

**Національна музична академія України імені П.І. Чайковського  
Міністерство культури та інформаційної політики України**

**Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису**

**ВАН ЧЖЕНЬ**

**УДК 784:785.7]:78.071.1(436)Вольф(043.3)**

**НАУКОВЕ ОБГРУНТУВАННЯ  
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

**ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ ЖАНРОВОЇ ФОРМИ «ВІРШ З  
МУЗИКОЮ» У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ  
ГУГО ВОЛЬФА: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АСПЕКТ**

**025 «Музичне мистецтво»**

**02 «Культура і мистецтво»**

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтв

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Ван Чжень

Творчий керівник:

**Кочерга Анатолій Іванович**

Народний артист України, доцент

Науковий консультант:

**Северінова Марина Юріївна**

доктор мистецтвознавства, в.о. професора

**Київ - 2022**

## АНОТАЦІЯ

**Ван Чжень. Театралізація жанрової форми «вірш з музикою» у камерно-вокальній творчості Гуго Вольфа: інтерпретаційний аспект.** - Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Кваліфікаційна наукова праця на здобуття ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2022.

**Зміст анотації.** Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту присвячено осмисленню питань, пов'язаних з інтерпретацією низки камерно-вокальних творів відомого австрійського композитора XIX століття Гуго Вольфа у контексті театралізації жанрової форми «вірш з музикою». Не зважаючи на вже існуючі дослідження життєтворчості знаного композитора, його камерно-вокальна спадщина продовжує провокувати музикознавчо-виконавські розвідки та інспірувати нові питання, відповіді на які дозволять прокласти нові маршрути на карті життя і творчості Вольфа, заповнити існуючі лакуни. Останніми роками все більше науковців долучається до дослідження специфіки театральності і театралізації в музиці, однак цей процес ще не повною мірою розкриває всі грані камерно-вокальної творчості Г. Вольфа, зокрема, його виконавської компоненти. Тому, **метою** наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту є дослідження понять «театральність» і «театралізація» жанрової форми «вірш з музикою» у камерно-вокальних циклах Г. Вольфа «*Gedichte von Eduard Mörike*», «*Gedichte von Joseph von Eichendorff*», «*Lieder nach gedichten von Goethe*», «*Italienisches Liederbuch*» в аспекті виконавської інтерпретації.

У роботі уточнено поняття «театральність» і «театралізація», порівняно їх спільні та відмінні риси, які пов'язані з романтичною концепцією синтезу мистецтв, визначено принципи їх реалізації у камерно-вокальних циклах Г. Вольфа. В інтерпретації камерно-вокальної творчості Г. Вольфа проакцентовано увагу на трьох витоках театральності в музиці – видовищності, дієвості та ігрового начала, які можуть проявлятися як відкрито, так і приховано, оскільки жанр пісні не передбачає відвертого театрального дійства. З'ясовано різницю між внутрішньою та зовнішньою театральністю, розглянуто важливий аспект виконавської інтерпретації – двошаровість семантики внутрішньої театральності. Підкреслено важливість внутрішньої театральності в камерно-вокальній творчості Вольфа, котра більшою мірою презентується композитором завдяки звукозображальності,

ефекту відстороненості, спостереження зі сторони, монологічності, діалогу персонажа з самим собою, з Богом, іншою людиною, природою; переходу до іншого часо-простору, що супроводжується смисловим акцентуванням певних слів з поетичних текстів, контрастами у динаміці, підвищеною хроматизацією гармоній, великою кількістю дисонансів та модуляційних переходів, темповою та ритмічною контрастністю, зміною моторності на протягнуті звуки, дробленню тривалостей у вокальній і фортепіанній партіях та ін.

Г. Вольф був одним з перших композиторів, котрий сформував абсолютно нову жанрову форму – «вірш з музикою». Стверджується пріоритетність вербальної компоненти у діалогічній взаємодії з музикою в камерно-вокальній спадщині композитора. Сам Вольф підкреслював особливу значущість і первісність поетичного тексту, називаючи свої твори «поемами для голосу і фортепіано» («*Gedichte ...*»). Поезія стала не тільки імпульсом, але й основою для формування образного і драматургічного змісту камерно-вокальної творчості Вольфа, художнім виправданням використовуваних ним особливостей вокальної та інструментальної партій і засобів музичної виразності. Взаємодія словесної та музичної компонент створює унікальну художню цілісність, що відображено не лише на рівні композиції та драматургії *Lied*, а й безпосередньо у виконавській семантиці, що творить смислову багаторівневість і нескінченну контекстуальність у пошуку нових музично-виконавських прийомів.

