

# Романтические мотивы

Галина Пальян

## ТЕМА ИТАЛИИ В ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ФАННИ ХЕНЗЕЛЬ

«Что служит мастеру наградой?  
Нежный отзвук в ответ  
и чистый отблеск в душе встречного.  
Ф. М.»<sup>1</sup>

Творчество женщин-композиторов XIX века в настоящее время вызывает все больший интерес исследователей. Одной из ярких фигур этой плеяды является Фанни Хензель (1805–1847), старшая сестра Феликса Мендельсона. Особое место в ее творчестве занимает тема Италии, выразившая как личные устремления и переживания композитора, так и общие для всего романтического искусства тенденции. Самобытным воплощением итальянской темы в творчестве Ф. Хензель стали ее вокальные миниатюры. Сочиняемые на протяжении всей жизни, они последовательно запечатлели в звучании разные этапы художественного осмыслиения автором образов Италии, что было напрямую связано с событиями жизни.

С раннего детства итальянская культура, искусство, природа и весь облик этой страны живо интересовали Фанни, как и многих современников ее круга. «Между серединой XVIII и серединой XIX веков север и юг стали духовно наполненными категориями в культурном представлении Европы. В творчестве философов и поэтов,

историков и романистов идея о том, что Европа разделена между северными и южными народами и странами, обрела новую пробуждающую воспоминания и объясняющую силу. Для многих Италия была, преимущественно, южной страной.



Фанни Мендельсон. Рисунок В. Хензеля

Территория и народ Италии заняли центральное место в развитии идеи юга, в то время как юг играл важную роль в представлении об Италии и итальянском» [10, 13]. Именно с Италией в европейской культуре XIX века часто связывается романтическое томление по идеальному миру и стремление к нему. Итальянские путешествия имели для немецких интеллектуалов (поэтов, художников и музыкантов) огромное значение, как позже и для русских (Н.В. Гоголя, А.А. Иванова, К.П. Брюллова, И.К. Айвазовского, М.И. Глинки, В.В. Стасова, А.И. Герцена, П.И. Чайковского и др.). Выступая хранительницей совершенного искусства и прекрасной природы, и связываясь в сознании многих мыслящих людей с идеей духовной и политической свободы, Италия в течение долгого времени была обязательной частью образовательного путешествия знатных молодых европейцев.

Фанни Хензель выросла в буржуазной семье и получила разностороннее образование, в которое входило изучение итальянского языка и латыни [3, 5]. Во многом благодаря литературным произведениям у нее сложилась восторженная точка зрения на Италию. Будучи лично знакомой с Гёте, она, вероятно, читала его книгу «Итальянское путешествие» (1816), посвященную впечатлениям от вояжа 1786–88 годов. Также ей могли быть известны «итальянские» произведения романтиков, очень популярные в то время. Наиболее известные из них — «Путевые картины» (1828–29) Гейне, третья и четвертая главы которых посвящены четырехмесячному путешествию поэта через северную Италию, а также «Рим, римляне и римлянки» (1820) Вильгельма

Мюллера, изложившего итальянские впечатления в виде писем воображаемому другу в Германии.

Составить более полное впечатление Фанни помогала активная переписка с братом Феликсом, дважды посещавшим Италию в начале 30-х годов. Так, в 1830 году он писал: «Там есть дома на любой возвышенности, фигурные древние стены возвышаются над розами и алоэ, над цветущим виноградом и молодыми листьями оливы, но кроны кипарисов или сосен все это четко отделяют от неба» [9, 50].

При всем обилии опосредованных впечатлений, долгие годы Фанни не могла посетить страну своей мечты, хотя ее семья располагала для этого более чем достаточными средствами. Стоит напомнить, что Фанни и Феликс были детьми банкира Авраама Мендельсона. Впрочем, реальные возможности путешествовать у брата и сестры были принципиально разными.

Феликс в осуществлении профессиональных стремлений с раннего детства пользовался поддержкой родителей: в частности, с 16 лет он ездил в образовательные, а затем и концертные поездки за границу — во Францию, Англию, Шотландию. Италию он посетил с гастролями в 1830 году.

