das Boot ist bereit! O komm jetzt, wo Lunen noch Wolken umzieh'n, lass durch die Lagunen, Geliebte, uns flieh'n!	Ein Schifferkleid trag' ich zur selbigen Zeit, und zitternd dir sag' ich: das Boot ist bereit; O komm jetzt, **O komm jetzt,** **ach jetzt,** wo Lunen noch Wolken umzieh'n, lass durch die Lagunen, Geliebte, **Geliebte** uns flieh'n!
	Wenn durch die Piazetta die Abendluft weht, **so** weisst du, Ninetta, Wer wartend **dort** steht. **Wer wartend dort steht;**
У 2-й строфі використано вірш анонімного автора	
Wenn leuchtend der Mond schon In silberner Pracht Am Himmelszelt strahlend Entgegen dir lacht,	Wenn leuchtend der Mond schon In silberner Pracht Am Himmelszelt strahlend Entgegen dir lacht, **Entgegen dir lacht,**

Denn harrend am Ufer Dein Liebster schon weilt, O denke die glückliche Stunde enteilt. Mit Mantel und Zither Ist er schon am Ort, Sein Sang dir verkündet: Dein Trauter ist dort; O komm jetzt, o komm jetzt Nicht immer wie heut, **Nicht immer wie heut** Ist das Boot schnell bereit.	Denn harrend am Ufer Dein Liebster schon weilt, O denke die glückliche Stunde enteilt. **O denke die glückliche** **Stunde enteilt.** Mit Mantel und Zither Ist er schon am Ort, Sein Sang dir verkündet: Dein Trauter ist dort; O komm jetzt, o komm jetzt Nicht immer wie heut, Ist das Boot schnell bereit. **Nicht immer wie heut,** **Ist das Boot schnell bereit**. Wenn durch die Piazetta die Abendluft weht, **so** weisst du, Ninetta, Wer wartend **dort** steht. **Wer wartend dort steht.**

ДОДАТОК С (№4)

А. Єнсен. «*Wenn durch die Piazetta»*

Поетичний оригінал вірш Т. Мура у перекладі Ф. Фрейліграта	*Текст романсу*
Wenn durch die Piazetta die Abendluft weht, dann weisst du, Ninetta, Wer wartend hier steht. Du weisst, wer trotz Schleier und Maske dich kennt, du weisst, wie die Sehnsucht im Herzen mir brennt. Ein Schifferkleid trag' ich zur selbigen Zeit, und zitternd dir sag' ich: das Boot ist bereit! O komm jetzt, wo Lunen noch Wolken umzieh'n, lass durch die Lagunen, Geliebte, uns flieh'n!	Wenn durch die Piazetta die Abendluft weht, dann weisst du, Ninetta, Wer wartend hier steht. Du weisst, wer trotz Schleier und Maske dich kennt, **wie Amor die Venus** **am Nachtfirmament,** **wie Amor die Venus** **am Nachtfirmament.** Ein Schifferkleid trag' ich zur selbigen Zeit, und zitternd dir sag' ich: das Boot ist bereit! O komm jetzt, wo Lunen noch Wolken umzieh'n, lass durch die Lagunen, mein Leben, uns fliehn; **lass durch die Lagunen,** **mein Leben, uns fliehn.**

ДОДАТОК С (№5)

