



УДК 784.3.071.1 (430)
DOI 10.34064/khnum2-1805

Лянь Юаньмей

ORCID 0000-0003-2607-7105

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

«Zwei Venetianische Lieder» Р. Шумана в традиції австро-німецької романтичної пісні

АНОТАЦІЯ ■ Лянь Юаньмей. «Zwei Venetianische Lieder» Р. Шумана в традиції австро-німецької романтичної пісні. ■ Вокальні мініатюри Р. Шумана – «Дві венеціанські пісні» ор. 25, №№ 17–18 на вірші англійського поета Т. Мура в перекладі Ф. Фрейліграта – аналізуються в контексті творчих настанов епохи й традиції австро-німецької романтичної пісні. Зазначено, що поряд з Й. В. Гете – автором «Італійських мандрівок», який став причетним до створення у літературі художнього архетипу Італії та Венеції, Р. Шуман одним з перших серед німецьких композиторів втілює цю тему у музиці. Виявлені композиційні, інтонаційно-гармонічні, фактурні особливості цих пісень, що належать до перших творчих спроб композитора у сфері вокальної музики, дозволили дійти висновку про ранню зрілість вокального письма Р. Шумана. Її ознаками стають чутке відношення до поетичного тексту, психологізм, підвищена роль фортепіанної фактури у створенні образу. ■ **Ключові слова:** *Zwei Venetianische Lieder* Р. Шумана, Венеція в музиці, камерно-вокальна музика, традиція австро-німецької романтичної пісні, *Lied*, Томас Мур.

АННОТАЦИЯ ■ Лянь Юаньмей. «Zwei Venetianische Lieder» Р. Шумана в традиции австро-немецкой романтической песни. ■ Вокальные миниатюры Р. Шумана – «Две венецианские песни» ор. 25 №№ 17–18 на стихи английского поэта Т. Мура в переводе Ф. Фрейлиграта – анализируются в контексте творческих установок эпохи и традиции австро-немецкой романтической песни. Отмечено, что наряду с И. В. Гёте –



автором «Итальянских путешествий», причастным к созданию в литературе художественного архетипа Италии и Венеции, Р. Шуман одним из первых среди немецких композиторов воплотил эту тему в музыке. Выявленные композиционные, интонационно-гармонические, фактурные особенности этих песен, относящихся к первым творческим опытам композитора в сфере вокальной музыки, позволяют сделать вывод о ранней зрелости вокального письма Р. Шумана. Её признаками становятся чуткое отношение к поэтическому тексту, психологизм, повышенное внимание к фортепианной фактуре при создании образа. ■ **Ключевые слова:** *Zwei Venetianische Lieder* Р. Шумана, Венеция в музыке, камерно-вокальная музыка, традиция австро-немецкой романтической песни, *Lied*, Томас Мур.

ABSTRACT ■ **Lian Yuanmei.** “*Zwei Venetianische Lieder*” by R. Schumann in the tradition of Austro-German romantic song.

■ **Introduction.** Given article considers R. Schumann’s “*Zwei Venetianische Lieder*” / “*Two Venetian Songs*” (op. 25, №17–18) on poems by T. Moore, in F. Freiligrath translation. Often the creation of the Venice ambience in art works was due to trips and impressions on this city. In 1829, R. Schumann, as a student of Heidelberg University, went on a trip to Switzerland and Italy during his study vacation. One of the cities on the travel map was Venice. R. Schumann “resurrected” the city ambience only eleven years after in the “*Zwei Venetianische Lieder*” (“*Two Venetian Songs*”), which became part of the song cycle “*Myrthen*” (1840). How do these two vocal miniatures, that are one of the first in the composer’s vocal creativity, reflect the individual style of his writing? Do they correlate with the nature of the “true” Schumann, who is known for his famous works, such as the cycle “*A poet’s Love*”?

Objective. The purpose of the article is to comprehend composer methods of Venice image embodiment in “*Zwei Venetianische Lieder*” in the context of creative tradition of the Austro-German romantic song.

Methods used in the research: 1) historical method, allowing to comprehend the selected material in the perspective of the development of Austro-German song of the 19th century; 2) intonational method, which involves the study of vocal melody in terms of melodic reactions to figurative content; 3) genre method, caused by the features of chamber vocal lyrics; 4) stylistic method, corresponding to a specific opus consideration in the general context of the composer’s creative work.

