



Т. Б. РЕЗНИЦКАЯ
*Оренбургский государственный
институт искусств им. Л. и М. Ростроповичей*



УДК 784.3

О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ИНТОНИРОВАНИЯ И ТИПОВ СЦЕНИЧЕСКОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ В ПЕСНЯХ ХУГО ВОЛЬФА

Вклад австрийского композитора Хуго (Гуго) Вольфа (1860–1903) в развитие жанра австро-немецкой *Lied* прежде всего ассоциируется с проблемой преломления в его камерно-вокальных сочинениях поэтического текста. Как указывает в первой полномасштабной монографии на русском языке исследователь творчества композитора В. Коннов, именно поэзия стала мощной побудительной силой, «божественной искрой» [5, с. 5], которая позволила в полной мере раскрыться его уникальному творческому дарованию.

Свидетельство тому – более трёхсот песен, написанных Вольфом за сравнительно небольшой период его композиторской деятельности. Среди них – отдельные, по преимуществу, ранние песни на стихи немецких поэтов-романтиков (Н. Ленау, Г. Гейне, Х. Фаллерслебен, Ф. Рюккерт, Р. Райник) и представителей других национальных школ, различных эпох и направлений (В. Шекспир, Дж. Байрон, Г. Ибсен, А. Шамиссо). Но основу творческого наследия композитора составляют крупные песенные циклы: сочинения на стихи Э. Мёрике, Й. Эйхендорфа, И. В. Гёте, положенные на музыку образцы авторской и народной поэзии Испании и Италии в переводе Э. Гейбеля и П. Хейзе, цикл песен на стихи швейцарского поэта Г. Келлера, а также венчающий его творческий путь песенный цикл на стихи Микеланджело Буонарроти в переводе В. Роберт-Торнова.

Отталкиваясь от образной стороны поэтического текста, Вольф стремился к максимально правдивому и многостороннему отображению заложенной в поэтическом первоисточнике художественной действительности. А его уникальная способность дистанцироваться от лирических героев своих сочинений, словно бы наблюдая за ними со стороны и не допуская столь свойственного романтикам личного отклика-высказывания на представляемые события, позволяла достичь предельно достоверной психологической точности в передаче характеров и настроений. При этом Вольф достигает особой степени зримости, наглядности музыкального образа, когда сценическое, действенное начало проникает в несвойственные для него, на первый взгляд, сферы лирического высказывания либо монологического повествования.

Эту особенность стиля композитора впервые в отечественном музыковедении подметил П. Вульфийус в своём исследовании, посвящённом взаимодействию романтических и реалистических тенденций в песнях Х. Вольфа. Неоднократно подчёркивая уникальный дар композитора воспринимать окружающий мир в нераз-

рывном единстве музыкального, поэтического и изобразительного начал, П. Вульфийус вводит понятие «интонационной наглядности» [2, с. 51]. По его мнению, «именно в способности Вольфа сделать видимое слышимым, а в слышимом улавливать очертания зримого и заложен секрет той многогранной наглядности, которая превращает каждую его песню в точно очерченное обособленное явление» [2, с. 66]. На взаимодействие жестко-пространственных двигательных представлений и интонационной характеристики персонажей песен Хуго Вольфа, на «ассоциативное проявление “наглядности” музыкального образа» указывает в своём исследовании, посвящённом камерно-вокальному творчеству композитора и В. Коннов [4, с. 66].

Эффект сценической зримости во многом зависит и от музыкального воплощения типа высказывания лирического героя, одного или нескольких персонажей песни. В песнях Хуго Вольфа можно выделить как монологический, так и диалогический тип высказывания. Соответственно особенностям поэтического первоисточника в музыкальном повествовании могут наблюдаться и черты полилога.

Данные сценические формы, являясь неотъемлемой частью драматургических жанров, выступают в неразрывном единстве с особенностями интонационного высказывания, которые, в свою очередь, опираются на два основополагающих принципа – декламационный и песенный, составляющие, по мнению В. Васиной-Гроссман «самую сущность вокальной мелодики» и определяющие своим взаимодействием «все её формы, начиная от самых простых песен, исполняемых голосом без сопровождения, кончая самыми сложными вокальными произведениями» [1, с. 7].