Ян Галл. *«Wenn durch die Piazetta»*

Поетичний оригінал вірш Т. Мура у перекладі Ф. Фрейліграта	*Текст романсу*
Wenn durch die Piazetta die Abendluft weht, dann weisst du, Ninetta, Wer wartend hier steht.	Wenn durch die Piazetta die Abendluft weht, dann weisst du, Ninetta, **dann weisst du, Ninetta**, Wer wartend hier steht. **Wer wartend hier steht.**
Du weisst, wer trotz Schleier und Maske dich kennt, du weisst, wie die Sehnsucht im Herzen mir brennt.	Du weisst, wer trotz Maske und Schleier dich kennt, **Du weisst, wer trotz Maske und** **Schleier dich kennt**, **wie Amor die Venus** **am Nachtfirmament,** **am Nachtfirmament,** **am Nachtfirmament,**
Ein Schifferkleid trag' ich zur selbigen Zeit, und zitternd dir sag' ich: das Boot ist bereit!	Ein Schifferkleid trag' ich zur selbigen Zeit, und zitternd dir sag' ich: **und zitternd dir sag' ich:** das Boot ist bereit! **das Boot ist bereit!**
O komm jetzt, wo Lunen noch Wolken umzieh'n, lass durch die Lagunen, Geliebte, uns flieh'n!	O komm **woden Mond** noch **die** Wolken umzieh'n, **O komm woden Mond** **noch die Wolken umzieh'n,** lass durch die Lagunen, mein Leben, uns fliehn ach! **lass uns fliehn ach! .** **lass uns fliehn** *Wenn durch die Piazetta*

	die Abendluft weht, *dann weisst du, Ninetta,* ***dann weisst du, Ninetta**,* *Wer wartend hier steht.* ***Wer wartend hier steht***

ДОДАТОК D

Схема №1

А. Єнсен. «***Wenn durch die Piazetta»***

8 + 8 + 6	4 + 4 + 4 +3	12 + 4 + 8	8 + 8 + 6	*8 + 7 + 16*	12
d-moll	1-е речен.	2-е речен. → *a-moll*	*d-moll*	*1 реч. 2 реч. 3 реч.*	Ф-но
A	*B*		*A*	*C*	
A			*A_1*		
d-moll → *a-moll*			*d-moll*	*d-moll*	

Схема № 2

О. Феска. ***«Venetianisches Gondellied»***

6 + 4 + 6 + 4 + 2 + 2 + 2 + 2 Ф-но a b a $b_{вар}$	4 Ф-но інстр. зв'язка	4 + 2 + 2 + 4 + 2 + 2 +2 + 3	4 Ф-но інстр. зв'язка	4 + 6 + 4 Період доповн.	6 Ф-но
Вст. період А А $_{вар}$.		В		А	~ Вст.
~ Refren *f-moll* *f → F-dur* 22 такти	*F*	*F → As* *As* *8* *13* *21 такт*	~ Вст. As → f	14	

ДОДАТОК Е (№1)

Поетичний оригінал А. Мюссе	*Зміни у поетичному оригіналі*	Текст *mélodie* Ш. Гуно
1.Dans Venise la rouge, Pas un bateau qui bouge, Pas un pêcheur dans l'eau, Pas un falot.	Dans Venise la rouge, Pas un bateau qui bouge, Pas un pêcheur dans l'eau, Pas un falot.	1.Dans Venise la rouge, Pas un bateau qui bouge, Pas un pêcheur dans l'eau, Pas un falot.
2.Seul, assis à la Grève, Le grand lion soulève, Sur l'horizon serein, Son pied d'airain.	~~Seul, assis à la Grève,~~ ~~Le grand lion soulève,~~ ~~Sur l'horizon serein,~~ ~~Son pied d'airain.~~	
3.Autour de lui, par groupes, Navires et chaloupes, Pareils à des hérons, Couchés en rond,	~~Autour de lui, par groupes,~~ ~~Navires et chaloupes,~~ ~~Pareils à des hérons,~~ ~~Couchés en rond,~~	
4.Dorment sur l'eau qui fume, Et croisent dans la brume, En légers tourbillons, Leurs pavillons.	~~Dorment sur l'eau qui fume,~~ ~~Et croisent dans la brume,~~ ~~En légers tourbillons,~~ ~~Leurs pavillons.~~	
5. La lune qui s'efface Couvre son front, qui passe D'un nuage étoilé Demi-voilé.	La lune qui s'efface Couvre son front, qui passe D'un nuage étoilé **D'un nuage étoilé** (повтор строки) Demi-voilé.	2.La lune qui s'efface Couvre son front qui passe D'un nuage étoilé **D'un nuage étoilé** (повтор строки Demi-voilé.
6. Ainsi, la dame abbesse De Sainte-Croix rabaisse Sa cape aux larges plis Sur son surplis.	~~Ainsi, la dame abbesse~~ ~~De Sainte-Croix rabaisse~~ ~~Sa cape aux larges plis~~ ~~Sur son surplis.~~	
7. Et les palais antiques, Et les graves portiques, Et les blancs escaliers Des chevaliers,	~~Et les palais antiques,~~ ~~Et les graves portiques,~~ ~~Et les blancs escaliers~~ ~~Des chevaliers,~~	
8. Et les ponts, et les rues, Et les mornes statues Et le golfe mouvant Qui tremble au vent,	~~Et les ponts, et les rues,~~ ~~Et les mornes statues~~ ~~Et le golfe mouvant~~ ~~Qui tremble au vent,~~	
9. Tout se tait, fors les gardes Aux longues hallebardes, Qui veillent aux créneaux Des arsenaux.	Tout se tait, fors les gardes Aux longues hallebardes, Qui veillent aux créneaux	3.Tout se tait, fors les gardes Aux longues hallebardes, Qui veillent aux créneaux