The results of the study. “Zwei Venetianische Lieder” were grown up in the artistic climate of its era. The popularity of traveling in the circles of well-educated youth was a practical realization of spiritual impulses and the inner need to push the boundaries of the information space for awareness of the nature of self-own identity through a meeting with a different culture and worldview.

Italy, and the entire Mediterranean areal, as the cradle of the Christian humanist culture, was a center of attraction for the German romantics. The creation of the artistic and aesthetic archetype of Italy and Venice by J. W. Goethe in “Italian Travels” and “Epigrams” has created a tradition of perception these themes not only in German literature, but also in music.

R. Schumann was one of the first to respond to this creative idea. He was also the first among German composers to turn to the “poetic” Venice of the Englishman Thomas Moore and initiated the appearance of a series “Venetianische Lieder” in Austro-German music of the 19th century. A number of authors were involved in the creation of this series – F. Mendelssohn-Bartholdi, A. Fesca, C. Dekker, and others. The melancholic mood of the many “Venetianisches Gondellied” written by German composers was the result of the process of mythologizing the image of Venice. The creative people (poets, writers, composers, painters) were involved in this process. They perceived this city through the prism of artistic relations, associations, and sought in its canonical symbols (channels, gondolas, sea, mirror, mask) new semantic dimensions, means of the expression of self-reflection.

“Zwei Venetianische Lieder” from the song cycle “Myrthen” by R. Schumann stand apart on this list as not only the first, but also as the works distinguished by its originality. 1840 year is considered as the “song year” in the composer’s work. In this year 138 songs and the best of song cycles were written by the composer: “Liederkreis” op. 24, “Myrthen” op. 25, “Liederkreis” op. 39, “Frauenliebe und Leben” op. 42, “Dichterliebe”, op. 48. After the “piano decade” (1829–1839) Schumann’s appeal to the song came a surprise, in particular, for the author himself. This led to the change in his musical aesthetics, to the revision of the hierarchy entrenched in the consciousness, about the primacy of music over other arts and the instrumental music over the vocal.

Although the cycle “Myrthen” op. 25 (1840) is one of the first in the vocal works by R. Schumann, it is distinguished by the maturity of style writing. R. Schuman’s psychological sensitivity to the poetic word is conveyed in the intonational nature of the songs, careful selection of harmonic means, finely tuned tonal plans that can



emphasize both, contemplation and rebelliousness. Musical and poetic integrity is also ensured by the increased importance of the accompaniment and the piano part in whole that include the expressive instrumental introductions and postludes aimed at revealing of an image.

Conclusion. The study of R.Schumann's "variations" on Thomas Moore's "Venice" as a separate scientific topic makes it possible to realize the scale of the creative competition established by the outstanding composer in his "Zwei Venetianische Lieder" from the vocal cycle "Myrthen". ■ **Key words:** R. Schumann's "Zwei Venetianische Lieder", Venice in music, chamber vocal music, tradition of Austro-German romantic song, Lied, Thomas Moore.



Постановка проблеми. Нерідко імпульсом відтворення образу Венеції ставала подорож та пов'язані з нею враження. 1829 р. Р. Шуман, тоді ще студент Гайдельберзького університету, мандрує на канікулах у Швейцарію та Італію. Одним з міст на мапі його подорожувань стала Венеція, що не залишила композитора байдужим. Проте, на відміну від Ф. Мендельсона, чиї враження знайшли практично миттєвий відгук у творчості, в цілій серії *Gondellied*, Р. Шуман «воскресив» образи міста лише по одинадцять років (!) після подорожі у «*Zwei Venetianische Lieder*» / «Двох венеціанських піснях», що увійшли до вокального циклу «*Myrthen*» / «*Mirtni*» (1840). 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 по його славетних творах, наприклад, циклу «Любов поета»?

Аналіз останніх досліджень. Камерно-вокальна музика Р. Шумана постає достатньо вивченим явищем. Окремі глави присвячені цій темі в монографіях В. Васіної-Гроссман (1966), Д. Житомирського (1964), «Музика Австрії та Німеччини ХІХ століття» (1990).