Творчість Г. Вольфа досліджено у контексті художньо-естетичних рис австро-німецького періоду *fin de siècle*, які прослідковуються у художньо-стильових процесах цього часу. Такий контекст визначає особливості камерно-вокальних циклів Г. Вольфа, а саме: з одного боку, як продовження австро-німецьких пісенних традицій в жанрі *Lied*, а з іншого – відтворення естетичної аури *fin de siècle* з її ностальгією, тугою за надсміслами, глибокою меланхолією та одночасним бажанням знайти нові життєві смисли задля боротьби з міщанством, рутиною, бездуховністю.

Зроблено інтерпретаційний аналіз низки пісень з камерно-вокальних циклів Г. Вольфа «*Gedichte von Eduard Mörike*», «*Gedichte von Joseph von Eichendorff*», «*Lieder nach gedichten von Goethe*», «*Italienisches Liederbuch*». З'ясовано, що у кожному з названих циклів композитор, перш за все, намагався максимально точно відобразити індивідуальну художню манеру автора літературного першоджерела, конкретний зміст поетичного тексту. В цьому контексті досліджено складнощі для виконавців *Lied*, які пов'язані зі специфікою звучання німецької мови, з її великою кількістю приголосних, багатоскладових слів, що певною мірою впливає не лише на структуру

мелодії, ритмічну та інтонаційну складові, а й на виконавську манеру. Крім того, для виконавців вокальної партії існує інша складність. Оскільки мистецтво Вольфа будується на принципі витонченого декламаційного стилю, у співаків виникає необхідність приділяти надзвичайну увагу до скрупульозної реалізації структур просодії та поствагнерівської гнучкості психологічно глибокої вокальної декламації. Вольф пристосовує декламаційний ритм та мелодику задля надання можливості співакові виразити емоційність тексту. Відзначено важливу рису вокальних текстів Г. Вольфа – збереження віршованої мови декламаційного стилю вокальної композиції, саме віршована мова підкреслює ритмічність, мелодійність і виразність, часто створюючи певний розрив між вокальною партією та фортепіанним супроводом. Тобто, у процесі виконання виникає одразу декілька смислових та емоційно-психологічних шарів, оскільки одразу існує декілька планів (як у кінематографі) – незалежний поетичний стиль, вокальний стиль виконання та незалежний (часто сольюючий) супровід фортепіано, роль якого у ХІХ столітті довгий час залишалася підлеглою в камерно-вокальній творчості західноєвропейських композиторів. Такі особливості впливають на інтерпретацію як зовнішньої, так і внутрішньої театральності *Lied* Г. Вольфа. У цьому контексті змістовність внутрішньої театральності, її смислова та образна наповненість залежить, з одного боку, від роботи виконавця щодо «вживання в текст», що є виявленням семантичних можливостей контекстуальності, а з іншого боку – від багатства інтуїції та індивідуальності виконавця.

Літературні тексти Е. Мьоріке, Й. Айхендорфа, Й. Гете, італійська народна поезія у перекладах Пауля Гейзе привернули увагу Г. Вольфа своєю філософічністю, ліричністю, чіткістю контурів, реалістичністю та яскравими людськими образами. Г. Вольф не тільки притримується якомога точного відтворення образів віршованих текстів, а й доповнює, інколи трансформує їх, звідси виникає не лише болісне світосприйняття, а й водночас естетизація іронічності, гротескності, інколи саркастичності. Часто Г. Вольф посилює вольові дії поетичних образів, загострюючи увагу на персонажах з низьких соціальних верств, характерних персонажах, нерідко використовує гострий гумор. Вольф змальовує короткі миті з життя різних людей, надає мініатюрні музичні портрети, які за своєю суттю є драматичними. Можна зробити припущення, що пісні Г. Вольфа постають ескізами для майбутньої масштабної роботи, оскільки композитор протягом багатьох років був захоплений ідеєю створення повнометражної опери.