К воспитанию дочери Авраам и Лейа Мендельсон относились совершенно иначе, не предполагая для Фанни иной судьбы, кроме роли образованной домохозяйки. Согласно таким воззрениям, обычным в немецком обществе первой половины XIX века, женщина могла проявлять свои художественные таланты лишь в кругу семьи. Решающим было слово отца, а мнение дочери чаще всего не учитывалось. Показателен следующий случай. В 1822 году 17-летняя

Фанни с родителями четыре месяца путешествовала по Швейцарии. Подойдя к перевалу Сен-Готтард, за которым открывался переход в Италию, семья не уступила просьбам Фанни, а вернулась назад. Таким образом, надежда девушки пересечь Альпы и бросить беглый взгляд на Италию не увенчалась успехом. В письме к двоюродной сестре, Марианне, Фанни выражает свое разочарование и стремление к стране мечты: «То, что человек не видит, влияет на воображение не меньше, чем видимые окрестности. Мысль о том, что за земля начинается за этими горами, по-настоящему ощущаемая близость Италии, и простой факт того, что все жители Италии говорят по-итальянски и приветствуют путешественника сладкими звуками прекрасного языка, взволновали меня безмерно» [7, 130]. Но на долгие годы желанная южная страна так и осталась недостижимой.

Со вступлением в 1829 году в брак с художником Вильгельмом Хензелем и отъездом из отчего дома Фанни получила относительную свободу, впрочем, долгожданная поездка начала обретать реальные очертания лишь после смерти отца в 1835 году. Чета Хензелей отправилась в длительное путешествие по Италии в августе 1839 года. Яркий поток путевых впечатлений состоял из знакомства с культурным наследием, духовной и светской музыкой, общения с итальянцами и приезжими людьми искусства. Так, в художественном музее Studi pubblici Фанни Хензель встретила знаменитую певицу Полину Виардо-Гарсия, с которой познакомилась годом раньше в Берлине [13, 251]. Кульминацией путешествия стали визиты на принадлежащую Французской

Академии виллу Медичи, на которой проживали лауреаты Римской премии — живописцы, музыканты, скульпторы и архитекторы. Вилла была настоящей Меккой для выдающихся людей искусства того времени, в этот культурный центр Европы съезжалась вся европейская творческая элита. На вилле Медичи Фанни познакомилась с талантливыми французскими композиторами Шарлем Гуно и Жоржем Бизе, общение с которыми придало ей новые творческие силы.

В своем дневнике Фанни называет Шарля Гуно «Caprice en E» и описывает его как «очень капризного, открытого для всякого влияния и способногоходить с ума от немецкой музыки человека» [12, 76]. Спустя десятилетия он написал в «Записках артиста»: «Госпожа Хензель была в чрезвычайной степени музыкально образована и превосходно играла на фортепиано <...> в то же время, она была на редкость одаренным композитором» [6, 131].

Это было, пожалуй, лучшее время в жизни Фанни. В дневнике, который она вела очень аккуратно, отмечено: «Не могу описать, насколько счастливо я здесь себя чувствую. Я все время нахожусь в приподнятом настроении. Это чистое наслаждение, которое только способно испытывать сердце человеческое. Ничто здесь не мешает. Я не испытываю никакой боли, за исключением той, что время проходит...» [11, 76].

Итальянское путешествие, осуществившее давнюю мечту Фанни, заметно оживило ее композиторскую активность. Несколько предыдущих лет до этого были малопродуктивными по целому ряду причин, однако в Италии все изменилось: появились камерные фортепианные и вокальные произведения

различных жанров, собранные в отдельный сборник. Согласно списку главы «Архива Мендельсона» Ханса-Гюнтера Кляйна [8] в «Путевой альбом» («Reisealbum») Ф. Хензель из восемнадцати произведений вошли 5 песен: «Домашний сад» («Hausgarten») на стихи Гёте, «Лебединая песня» («Schwanenlied») на слова Гейне, «На юг» («Nach Süden») и «Князь горы» («Der Fürst vom Berge») на слова мужа Фанни Вильгельма Хензеля, а также «Песня в гондоле» («Gondellied») на стихи Гейбеля. В итальянском путешествии возник и вскоре был реализован замысел фортепианного цикла «Год» («Das Jahr»). Произведение положило начало жанру фортепианных «времен года», спустя 34 года продолженному П.И. Чайковским.