Причетним до розробки питань творчості композитора виявився і Харків – місце проведення міжнародного музичного фес-

тивалю «Харківські асамблеї», який 1995 р. відбувся під гаслом «Роберт Шуман і мистецька молодь». Збірник за матеріалами науково-практичної конференції 1997 р., що був виданий у Харкові («Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы», Ганзбург, Г., 1997b), містить різноманітні матеріали з питань поетичних перекладів пісень композитора (Рощенко, О., 1997; Кузик, В., 1997), циклічності як стійкої тенденції його музичного мислення (Каверіна, Л., 1997), вокальної інтерпретації шуманівських *Lieder* на тексти Г. Гейне (Мадишева, Т., 1997), проблеми театралізації вокальних циклів (Ганзбург, Г., 1997a). Останню тему продовжено автором у більш розгорнутому дослідженні «Песенный театр Роберта Шумана» (Ганзбург, Г., 2005), де крізь призму пісенного жанру розглядаються дискусійні питання періодизації творчості композитора з акцентом на ролі її пізнього періоду, музичної естетики, розробки нового стилю та жанрових різновидів. На тлі цих наукових розвідок тема впливу та подальшого втілення в музиці метафізики міста – зокрема, Венеції, лишається осторонь, вочевидь, не вважаючись вартою уваги. 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 даної статті полягає в осмисленні композиторських засобів втілення образу Венеції у «*Zwei Venetianische Lieder*» Р. Шумана в контексті романтичної традиції австро-німецької культури.

Виклад основного матеріалу. Закономірним є питання: де шукати джерело «мрії про Італію», що володіла умами романтичної молоді, не оминувши й німецького композитора? Слід згадати, що у ХVІІІ–ХІХ ст. кожен освічений європеець мав хоча б раз побувати в Італії: ця країна входила до програми *Grand Tour* – освітнього турне аристократичної молоді. Будучи центром Середземномор'я, Італія сприймалась як спадкоємиця Античності, колиска християнської цивілізації. Людям творчих професій – уявлялася Меккою, куди прямували музиканти, поети, живописці, кожний з яких прагнув досягнути закони свого мистецтва. Це сприяло не тільки розвитку туризму, зміцненню культурних та дипломатичних зв'язків між країнами, але й роз-



ширенню горизонтів знання, заповненню інформаційного простору – літературними відгуками на подорожі у вигляді численних «записок», «щоденників», «путівників» та ін. Так, двічі – 1786 та 1790 р. – Італію навідував І. В. Гете, який закарбував свої спостереження в «Італійських мандрівках» (1813–1817) та «Епіграмах» (1790). Ці книги, особливо перша, стали для багатьох поколінь німців настільними¹, надихаючи майбутніх мандрівників споглядати Італію «очами Поета». І хоча Гете був не першим з німецьких митців, хто оспівав Апеннінський півострів (до нього це зробили мистецтвознавець Й. Вінкельман², письменник В. Гейнзе³, а після – художники І. Овербек та Ф. Пфорт⁴, письменники Е. Т. А. Гофман, Т. Манн), саме він створив той архетиповий образ Італії, що затвердився в традиції німецької культури.

«Італійські мандрівки» – серія оповідань, які поєднують у собі хронотоп щоденника, подорожніх нотаток та есе. Так, у главі, присвяченій Венеції, віддаючи заслужену данину шани місту⁵, Гете зосереджує увагу на вельми 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 до розуміння психології італійців взагалі, але й, у зворотній перспективі, пояснюють на-

¹ У тому числі і для Ф. Мендельсона-Бартольді, який узяв книгу І. В. Гете у свою «італійську мандрівку».

² Йоганн Йоахім Вінкельман / *Johann Joachim Winckelmann* (1717–1768) – німецький мистецтвознавець, автор «Історії античного мистецтва» (1764), в якій проголосив перевагу досконалого давньогрецького мистецтва над мистецтвами інших народів; відродив інтерес до античної класики.

³ Вільгельм Гейнзе / *Johann Jakob Wilhelm Heinse* (1746–1803) – один з представників літератури «Бурі та натиску», автор роману «Ардінгелло, або Блаженні острови» (1787).

⁴ Йоганн Фрідріх Овербек / *Johann Friedrich Overbeck* (1789–1864) – німецький художник, графік та ілюстратор. Франц Пфорт / *Franz Pfört* (1788–1812) – німецький художник. Обидва молодих митців 1809 р. заснували артистичне об'єднання «Союз святого Луки», метою якого було оновлення мистецтва через повернення до італійських та німецьких традицій доби Відродження, їх поєднання.