Умело оперируя различными типами интонирования, Вольф выдвигает на первый план то песенное, то декламационное начало, порой объединяя их в самых разнообразных формах, но всегда подчиняя интонационные средства единой задаче точного воплощения в музыке художественного образа поэтического первоисточника.

В музыкальных повествованиях «от первого лица», прежде всего, выделяется собственно монолог – окрашенное теми или иными эмоциональными оттенками доверительное высказывание от лица лирического героя песни. Спектр настроений и эмоциональных состояний в таких песнях очень широк. Это и лирико-философское, религиозно-философское высказывание («На

заре», «Спящий младенец Иисус» на стихи Э. Мёрике; «Границы человечества» на стихи И. Гёте), и собственно лирическая исповедь («Затаённая любовь» на стихи Й. Эйхендорфа; «К возлюбленной» на стихи Э. Мёрике), и философски-жизнеутверждающее приятие бытия во всех его проявлениях («Кюфтская песня I, II», «Дерзко и весело I, II», «Гениальное житьё» на стихи И. Гёте). Интонационное наполнение песен этой группы зависит от их содержательной направленности: в сочинениях с философским акцентом, как правило, преобладает речитативно-декламационный стиль, лирические миниатюры обнаруживают песенные или романсные черты.

Отдельную группу сочинений монологического склада составляют песни, где высказывание вложено в уста конкретного персонажа, ярко выраженного типажа, представителя того или иного социального слоя, либо мифологического существа («Барабанщик», «Охотник», «Русалка» на стихи Э. Мёрике; «Крысолов», «Очарованная» на стихи И. Гёте; «Музыкант», «Солдат I», «Школяр» на стихи Й. Эйхендора). Большинство из этих песен опираются на жанровые разновидности бытовой и общественной песни (солдатская, студенческая, охотничья, застольная; песня профессий, серенада, баркарола), других песенно-танцевальных жанров (тарантелла, лендлер) либо «песни в народном духе» (*Lied im Volkston*). При этом Вольф не стилизует в полной мере тот или иной жанр, но использует его характерные интонационно-ритмические особенности для характеристики конкретного персонажа, используя общие, типические черты жанра в целях индивидуализации.

К следующей группе монологического типа можно отнести песни-повествования, в которых рассказчик, выступая в роли автора, описывает некие события. При этом в такие описания могут включаться отдельные реплики или даже более обширные высказывания персонажей – участников этих событий. Для этой группы наиболее типичны балладные повествования («Певец», «Свадебное путешествие рыцаря Курта» на стихи И. Гёте, «Огненный всадник» на стихи Э. Мёрике). Иногда перед глазами слушателя проходит красочная игровая ситуация, сценка с шутливым или ироничным контекстом («Венчание», «Встреча» на стихи Э. Мёрике, «Сотворение и одухотворение», на стихи И. Гёте). Не нарушая общего повествовательного тона и в какой-то степени становясь своеобразными монологами внутри рассказа, подобные «вставки» нередко содержат в себе оттенок характерности, которая, как правило, связана с внедрением в музыкальную ткань речевых интонаций, иногда опосредованных, а иногда и заострённых. В балладных жанрах, отличающихся многосоставной формой и сквозным развитием, смена эпизодов нередко ведёт и к смене интонационного изложения: песенность и декламационность сменяют друг друга или образуют своеобразный синтез в рамках отдельного эпизода.

Часто своеобразными участниками описываемых в монологической манере событий становятся образы природы. Порой Вольф персонифицирует их, следуя

заложенной в романтической поэзии традиции одухотворения природных явлений, либо его лирический герой сливается с природой, проникаясь её обаянием, наблюдая, вживаясь в открывающиеся его взору картины. Примеры такой проникновенной психологизированной музыкальной пейзажности можно встретить в песнях на стихи Э. Мёрике: «Весенняя песня», «В дороге», «Весной», «Полночь», «Морозник I, II»; в песнях на стихи Й. Эйхендорфа: «Ночь», «Ночные чары». Особая лиричность, задушевность высказывания обуславливает обращение к романсному типу изложения, предусматривая более развитую мелодическую линию, и более богатую гармоническими и фактурными красками фортепианную партию. В некоторых случаях композитор прибегает к изысканно-рафинированной мелодизированной декламации, гибко реагирующей на все интонационные изгибы стиха, либо напротив, обращается к форме, близкой бытовой лирической песне.

