

На правах рукописи

Пальян Галина Ильинична

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО
ФАННИ ХЕНЗЕЛЬ В КОНТЕКСТЕ
НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Нижний Новгород – 2019

Работа выполнена на кафедре музыкальной педагогики и исполнительства
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки»

- Научный руководитель:** **Меркулов Александр Михайлович**
кандидат искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Московская государственная
консерватория имени П. И. Чайковского»,
профессор кафедры истории и теории
исполнительского искусства
- Официальные оппоненты:** **Бородин Борис Борисович**
доктор искусствоведения,
профессор, ФГБОУ ВО «Уральская
государственная консерватория
имени М. П. Мусоргского»,
заведующий кафедрой истории и теории
исполнительского искусства
Сайгушкина Ольга Павловна
кандидат искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова»,
профессор кафедры общего курса и
методики преподавания фортепиано
- Ведущая организация:** ФГБОУ ВО «Уфимский
государственный институт
искусств имени З. Исмагилова»

Защита состоится 24 июня 2019 года в ____ часов на заседании
диссертационного совета Д 210.030.02 на базе ФГБОУ ВО «Нижегородская
государственная консерватория им. М. И. Глинки», 603005, Нижний
Новгород, ул. Пискунова, д. 40.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО
«Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки».

Тексты диссертации и автореферата размещены на официальном
сайте ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки» <http://nnovcons.ru/>

Автореферат разослан «__» _____ 2019 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



Бочкова
Татьяна Рудольфовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Становление и расцвет музыкального романтизма в первой половине XIX века вызывает неослабевающий интерес исследователей. Одним из перспективных направлений научного поиска стало изучение творчества выдающихся зарубежных музыкантов, по ряду причин не известных в нашей стране. Одной из таких ярких личностей является старшая сестра Феликса Мендельсона Фанни Хензель (1805–1847). Талантливый композитор, блестящая пианистка, музыкальный просветитель, певица и дирижер — она предвосхитила в своих произведениях многие тенденции, которые в дальнейшем стали типичными для целой плеяды великих музыкантов. При жизни ее многогранное дарование удостаивалось самых высоких похвал. Новые жанровые сферы, оригинальный гармонический язык, интонационно утонченный тематизм, ослепительная виртуозность в сочетании с глубиной и искренностью чувствований — вот качества, которые поражают при знакомстве с ее сочинениями.

Имя Фанни Хензель стоит в одном ряду с именами Клары Шуман, Луизы Ферранк, Жозефины Ланг — наиболее значительных композиторов «женской плеяды» XIX века, чье творчество не получило столь же широкого признания в сравнении с творчеством выдающихся композиторов-мужчин. Между тем, их произведения, отражавшие и развивавшие систему социально-культурных, мировоззренческих, эстетических ценностей того времени, стали связующим звеном между классической и романтической эпохами. Несомненно привлекательное со слушательской и исполнительской точек зрения композиторское наследие Ф. Хензель представляет актуальный научный интерес. Систематизация различных сторон творчества композитора способна дать новый импульс для осмысления как общих линий музыкального развития в первой половине XIX века, так и для дальнейшего анализа внутренней содержательной многоаспектности музыкального классицизма и романтизма в их взаимодополнении и взаимодействии.

Как пианистка и просветитель Фанни Хензель заметно повлияла на привычные стандарты фортепианного исполнительства и вкусы публики своего времени. «Воскресные концерты» в музыкальном салоне Дома Мендельсонов, проводимые под ее руководством с конца 1830-х годов и до конца жизни, имели широкий резонанс не только среди образованной элиты Берлина, но и среди приезжих де-

ителей искусства. В разные годы «Воскресные концерты» посещали Ф. Лист, Н. Паганини, Ф. Калькбреннер, И. Мошелес, Роберт и Клара Шуманы, К. М. Вебер, оставившие об этих событиях ряд отзывов.

Поскольку европейская музыка первой половины XIX века характеризуется бурным развитием жанра камерно-вокальной миниатюры, наиболее актуальным представляется изучение именно этой области творческого наследия Фанни Хензель. Оно правомерно еще и потому, что песни составляют большую часть ее творчества (более 300 произведений), сопоставимую по объему с камерно-вокальным наследием ее великих современников-мужчин.

Российским музыковедением личность и творчество Ф. Хензель практически не изучены. В отечественных музыкальных энциклопедиях ее имя даже не упоминается. В зарубежном музыковедении устойчивый интерес к личности и творчеству Ф. Хензель сформировался на рубеже XX—XXI веков. В 1990-е – 2000-е годы появились посвященные ее жизни и творчеству крупные исследования Ф. Тиллар (F. Tillard), М. Хелмиг (M. Helmig), А. Оливера (A. Olivier), У. Бюхтер-Рёмер (U. Büchter-Römer), Р. Л. Тодда (R. L. Todd). Практически все эти исследователи делают акцент на биографии Хензель, подробно излагая и детально интерпретируя факты ее жизни, тогда как композиторское творчество характеризуют лишь в общих чертах. Между тем, детальное изучение различных разделов ее наследия принципиально необходимо для полноценного воссоздания роли Хензель в контексте развития музыкальной культуры первой половины XIX столетия.

Настоящее исследование концентрируется на такой важнейшей области композиторского творчества Ф. Хензель как камерно-вокальная музыка. Такой выбор обусловлен тем, что песни, как указывалось, составляют самую значительную часть наследия композитора и могут рассматриваться как своеобразная доминанта ее творчества, а потому именно с системного анализа камерно-вокальной музыки необходимо, на наш взгляд, начинать реконструкцию целостного творческого облика Хензель с характерными для него принципами и приемами. С другой стороны, и в системе европейской музыки первой половины XIX века жанр камерно-вокальной миниатюры играет совершенно особую роль и характеризуется бурным развитием, проявляя весьма важную для романтизма в целом тенденцию к взаимодействию и взаимовлиянию музыки и слова.

Таким образом, системное изучение вокально-камерного наследия Ф. Хензель является принципиально важным и в контексте творчества композитора, и в контексте развития музыкального романтизма.