⁵ «Все, що зараз мене оточує, – це грандіозне і гідне творіння об'єднаних людських зусиль, величний пам'ятник, пам'ятник не володареві, а народу» (Гете, 1817).

ціональну любов до комедії, багатослів'я та красномовства⁶. Вельми цінними є і описання співу гондольєрів, який вже наприкінці ХVІІІ ст. вважався полишеною традицією: «На сьогоднішній вечір я замовив для себе уславлений спів гондольєрів, які співають Тассо и Аріосто на власні мелодії. Цей спів мимоволі доводиться замовляти, адже він став рідкістю, подібно до переказів давнини, що наполовину відлунали» (Гете, 1817). Й далі: «Як створювалася ця мелодія, я вникати не стану, знаю тільки, що вона якомога краще підходить для дозвільної людини, яка щось наспівує собі під ніс, підганяючи під неї вірші, які приходять на пам'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 звучить дуже дивно, ніби скарга без суму. Є в ній щось неймовірне й зворушливе до сліз. <...> Це пісня самотньої людини, яка лине вдалечінь та вишир, щоб інший, теж самотній, почув її та на неї відповів» (Гете, 1817).

Посилаючись на це описання, можна увиразнити ознаки, притаманні пісням венеціанських гондольєрів. Їхньою поетичною основою, як правило, є вірші Т. Тассо чи Л. Аріосто; мелодії належать безпосередньо гондольєрам; характер співу – ліричний, тужливий, зворушливий; розгортання мелодії – вільне, у залежності від того, що диктує поетичний рядок – метричні акценти можуть зміщуватися, розмір – змінюватися, інтонаційний склад – варіюватися; особливістю виконання є принцип антифонного співу, повтору фраз чи цілих

⁶ «Вчорашня трагедія багато чому мене навчила. По-перше, я почув, як італійці, декламуючи, управляються зі своїми одинадцятискладовими ямбами, і, до того ж, зрозумів, наскільки розумно Гоцці поєднував свої маски з трагічними образами. Таким є справжній театр цього народу; італійці жадають примітивного розчулення, глибокого, широкого спочуття до бідолахи вони не відчують, їх тішить лише красномовство героя, ораторські здібності вони вміють цінувати, але “на закуску” хочуть посміятися або взяти участь у якійсь химерній історії. Театральну виставу вони сприймають як справжнє життя» (Гете, 1817).



строф кількома учасниками на відстані, що створює ефект «луни», просторового звучання. І ключовими для розуміння характеру цих пісень є слова Гете про почуття самотності, втілене у цих наспівах, що потребують відповіді на них іншого, такого ж самотнього, співака. Знання цих особливостей дозволяє краще зрозуміти природу і фортепіанних п'єс Ф. Мендельсона, і низки романсів подібної тематики – у Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, О. Фески чи А. Йенсена.

Меланхолічний настрій музики багатьох «*Venetianisches Gondellieder*», написаних німецькими композиторами, був наслідком процесу міфологізації образу Венеції, до якого залучалися творчі натурі – 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. Не залишила байдужим Венеція і молодого Р. Шумана.

У листуванні із І. Г. Ф. Віком він із захопленням розповідає про музику Дж. Россіні та мистецтво Дж. Пасті, називаючи їх поодиноким музичним потрясінням, пережитим ним у Італії. У той же час, він відмічає «безладдя» та запальність, із котрими «тут все награться...». У Венеції Р. Шуман вперше побачив море, але серед вражень були і негативні, пов'язані з морською хворобою та фінансовими складнощами: «Моє перебування у Венеції було малоприємним, 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...» (як цит. Кроо, Д., 1966). Однак, «на відміну від своїх побратимів-митців Шуман <...> не був розпеченим враженнями від країн світу» (Житомирський, Д., 1964, с. 107). Тому, не дивлячись на частково незадовільні емоції, ця мандрівка назавжди закарбувалася у пам'яті композитора, живлячи його творчу фантазію. Підтвердженням цьому і стали «*Zwei Venetianische Lieder*» із циклу «*Murmu*» (1840), де через 11 років після подорожі оживають венеційські спогади композитора.