У процесі роботи над науковим обґрунтуванням творчого мистецького проєкту у «віршах з музикою» Г. Вольфа було визначено традиції, що

прокреслять новий шлях і стануть маркерами камерно-вокальної творчості композиторів ХХ століття та будуть пов'язані з поняттями «театральність» і «театралізація»: 1) творам притаманна циклічність з явною або прихованою програмністю, що, свої черги, вказує на театральність або театралізацію даної жанрової форми, прагнення до ігрового начала; 2) прийоми персоніфікації, тембрової індивідуалізації, котрі також пов'язані з театралізацією музичного жанру; 3) художні особливості поетичного тексту спонукають композитора до певної свободи їх розташування, що призводить до появи декількох мікроциклів у циклі, поєднаних смисловими та художньо-образними арками; 4) використання іронічно-гротескових прийомів для певної трансформації художніх образів; 5) Г. Вольф, з одного боку, продовжує та поглиблює тенденцію зближення вокальної і фортепіанної партій, з іншого – впроваджує між ними автономність і «єдиноборство» (за Б. Асаф'євим); 6) специфічна трансформація романтичного монологічного висловлювання, що призводить до появи ефекту позаособистісного. Тобто, у процесі переживання та реалізації поетичного тексту музичними засобами, виникає галерея яскравих, самотніх персонажів, які проживають своє власне життя в мистецтві, незалежно від авторського «Я». Саме в цьому криється внутрішня театральність у всіх камерно-вокальних циклах композитора.

**Ключові слова:** театральність, театралізація, вірш з музикою, камерно-вокальна творчість, Lied, Г. Вольф, Е. Мьоріке, Й. Айхендорф, Й. Гете, виконавська інтерпретація.

## SUMMARY

**Wang Zhen. Theatricalization of the genre form «poem with music» in Hugo Wolf's chamber and vocal work: an interpretation aspect.** – Qualifying scientific work on manuscript rights

Qualifying scientific work on manuscript rights. Qualifying scientific work for obtaining the degree of Doctor of Arts in specialty 025 «Musical Art». National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2022.

**Abstract content.** The scientific substantiation of the creative art project is devoted to the understanding of issues related to the interpretation of a number of chamber and vocal compositions of the famous Austrian composer of the XIX century, Hugo Wolf, in the context of the theatricalization of the genre form «poem with music». Regardless of the already existing studies of the well-known composer's life, his chamber and vocal heritage continues to provoke

musicological and performing explorations and inspire new questions, the answers to which will allow laying new routes on the map of Wolf's life and work, as well as filling existing gaps. In recent years, more and more scientists have been involved in the study of the specifics of theatricality and theatricalization in music, but this process does not yet fully reveal all the facets of H. Wolf's chamber and vocal work, in particular, his performing component. Therefore, the aim of the scientific substantiation of the creative art project is to study the concepts of «theatricality» and «theatricalization» of the genre form «poem with music» in H. Wolf's chamber and vocal cycles «Gedichte von Eduard Mörike», «Gedichte von Joseph von Eichendorff», «Lieder nach gedichten von Goethe», «Italienisches Liederbuch» in the aspect of performing interpretation.

The work clarifies the concepts of «theatricality» and «theatricalization», compares their common and distinctive features, which are related to the romantic concept of the synthesis of arts, defines the principles of their implementation in the chamber and vocal cycles of H. Wolf. In the interpretation of H. Wolf's chamber and vocal work, the attention is emphasized on the three sources of theatricality in music – spectacle, effectiveness and the game basis, which can be manifested both openly and covertly, since the genre of the song does not involve overt theatrical action. The difference between internal and external theatricality is clarified, an important aspect of performing interpretation is considered – the two-layered semantics of internal theatricality. The importance of inner theatricality in the chamber and vocal work of Wolf is emphasized, which is presented by the composer to a greater extent thanks to sound imagery, the effect of estrangement, observation from the side, monologue, the character's dialogue with himself, with God, another person, nature; transition to another time and space, which is accompanied by the semantic accentuation of certain words from poetic texts, contrasts in dynamics, increased chromaticization of harmonies, a large number of dissonances and modulation transitions, tempo and rhythmic contrast, change of motility to long sounds, fragmentation of durations in vocal and piano parts etc.

H. Wolf was one of the first composers who created a completely new genre form - a «poem with music». The priority of the verbal component in dialogic interaction with music in the composer's chamber and vocal heritage is asserted. Wolf himself emphasized the special significance and originality of the poetic text, calling his compositions «poems for voice and piano» («Gedichte...»). Poetry became not only an impulse, but also the basis for the formation of the figurative and dramatic content of Wolf's chamber and vocal work, the artistic justification of the peculiarities of vocal and instrumental parts and means of musical expressiveness used by him. The interaction of the verbal and musical components creates a unique artistic integrity, which is reflected not only at the level of the

composition and dramaturgy of Lied, but also directly in the performing semantics, which creates meaningful multi-levels and infinite contextuality in the search for new musical and performing techniques.