Отмечая актуальность настоящего исследования, необходимо указать также, что в последние годы известные в мире исполнители проявляют к камерно-вокальному творчеству Хензель большое внимание. Так, компакт-диски с записью песен композитора выпустили Барбара Бонни (Barbara Bonney), Диана Дамрай (Diana Damrau), Изабель Липпитц (Isabel Lippitz), Доротея Кракстон (Dorothea Craxton), Сюзан Гриттон (Susan Gritton), Гримм Мюллер (Grimm Müller). В России песни Хензель исполняет Екатерина Стародубровская. Все чаще в концертах звучат и фортепианные произведения композитора. Однако при всем этом приходится с сожалением констатировать, что возрастающий интерес исполнителей к творчеству Хензель не подкреплен в должной мере вниманием музыковедов.

Степень разработанности темы.

Изыскания в области камерно-вокального творчества Ф. Хензель ограничены, в основном, отдельными зарубежными диссертациями и статьями, в которых рассматриваются лишь некоторые стороны ее песенного наследия. С разной степенью подробности в них излагается ряд аспектов вокальных миниатюр Хензель: эстетика, музыкальный стиль, соотношение поэтического текста и музыки. Исследовались также песни Фанни на стихи отдельных поэтов, предпринимались анализы сравнительного характера, в которых песни Ф. Хензель сопоставлялись с произведениями других композиторов на одни и те же поэтические тексты. Кроме того, специально для вокалистов был выпущен путеводитель по текстам песен Ф. Хензель с английскими подстрочниками. Ценная информация по избранной нами теме содержится также в зарубежных исследованиях музыки XIX века, посвященных, в частности, немецкой песне (*Lied*). При всей важности отдельных наблюдений, высказанных в данных работах, приходится констатировать, что целостного исследования, посвященного развитию камерно-вокальной музыки Хензель до сих пор не создано.

Объектом настоящего исследования являются камерно-вокальные произведения Ф. Хензель в историко-культурном контексте эпохи и контексте творческого пути композитора.

Предмет исследования — выявление жанровых и стилевых особенностей вокальных миниатюр Ф. Хензель.

Цель исследования — создание целостной картины камерно-вокального творчества Ф. Хензель и обоснование значимости ее песенного наследия для романтической эпохи.

Для достижения поставленной цели определены следующие **задачи**:

- охарактеризовать историко-культурный контекст эпохи, в которой сложилось и раскрылось музыкальное дарование Ф. Хензель;
- проследить процесс становления и развития её авторского стиля в камерно-вокальном жанре;
- определить жанрово-стилевые взаимосвязи песен Ф. Хензель с камерно-вокальными произведениями предшественников и современников;
- раскрыть специфику музыкального воплощения поэтического текста в вокальных миниатюрах Ф. Хензель;
- проанализировать характерные приемы композиторского письма Ф. Хензель в камерно-вокальном жанре.

Материал исследования включает:

- музыкальные источники (ноты, аудиозаписи произведений Хензель);
- литературные источники (собрания стихотворений авторов, входящих в круг творческих интересов Хензель);
- музыковедческие источники разного рода: исследовательские материалы по творчеству Хензель, по истории музыки первой половины XIX века, истории и теории камерно-вокальных жанров, иные работы теоретического характера.

Основным материалом для данного исследования послужили опубликованные и доступные для изучения камерно-вокальные произведения Ф. Хензель, хронологически охватывающие весь ее творческий путь (с 1822 по 1847 год). Подробно рассмотрено около пятидесяти наиболее ярких песен на стихи И. В. Гёте, Г. Гейне, Й. Айхендорфа. К анализу также привлечены вокальные миниатюры предшественников и современников Хензель — Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Листа.

Методология исследования базируется на принципах исторического и теоретического музыкознания. Автор диссертационного исследования в первую очередь опирается на концепции, изложен-

ные в отечественных трудах по истории и теории *вокальных жанров* (работы Б. В. Асафьева, В. А. Васиной-Гроссман, И. В. Степановой, Е. А. Ручьевской, Р. И. Петрушанской, Е. А. Приходовской) и *вокальных форм* (работы В. А. Васиной-Гроссман, И. В. Лаврентьевой, О. В. Соколова, Е. А. Ручьевской и В. П. Широковой); а также на работы, посвященные камерно-вокальным жанрам эпохи романтизма. В области музыкального анализа использовались соответствующие разделы работ Г. В. Заднепровской, Л. А. Мазеля, Е. А. Ручьевской, И. В. Способина, Ю. Н. Тюлина, В. А. Цуккермана, В. Н. Холоповой. При исследовании композиторского стиля Ф. Хензель автор диссертации опиралась на наиболее значимые положения трудов Б. В. Асафьева, А. Н. Сохора, Л. Н. Раабена, С. С. Скребкова, М. К. Михайлова, Е. В. Назайкинско, А. Д. Хасаншина, Г. И. Грушко, Е. Ю. Гасич.

Анализ поэтических текстов, воплощенных в музыке Ф. Хензель, основан на методах, выработанных в отечественном литературоведении и изложенных в трудах В. М. Жирмунского, М. Л. Гаспарова, А. В. Михайлова, А. П. Квятковского, Ю. М. Лотмана, Д. М. Магомедовой, Б. В. Томашевского, Е. Г. Эткинда.

Необходимыми для изучения творчества Ф. Хензель в контексте эпохи стали следующие общенаучные методы:

- *биографический* (при характеристике жизненного и творческого пути);
- *культурологический* (при выявлении условий, предопределивших направление и динамику развития композиторского дарования Ф. Хензель, сказавшихся, в частности, на облике ее вокальных миниатюр);
- *сравнительно-аналитический* (при выявлении специфики авторского подхода Ф. Хензель к поэтическим текстам);
- *аксиологический* (при определении художественной и исторической ценности исследуемых камерно-вокальных произведений).

Научная новизна исследования. Настоящая диссертация — первый опыт специального исследования личности и камерно-вокального творчества Фанни Хензель в отечественном музыкознании.