В 1846 году, за год до своей смерти, Фанни в последний раз обращается к итальянской тематике в фортепианной пьесе «Пастушка» («Pastorella»).

Таким образом, итальянская тема в творчестве Ф. Хензель связана с двумя неравными периодами:

1) время ожидания встречи с Италией (1822–1838 годы). В этот период итальянская тема представлена только вокальными произведениями.

2) время путешествия по Италии и впечатлений от него (1839–1847). В этот период, наряду с песнями, появляются фортепианные миниатюры: «Плаванье в гондоле» («Gondelfahrt», 1839), «Прощание с Римом» («Abschied Von Rom», 1840), «Вилла Медичи» («Villa Medicis», 1840), «Вилла Миллс» («Villa Mills», 1840), «Римская сальтарелла» («Il Saltarello Romano», 1841), «Пастушка» («Pastorella», 1846).

В кругу вокальных произведений Ф. Хензель данной тематики встре-

чаются стилизации народных песен («Canzonetta», 1823; «Ecco Quel Fiero Instante», 1825) и арий («Io D'amor, Oh Dio, Mi Moro», 1835; «Del Torna A Me», 1840), написанных на итальянские тексты. Они охватывают почти весь период композиторской деятельности Фанни. В «итальянских» вокальных сочинениях Ф. Хензель можно усмотреть нечто большее, чем связанное с определенным этапом творчества освоение музыкально-выразительных возможностей итальянского языка, как это было, например, в случае с М.И. Глинкой или Ф. Листом, создавшими камерно-вокальные миниатюры на итальянские тексты. Почти все италоязычные миниатюры Фанни написаны до путешествия в Италию, что позволяет предположить: обращаясь к итальянским текстам, композитор всякий раз совершала небольшое художественное путешествие в любимую страну.

В плане запечатления собственных чувств и мыслей гораздо больший интерес представляют песни, написанные Ф. Хензель на стихи немецких поэтов на тему Италии. В них открывается сплав немецких и итальянских жанровых и стилистических компонентов, предопределенный развитием традиций второй берлинской песенной школы конца XVIII — начала XIX веков. Ее основная установка, согласно одному из главных представителей этой школы И. Шульцу, заключалась в том, чтобы сочинять песни, в которых мелодия «никогда не возвышается над текстом и не опускается ниже его, которая, как платье тело, облегает декламацию и метр слов, и которая, помимо того, развертывается в очень подходящих (удобных) для пения интервалах» [2, 55].

Шульц руководствовался идеей доступности вокальных произведений для исполнения, отвергал «все ненужное украшательство как в мелодии, так и в сопровождении», и стремился сочинять такие песни, которые «даже неопытный любитель пения, если он не совсем лишен голоса, легко мог пропеть» [2, 55]. Простота и доступность, таким образом, определялись особенностями мелодии — отсутствием распевов, хроматизации и мелизматики — всего, что было свойственно итальянскому бельканто.

В то же время, К.Ф. Цельтер, учитель Фанни Хензель, во многих своих песнях отходит от установок второй берлинской школы. «Так, в мелодике его песен заметно влияние итальянской оперы — в них нередки колоратурные «излишства». Вопреки традиции берлинцев он часто прибегает к повторам текста, причем не только целых строф и строк, но и отдельных слов» [2, 60].

«Итальянские» песни Фанни показывают, что она в полной мере унаследовала и развила идеи своего наставника: в них на прочную основу немецкой *Lied* накладываются оперные влияния, заключающиеся как в «возвышении мелодии над текстом» в виде выразительных распевов отдельных слогов, так и в повторах слов и фраз.