The work of H. Wolf is studied in the context of the artistic and aesthetic features of the Austro-German fin de siècle period, which are traced in the artistic and style processes of this time.

Such a context determines the features of H. Wolf's chamber and vocal cycles, namely: on the one hand, as a continuation of the Austro-German song traditions in the Lied genre, and on the other hand, a reproduction of the aesthetic aura of the fin de siècle with its nostalgia, longing for super-meanings, deep melancholy and a simultaneous desire to find new life meanings in order to fight against the bourgeoisie, routine, lack of spirituality.

The interpretation analysis of a number of songs from H. Wolf's chamber and vocal cycles «Gedichte von Eduard Mörike», «Gedichte von Joseph von Eichendorff», «Lieder nach gedichten von Goethe», «Italienisches Liederbuch» was made. It was found that in each of the named cycles, the composer, first of all, tried to accurately reflect the individual artistic manner of the author of the original literary source, the specific content of the poetic text. In this context, the difficulties for Lied performers are investigated, which are related to the specifics of the sound of the German language, with its large number of consonants, polysyllabic words, which to a certain extent affects not only the structure of the melody, rhythmic and intonation components, but also the performing manner. In addition, there is another difficulty for the performers of the vocal part. Since Wolf's art is built on the principle of a refined declamation style, singers are required to pay extreme attention to scrupulous prosody and the post-Wagnerian flexibility of psychologically deep vocal declamation. Wolf adapts the declamatory rhythm and melodic to enable the singer to express the emotionality of the text. An important feature of H. Wolf's vocal texts is noted – the preservation of the poetic language of the declamatory style of the vocal composition; it is the poetic language that emphasizes rhythmicity, melodicity and expressiveness, often creating a certain gap between the vocal part and the piano accompaniment. That means, while performing, several semantic and emotional-psychological layers appear at once, since there are several plans (as in cinematography) at once - an independent poetic style, a vocal style of performing and an independent (often solo) piano accompaniment, the role of which in the XIX century remained for a long-time subordinate in the chamber and vocal work of Western European composers. Such features influence the interpretation of both the external and internal theatricality of H. Wolf's Lied. In this context, the content of internal theatricality, its semantic and figurative content depends, on the one hand, on the

work of the performer regarding "use in the text", which is the identification of the semantic possibilities of contextuality, and on the other hand, on the wealth of intuition and individuality of the performer.

Literary texts by E. Mörike, J. Eichendorff, J. Goethe, Italian folk poetry translated by P. Heyse attracted the attention of Hugo Wolf with their philosophic, lyrical, clear contours, realism and vivid human images. Hugo Wolf not only adheres to the most accurate reproduction of the images of poetic texts, but also complements, sometimes transforms them – from that arises not only a painful perception of the world, but at the same time also an aestheticization of irony, grotesqueness, sometimes sarcasm. Often, H. Wolf strengthens the volitional actions of poetic images, sharpening attention to characters from low social strata, characteristic heroes, often uses sharp humor. Wolf depicts brief moments from the lives of different people, provides miniature musical portraits that are inherently dramatic. It can be assumed that the songs of H. Wolf appear as sketches for a future large-scale work, since the composer has been fascinated by the idea of creating a full-length opera for many years.

In the process of working on the scientific substantiation of the creative art project in H. Wolf's «poems with music», there were identified traditions that will mark a new path, become markers of chamber and vocal work of the XX century and will be connected by the concepts of «theatricality» and «theatricalization»: 1) the compositions are characterized by a cyclical nature with an overt or hidden programming, which in turn indicates the theatricality or theatricalization of this genre form, the desire for a playful nature; 2) personification, timbre individualization, which are also connected with the theatricalization of the musical genre; 3) the artistic features of the poetic text prompt the composer to a certain freedom of their arrangement, which in turn creates the situation of the appearance of several microcycles in the cycle, connected by semantic and artistic-figurative arches; 4) the use of ironic-grotesque techniques for a certain transformation of artistic images; 5) H. Wolf, on the one hand, continues and deepens the trend of rapprochement of vocal and piano parts; on the other hand, introduces autonomy and «combat» between them (according to B. Asafiev); 6) a specific transformation of a romantic monologue, which leads to the appearance of an extrapersonal effect. That means, in the process of experiencing and realizing the poetic text through musical means, there appears a gallery of bright, unique characters, who live their own life in art, regardless of the author's «I». This is where the inner theatricality lies in all the composer's chamber and vocal cycles.