В работе впервые:

- рассмотрен жизненный и творческий путь Ф. Хензель в контексте процессов немецкого музыкального романтизма;
- предложена и обоснована периодизация камерно-вокального творчества Ф. Хензель;

- выявлены стилевые и жанровые основы камерно-вокальных произведений Ф. Хензель;
- обозначен — в русле эстетики романтизма — круг поэтических образов песен Хензель;
- установлены характерные для композитора принципы работы с поэтическим текстом;
- выявлены специфические черты музыкального языка вокальных миниатюр Хензель.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что в нем:

- дополнена существующая картина немецкой камерно-вокальной музыки XIX века;
- композиторский стиль Ф. Хензель рассмотрен в широком кругу влияний и сопутствующих явлений — от барокко до позднего романтизма;
- скорректирован вектор развития берлинской ветви *Lied*;
- исследованы особенности интерпретации экзотических образов в камерно-вокальных сочинениях Ф. Хензель;
- расширены представления о феномене салонного музицирования в первой половине XIX века;
- уточнен ряд аспектов характерного для творчества Хензель жанрового синтеза;
- отдельные положения диссертации, а также полученные выводы могут стать отправной точкой для дальнейшего исследования творчества Ф. Хензель, а также камерно-вокальных жанров эпохи романтизма.

Практическая значимость исследования заключается в том, что ее материалы могут использоваться в курсах истории зарубежной музыки, истории вокального и фортепианного искусства, в классах сольного пения и концертмейстерского мастерства, в курсе общего фортепиано, а также в просветительской деятельности. Исследование камерно-вокального творчества Ф. Хензель может способствовать обогащению современного концертного и педагогического репертуара.

Положения, выносимые на защиту:

1. Камерно-вокальное творчество Ф. Хензель является художественно значимой страницей европейского музыкального романтизма;
2. В творческой биографии Ф. Хензель можно выделить три периода, обусловленные событиями ее жизни и характеризующиеся совершенствованием композиторского мастерства;

3. Жанровая основа вокальных миниатюр Ф. Хензель представляет собой сложный сплав, в котором главенствующее положение занимает немецкая песня (*Lied*), существенно модифицированная элементами баркаролы, а также вокальных форм речитатива и арии;
4. На уровне стиля камерно-вокальное творчество Ф. Хензель характеризуется взаимодействием романтических, классицистских и барочных тенденций;
5. Вокальным миниатюрам Ф. Хензель присущ устойчивый круг тем и образов, в целом типичный для искусства романтизма, однако, индивидуально трактованный в контексте применяемых композиционных, мелодических и гармонических решений;
6. Авторский подход Ф. Хензель отличается оригинальным прочтением стихотворного текста, при котором принципиальным является внимание к полисемантике поэтического высказывания, воплощаемого в выразительных или изобразительных приемах музыкального письма в зависимости от художественной задачи;
7. Художественные достоинства композиционных решений в песнях Ф. Хензель позволяют исследовать ее творчество в контексте магистральных линий камерно-вокальной лирики, представленных в музыке Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Листа.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Достоверность результатов исследования обусловлена опорой на фундаментальные музыковедческие труды на русском языке, а также использованием изысканий в области биографических данных и разрозненного круга источников по камерно-вокальному творчеству Ф. Хензель на иностранных языках.

Апробация работы заключалась в обсуждении основных положений диссертации на кафедре музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки и на научно-практических конференциях:

1. «Современная музыкальная педагогика: диалог традиций и школ» (Нижний Новгород, 10–14 октября 2014 года);
2. «Гармония культур — гармония цивилизаций» (Нижний Новгород, 15–17 ноября 2015 года);
3. Михайловские чтения «Актуальные проблемы теории и истории литературы и культуры сквозь призму наследия А. В. Михайлова» (Москва, ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 28–29 ноября 2018 года).

Объём основной части диссертации составляет 150 страниц.

Отдельные положения работы были использованы автором в собственной исполнительской практике, а также в педагогической работе со студентами вуза.

По материалам диссертации опубликовано 7 статей, общим объемом 6,5 п. л., в том числе 3 публикации — в изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ.

Структура работы.

Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения и списка литературы. Исследование снабжено 35 нотными примерами, а также текстами 44 песен — на языке оригинала и в переводе на русский.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы исследования, определяются степень изученности проблемы, объект и предмет работы, ее цель и задачи. Далее приведены сведения о методологии, научной новизне, теоретическом и практическом значении диссертации, положениях, выносимых на защиту, а также об апробации результатов и структуре работы; дается обзор литературы по теме исследования.

В **первой главе** диссертации «Вокальное творчество Ф. Хензель в контексте песенной традиции романтизма» фигура композитора рассматривается в совокупности фактов биографии, творческих устремлений и художественных результатов. Так, в **первом параграфе** отмечено, что ее профессиональное становление происходило вопреки воле отца, который не желал для дочери, в отличие от младшего брата Феликса, карьеры музыканта. В этом отчетливо сказались консервативные установки немецкого общества XIX века.

В первом параграфе обозначены и вехи творческой биографии Ф. Хензель, предопределившие характер и направление ее композиторского творчества. На раннем этапе такими вехами стала учеба у К. Цельтера и общение с И. В. Гёте. Особую роль в профессиональном становлении Ф. Хензель сыграло ее руководство «Воскресными концертами» салона Мендельсонов, бывшего во второй четверти XIX века важным центром музыкальной жизни Берлина.

Важным событием в биографии Ф. Хензель стало путешествие по Италии в 1839–1840 годах, в ходе которого она впервые получила признание как профессиональный композитор. Итальянская тема проходит через весь творческий путь Ф. Хензель и как бы распадается на два периода:

- 1) время ожидания встречи с Италией (1822–1838 годы). В этот период итальянская тема представлена только вокальными миниатюрами;
- 2) время путешествия по Италии и впечатлений от него (1839–1847). Итальянские впечатления воплотились в вокальных и фортепианных произведениях.

Второй параграф первой главы посвящен общей характеристике вокального творчества Хензель. Объем ее вокального наследия (как указывалось, более 300 песен) сопоставим с соответствующими областями творчества Шуберта, Шумана, Брамса и Мендельсона.

Творческий путь композитора отчетливо делится на три периода:

1. *Ранний период* (1819–1829 годы) — время ученичества, пробы своих сил в небольших формах;
2. *Средний период* (1830–1839 годы) — время поиска средств обновления традиционного музыкального языка, освоение более масштабных замыслов (например, кантаты);
3. *Поздний период* (1840–1847 годы) — время утверждения собственного, во многих отношениях новаторского музыкального языка.