Принцип диалогичности, прежде всего, связан с усилением сценического начала, проникающего в жанр вокальной миниатюры на драматургическом уровне. Он же обуславливает усиление речевого компонента, проникающего в песню на уровне интонационном. Эмоционально окрашенные реплики или развёрнутые высказывания героев, построенные по типу «согласия-несогласия», вносят в музыку песен ярко выраженную декламационность. Кроме того, являясь носителем речевой интонации и выполняя функцию «внемusыкальных прообразов» [6, с. 17], они содержат в себе информацию о жестах, движениях и мимике персонажей, что позволяет Вольфу раздвинуть рамки камерного жанра, привнося в него элементы музыкально-драматического стиля.

Среди песен Хуго Вольфа, которые в той или иной мере опираются на принцип диалогичности, также можно выделить несколько групп. В первую очередь необходимо сказать о песнях, в которых диалогическое начало завуалировано, скрыто «под маской» монолога. В таких песнях герой раскрывает свой внутренний мир, поверяет свои мысли и чувства, но его монолог неизменно предусматривает в качестве воспринимающего объекта не собственно слушателя, а некоего другого «безмолвного» персонажа. Как это, например, происходит в гимнах на стихи И. Гёте «Ганимед» и «Прометей». В первом случае прекрасный юноша Ганимед, согласно греческому мифу из-за своей красоты похищенный Зевсом и унесённый им на Олимп, простирает свои руки к небесам, взывая и устремляясь к высшим прекрасным, природным силам, которые для Гёте, как последователя Спинозы, представляли собой «высшее божество» [3, с. 478]. Во втором – титан и богоборец Прометей бросает вызов всё тому же всемогущему Зевсу, отстаивая право на свободу и смелое, дерзновенное творчество. Черты сценической мелодекламации, по-разному окрашенной, в зависимости от содержания этих песен, определяют их общий интонационный контур.

Следующий тип выстраивания диалога предусматривает «выход из безмолвия» второго действующего



лица. Однако его образ еще не наделён словесной характеристикой и обрисовывается при помощи фортепианной партии. Так происходит в песне на стихи Э. Мёрике «Аисты-вестники», повествующей о том, как супружеская пара аистов принесла пастуху весть о рождении близнецов. Диалог пастуха с безмолвными птицами, которые «и рады были бы поговорить, если бы могли», его попытки по их жестам и движениям понять содержание принесённой ими вести, и даже радостное хлопанье крыльями счастливых птиц в ответ на верную «расшифровку» их послания – всё это великолепно передано и в вокальной, и в фортепианной партиях.

В другую группу входят песни, включающие в себя собственно диалоги между двумя и более персонажами. Яркий пример тому – песня «Прощание», номер, завершающий цикл песен на стихи Э. Мёрике. В центре сочинения – диалог автора и некоего критика, вошедшего к нему без стука и с порога объявившего, о том, что «имеет честь быть его рецензентом». При этом критической оценке подвергается не столько творчество автора, сколько его внешний вид, а именно его чрезмерно выступающий нос, который автор пытается отстоять, называя его «носом мирового масштаба». Вкрадчиво-настойчивая, а затем и суетливо-напористая речь рецензента, иронично-спокойная речь автора, «раскусившего» незваного гостя, дополняется музыкальным оформлением фортепианной партии, которая «дорисовывает» жесты, положение тела и даже движение персонажей между репликами вплоть до того момента, как «глубокоуважаемый господин рецензент» кубарем катится с лестницы после ненавязчивого, но не вполне добродушного «подталкивания» автора.

Примером того, как в песнях Вольфа могут перекрещиваться несколько диалогов, превращая их в своеобразный полилог, может служить баллада на стихи И. Гёте «Добрый муж и добрая жена». В стихотворении Гёте обыгрывается сюжет известной английской баллады о споре между супругами, кому закрывать дверь. Диалог между муженьком и жёнущкой, собравшимися отдохнуть после приготовлений ко Дню святого Мартина и не желающими выбираться из тёплой постели только лишь для того, чтобы задвинуть щеколду на двери, сменяется диалогом случайных прохожих. Радостно уплетая хозяйский пудинг, они предвкушают удовольствие от хозяйского вина и даже представляют, как будут наливать из приглянувшейся бутылки: «Я лью тебе, ты мне нальёшь – так подкрепимся всласть». Это мастерски передаётся Вольфом в синкопированном, слегка «пошатывающемся», мелодически неустойчивом интонационном рисунке фраз, каждая из которых соответствует жесту персонажа, наливающего другому очередную чарку.