1840-й у творчості Р. Шумана визнаний «пісенним роком» – тоді композитором було створено 138 пісень та кращі з пісенних циклів: «Коло пісень» (*Liederkreis*, *op.* 24, слова Г. Гейне), «Мірти» (*Myrthen*, *op.* 25, слова І. В. Гете, Ф. Рюккерта, Дж. Байрона, Т. Мура, Г. Гейне, Р. Бернза, Ю. Мозена – різних поетів), «Коло пісень» (*Liederkreis*, *op.* 39, 12 наспівів на вірші Й. Ейхендорфа), «Любов і життя жінки» (*Frauenliebe und Leben*, *op.* 42, слова А. фон Шаміссо), «Любов поета» (*Dichterliebe*, *op.* 48, слова Г. Гейне). Після «фортепіанного» десятиліття (1829–1839)⁷ звернення Шумана до пісні стало несподіванкою, насамперед, для самого автора, що призвело до змін в його музично-естетичних поглядах (Ганзбург, Г., 2005), зокрема, до перегляду закріпленої у свідомості німецьких романтиків ієрархії: панування музики над іншими мистецтвами, інструментальної музики – над вокальною (Житомирський, Д., 1966, с. 528).

Психологічна чуйність композитора до поетичного слова знайшла відбиття в інтонаційній структурі його пісень, вільній від «випадкових» зворотів, у дбайливому відборі гармонічних засобів, вивірених тональних планах, здатних підкреслити то споглядальність, то бунтівливість. Музично-поетичній цілісності сприяла і зростаюча значущість фортепіанної партії супроводу, виразність інструментальних вступів та постлюдій – далася взнаки творчості передуючих (1830-х) років, коли у фортепіанних опусах відбувався процес «відбирання» інструментальних елементів майбутньої камерно-вокальної музики автора.

В. Васіна-Гроссман (1966) позначає риси, що відрізняють вокальну лірику Р. Шумана від пісенної 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. Останній реалізується як інтерес до розкриття душевних протиріч героя, їх контрастності, розширення палітри зображуваних

⁷ З 1830 по 1839 рік було створено 26 фортепіанних опусів, які у більшості визнані видатними: *op.* 1–23, 26–28; «Метелики», «Інтермецо», «Танці Давидсбюндлерів», «Карнавал», «Фантастичні п'єси», «Симфонічні етюд», «Дитячі сцени», «Крейслеріана», «Фантазія» *C-dur*, «Арабеска», дві сонати.



станів, у тому числі, і моментів іронії, що раніше не знаходила втілення у жанрі пісні. Якщо Ф. Шуберт відкрив шлях до незнаної раніше індивідуалізації музичного образу, то «Шуман у значній мірі загострив це мистецтво індивідуалізації» (Житомирський, 1964, с. 533). На думку К. Царьової, саме «широка шкала взаємодії між текстом та музикою, між об'єктивним його піднесенням та суб'єктивною авторською трактовкою» пояснює жанрову багатоманітність шумановських пісень, широту тематичного охоплення в них (фольклорні, казкові мотиви, теми природи, мандрів, кохання, мрій, краху ілюзій та ін.), «універсалізм вокальної партії і безліч варіантів розподілу виразності між голосом та фортепіано» (згідно Цытович, Т., 1990, с. 199).

Звернімося до аналізу «*Zwei Venetianische Lieder*» / «Двох венеціанських пісень», що утворюють у «Міртах» окрему композицію, поряд з іншими мікроциклами, об'єднаними поезією Г. Гейне, Ф. Рюккерта, Р. Бернза. У якості поетичної основи композитор обрав вірші англійського поета Томаса Мура у німецькому перекладі Фердинанда Фрейліграта. Один з них – «*Wenn durch die Piazzetta*» / «Замихла П'яцетта» – з легкої руки композитора набув надзвичайної популярності у ХІХ ст., будучи втіленим у камерній музиці загалом 14 разів (!). Така інтернаціональна природа художнього образу – Венеція очима англійського поета в інтерпретації німецького поета-перекладача та композитора – була вельми показовою для епохи Романтизму. Реалізація в творчості Р. Шумана інтересу до інших народів та культур в цілому відповідала духу австро-німецької романтичної пісні (*lied*)⁸. У той самий час, це прагнення було нерозривно пов'язане із тяжінням до показу духовного життя, психологічних станів особистості. Тому національний елемент часто намічений у піснях Р. Шумана лише пунктиром, оскільки психологічні нариси переважають над зображеннями локального колориту.