	Des arsenaux.	Des arsenaux.
10. — Ah! maintenant plus d'une Attend, au clair de lune, Quelque jeune muguet, L'oreille au guet.	2 куплет — Ah! maintenant plus d'une Attend, au clair de lune, Quelque jeune muguet, L'oreille au guet.	2 куплет 4. Ah! maintenant plus d'une Attend, au clair de lune, Quelque jeune muguet, L'oreille au guet.
11. Pour le bal qu'on prépare, Plus d'une qui se pare, Met devant son miroir Le masque noir.	~~Pour le bal qu'on prépare,~~ ~~Plus d'une qui se pare,~~ ~~Met devant son miroir~~ ~~Le masque noir.~~	5. Sous la brise amoureuse La Vanina rêveuse, **La Vanina rêveuse,** (повтор строки) Dans son berceau flottant Passe en chantant;
12. Sur sa couche embaumée La Vanina pâmée Presse encore son amant, En s'endormant.	~~Sur sa couche embaumée~~ La **Vanina**~~ pâmée~~ ~~Presse encore son amant,~~ ~~En s'endormant.~~	6. Tandis que pour la fête Narcissa qui s'apprête, Met devant son miroir Le masque noir.
13. Et Narcisa, la folle, Au fond de sa gondole, S'oublie en un festin Jusqu'au matin.	~~Et~~ **Narcisa**~~, la folle,~~ ~~Au fond de sa gondole,~~ ~~S'oublie en un festin~~ ~~Jusqu'au matin.~~	3 куплет 7. Laissons la vieille horloge Au palais du vieux doge Lui compter de ses nuits Les longs ennuis.
14. Et qui, dans l'Italie, N'a son grain de folie ? Qui ne garde aux amours Ses plus beaux jours ?	~~Et qui, dans l'Italie,~~ ~~N'a son grain de folie ?~~ ~~Qui ne garde aux amours~~ ~~Ses plus beaux jours ?~~	8. Sur sa mer nonchalante, Venise indolente **Venise indolente** (повтор строки) Ne compte ni ses jours Ni ses amours.
15. Laissons la vieille horloge, Au palais du vieux doge, Lui compter de ses nuits Les longs ennuis.	Laissons la vieille horloge, Au palais du vieux doge, Lui compter de ses nuits Les longs ennuis.	9. Car Venise est si belle Qu'une chaîne sur elle Semble un collier jeté Sur la beauté.
16. Comptons plutôt, ma belle, Sur ta bouche rebelle Tant de baisers donnés... Ou pardonnés.	~~Comptons plutôt, ma belle,~~ ~~Sur ta bouche rebelle~~ ~~Tant de baisers donnés...~~ ~~Ou pardonnés.~~	
17. Comptons plutôt tes charmes, Comptons les douces larmes Qu'à nos yeux a coûté La volupté !	~~Comptons plutôt tes charmes,~~ ~~Comptons les douces larmes~~ ~~Qu'à nos yeux a coûté~~ ~~La volupté !~~	