Жанровой основой песен Хензель является северогерманская разновидность романтической *Lied*. Традиции берлинской школы *Lied* были усвоены Фанни через ее учителя К. Цельтера.

Жанровые разновидности *Lied* представлены в песнях Хензель неравномерно. Большинство ее вокальных миниатюр представляет собой *лирические песни*, гораздо реже встречаются *повествовательные песни*, а такие разновидности как *общественная*, «*компанейская*» и *бытовая песня* не представлены вовсе. В то же время, *баллада* в целостном виде не представлена, однако в некоторых произведениях наблюдаются ее черты.

Наряду с жанровой основой *Lied* в песнях Хензель как привнесенное влияние часто встречается *баркарола*, воплощенная средствами метроритма и фактуры. Баркарола в песнях Хензель служит выражению, главным образом, настроения светлой, безмятежной созерцательности, примеры чему встречаются на протяжении всего творческого пути композитора. Локальное влияние на жанровый облик песен Хен-

зель оказывают *ария* и *речитатив*. Их черты помогают раскрыть содержание стихотворения, вносят яркий колорит.

Песни Хензель воплощают широкий круг эмоциональных состояний. Наиболее характерно *томление*, и, связанное с ним, *трепетное, взволнованное ожидание*. Томление в песнях композитора имеет множество оттенков: от полудетской, наивной мечты о сказочной стране («Тоска по Италии») до мучительно-страстного любовного ожидания («Томление», 1828) или деятельного, радостного стремления к слиянию с природой («Томление», 1839). Другое типично романтическое эмоциональное состояние, присутствующее в песнях Хензель на протяжении всей жизни, можно определить как *мучительное одиночество*, наполненное грустью и печалью.

Характерные черты стилистики камерно-вокального творчества Хензель проявляются в *преодолении мелодией строфичности текста* и связанной с ней квадратной периодичности музыкальной композиции, а также в *мелодизации фортепианного сопровождения*, которая служит дополнительным фактором раскрытия образно-смыслового содержания.

В третьем параграфе представлена общая характеристика песен Хензель раннего периода (1819–1829). Ставится вопрос о стилевой самостоятельности песен композитора, особенно важный в связи с тем, что Фанни и Феликс обучались у одних учителей и жили в кругу одних и тех же художественных впечатлений. Тематика и образный строй песен Фанни раннего периода во многом предопределялись обстоятельствами ее жизни. В песнях Фанни многолетняя невозможность соединения с возлюбленным выразилась в теме «Любовь не здесь» — любовь невозможная или безвозвратно ушедшая («Монахиня», «Дубрава шумит», «Нет и луча надежды»). Уже в ранний период складывается и тема «Италия как желанная страна счастья и любви» («Тоска по Италии», «Италия»).

Музыкальный язык песен раннего периода не выходит за рамки традиции салонного музицирования: певучая, легко запоминающаяся мелодия, лаконичный арпеджированный аккомпанемент, точно повторяемая куплетная форма. Однако изредка композитор включает и более сложные решения: речитативно-декламационную мелодику, более развитый аккомпанемент, контрасты фактуры, куплетно-вариационную форму («Дубрава шумит»).

К раннему периоду относится первая проба Фанни в жанре вокального цикла. Ее «Круг песен» («Liederkreis»), посвященный любимому брату Феликсу, был навеян бетховенским циклом «К далекой

возлюбленной» (1816), имеющему подзаголовок «Круг песен». В шести песнях цикла Хензель впервые применяет выразительные приемы, ставшие в дальнейшем характерными для ее камерно-вокального стиля: контрастная структура миниатюры, гармонически обостренные фортепианные вступления.

В средний период (1830–1839) мастерство Хензель как вокального композитора существенно укрепилось, что отмечается в **четвертом параграфе** первой главы. Росту профессионализма способствовали несколько обстоятельств: горячая поддержка ее таланта мужем, а также восторженные отзывы о салонных концертах, на которых Фанни исполняла свои песни. Позитивную роль сыграла и первая публикация в 1834 году песни «Ave, Maria» на слова Вальтера Скотта в лондонском музыкальном журнале «The Harmonicon» под собственным именем.

Магистральной тематической линией вокальных произведений среднего периода является *радостное приятие окружающего мира* («Всеприсутствие», «Песня странника»). Вторая характерная тема песен среднего периода — *стремление за пределы обыденного людского мира* к природе с целью долгожданного уединения («В даль», «Майская ночь», «Томление», 1839). В средний период появляются первые многотемные песни Хензель («Всеприсутствие», «Кедр и пальма»). Оформи́вшийся в этот период принцип многотемности получил широкое развитие в ее поздних песнях, которым посвящен заключительный **пятый параграф** этой главы.

В поздний период (1840–1847) композиторский талант Хензель достигает расцвета, начинается его признание: произведения публикуются, имя автора приобретает европейскую известность.

Тематика песен позднего периода продолжает линии, сложившиеся ранее. Так, тема Италии как страны счастья и любви в миниатюрах 1840-х годов трансформируется в тему «Италия как символ осуществленной мечты» («На юг», «Песня в гондоле»). Из сложившихся ранее поэтических тем вырастает новая характерная тема поздних вокальных миниатюр Хензель — «Мучительное осознание потерянной любви» («Осенью», «Упрек», «Печальные пути», «Шуршит красная листва»).

В песнях композитора позднего периода продолжается тенденция *многотемности*. Также особое значение приобретает характерный для Хензель прием *перемелодизации* текста: вся стихотворная строфа или ее часть дважды озвучивается различными мелодическими образованиями. Многотемность и перемелодизация преобразуют строфический

стихотворный текст в направлении сквозной формы. Таким образом, романтическая *Lied* как «искусство живой музыкально-поэтической интонации» (по выражению Васиной-Гроссман) в лице Хензель нашла вдохновенного и, несомненно, оригинального продолжателя традиции.

В первом параграфе второй главы очерчивается беспрецедентно широкий для своего времени круг литературных источников, в который вошли авторы как классического направления (Ф. Клопшток, И. Фосс, Л. Хёлти), так и романтического (Ф. Шиллер, Дж. Байрон, Н. Ленау, Ф. Роберт, Л. Уланд, В. Мюллер, Л. Тик, Ф. Грильпарцер, Э. Гейбель, Ф. Рюккерт).