**Key words:** theatricality, theatricalization, poem with music, chamber and vocal work, Lied, H. Wolf, E. Mörike, J. Eichendorff, J. Goethe, performing interpretation.



## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

1. Ван Чжень. Особливості театральності та театралізації камерно-вокального циклу на вірші Едуарда Мьоріке в творчості Гуго Вольфа. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Випуск 32. Книга 1. С. 295-306. DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-22>.
2. Ван Чжень. Художньо-естетичні риси австро-німецького *fin de siècle* у камерно-вокальному циклі Гуго Вольфа на слова Йозефа Айхендорфа. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 42. Том 1. С. 47-54. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/42-1-5>.
3. Wang Zhen. Internal Theatricality of Hugo Wolf's Cycle "Italienisches Liederbuch": Performance and Interpretation Aspect. *Knowledge, Education, Law, Management*, 2021. № 8 (44) vol. 2. Pp. 30-35. DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.8.2.6>.

## ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри камерного співу. Матеріали дослідження викладено в доповідях на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях. Презентовано два творчих мистецьких проєкти, один із них – на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва:

1. Ван Чжень. Естетика «абсолютної музики» в італійських піснях Гуго Вольфа: доповідь. *Сучасні естетичні тенденції у музичному мистецтві*. Програма круглого столу / НАМ України (11 грудня 2020 року). Київ, 2020.
2. Ван Чжень. Питання взаємодії поетичного та музичного текстів у жанрі австро-німецької романтичної Lied Гуго Вольфа: доповідь. *Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах*. Перша щорічна міжнародна наукова конференція / НАМ України (23 грудня 2020 року). Київ, 2020.
3. Ван Чжень. Інтонаційно-мовленнєві проблеми китайських виконавців у камерно-вокальній творчості Гуго Вольфа: етнорегіональний контекст: доповідь. *Сучасні виміри української регіоналістики*. III Всеукраїнська науково-практична конференція / Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя (7 квітня 2021 року). Ніжин, 2021.

4. Ван Чжень. Художньо-естетичні риси австро-німецького «*fin de siècle*» у камерно-вокальному циклі Гуго Вольфа на слова Йозефа Айхендорфа: доповідь. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* П'ята міжнародна науково-практична конференція / НМАУ імені П.І. Чайковського (4-6 листопада 2021 року). Київ, 2021
5. Ван Чжень. Явище внутрішньої театральності в камерно-вокальних циклах Гуго Вольфа: доповідь. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології*. III Міжнародна наукова конференція / НАМ України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Зеленогурський університет (Польща) (16-17 листопада 2021 року). Київ, 2021.
6. Ван Чжень. «“Іспанські пісні” Гуго Вольфа: до питання театральності та театралізації камерно-вокального циклу»: доповідь. *Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах*. Друга щорічна міжнародна наукова конференція / НАМ України (6 грудня 2021 року). Київ, 2021.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>12</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b>	
1.1. Поняття «театральність» та «театралізація» у мистецтвознавчих дослідженнях.....	18
1.2. Жанрова форма «вірш з музикою» у камерно-вокальній творчості Гуго Вольфа.....	25
1.3. Художньо-естетичні риси австро-німецького « <i>Fin de siècle</i> » у камерно-вокальних циклах Гуго Вольфа.....	30
<b>РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СЕМАНТИЧНИХ ВЛАСТИВОСТЕЙ «ТЕАТРАЛЬНОСТІ» ТА «ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ» В ЖАНРОВІЙ ФОРМІ «ВІРШ З МУЗИКОЮ» ГУГО ВОЛЬФА</b>	
2.1. Форми театралізації музичної дії у камерно-вокальному циклі « <i>Gedichte von Eduard Mörike</i> »: від портрету до мініатюрної драми.....	38
2.2. Вольф-портретист: діапазон психологічних мініатюр-замальовок (на матеріалі камерно-вокального циклу « <i>Gedichte von Joseph von Eichendorff</i> ».).....	64
2.3. Особливості втілення жанрової форми «вірш з музикою» у камерно-вокальному циклі « <i>Lieder nach gedichten von Goethe</i> ».....	73
2.4. Форми монологічного і діалогічного висловлювання (на матеріалі камерно-вокального циклу « <i>Italienisches Liederbuch</i> ».....	81
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>87</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>92</b>