Смысловой идеей песен, написанных Фанни в первый период, является ее тяга к Италии как стране счастья и любви. Наиболее отчетливо она воплотилась в песнях «Тоска по Италии» («Sehnsucht nach Italien», 1822) на стихи Гёте, и «Италия» («Italien», 1825) на стихи Грильпарцера. Рассмотрим их подробнее.

«Тоска по Италии» написана на стихотворение Гёте «Песнь Миньоны»,<sup>2</sup>

весьма популярное у композиторов XIX века. В качестве возможной причины высокого интереса композиторов к этому стихотворению, Л. Фёрстер называет необычную форму, использованную Гёте: каждая строфа состоит из 7 строк, из которых 1–4 и 7 — ямбический пентаметр, а 5 и 6 — ямбический диметр [5, 25–26]. Наиболее известны его музыкальные воплощения Л. ван Бетховеном (1809), Ф. Шубертом (1815), Ф. Листом (1842), Р. Шуманом (1849) и Г. Вольфом (1875). Всего же «Песнь Миньоны» была «омузикалена» как минимум 84 раза [5, 25]. Призыв Миньоны «Туда! Туда!», подразумевающий Италию, стал для романтиков, противопоставлявших идеальный мир мечты несовершенной и подавляющей повседневности, своеобразным девизом, который подхватила и Фанни Хензель.

В мелодии данной песни стилистические черты *Lied* и бельканто взаимодействуют на уровне фраз. Так, итальянские влияния наиболее ощутимы в начале миниатюры (тт. 7–14): за лаконичным зачином «Знаешь ли ты страну?» («Kennst Du das Land») следует более распевный, орнаментированный повтор фразы. В следующих построениях композитор, как бы любуясь, интонационно высвечивает черты южного пейзажа итальянскими мелодическими средствами: фраза «лимоны цветут» («die Zitronen blühn») подчеркнута стремительным взлетом мелодии в диапазоне октавы с грациозным хроматизированным окончанием (тт. 9–10). Наибольшая распевность вокальной партии достигается во фразе «апельсины пламенеют» («die Goldorangen glühn»), также хроматизированной (тт. 12–14) (пример 1а).

Пример 1а. Ф. Хензель «Тоска по Италии»

The musical score consists of three staves of music. The top staff is for soprano voice, the middle staff is for piano (right hand), and the bottom staff is for bassoon or cello (left hand). The key signature is one sharp (F#). The tempo is indicated as 'Moderato'. The lyrics are written below the notes.

**5**

Kennst Du das Land,  
kennst Du das Land, — wo

**9**

die Zi - tro - nen blü - hen, im dun - - klen —

**12**

Laub die Gold - o - ran - - - gen glühn, ein

В среднем разделе песни на первый план выходят мелодические принципы берлинской песенной школы: соответст-

вие звука слогу текста, диатоническое движение мелодии (тт. 15–22) (пример 16).

Пример 16. Ф. Хензель «Тоска по Италии»

В мелодии песни «Тоска по Италии» романтическая тяга Ф. Хензель в далекую желанную страну нашла самое непосредственное отражение. Так, восхождение к генеральной кульминации на звуке *f2* (тт. 31–36) происходит короткими фразами, имитирующими прерывающуюся от волнения речь: «Туда желаю я с тобой, // О, мой возлюбленный, отправиться» («Dahin möcht' ich mit Dir, // O mein Geliebter, ziehn»). В многократных повторах слов «Dahin» и «mit Dir», характерных для оперной мелодики, видится продолжение идей учителя Фанни — Цельтера.

Написанная тремя годами позже «Италия» относится к числу лучших миниатюр Ф. Хензель раннего периода. Поскольку отец не дал согласие на публикацию сочинений Фанни, песня была опубликована в вокальном сборнике ее брата. Когда Феликс во время поездки в Англию удостоился встречи с королевой, та сообщила ему, что ее любимая песня — «Италия». Смущившись, Феликс признался, что автор — его сестра [13, 95].