ДОДАТОК Е (№2)

порівняльна таблиця

А. Мюссе (М)	Ш. Гуно (Г)	Б. Годар	Ж. Віллан
поетичний оригінал	текст романсу	текст романсу	текст романсу
1.Dans Venise la rouge, Pas un bateau qui bouge, Pas un pêcheur dans l'eau, Pas un falot.	1.Dans Venise la rouge, Pas un bateau qui bouge, Pas un pêcheur dans l'eau, Pas un falot.	Рефрен А М1.Г1. Dans Venise la rouge, Pas un bateau qui bouge, Pas un pêcheur dans l'eau, Pas un falot.	М1.Г1. Dans Venise la rouge, Pas un bateau qui bouge, Pas un pêcheur dans l'eau, Pas un falot.
2.Seul, assis à la Grève, Le grand lion soulève, Sur l'horizon serein, Son pied d'airain.	2.La lune qui s'efface Couvre son front qui passe D'un nuage étoilé **D'un nuage étoilé** (повтор строки Demi-voilé.	М5.Г2. La lune qui s'efface Couvre son front qui passe D'un nuage étoilé Demi-voilé, **Demi-voilé (повтор)** **Couvre son front** ~~**qui passe**~~ **D'un nuage étoilé** **Demi-voilé**	М5.Г2. La lune qui s'efface Couvre son front qui passe D'un nuage étoilé Demi-voilé,
3.Autour de lui, par groupes, Navires et chaloupes, Pareils à des hérons, Couchés en rond,	3.Tout se tait, fors les gardes Aux longues hallebardes, Qui veillent aux créneaux Des arsenaux.	~~3. Tout se tait, fors les gardes~~ ~~Aux longues hallebardes,~~ ~~Qui veillent aux créneaux~~ ~~Des arsenaux.~~	
4.Dorment sur l'eau qui fume, Et croisent dans la brume, En légers tourbillons, Leurs pavillons.	2 куплет 4. Ah! maintenant plus d'une Attend, au clair de lune, Quelque jeune muguet, L'oreille au guet.	(В, Середній розділ за музикою) М10, Г4. Ah! maintenant plus d'une Attend, au clair de lune, Quelque jeune muguet, L'oreille au guet, **L'oreille au guet**	М10, Г4. Ah! maintenant plus d'une Attend, au clair de lune, Quelque jeune muguet, L'oreille au guet, М10, Г4. повтор **Ah! maintenant plus d'une** **Attend, au clair de lune,** **Quelque jeune muguet,**
5. La lune qui s'efface Couvre son front, qui passe D'un nuage étoilé Demi-voilé.	5. Sous la brise amoureuse La Vanina rêveuse, La Vanina rêveuse, (повтор строки)	А, рефрен !!!(з оригіналу А. Мюссе –	