Отдельно можно выделить песни, где герой, ведя повествование от своего лица, в какой-то момент перевоплощается в другого персонажа, произносит его реплики, словно разыгрывая по ролям сам с собой ту или иную сценку. В таких песнях монологическое и диалогическое начала объединяются, создавая своеобразный уникальный синтез. Такова «Цыганка» на стихи Й. Эй-

хендорфа. Персонаж этой песни – свободлюбивая и сильная натура, не скованная социальными правилами и условностями. Её своенравный, порывистый характер великолепно передают прихотливые интонации, которые словно раскачивают мелодическую ровность и ритмическую устойчивость, закруглённость шестидольного метра песни. Возлюбленный, которого она ждёт, под стать ей – «смугл, с бородой на венгерский манер, с вольным сердцем лихого бродяги». А вспоминая другого кавалера, самоуверенного гордеца, высокомерно заигрывающего с приглянувшейся ему цыганкой и хвастливо угрожающего «подпалить мех этой дикой кошке», она тотчас предстаёт в его обличье, актёрски изображая его в прямой речи, «не одетой» в слова автора. Как точно подметил в отношении этой песни П. Вульфус, «реплика охотника даётся под углом зрения восприятия её цыганкой» [2, с. 47]. Оттого завершающий эту реплику смех, переданный в вокальной партии и подхваченный фортепианным сопровождением, можно отнести и к фигуре кавалера, и к самой цыганке.

Принцип диалогичности, проникающий порой на микроуровне и в песни-монологи (когда герой обращается к самому себе, к своей душе, своему сердцу, либо к неким абстрактным возвышенным понятиям – любви, весне), на макроуровне может распространяться на структуру песенного цикла в целом. Подобный драматургический принцип, впервые опробованный Вольфом в цикле песен на стихи И. Гёте, куда он включил часть стихотворений – диалогов Хатема и Зулейки из «Книги Зулейки» «Западно-восточного дивана», наблюдается далее в «Испанской книге песен» и «Итальянской книге песен».

С усложнением художественных задач, которые композитор ставит перед собой, решая в отдельных песнях или в цикле в целом определённую музыкально-сценическую задачу, усложняются и интонационные формы музыкального изложения, в связи с чем можно говорить о различных проявлениях синтеза песенных, романсных и речитативно-декламационных интонаций, о насыщении интонационной сферы камерно-вокального жанра оперными и симфоническими элементами.

Анализ взаимодействия типов интонирования и типов сценического высказывания позволяет проследить чёткую тенденцию тяготения к сценическим формам выражения музыкального материала, к театральности, проникающей в жанр *Lied* в камерно-вокальном творчестве Хуго Вольфа. С одной стороны, это явилось следствием творческой индивидуальности композитора, повышенной эмоциональности и психологически обострённого восприятия окружающей его жизни. С другой стороны, говоря словами В. Коннова, «путь Вольфа к музыкальному театру был генеральной линией его незавершённой творческой эволюции» [5, с. 198]. Создавая свои песенные шедевры, композитор словно компенсировал свою неудовлетворённую страсть к оперному жанру. Оперу «Коррехидор», первую и единственную законченную из двух своих опер, композитор написал, будучи уже зрелым мастером камерно-вокального жан-



ра. Возможно поэтому действенное, сценическое начало так ярко проявляет себя в песнях Х. Вольфа, приводя к «стихийно возникающему сближению вокального цикла и “песенной оперы”» [там же]. Соединяя исконно

музыкальные и исконно драматургические формы, композитор обогащает австро-немецкую романтическую песню, расширяя возможности жанра и открывая новые перспективы в его развитии.



ЛИТЕРАТУРА



1. Васина-Гроссман В. Вокальные формы. М.: Музгиз, 1963. 40 с.
2. Вульфнус П. Гуго Вольф и его «Стихотворения Эйхендорфа». М.: Музыка, 1970. 72 с.
3. Гёте И. Собрание сочинений: в 10 т. / под общ. ред. Н. Вильмонта, Б. Сучкова, А. Аникста; сост. Н. Вильмонт, Б. Сучков; вступит. ст. Н. Вильмонта; коммент. А. Аникста.