Фанни сочинила данную композицию вскоре после возвращения из поездки в Швейцарию, в ходе которой, как уже упоминалось, она оказалась совсем близко к обетованной стране, но так и не попала в нее. Вероятно, эти обстоятельства повлияли на ее выбор поэтического текста. В стихотворении Грильпарцера представлен детализированный итальянский пейзаж, который не просто описан, но одушевлен: «непокорный Алоэ»,

«белокурая Олива», «смуглый Кипарис» и «милый Померанец» — все эти сравнения приближают образ Италии, делают его уютным, почти домашним.

Поэтические картины находят в музыке данной композиции обобщенное решение. Они как бы проносятся перед взором героини в праздничном вальсе. Мелодическая линия миниатюры, подчиняясь танцевальному метроритму, почти не содержит распевов и мелизмов, и развивается размеренными четырехтактовыми фразами. В то же время, мало свойственная берлинской песенной школе хроматизация мелодии в сочетании с широтой диапазона свидетельствуют, скорее, в пользу итальянского оперного стиля.

В перечислении южных красот «Золотое солнце, лазурный воздух, // Зелень травы, прянный аромат!» («Gold'ner die Sonne, blauer die Luft, // Grüner die Grüne, würz'ger der Duft!») в 12 такте достигается первая вокальная кульминация. Однако появление в среднем разделе образа Посейдона, воплощающего таинственную темную стихию, вносит в поэтический сюжет и в музыку оттенок конфликта. Героя одолевает тревога: «Дерзкий Посейдон, ты ли это явился, // Внизу играешь и тихо рокочешь?» // И этот наполовину Луг, наполовину Эфир, если взглянешься, // Был бы ужасным серым морем?» («Trotz'ger Poseidon, wärest du dies, // Der unten scherzt und murmelt so süß? // Und dies, halb Wiese, halb Äther zu schau'n, // Es wär des Meeres furchtbares Grau'n?»). Как отмечает Брайан Дрейпер, «восходящая басовая линия 35–38 тактов<sup>3</sup> — это буквальное изображение большой океанской волны, постепенно набирающей силу» [4, 34].

Мелодическая линия теряет плавность, фразы «повисают» на неустойчи-

вых хроматических звуках, в гармонии аккомпанемента усиливается роль уменьшенных септаккордов. Постепенное достижение мелодией генеральной кульминации на звуке  $g2$  сопровождается цепочкой тональных отклонений, что в целом приводит к нарастанию неустойчивости, выражающей сомнения героини. Ключевой вопрос «Приносишь ты, Парфенопа,<sup>4</sup> бури или покой?» («Bringst du, Parthenope, Wogen zur Ruh'?»), остается без ответа. Ответ на него Фанни нашла лишь через 15 лет, когда, посетив, наконец, Италию, она обрела душевный покой (пример 2).

Итак, изначально идеальный, безоблачный образ Италии, созданный Ф. Хензель, уже в ранней песне затемняется сомнениями, в чем видится чисто романтическое противоречие между идеалом и возможным его достижением. Мелодия данной миниатюры лишена распевов и скорее связана с немецкой *Lied*, нежели с итальянской кантиленой. Решающую роль играет выразительная хроматическая интонация, знаменующая переключение с внешнего праздничного плана на внутренний план переживаний геройни.

Во второй период, начавшийся с долгожданного путешествия, Италия в песнях Ф. Хензель выступает символом осуществленной мечты. Мотивы стремления к счастью и любви в вокальном творчестве Фанни, разумеется, не ограничены кругом «итальянских» песен, но только в них долгожданное счастье достигается, и происходит это именно в 40-е годы. В «итальянских» произведениях этого периода пластичная мелодия свободно развивается в широком диапазоне, гибко следя за фразой стиха. Наиболее яркие примеры — миниатюры 1841 года «На юг» («Nach Süden») и «Песня в гондоле» («Gondellied»).