Особое внимание Ф. Хензель уделила поэзии И. В. Гёте, Г. Гейне и Й. Айхендорфа. Если стихи первых двух авторов прошли пунктиром через всю творческую биографию Хензель, то песни на стихи Айхендорфа сконцентрированы в позднем периоде ее творчества.

В наследии всех перечисленных поэтов Хензель интересуют, прежде всего, стихи, герой которых испытывает глубокое душевное переживание, ясно выраженное автором. Отбор стихов определенного типа обусловил предпочтение Хензель определенных поэтических жанров, главным из которых является *лирическое стихотворение*. Гораздо реже композитор обращается к жанру *романтической элегии*. Ряд стихотворений умиротворенно-идиллическим тоном описания природы напоминают *пастораль*. Изредка композитор обращается к стилизации *народной песни*. При этом Хензель, воспитанная в буржуазной среде, почти не интересуется теми поэтическими жанрами, которые связаны с народной литературой, — *исторической песней, сказкой и балладой*.

Характерным приемом, которым довольно часто пользуется композитор, можно считать подчинение поэтического текста собственной художественной концепции: сокращение, повторы или замена авторских строк собственными вариантами. Прибегая к сокращениям, Хензель использует ту часть стихотворения, которая в наибольшей степени выражает душевное переживание поэта и тем самым отвечает ее собственному творческому замыслу («Дубрава шумит», «Майская песня»). Из обратных случаев, когда исходный поэтический текст увеличивается в песне, наиболее интересны повторения крупных фрагментов, используемые в качестве рефрена («На озере») или репризы («Вечерние пейзажи»). Заменяя строки собственными вариантами, Хензель, по-видимому, руководствовалась стремлением углубить содержание песни («Звук колокольчиков»).

Второй параграф второй главы посвящен рассмотрению характерных поэтических образов песен Хензель. Образный ряд напрямую связан со специфической особенностью ее лирического героя, который более *стремится к действию*, чем действует. Герой Шуберта и Шумана часто показан именно в действии (например, Мельник из «Прекрасной мельничихи»). Герой Хензель испытывает сильное душевное переживание, но собственно сюжетному развитию в песне или цикле не придается первостепенного значения. Стихи, избираемые композитором, часто начинаются с описания картины природы, создающей определенный эмоциональный настрой («Вечерние пейзажи», «Утренняя серенада», «Италия»).

Поэтические образы песен Ф. Хензель располагаются между двумя эмоциональными полюсами — состояниями *томления* и *одиночества*.

Образ леса для героя, находящегося в состоянии томления, воплощает желанную свободу и гармонию жизни («Отзвуки»). В противоположной ситуации остро переживаемого одиночества, лес превращается в равнодушную среду («Шуршит красная листва»). Подобная двойственность свойственна и *образу ночи*. Особенно часто Хензель воплощает *образ дали*. Большая часть ее жизни прошла в родительском доме, и «далью» (Ferne) для нее стал весь остальной мир с его богатством красок, ароматов и звуков. Приемы, которые довольно часто использует Хензель для раскрытия поэтических образов, рассматриваются в **третьем параграфе** второй главы.

Для выявления авторского почерка композитора применялся сравнительный анализ вокальных миниатюр «Миньона» Хензель, «Томление» Бетховена, «Песня Миньоны» Шуберта и «Томление» Цельтера на один и тот же текст Гёте.

Рассматривая особенности мелодического развития в песнях позднего периода творчества, наряду с традиционными приемами повтора и секвенцирования, обращает на себя внимание яркий прием интенсивного развития мелодии, который ранее обозначен нами как *перемелодизация*. Напомним, что он представляет собой повтор фрагмента поэтического текста с иным мелодическим решением. Новые мелодические образования Ф. Хензель в целых строках и строфах обнаруживают особый художественный замысел. Композитор стремится отразить в музыке смысловую многоплановость, многозначность поэтического текста, его поэтическую красоту и философскую глубину.

Одним из основных средств раскрытия характерных образов в песнях Хензель является мелодический рельеф. Поэтический текст, характеризующий лес, ночь и даль, а также отношение к ним лирического героя, подчеркивается интонационно, ритмически и гармонически.

Важную роль в раскрытии поэтических образов также играет фортепианная партия. Композитор раскрывает звукоизобразительные возможности инструмента, с помощью *гармонической фигурации, ритмического рисунка, тембово-регистровых изменений фактуры*. Ритмический рисунок часто служит воплощению радостного душевного трепета, охватывающего героя. Звукоизобразительное значение имеет и необычное регистровое положение фортепианного сопровождения. Так, в «Ранних могилах» смещенная в нижний регистр партия фортепиано создает несколько суровый колорит глубокого, неспешного размышления, характерный скорее для медленных частей бетховенских сонат, нежели для вокальной лирики романтиков. Напротив, смещенная в верхний регистр партия фортепиано второго раздела «Кедра и пальмы» создает эффект колыхания горячего воздуха, сквозь которое проступает образ прекрасной героини.

Также в качестве характерного для песен Хензель средства раскрытия образа выделяется *диалог фортепианных и вокальных мелодических построений*. Чаще в таком диалоге рояль подчеркивает и дописывает исполненное голосом. Вокальная линия как главное средство раскрытия поэтического содержания актуализирует в песнях Хензель мелодизацию иных фактурных элементов, располагающихся в фортепианной партии.

В вокальных партиях нельзя не отметить применение композитором *инструментальных приемов*. Легко исполняемые на фортепиано, но трудно интонируемые голосом хроматические и диатонические ходы, исполняемые в быстром движении, попадали в песни Хензель не случайно. Будучи прекрасной пианисткой, она мыслила мелодически разнообразно и вполне естественно могла инкрустировать характерные инструментальные интонации в вокальную партию.

В заключительной **третьей главе** диссертации более подробно рассматривается музыкально-выразительная система камерно-вокального творчества Фанни Хензель в трех группах песен — на стихи И. В. Гёте, Г. Гейне и Й. Айхендорфа. Выбор музыкального материала обусловлен концентрированным проявлением важнейших особенностей музыкального языка Фанни именно в песнях на стихи указанных поэтов.