- М.: Худ. литература, 1975. Т.1: Стихотворения. 525 с.
4. Коннов В. Песни Гуго Вольфа. М.: Музыка, 1988. 96 с.
 5. Коннов В. Гуго Вольф. Жизнь и творчество. СПб.: Петербург – XXI век, 2005. 324 с.
 6. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. М.: Музыка, 1977. 158 с.



REFERENCES



1. Vasina-Grossman V. *Vokal'nye formy* [Vocal Forms]. Moscow: Muzgiz, 1963. 40 p.
2. Vul'fius P. *Gugo Vol'fi ego «Stikhotvoreniya Eikhendorfa»* [Hugo Wolf and his "Songs to the Poems of Eichendorff"]. Moscow: Muzyka Press, 1970. 72 p.
3. Gete I. *Sobr. soch.: v 10 t.* [Johann Wolfgang Goethe. Collected Works in 10 Volumes]. *Vol. 1. Stikhotvoreniya* [Volume 1. Poems]. Edited by N. Vil'mont, B. Suchkov, A. Anikst. Compiler N. Vil'mont, B. Suchkov. Prolusion N. Vil'mont.

- Comments A. Anikst. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura Press, 1975. 525 p.
4. Konnov V. *Pesni Gugo Vol'fa* [Songs by Hugo Wolf]. Moscow: Muzyka Press, 1988. 96 p.
 5. Konnov V. *Gugo Vol'f. Zhizn' i tvorchestvo* [Hugo Wolf. His Life and Works]. St. Petersburg: Petersburg-XXI vek Press, 2005. 324 p.
 6. Ruch'evskaya E. *Funksii muzykal'noy temy* [Functions of the Musical Theme]. Moscow: Muzyka Press, 1977. 158 p.

О взаимодействии типов интонирования и типов сценического высказывания в песнях Хуго Вольфа

Статья посвящена изучению камерно-вокального творчества австрийского композитора XIX века Хуго Вольфа в аспекте единства музыкального, поэтического и изобразительного начал. Автор показывает общность знаково-информативной природы музыки и жеста. Данное явление рассматривается как одна из характерных черт стиля композитора. Особое внимание уделяется взаимосвязи сценических форм и принципов музыкального интонирования. На примере различных видов монологической, диалогической речи и полилога в их взаимодействии с типами вокальной мелодики

прослеживается тяготение Х. Вольфа к сценическим формам воплощения музыкального образа. Следствием данного процесса становится театрализация жанра *Lied* в творчестве композитора. Подчеркивается особая роль Х. Вольфа в расширении возможностей австро-немецкой романтической песни через соединение сценических и музыкальных типов высказывания.

Ключевые слова: Хуго Вольф, камерно-вокальная музыка, романтическая *Lied*, декламационность, песенность, речевая интонация

About the Interaction of Intonating and Types of Scenic Utterance in the Songs of Hugo Wolf

The article is devoted to the study of the chamber vocal music by 19th century Austrian composer Hugo Wolf in the aspect of the unity of the musical, poetical and pictorial elements. The author demonstrates the common features of the sign-informative natures of music and gesture. The present phenomenon is examined as one of the characteristic features of the composer's style. Special attention is given to the interconnection between the scenic forms and the principles of musical intonating. On the example of various types of monologue and dialogic speech and polylogue in their interaction with types of vocal melodicism

one can trace Hugo Wolf's aspiration towards scenic forms of embodiment of the musical image. This process resulted in the implementation of theatrical qualities in the composer's musical output. Special mention is made of the special role of Hugo Wolf in the expansion of the possibilities of the Austrian-German Romantic songs by means of combination of scenic and musical types of utterance.

Keywords: Hugo Wolf, chamber vocal music, the Romantic Lied, declamatory characteristics, song qualities, speech intonation

Резницкая Татьяна Борисовна

доцент кафедры специального фортепиано и ансамблевой подготовки

E-mail: resniz@inbox.ru

Оренбургский государственный институт искусств им. Л. и М. Ростроповичей

Российская Федерация, 460000 Оренбург

Tatiana B. Reznitskaya

Assistant Professor of the Department of Piano Major and Preparation of Ensemble Performance

E-mail: resniz@inbox.ru

Orenburg State L. And M. Rostropovich Institute for the Arts

Russian Federation, 460000 Orenburg