Пример 2. Ф. Хензель «Италия»

The musical score consists of four staves of music for voice and piano. The vocal line is in soprano range, and the piano accompaniment is in basso continuo style.

**Staff 1:**

- Measure 1: *f*, *ritard.*, *dim.* (piano), lyrics: ran - ze, birgst du dich hold?
- Measure 2: *a tempo* (piano), lyrics: Trotz' ger Po - sei - don, wa - rest du
- Measure 3: *ritard.*, *dim.* (piano), lyrics: dies, der un - ten scherzt und murmelt so süß? Und dies, halb Wie - se, halb Ae - ther zu schau'n,
- Measure 4: *a tempo* (piano), lyrics: es war des

**Staff 2:**

- Measure 1: *f*, lyrics: Mee - res furcht - ba - res Grau'n?
- Measure 2: *molto cresc.*, lyrics: Hier will ich woh - nen, Gött - li - che du!
- Measure 3: *f*, lyrics: Bringst du, Par -

**Staff 3:**

- Measure 1: *molto cresc.*, lyrics: the - no - pe, Wo - gen zur Ruli?
- Measure 2: *f*, lyrics: Nun dann ver - sudi es, E - den der Lust, eb - ne die Wo - gen, die

**Staff 4:**

- Measure 1: *colla voce*, *a tempo* (piano), lyrics: the - no - pe, Wo - gen zur Ruli?
- Measure 2: *a tempo* (piano), lyrics: Nun dann ver - sudi es, E - den der Lust, eb - ne die Wo - gen, die

В песне «На юг» на слова мужа Фанни — Вильгельма Хензеля концепция осуществленной мечты раскрывается в двух куплетах, соответствующих двум строфам текста. Герой стихотворения сравнивает себя с перелетными птицами, осенью стремящимися в теплые края, а весной обратно. Типичный для искусства романтизма призыв «На юг!», звучащий в первой части песни, во втором куплете сменяется фразой «С юга!» («Von Süden!»). Устремление творческой натуры осмысляется поэтом как закономерность природного цикла, обязательно предполагающая обратное, не менее радостное движение. Примечательна следующая деталь: во втором куплете упоминается весело поющая птичка («Vöglein singt munter hernieder»), что можно считать прямой отсылкой В. Хензеля к образу своей жены: ее двойное имя Фанни (Фейге) Сессиль (Ципора) означает «птица» на идиш (לְגִוֶּפֶת) и на древнееврейском языке (רַפִּיצָה) соответственно. Таким образом, в данной песне речь идет об осуществлении мечты именно Фанни Хензель.

Стремительная, полетная мелодия песни «На юг» в темпе *Allegro molto vivace* уже в первой фразе охватывает диапазон шире октавы (*fis* — *gis*<sup>2</sup>), как бы рассекая широкое пространство. Кроме взлетов мелодии, в воплощении поэтического содержания большое смысловое значение имеют широкие распевы ключевых слов. В первом куплете это призыв «На юг!» (тт. 14–17) и слово «бесконечный» (тт. 25–27) во фразе «в бесконечном цветочном аромате». Такие мелодические решения, более характерные для итальянской песни, чем для немецкой, и даже для оперной арии, выводят тему Италии в песнях Ф. Хензель на новый интонационный уровень (пример 3).

Отметим, что музыкальный материал двух куплетов варьированно повторяется, что утверждает мысль о равнозначности движения на юг, то есть в Италию, и обратно на север, то есть в Германию.

«Песня в гондоле» написана на стихи немецкого поэта Эммануэля Гейбеля. Осуществленная мечта передается в данной миниатюре через состояние любовной неги, охватившей героя, плывущего в лодке по ласковому южному морю. Характерный метроритм баркаролы определенно указывает на место действия. Как и в предыдущем примере, здесь важны приемы звукописи: широко распетая в верхнем регистре кульминационная фраза «Скользит с нами в лунном великолепии // Гондола по морю» («Dann schwebt mit uns in Mondespracht // Die Gondel übers Meer») (тт. 26–33), а также волнообразный фортепианный аккомпанемент, создающий эффект покачивания гондолы.