6. Ainsi, la dame abbesse De Sainte-Croix rabaisse Sa cape aux larges plis Sur son surplis. 7. Et les palais antiques, Et les graves portiques, Et les blancs escaliers Des chevaliers, 8. Et les ponts, et les rues, Et les mornes statues Et le golfe mouvant Qui tremble au vent, 9. Tout se tait, fors les gardes Aux longues hallebardes, Qui veillent aux créneaux Des arsenaux. 10. — Ah! maintenant plus d'une Attend, au clair de lune, Quelque jeune muguet, L'oreille au guet. 11. Pour le bal qu'on prépare, Plus d'une qui se pare,	Dans son berceau flottant Passe en chantant; 6. Tandis que pour la fête Narcissa qui s'apprête, Met devant son miroir Le masque noir. 3 куплет 7. Laissons la vieille horloge Au palais du vieux doge Lui compter de ses nuits Les longs ennuis. 8. Sur sa mer nonchalante, Venise indolente Venise indolente (повтор строки) Ne compte ni ses jours Ni ses amours. 9. Car Venise est si belle Qu'une chaîne sur elle Semble un collier jeté Sur la beauté.	M11.строфа, остання)!!! Pour le bal qu'on prépare, Plus d'une qui se pare, **Plus d'une qui se pare** Met devant son miroir Le masque noir. **Met devant son miroir** **Le masque noir.** інструментальний перехід 2 куплет/строфа (з оригіналу Мюссе) M13. Et Narcisa, la folle, Au fond de sa gondole, S'oublie en un festin Jusqu'au matin. M14. Et qui, dans l'Italie, N'a son grain de folie ? Qui ne garde aux amours Ses plus beaux jours ? **Ses plus beaux jours ?** **Ses plus beaux jours ?** **Qui ne garde aux amours** **Ses plus beaux jours ?** Сред.раздел (оригінал Мюссе) M15. Г7. Laissons la vieille horloge,	**L'oreille au guet,** M11. Pour le bal qu'on prépare, Plus d'une qui se pare, Met devant son miroir Le masque noir. 13-14 строфи відсутні. M15. Г7. Laissons la

Met devant son miroir Le masque noir. 12. Sur sa couche embaumée La Vanina pâmée Presse encore son amant, En s'endormant. 13. Et Narcisa, la folle, Au fond de sa gondole, S'oublie en un festin Jusqu'au matin. 14. Et qui, dans l'Italie, N'a son grain de folie ? Qui ne garde aux amours Ses plus beaux jours ? 15. Laissons la vieille horloge, Au palais du vieux doge, Lui compter de ses nuits Les longs ennuis. 16. Comptons plutôt, ma belle, Sur ta bouche rebelle Tant de baisers donnés... Ou pardonnés. 17. Comptons plutôt tes charmes, Comptons les douces larmes Qu'à nos yeux a coûté La volupté !		Au palais du vieux doge, Lui compter de ses nuits Les longs ennuis. Рефрен/реприза M16. Comptons plutôt, ma belle, **Comptons plutôt, ma belle**, Sur ta bouche rebelle Tant de baisers donnés... **Donnés,** Ou pardonnés. **Tant de baisers donnés...** **Donnés, Ou pardonnés.**	vieille horloge, Au palais du vieux doge, Lui compter de ses nuits Les longs ennuis. M16. Comptons plutôt, ma belle, Sur ta bouche rebelle Tant de baisers donnés... Ou pardonnés. **Comptons plutôt, ma belle,** **Sur ta bouche rebelle** **Tant de baisers donnés...** **Ou pardonnés.**

ДОДАТОК Е (№3)

Б. Годар. *Venice.* op. 10

Структура строфи

1–4 такти	5–11		12–20		21–25	26–33	34–37	38–41	42–47	48 – 57		102–117	
4 т.	2 +2	2+2	2 + 2 + 1+1+1+2		1+1+1+2	4 + 4	2+2	2+2	2+2+2	4 + 4	2	4 + 4 + 8	
Вст. Ф-но	a	a	b + b + c		c повтор	d + d	a	a	$a_{вар}$	d + d ф-но	вст. ф-но	d + d ф-но	вст. ф-но
	речення	речення повтор	речення		речення								
I вар.	A					B	A_1 реприза скорочена						
II вар	A					B	A_1			«$B_{вар}$»			

ДОДАТОК Е (№4)

Ж. Віллан. *Serenade Venetiane*

Форма куплету

1–10 такти	11–18		19–26		27–34		35–46		47–49
4 +4 +2	2 +2	2+2	2 + 2	2+2	2 + 2	2 + 2	2 + 2	2 + 2	2+1
Вст. Ф-но	a + a	b+c	a+a	b+c	a_1 + a_2	b_1+c_1	a_1 + a_2	b_1+c_1	інстр.
	речення		речення		речення				
	A		A		B		B		
Поетичний текст	a		b		c		c		

ДОДАТОК F (№1)

порівняльна таблиця Chanson

«À Saint-Blaise, à la Zuecca» (*1835)