Гётевский блок объединяется барочными стилистическими чертами, такими как непериодичность синтаксических структур и связанная с ней неквадратность построений. Песни на стихи Гейне демонстрируют иную, раннеромантическую стилистику. Для них, напротив, характерна периодичность структур и квадратность форм. Песни на стихи Айхендорфа стилистически близки вокальным миниатюрам зрелого и отчасти позднего романтизма, что выражается в активном тональном развитии, а также в разнообразии фактурных решений фортепианной партии. Поэтому, в силу всех перечисленных особенностей, целесообразно обратиться к песням на стихи указанных поэтов как стилеобразующим.

В первом параграфе третьей главы рассмотрены вокальные миниатюры Хензель на стихи Гёте. Личность великого веймарца занимает в творческой биографии композитора исключительное место, что было предопределено знакомством с поэтом. Гёте стал для талантливой девушки духовным наставником. Поэзия Гёте прошла через вокальное творчество Фанни «красной нитью»: первые опусы были написаны в 1820 году, а последние — незадолго до смерти в 1846 году (всего 34 вокальные миниатюры).

Творчество Хензель на гётевские тексты вызывает особый исследовательский интерес еще и потому, что многие из них многократно были положены на музыку современниками Фанни, а значит, у нее были веские основания, чтобы попытаться по-своему услышать эти стихи. Из обширного наследия Гёте Хензель привлекают стихи, написанные метрически свободно, то есть с отходом от норм силлабо-тонического стихосложения, господствовавшего в немецкой поэзии того времени. Метроритмическое разнообразие избираемых гётевских стихов закономерно реализуется в типах вокальной мелодики, способных его передать. Множество песен Фанни на тексты Гёте, и в этом их своеобразии, основано на мелодиях *речитативного типа*. Также широко представлен *ариозный тип* мелодики.

Относящаяся к раннему периоду «*Миньона*» (1826) написана на текст песни бродячей девочки-циркачки — героини романа Гёте «Годы учения Вильгельма Майстера». Следуя за развитием стихотворного образа, Фанни многократно усиливает тему личных страданий, за которой угадывается тема одиночества творческой личности. В создании образа ключевое значение обретает интонация нисходящей, «стонущей» малой секунды, проходящая через всю вокальную мелодию. Фактором новаторства является тенденция к становлению *сквозной формы*, выра-

женная благодаря действию нескольких особенностей. Важнейшие из них — отсутствие тематической репризы и мелодизация баса. Становлению сквозной формы также способствует структурное несовпадение между трехчастностью музыкальной формы и двухчастной структурой стиха, состоящего из пары шестистрочных строф.

В «*Песне Арфиста*» (1825) тема личных страданий творческой личности получает развернутое воплощение с помощью мелодической декламации, фактурных контрастов и новаторских гармонических решений.

Ключевые слова текста композитор высвечивает с помощью повторов и яркой мелодической интонации. Так, вокальная линия дважды обессиленно опускается с вершины-источника к низкому звуку на слове «мúка» («Qual»), после чего в ломаном движении, напоминающем барочную «тему креста», мелодия взбирается к вершине на слове «одиночество» («Insam»). Фактура «Песни Арфиста» сочетает статичные аккордовые вертикали, воплощающие вневременной образ провидца, и динамичные мелодизированные обороты, раскрывающие мятущую душу Арфиста. В данной миниатюре новаторство гармонического языка связано с мелодизацией басового голоса. Так, колористически близкий гармонии позднего романтизма оборот: трезвучие g-moll — квартсекстаккорд b-moll, вводится секундовым нисходящим ходом баса. В то же время, завершение минорной композиции одноименным мажором, характерное для произведений Баха, придает гармонии «Песни Арфиста» определенные барочные черты.

Песня «*Над всеми вершинами*» (1835) воплощает типичное для миниатюр Хензель среднего периода состояние радостного приятия окружающего мира. Царящее в песне умиротворение не нарушается ничем. Следуя тексту Гёте, Хензель сталкивается с прихотливой игрой речевых ударений, которая подробно рассматривается в данном разделе диссертации. Гармоническая вертикаль композиции подчиняется логике плавного движения баса. На этом пути новаторски выглядит ускоренное возвращение из G-dur в первоначальный E-dur в начале третьей части, создающее эффект появления аккорда третьей пониженной ступени в главной тональности.

Песня «*Стремление*» (1839) воплощает тему *влечения за пределы обыденного людского мира*. Необычное композиционное решение данной миниатюры заключается в модулирующей форме, которая развивается от *куплетной* (первые два проведения темы) через *куплетно-вариационную* (третье проведение) к *куплетно-вариант-*

ной в четвертом проведении. Целостность форме придает реприза (пятое проведение темы), подкрепленная масштабной кодой. Протяженные куплетные варианты образуют композицию балладного типа, объединенную ритмической пульсацией фортепианного сопровождения.

Решимость героя к полету отчетливо выражена в строении мелодической линии. Вся тема песни пронизана интонацией восходящей ямбической кварты. Лирическим центром «Стремления» служит четвертое тематическое проведение, в котором мелодия как бы «распрямляется», теряя изначальную решительность. Возвращение решительного образа (реприза темы в пятом проведении) обусловлено появлением лирического героя в виде звезды соответственно сюжету стихотворения. Падение звезды к ногам любимой завершает миниатюру на восторженной ноте: в коде радостно звучит фраза «Я падаю к твоим ногам, // Теперь я счастлив!».

Таким образом, стремление за пределы обыденного людского мира завершается полным торжеством героя. Такое торжество духа не присутствовало в песнях Хензель раннего периода, но в полной мере проявилось в среднем периоде творчества композитора.

Песня «*На озере*» (1841) продолжает в поздний период идею радостного приятия окружающего мира. Идея полного, гармоничного слияния человека и природы, выраженная в стихотворении Гёте, в песне Хензель воплощается в ликующем любовании природой. Так, мелодия темы начинается решительным восходящим взлетом по звукам мажорной тоники, за которым следует плавный спад с поступенным завершением. Идея стихотворения, сформулированная Гёте в предложении «Как природа мила, что меня обнимает!», выявлена композитором с помощью интонационного подчеркивания и повторов ключевых слов. Так, слова «обнимает» («Busen») и «мила» («Hold») пропеваются на протяжении двух тактов каждое. Ключевое слово «природа» («Natur») выделено широким восходящим скачком к долговому кульминационному звуку. Данный раздел в дальнейшем повторяется в виде рефрена, в чем также видится раскрытие композитором главной идеи стихотворения.