Таким образом, содержание песен, раскрывающих тему Италии в творчестве Фанни Хензель, меняется от по-юношески горячего стремления в эту южную страну к наслаждению долгожданным счастьем. Смысловая перемена обусловлена обстоятельствами жизни композитора, главным из которых стало итальянское путешествие 1839–1840 годов. При этом на протяжении всей жизни Ф. Хензель сохранила идеализированное отношение к Италии, которая навсегда осталась для нее «страной поэзии» («Lande der Poesie»). Об этом свидетельствует стабильный круг воплощаемых образов: богатая южная природа, радостно щебечущие птицы, яркое солнце, нежный ветер, ласковое море и т.д.

Пример 3. Ф. Хензель «На юг»

The musical score consists of three staves of music for voice and piano. The top staff shows a vocal line with lyrics: "Sü - - - den, nach Sü - - -". The middle staff is for the piano, with a dynamic marking "f" and a tempo instruction "L'istesso Tempo.". The bottom staff continues the piano accompaniment. The lyrics "in den e - wi - gen, e - wi-gen Blu - men - flor," appear in the middle section, followed by "in den e - wi - gen, e - wi-gen, e - - - - -". The score concludes with "wigen Blu - men - flor." and "Ihr". The piano part features various chords and bass notes, with markings like "p" (piano), "Red.", and asterisks indicating specific performance techniques.

Важнейшим средством музыкального воплощения вышеотмеченных образов является мелодика композитора. У Ф. Хензель на стилистическую основу немецкой *lied* накладываются иные, «южные» влияния — распевы в широком диапазоне, долгие выдержаные звуки и украшения, восходящие к традиции бельканто, а также метроритм баркаролы.

Кроме того, в рассмотренных песнях важную роль играют звукоизобразительные приемы, наиболее яркие из которых — фигуры полета в мелодии и пlesка волн в сопровождении. В контексте развития романтической вокальной миниатюры XIX века рассмотренные произведения Фанни Хензель представляют собой оригинальные художественные решения.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Феликс Мендельсон-Бартольди (1809—1847) 200 лет со дня рождения. / Ред.-сост. Петров Д.Р. М.: НИЦ Московская консерватория, 2009. 92 с.
2. Хохлов Ю.Н. Стrophiceskaja pesnia i ee razvitiye ot Glyuka k Shubertu. M.: Kunsh, 1997. 403 с.
3. Büchter-Römer U. Das Italienerlebnis Fanny Hensels // Schriften des Essener Kollegs für Geschlechterforschung hrsg. von: Doris Janshen, Michael Meuser 2. Jg. 2002, Heft I. S. 4—34.
4. Draper B. Text-Painting and Musical Style in the Lieder of Fanny Hensel. M.A Thesis, Music Theory, University of Oregon, Eugene, 2012. 92 p.
5. Foerster L. R. Expressive Use of Form, Melody and Harmony in Fanny Hensel's Settings of Lyric Poetry by Johann Wolfgang von Goethe. Dissertation for the degree Doctor of Musical Arts. Greensboro, 2012. 61 p.
6. Gounod Ch. Mémoires d'un Artiste. Paris, Calmann Levy. 1896. 363 p.
7. Hensel S. Die Familie Mendelssohn. Vol. I. Berlin, B. Behr, 1879. 427 s.
8. Klein H-G. «O glückliche, reiche, einzige Tage» Fanny und Wilhelm Hensels Album ihrer Italienreise 1839/40. Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz 36, 1999. S. 291—300.
9. Mendelssohn Bartholdy F. Eine Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz: Briefe, Tagebuchblätter, Skizzen. 3. Auflage. Heliopolis Verlag, Tübingen, 1998. 384 s.
10. Moe N.J. The View from Vesuvius: Italian Culture and the Southern Question. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London. 2006. 364 p.
11. Nubbermeyer A. Italienerinnerungen im Klavieroeuvre Fanny Hensels: Das verschwiegene Programm im Klavierzyklus «Das Jahr» // Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy / Das Werk, herausg. von Martina Helmig. Verlag edition text+kritik, München, 1997. S. 68—80.
12. Olivier A. Mendelssohns Schwester Fanny Hensel. Musikerin, Komponistin, Dirigentin. Düsseldorf: Droste Verlag, 1997. 221 s.
13. Todd R.L. Fanny Hensel: The Other Mendelssohn. New York: Oxford University Press, 2010. 426 pp.