Призначення *op. 25* як весільного підношення Кларі Вік пояснює переважання в ньому лірики, часом ніжної, часом палкої, пристрасної, але з домінуванням світлих настроїв. Також і «Дві венеціанські

⁸ Р. Шумана приваблювали Іспанія та ромські мотиви (переклади Гейбеля з іспанської поезії, «Альбом пісень для юнацтва»), Шотландія (вірші Бернза).

пісні», частково контрастуючи, позбавлені драматичних нот: споглядальність, м'якість першої пісні («*Leis' rudern hier*» / «Сковзай легше, гондольєр») доповнюється легкою грайливістю другої («*Wenn durch die Piazzetta*» / «Затихла П'яцетта»). Об'єднуючими рисами двох мініатюр є: спільна тональність *G-dur*; форма – куплетно-строфічна, по два куплети у кожній пісні (*AB A₁B₁*); 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 (Васіна-Гроссман, 1966, 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 $\frac{6}{8}$ та гармонічної фігурації тріолями в басу, композитор «розкладає» акордову вертикаль, підпорядковуючи її пунктирному ритму, що імітує «сплески» хвиль. В іншій мініатюрі жанрові риси «пісні на воді» цілком відсутні. В ній відчувається, скоріше, дух німецької народної пісні, ніж італійської.

Об'єднуючим началом також слугує зіставлення кантиленного типу мелодики у заспівах (*A*) та більш речитативного у приспівах (*B*) (порівняймо: I пісня, 5–20 такти та II пісня, 8–16 т.т.; і, відповідно, I, 21–24 т.т. та II, 17–18, 21–22 т.т.). В першій пісні зміна типу мелодики продиктована текстом. Початкова 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*»⁹ – з одного боку, репрезентує зарис, вельми типовий для венеціанського життя, з іншого – містить натяк на ліричну «ситуацію», що підтверджується звертанням до гондольєра як помічника закоханих. Мелодія вокальної партії дуже проста і пластична водночас, що відповідає образу сковзаня човна по «тихій воді». Вона являє собою зразок урівноваженості інтонаційного контуру поєднанням спадів та підйомів, поступеневого руху та скоків, розповідання та розпитування, «питань» та «відповідей». Відчуття

⁹ Сковзай легше, гондольєр, обережно торкайся води,
Щоб тільки вона, до котрої ми линемо, почула нас!



умиротворення, спокою, ніби розлитих у нічному повітрі, підкреслено типом мелодичного малюнку, єдністю фактурного рішення фортепіанного супроводу, дотриманням 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'!*»¹⁰ – є згадка про Небо, німого свідка всіх 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, присутнє в цій музиці і словах почуття релігійного благоговіння тісно переплетене з милуванням природою, як це типово для романтиків¹¹. Аналогічне співвідношення поетичних та музичних образів збережене 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*»¹² – повернення до земних радощів. Друга строфа – «*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!*»¹³ – осмислювання цих радостей у контексті діалогу з «горнім». Таке чуйне ставлення до поетичного тексту, що реалізується у розмежуванні інтонаційних, гармонічних, фактурно-динамічних характеристик музичних образів, у підкресленій ролі окремих мотивів, гармонічних співзвуч, характеризує особливості шуманівської манери вокального «проінтонування» тексту.

Смислові відтінки поетичного тексту тонко передані і в музиці другої пісні – «*Wenn durch die Piazzetta*». При цьому принцип роз-

¹⁰ *O, якби тільки небо могло говорити так, як воно може бачити!*

Багато можна сказати про те, що зорі розрізняють вночі!

¹¹ Двоїстість трактування образів природи у романтиків, яка дозволяє говорити про існування зовнішнього (зображального) та внутрішнього (прихованого) пластів, рис романтичного і барочного, докладно розглянуто у статті Н. Ескіної (1997).

¹² *Зараз залишайся тут, мій гондольєр, обережно в човні зі своїм веслом!*

Доки я піднімаюсь на балкон, ти стежиш за ними.

¹³ *O, якби ми присвятили ся Небесам хоча б наполовину...*

Якщо ми шукаємо ласки жінок, ми можемо бути янголами!