Alfred de Musset *Chanson*	Жюль Массне «*Souvenir de Venise*»	Auguste Guéroult *À Saint Blaise*	Edouard Lalo *La Zuecca*	Victor Massé *Vivre et mourir là !*
		A		
À Saint-Blaise, à la Zuecca, Vous étiez, vous étiez bien aise À Saint-Blaise. À Saint-Blaise, à la Zuecca, Nous étions bien là.	À Saint-Blaise, à la Zuecca, Vous étiez, vous étiez bien aise À Saint-Blaise. À Saint-Blaise, à la Zuecca, **Vous étiez,** **vous étiez** **bien aise** **À Saint-Blaise** Nous étions **à la Zuecca Nous étions** bien là. **là.**	À Saint-Blaise, à la Zuecca, Vous étiez, vous étiez bien aise À Saint-Blaise. À Saint-Blaise, à la Zuecca, Nous étions bien là.	À Saint-Blaise, à la Zuecca, Vous étiez, vous étiez bien aise ~~À Saint-Blaise.~~ À Saint-Blaise, à la Zuecca, Nous étions bien là. **vous étiez bien aise** **À Saint-Blaise**	À Saint-Blaise, à la Zuecca, Vous étiez, vous étiez bien aise À Saint-Blaise. À Saint-Blaise, à la Zuecca, Nous étions bien là. **Nous étions bien là.** **À Saint-Blaise, à la Zuecca,** **Nous étions bien là.** **Nous étions bien là.** **Nous étions bien là.**
Mais de vous en souvenir Prendrez-vous la peine ? Mais de vous en souvenir Et d'y revenir,	Mais de vous en souvenir Prendrez-vous la peine ? **Prendrez-vous la peine ?** Mais de vous en souvenir Et d'y revenir,	Ср.ч. Mais de vous en souvenir Prendrez-vous la peine ? Mais de vous en souvenir Et d'y revenir,	Mais de vous en souvenir Prendrez-vous la peine ? Mais de vous en souvenir Et d'y revenir, **d'y revenir?**	**Nous étions bien là.** Mais de vous en souvenir Prendrez-vous la peine ? **Prendrez-vous la peine ?**
À Saint-Blaise, à la Zuecca, Dans les prés fleuris cueillir la verveine, À Saint-Blaise, à la Zuecca, Vivre et mourir là !	À Saint-Blaise, à la Zuecca, Dans les prés **Dans les prés** fleuris cueillir la verveine, À Saint-Blaise, à la Zuecca, **Dans les prés** **Dans les prés fleuris**	A (репризa динамизированная?) À Saint-Blaise, à la Zuecca, Dans les prés fleuris cueillir la verveine, À Saint-Blaise, à la Zuecca, Vivre et mourir là ! **Vivre et mourir là !**	À Saint-Blaise, à la Zuecca, Dans les prés fleuris cueillir la verveine, À Saint-Blaise, à la Zuecca, Vivre et mourir là ! **mourir là !**	Mais de vous en souvenir Et d'y revenir, **Et d'y revenir**! **Mais de vous en souvenir** **Prendrez-vous la peine ?** **Prendrez-vous la peine ?** **Mais de vous en souvenir**

	cueillir la verveine **Vivre là!** **à la Zuecca et mourir là !** **À Saint-Blaise, à la Zuecca**, Vivre et mourir là ! **à la Zuecca** **Vivre là!** **à la Zuecca**!			**Et d'y revenir,** **Et d'y revenir,** À Saint-Blaise, à la Zuecca, Dans les prés fleuris cueillir la verveine, **Dans les prés fleuris cueillir la verveine,** **Vous étiez,** **vous étiez bien aise** **À Saint-Blaise.** **(из 1 куплета)** À Saint-Blaise, à la Zuecca, Vivre et mourir là ! **Ah!** **Vivre et mourir là ! - 3 раза**

ДОДАТОК F (№2)