## REFERENCES

1. Feliks Mendel'son-Bartol'di (1809—1847) 200 let so dnia rozhdenija. [Felix Mendelssohn Bartholdy (1809—1847) 200th Birthday Anniversary] / Red.-sost. Petrov D.R. M.: NIC Moskovskaja konservatorija [SPC Moscow Conservatory], 2009. 92 s.
2. Hohlov YU.N. Strophiceskaja pesnia i ee razvitiye ot Glyuka k Shubertu Shubertu [Strophic Song and its Development from Gluck to Schubert]. M.: Kunsh, 1997. 403 s.

3. Büchter-Römer U. Das Italienerlebnis Fanny Hensels // Schriften des Essener Kollegs für Geschlechterforschung hrsg. von: Doris Janshen, Michael Meuser 2. Jg. 2002, Heft I. S. 4–34.
4. Draper B. Text-Painting and Musical Style in the Lieder of Fanny Hensel. M.A Thesis, Music Theory, University of Oregon, Eugene, 2012. 92 p.
5. Foerster L. R. Expressive Use of Form, Melody and Harmony in Fanny Hensel's Settings of Lyric Poetry by Johann Wolfgang von Goethe. Dissertation for the degree Doctor of Musical Arts. Greensboro, 2012. 61 p.
6. Gounod Ch. Mémoires d'un Artiste. Paris, Calmann Levy. 1896. 363 p.
7. Hensel S. Die Familie Mendelssohn. Vol. I. Berlin, B. Behr, 1879. 427 s.
8. Klein H-G. «O glückliche, reiche, einzige Tage» Fanny und Wilhelm Hensels Album ihrer Italienreise 1839/40. Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz 36, 1999. S. 291–300.
9. Mendelssohn Bartholdy F. Eine Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz: Briefe, Tagebuchblätter, Skizzen. 3. Auflage. Heliopolis Verlag, Tübingen, 1998. 384 s.
10. Moe N.J. The View from Vesuvius: Italian Culture and the Southern Question. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London. 2006. 364 p.
11. Nubbermeyer A. Italienerinnerungen im Klavieroeuvre Fanny Hensels: Das verschwiegene Programm im Klavierzyklus «Das Jahr» // Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy / Das Werk, herausg. von Martina Helmig. Verlag edition text+kritik, München, 1997. S. 68–80.
12. Olivier A. Mendelssohns Schwester Fanny Hensel. Musikerin, Komponistin, Dirigentin. Düsseldorf: Droste Verlag, 1997. 221 s.
13. Todd R.L. Fanny Hensel: The Other Mendelssohn. New York: Oxford University Press, 2010. 426 pp.

### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Надпись, сделанная рукой Фанни Мендельсон на ее портрете в юности. Рисунок берлинского художника Вильгельма Хензеля (хранится в Кабинете графики, входящем в комплекс Берлинских государственных музеев [1; 12]).
2. Героиня романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» юная бродячая циркачка Миньона символизирует творческий дух: она постоянно находится в движении, играет и поет, и стремится вернуться на родную землю — в Италию. Но Миньона стремится в Италию еще и потому, что только эта страна, преемница античности, и есть подлинная Родина искусства, мечта любой творческой личности.
3. Такты 10–14 нотного примера 2.
4. Парфенопа (др-греч. Παρθενόπη) — одна из сирен в древнегреческой мифологии, пытавшаяся очаровать Одиссея, но потерпевшая неудачу. Сюжет о Парфенопе использовался оперными композиторами эпохи барокко — Генделем, Вивальди, Хассе.