Таким образом, общность тематики, образного строя и средств музыкального воплощения гётевских песен Фанни позволяют говорить об их стилеобразующем значении в контексте ее вокального творчества.

Второй параграф третьей главы посвящен песням Хензель на стихи Гейне. Гейневские миниатюры в основном относятся к среднему периоду ее творчества — времени утверждения композиторского про-

фессионализма. Все тексты были взяты из «Лирического интермеццо» (1822–1823) — второй части гейневской «Книги песен». В стихах Гейне композитора привлекает любовная лирика, особенно тема неразделенного чувства, вдохновенно воспетого поэтом. Яркое выраженное в его стихах романтическое противопоставление лирического героя холодному и бездушному окружению также оказывается близким Фанни, которая долгие годы была ограждена родителями от окружающего мира. Примечательно и то, что Фанни почти не прибегает к сокращениям гейневских текстов, что позволяет говорить о совпадении масштабов лирического высказывания поэта и композитора.

«*Потеря*» (1827) стала одной из первых песен на стихотворение Гейне «И если бы знали цветы» («Und wüßten's die Blumen»), в дальнейшем воплощенное многими композиторами. Красота данной миниатюры определяется, прежде всего, оригинальностью ладогармонического решения. Доминантовый органнй пункт с наложением неустойчивых аккордов отвечает началу стихотворения, возникающему как бы с середины предложения. Усилению внутренней неустойчивости повествования способствует ладовая переменность d-moll — A-dur, благодаря которой в дальнейшем формируется подвижный тональный план песни.

Оригинальность мелодического решения «Потери» состоит в интонационных подчеркиваниях ключевых слов текста. Так в *первых частях* обоих куплетов интонационное выделение слов и фраз направлено от подчеркивания остроты душевных переживаний героя («вылечить мою боль») к высветлению эмоционального колорита («сказали слова утешения»). Во *вторых частях* куплетов интонационное выделение, напротив, развивается от утешения («прекрасный напев») к драме («разорвала мое сердце»). Композиция миниатюры Хензель скрепляется с помощью небольшой фортепианной постлюдии, возвращающей начальную неустойчивость доминантового органного пункта и связанную с ней идею недосказанности стихотворения.

Содержание стихотворения Гейне в миниатюре «*Отчего розы так бледны?*» (1837) весьма необычно. Лирический герой не может смириться с потерей любимой. Ему кажется, что мир вокруг изменился, но, на деле, изменился он сам. Протест героя облекается в форму множества вопросов к окружающему миру. Поэтому вопросительная интонация и в поэтическом тексте, и в музыке данной песни оказывается ключевой.

В создании образа страдающего лирического героя ключевой является интонация жалобной нисходящей малой секунды в вокальной

линии. В завершениях куплетов восходящие ходы звучат все более решительно, захватывая диапазон от кварты до сексты, как бы утверждая нежелание героя смириться с потерей.

Характерной особенностью трактовки поэтического первоисточника в песне «*Ах, вновь все тот же взгляд*» (1837) является *перемелодизация* первых двух строф, при отказе от заключительной третьей строфы. Художественный смысл данного приема состоит здесь, на наш взгляд, в повторении героем на разные лады одной мысли, которая удивляет его самого. Удивление же происходит от того, что долгожданная встреча с любимой не приносит того счастья, что было прежде.

Большое значение в данной миниатюре приобретает тембровое и гармоническое колорирование мелодии, которое автор использует для передачи изменившегося отношения героя к возлюбленной. В первой части обращают на себя внимание красочные созвучия, возникающие в результате краткого расхождения баса и солирующего голоса. Во второй части песни отсутствие колористики лишает первоначальный образ романтической ауры, вызванной самим фактом встречи героя и бывшей возлюбленной.

Самая известная гейневская песня Хензель «*Кедр и Пальма*» (1838) стала одним из первых музыкальных воплощений стихотворения «Кедр стоит одиноко» (1827). В данной миниатюре также используется принцип перемелодизации: на новом музыкальном материале повторяется вторая строфа текста, в которой говорится о сне Кедр. Мелодические варианты строфы резко контрастны. Авторский прием Хензель имеет в данном случае драматургическое значение. Согласно выдвинутому в диссертации предположению, трактовка Хензель образов Кедр и Пальмы повлияла на последующую музыкальную интерпретацию гейневского стихотворения Ф. Листом.

В заключительном **третьем параграфе** третьей главы рассматриваются песни на стихи Йозефа Айхендорфа, к поэзии которого Хензель обращалась только в поздний период творчества. В них воплотилось спокойное и благодарное мирозерцание поэта, определившее, в частности, его чуткое внимание к природе, а также его глубокое, светлое религиозное чувство. Характерные для поэзии Айхендорфа *мотивы ночи* как времени чуткого вслушивания в окружающую действительность, *творческого восторга* как результата такого вслушивания, *молитвенной благодарности* природе и судьбе нашли отражение в данных вокальных миниатюрах.

Цикл Хензель «*Отзвуки*» написан в 1841 году. В *первой песне* образы, связанные со стихией воздуха (птицы, ветер), пробуждают в лирическом герое мечту о полете. Ценной композиторской находкой Хензель следует считать изменение мелодического рисунка второго двустихия первого куплета «Если б я мог разноцветные расправить крылья, // Взмахнуть ими над горами и лесами!».

Во втором куплете поэтическая идея равенства звука и цвета усилена повтором фразы «Разве краски не звуки, // А звуки не разноцветные крылья?» на репризном мелодическом материале, подобно тому, как это происходило в первом куплете.

Длительное томление первых минорных куплетов находит разрешение в последнем мажорном куплете. Ладовое просветление, впрочем, оказывается недолгим. Последними попытками закрепиться в мажорной сфере выглядят отклонения из основной тональности g-moll в тональность второй пониженной ступени. Закрепление минора главной тональности происходит в фортепианной каденции: в душе героини остаются сомнения, мучивший ее вопрос не разрешен. И хотя ее стремление пока не обрело конкретной цели, решение о романтическом бегстве в еще неясную даль уже принято.