порівняльна таблиця Chanson

«À Saint-Blaise, à la Zuecca» (*1835)

Alfred de Musset Chanson	Жуль Массне «*Souvenir de Venise*»	Шарль Лефевр *À Saint-Blaise, à la Zuecca* *Six Poesies*	Поль Пюже *À Saint-Blaise, à la Zuecca*	Шарлотта Деверія *À Saint-Blaise…*
À Saint-Blaise, à la Zuecca, Vous étiez, vous étiez bien aise À Saint-Blaise. À Saint-Blaise, à la Zuecca, Nous étions bien là.	À Saint-Blaise, à la Zuecca, Vous étiez, vous étiez bien aise À Saint-Blaise. **À Saint-Blaise, à la Zuecca,** **Vous étiez, vous étiez bien aise** **À Saint-Blaise**. À Saint-Blaise, à la Zuecca, Nous étions **à la Zuecca** **Nous étions** bien là. **là**	À Saint-Blaise, à la Zuecca, Vous étiez, vous étiez bien aise À Saint-Blaise. À Saint-Blaise, à la Zuecca, Nous étions bien là.	À Saint-Blaise, à la Zuecca, Vous étiez, vous étiez bien aise À Saint-Blaise. **À Saint-Blaise.** À Saint-Blaise, à la Zuecca, **À Saint-Blaise, à la Zuecca,** **à la Zuecca,** Nous étions bien là. **Nous étions bien là.**	À Saint-Blaise, à la Zuecca, Vous étiez, vous étiez bien aise À Saint-Blaise. À Saint-Blaise, à la Zuecca, **À Saint-Blaise, à la Zuecca**, Nous étions bien là.
Mais de vous en souvenir Prendrez-vous la peine ? Mais de vous en souvenir Et d’y revenir,	Mais de vous en souvenir Prendrez-vous la peine ? **Prendrez-vous la peine ?** Mais de vous en souvenir Et d’y revenir,	Mais de vous en souvenir Prendrez-vous la peine ? Mais de vous en souvenir Et d’y revenir,	Ср.Р. Mais de vous en souvenir **Mais de vous en souvenir** Prendrez-vous la peine ? Mais de vous en souvenir **Mais de vous en souvenir** Et d’y revenir,	Mais de vous en souvenir Prendrez-vous la peine ? Mais de vous en souvenir Et d’y revenir, **Et d’y revenir**,
À Saint-Blaise, à la Zuecca, Dans les prés fleuris cueillir la verveine, À Saint-Blaise, à la Zuecca, Vivre et mourir là !	À Saint-Blaise, à la Zuecca, Dans les prés **Dans les prés** fleuris cueillir la verveine, **À Saint-Blaise, à la Zuecca,** **Dans les prés** **Dans les prés**	À Saint-Blaise, à la Zuecca, Dans les prés fleuris cueillir la verveine, **Dans les prés fleuris cueillir la verveine,** À Saint-Blaise, à la Zuecca, Vivre et mourir là !	**Prendrez-vous la peine ?** À Saint-Blaise, à la Zuecca, Dans les prés fleuris cueillir la verveine, À Saint-Blaise, à la Zuecca, Vivre et mourir	À Saint-Blaise, à la Zuecca, Dans les prés fleuris cueillir la verveine, À Saint-Blaise, à la Zuecca, **À Saint-Blaise, à la Zuecca** Vivre et mourir là ! **Vivre et mourir**

	fleuris cueillir la verveine, **Vivre là ! à la Zuecca**, **Vivre et mourir là !** À Saint-Blaise, à la Zuecca, Vivre et mourir là ! **à la Zuecca,** **Vivre là !** **à la Zuecca !**		là ! Репризa: Ah! À Saint-Blaise, à la Zuecca, Vous étiez, vous étiez bien aise À Saint-Blaise. **À Saint-Blaise.** À Saint-Blaise, à la Zuecca, **À Saint-Blaise, à la Zuecca,** **à la Zuecca,** Nous étions bien là. **Nous étions bien là.**	**là !**