межування матеріалу, так само як і характер музичного оформлення образів, багато в чому є аналогічними таким у попередній мініатюрі. Так, у першому реченні («*Wenn durch die Piazzetta / die Abendluft weht, / dann weisst du, Ninetta, / Wer wartend hier steht*»¹⁴), що виконує функцію заспіву, жартівливий натяк на вечірнє побачення виражений за допомогою мелодії легкого танцювального характеру, подібно до невігядливої пісеньки. Дводольний метр, акомпанемент восьмими з регулярною акцентністю нагадують про стрибки – 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*»¹⁵). Атмосферу таємниці, прихованого томління, сердечної журби підкреслено несподіваним зануренням у мінорну сферу (*h-moll* після основної тональності *G-dur*), хоральним складом фактури, повторюванням одного звуку, що набуває значення органного пункту. В музиці другого куплету контрастне співвідношення двох образів зберігається, хоча у поетичному тексті протиставлення зовнішнього та внутрішнього, ситуацій любовної гри, флірту та душевних переживань згладжуються, в цілому вкладаючись у межі ліричного висловлювання.

Висновки та перспективи подальших досліджень. «*Zwei Venetianische Lieder*» були зрощені в художньому кліматі тієї епохи, де жага «переміни місць», популярність мандрювань були в колах освіченої молоді практичною реалізацією духовних імпульсів та внутрішньої потреби розсунути межі інформаційного поля, щоб усвідомити природу власної індивідуальності через зустріч із іншою культурою та світоглядом. Безпосередньо у лабораторії композиторської творчості це вирішувалось на рівні образно-семантичної, фонетичної взаємодії поетичного та музичного планів.

Італія, і, ширше, вся культура Середземномор'я як колиска християнської культури гуманістичної спрямованості, була центром тя-

¹⁴ Коли через П'яццетту вечірній вітер лине,
То знаєте, Нінетто, хто вас чекає тут!

¹⁵ Усупереч завісі, Ви знаєте, хто це,
і маска знає Вас; Ви знаєте –
журба палає в моїм серці.



жіння для німецьких романтиків. Створення Й. В. Гете художньо-естетичного архетипу Італії взагалі та Венеції, зокрема, породило традицію прочитання цих образів і тем не тільки в літературі, але й в музиці. Р. Шуман став одним з перших, хто відгукнувся 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 ст. цілої серії «*Venetianische Lieder*», до створення якої причетним виявився цілий ряд авторів, як видатних (Ф. Мендельсон-Бартольдї), так і маловідомих. Вивчення композиторських «варіацій» на «Венецію» Томаса Мура як окремої дослідницької теми дає можливість усвідомити, наскільки високою була планка цього творчого змагання, встановлена Р. Шуманом у «*Zwei Venetianische Lieder*» з вокального циклу «*Myrthen*».

ЛІТЕРАТУРА

- Васина-Гроссман, В. А. (1966). *Романтическая песня XIX века*. Москва: Музыка, 404.
- Ганзбург, Г. И. (1997а). Персонажи песенного театра Шумана и их прототипы. В кн. *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы*, сс. 21–33. Харьков: РА – Каравелла.
- Ганзбург, Г. И. (Сост.). (1997б). *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы*. Харьков: РА – Каравелла, 272.
- Ганзбург, Г. И. (2005). Песенный театр Роберта Шумана. *Музыкальная академия*, 1, 106–119.
- Гете, И. В. (1817). *Итальянское путешествие. Italienische Reise*. Получено с https://librebook.me/italienische_reise/vol1/4.
- Житомирский, Д. В. (1964). *Роберт Шуман: очерк жизни и творчества*. Москва: Музыка, 880.
- Каверина, Л. (1997). Цикличность как особенность музыкального мышления Р. Шумана. В кн. *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы*, сс. 81–88. Харьков: РА – Каравелла.
- Кроо, Д. (1966). *Если бы Шуман вел дневник...* Будапешт: Corvina, 224.
- Кузик, В. (1997). Дмитро Ревуцький – дослідник та перекладач австро-німецької пісні. В кн. *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы*, сс. 212–217. Харьков: РА – Каравелла.



- Мадышева, Т. П. (1997). Некоторые аспекты интерпретации “Lied”. В кн. *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы*, сс. 228–233. Харьков: РА – Каравелла.
- Рощенко, Е. Г. (1997). Лики Шумана в его песнях (по прочтении С. Свириденко). В кн. *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы*, сс. 34–57. Харьков: РА – Каравелла.
- Цытович, Т. Э. (Ред.). (1990). *Музыка Австрии и Германии XIX века*. (Кн. 1–2). Кн. 2. Москва: Музыка, 526.
- Шуман, Р. (1970). *Письма*. (Тт. 1–2). Т. 1. Москва: Музыка, 720.
- Шуман, Р. (1979). *О музыке и музыкантах: Собрание статей*. (Тт. 1–2). Т. II-Б. Москва: Музыка, 294 .
- Эскина, Н. (1997). «Внутренние сюжеты» шубертовской песни. В кн. *Франц Шуберт. К 200-летию со дня рождения: Материалы Международной научной конференции*, 46–54. Москва: Прест.