Во *второй песне* цикла цель романтического героя становится более четкой — это далекий лес. Однако, конкретизируясь, тяга на лоно природы приводит чувства лирического героя в смятение. Музыкальный образ динамизируется с появлением в сопровождении арпеджированной фактуры широкого диапазона. Данный эпизод, передавая крайнее волнение, несет и более глубокий, новаторский смысл. На фоне широких арпеджированных пассажей развивается *самостоятельная фортепианная мелодия*, более целостная, чем звучащая одновременно с ней вокальная. Сложилась беспрецедентная для камерно-вокальной лирики того времени ситуация: фортепианная партия солирует, а вокальная партия ее сопровождает. Сложно однозначно утверждать, что это первый «функциональный переворот» в практике *Lied*, но то, что подобных примеров в первой половине XIX века было немного — сомнения не вызывает.

Не менее важно использование Хензель во второй части цикла новаторских для того времени гармонических средств, прежде всего, редкого варианта прерванной каденции в шестую пониженную ступень мажора.

В *третьей песне* «Отзвуков» мечты героя стихотворения о беге на лоно природы достигают апогея, а музыка финала приобретает

в цикле кульминационное значение. Романтической идее безудержного стремления к раскрепощению творческих сил отвечает и активное тональное развитие в кругу тональностей B-dur, g-moll, d-moll, F-dur.

С целью объединения трех песен в цикл композитор использует средства музыкальной драматургии. Одно из них — тематическая арка, протянутая из начала первой песни во второй куплетный вариант финала. Для песни «*Любовь на чужбине*» (1844) Хензель выбирает самый «музыкальный» фрагмент цикла Айхендорфа «Песни странника», в сюжете которого фигурируют *музицирование, пение, звучание*. Сюжет песни являет осуществленную мечту романтического героя, который «с лирой верной в руке» бродит ночной порой по холмам, долинам и лесам.

Двоемирие дня и ночи показано композитором при помощи параллельной и одноименной ладотональной переменности. Так, в первой части песни с помощью ладового сопоставления мажорных и минорных аккордов объединяются тональности C-dur — c-moll и Es-dur — es-moll. Мерцание дня и ночи, происходящее, согласно тексту Айхендорфа, в душе героя, воплощается Хензель на протяжении всей песни. Прибегая к ладогармоническому перекрашиванию, композитор творчески развивает приемы, найденные Ф. Шубертом в знаменитой «Серенаде» (1828).

В миниатюре «*Ночной путник*» (1843) идея стихотворения о неповторимости ночной песни, исполняемой природой и героем, воплощена при помощи фактурных, мелодических и гармонических контрастов. В музыке «Ночного путника» ряд моментов выдает «авторский почерк» Хензель — излюбленный баркарольный метроритм, а также начала вокальных фраз со второй доли такта с окончанием на сильную долю. Характерно и фактурное решение: бас и аккорды — в партии левой руки, аккордовое усиление и обязательный мелодический контрапункт — в партии правой.

В **Заключении** делаются выводы и намечаются перспективы дальнейшего исследования темы.

Таким образом, анализ произведений всех этапов вокального творчества Фанни Хензель показал, что ее композиторский стиль развивался в русле исканий лучших авторов камерно-вокальной лирики первой половины XIX века — Шуберта, Шумана и Листа. Более того, творчество Фанни Хензель представляет самостоятельный интерес, обладает художественной значимостью и существенно дополняет целостную картину эпохи романтизма.

Являясь первым в отечественном музыкознании исследованием творчества Фанни Хензель, данная работа открывает целый ряд перспективных направлений. Принципиальным, на наш взгляд, является изучение и систематизация других областей творческого наследия Фанни Хензель — фортепианных, хоровых, камерно-инструментальных произведений. Кроме того, открываются новые возможности междисциплинарного изучения различных аспектов творчества женщин-композиторов первой половины XIX столетия. На основе проведенного исследования открывается перспектива реконструкции общих социокультурных и гендерных контекстов, а также возможность историко-музыковедческого анализа роли и функций «женского» композиторского наследия в музыкальном развитии эпохи.

Публикации автора по теме диссертации

Публикации в рецензируемых научных изданиях, включенных в Перечень ВАК:

1. Личность и творчество Фанни Хензель в контексте немецкой культуры первой половины XIX века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 2 [48]. С. 14–18 (0,56 п. л.).
2. О жанрово-стилевых особенностях камерного вокального творчества Фанни Хензель // Музыка и время. 2018. № 6. С. 14–24 (1 п. л.).
3. Тема Италии в вокальном творчестве Фанни Хензель // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2018. № 2 [25]. С. 63–75 (0,86 п. л.).

Публикации в других изданиях:

4. В тени своего гениального брата: пианистка и композитор Фанни Хензель-Мендельсон в музыкальной жизни и социальном укладе Германии первой половины XIX века // Вопросы методики преподавания музыкально-исполнительских дисциплин. Вып. 11. М.: МПГУ, 2013. С. 20–26 (1,2 п. л.).
5. Фортепианный цикл «Год» в творчестве Фанни Хензель-Мендельсон // Современная музыкальная педагогика: диалог традиций и школ. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2015. С. 74–81 (1 п. л.).
6. Фортепианные миниатюры в творчестве Ф. Хензель-Мендельсон (на примере «Песни без слов» ор. 8) // Вопросы методики преподавания музыкально-исполнительских дисциплин. Вып. 11. М.: МПГУ, 2013. С. 27–30 (0,3 п. л.).
7. Неизвестные произведения зарубежных композиторов XIX века в эпоху новых информационных технологий: второе рождение фортепианных сочинений Ф. Хензель-Мендельсон, Г. Доницетти, Т. Кирхнера // Гармония культур — гармония цивилизаций. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2016. С. 68–75 (0,9 п. л.).

Подписано в печать 23.04.2019. Формат 60*84/16.
Усл. печ. л. 1,4. Тираж 100 экз. Заказ № 194.

ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная
консерватория им. М. И. Глинки»
603005, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.
www.nnovcons.ru

Отпечатано в ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная
консерватория им. М. И. Глинки»