REFERENCES

- Eskina, N. (1997). «Vnutrennie syuzhety» shubertovskoy pesni [“The inner stories” in Schubert’s songs]. In *Frants Shubert. K 200-letiyu so dnya rozhdeniya: Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii – Franz Schubert. To the 200th Birthday: Proceedings of the International Scientific Conference*, pp. 46–54. Moscow: Prest [in Russian].
- Ganzburg, G. I. (1997a). Personazhi pesennogo teatra Shumana i ikh prototypy [Schumann’s song theatre personages and their prototypes]. In *Robert Shuman i perekreste putey muzyki i literatury – Robert Schumann and ways of music and literature crossing*, pp. 21–33. Kharkov: RA – Karavella [in Russian].
- Ganzburg, G. I. (2005). Pesenny teatr Roberta Shumana [Song theatre by Robert Schumann]. *Muzykalnaya akademiya – Music Academy*, 1, 106–119 [in Russian].
- Ganzburg, G. I. (Comp.). (1997b). *Robert Shuman i perekreste putey muzyki i literatury [Robert Schumann and ways of music and literature crossing]*. Kharkov: RA – Karavella, 272 [in Russian].
- Goethe, J. W. (1817). *Italianskoye puteshestviye. Italienische Reise. [Italian Journey]*. Retrieved from https://librebook.me/italienische_reise/vol1/4 [in Russian].
- Kaverina, L. (1997). Tsiklichnost kak osobennost muzykalnogo myshleniya R. Shumana [Ciclicity as speciality of musical thinking by R. Schumann].



- In *Robert Shuman i perekreste putey muzyki i literatury – Robert Schumann and ways of music and literature crossing*, 81–88. Kharkov: RA – Karavella [in Russian].
- Kroo, D. (1966). *Yesli by Shuman vel dnevnik... [If Schumann kept a diary...]*. Budapest: Corvina, 224 [in Russian].
- Kuzyk, V. (1997). Dmytro Revutskyi – doslidnyk ta perekkladach avstro-nimetskoj pisni [Dmytro Revutskyi as a researcher and interpreter of Austro-Deutch song]. *Robert Shuman i perekreste putey muzyki i literatury – Robert Schumann and ways of music and literature crossing*, 212–217. Kharkov: RA – Karavella [in Ukrainian].
- Madysheva, T. P. (1997). Nekotorye aspekty interpretatsii «Lied» [Some aspects of “Lied” interpretation]. *Robert Shuman i perekreste putey muzyki i literatury – Robert Schumann and ways of music and literature crossing*, 228–233. Kharkov: RA – Karavella [in Russian].
- Roschenko, E. G. (1997). Liki Shumana v ego pesnyakh (po prochtenii S. Sviridenko). [Faces of Schumann in his songs (after reading S. Sviridenko)]. *Robert Shuman i perekreste putej muzyki i literatury – Robert Schumann and ways of music and literature crossing*, 34–57. Kharkov: RA – Karavella [in Russian].
- Shumann, R. (1970). *Pisma [Letters]*. (Vols. 1–2). Vol. 1. Moscow: Muzyka, 720 [in Russian].
- Shumann, R. (1979). *O muzyke i muzykantakh: Sobranie statej [On music and musicians: collection of articles]*. (Vols. 1–2). Vol. 2-B. Moscow, Muzyka, 294 [in Russian].
- Tsytoovich, T. E. (Ed.). (1990). *Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka [Music of Austria and Germany in 19th century]*. (Vols. 1–2). Vol. 2. Moscow: Muzyka, 526 [in Russian].
- Vasina-Grossman, V. A. (1966). *Romanticheskaya pesnya XIX veka [Romantic Song of the 19th century]*. Moscow: Muzyka, 404 [in Russian].
- Zhitomirskiy, D. V. (1964). *Robert Shuman: ocherk zhizni i tvorchestva [Robert Schumann: Essay on the Life and Work]*. Moscow: Muzyka, 880 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.11.2019 р.