## ВСТУП

«Гуго Вольф посідає аномальну позицію в каноні “класичної” музики. [...] Хоча його репутація висока, він привернув мало критичної уваги. І хоча його музика виразна, а, іноді, і структурно невловима, що відображає його горезвісну схильність до використання складних текстів, більшість з критиків Вольфа донедавна мала лише одну історію, яка розповідається про нього. Це те, що можна назвати легендою Вольфа: казка про похмурого, чутливого, але естетично дисциплінованого художника, який занурився в першокласні літературні тексти, зрозумів їх надприродно, і “висловив” їх досконально, повторюючи їх звук та сенс у формі музики»

Л. Кремер

**Актуальність теми наукового обґрунтування.** Камерно-вокальна творчість австрійського композитора і музичного критика Гуго Вольфа справедливо вважається кульмінацією еволюції романтичної австро-німецької традиції *Lied*. Пісенну творчість Вольфа часто описують як ідеальний синтез музики і слова, ідеальне співвідношення декламації, мелодії та гармонії, що стверджує ідею розробки інноваційного та надзвичайно особистого композиторського стилю. І, хоча в жанрі *Lied* Вольф був спадкоємцем К. Льове, Ф. Шуберта, Р. Шумана та ін., а стиль гармонічної мови відсилає нас до Р. Вагнера (котрого Вольф обожнював), головні творчі здобутки композитора полягають у перетворенні малої жанрової форми «пісні» на «музичну драму», винайденні жанрової форми «вірш з музикою», що перекидає місток від музичної культури ХІХ століття до майбутніх композиторських практик ХХ-ХХІ століття.

Не зважаючи на той факт, що ім'я композитора посідає чільне місце серед австро-німецьких композиторів ХІХ століття, пісенна спадщина Вольфа довгий час не була включена до кола дослідницьких інтересів. Перші

грунтовні наукові розвідки камерно-вокальної творчості композитора відбулися лише у 1960-х роках. Але ж останнім часом життя та творчість Гуго Вольфа набули чималої наукової уваги. Переважна більшість досліджень має або музично-теоретичну, або літературну спрямованість – окремі камерно-вокальні цикли були проаналізовані і репрезентовані як приклади вивчення композиторського стилю, деякі наукові розвідки визначають, яким чином пісні в циклах пов'язані одна з одною музично та поетично, але зовсім не існує спеціальних досліджень, присвячених виконавській інтерпретації жанрової форми «вірш з музикою» у контексті театралізації.

Унікальна специфіка камерно-вокальних жанрів розкриває сутність взаємодії музики та поетичного слова. А тому вивчення пісенної спадщини Гуго Вольфа надає можливість камерним співакам розширити горизонти пошуку нових виконавських можливостей не лише з точки зору удосконалення вокальної техніки, а й заглибитися у художньо-естетичні уподобання композитора, багатшарову семантику його музики та літературних текстів відомих поетів ХІХ століття. Інтерпретаційний аспект зовнішньої та внутрішньої театральності, котрі є одними з головних чинників розуміння *Lied* Вольфа, важливі при виконанні. Це пов'язано не лише з розкриттям художніх образів, інтонаційної драматургії композицій, а й більш глибокими шарами – «розпредмечуванням», десимволізацією нотного та літературного текстів у процесі осмислення і потім його вторинного «опредмечування» у виконанні. Нерозривна взаємодія музики та слова в камерно-вокальних циклах Гуго Вольфа вимагає від вокальних виконавців не просто озвучувати вербальний текст музично, виконати всі авторські ремарки, а розшифрувати всі смислові контексти, «витягнути» їх на поверхню на всіх семантичних рівнях – фонетичному, мелодичному, ритмічному, жестовому, мімічному тощо. Прагнення композитора до театралізації жанрової форми «вірш з музикою» є тенденцією зближення оперного та камерно-вокального жанрів, «театром для вух» (*«theater für die*

*Ohren*»), що вказує на особливості інтерпретації *Lied* співакам, в чому і полягає **актуальність** даного наукового обґрунтування творчого мистецького проекту.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами та змістом творчого мистецького проекту.** Творчий мистецький проект та його наукове обґрунтування виконане на кафедрі камерного співу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і відповідає темі №11 Зарубіжна музична культура: культурологічні, художньо-естетичні та виконавські аспекти. Тему творчого мистецького проекту затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського (Наказ 24-А від 10.02.2022 протокол № 7). Програми творчої складової мистецького проекту погоджено з темою їх наукового обґрунтування на засіданні кафедри камерного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського (протокол № 6 від 26.01.2022).

**Мета** – дослідження поняття «театралізації» жанрової форми «вірш з музикою» у камерно-вокальних циклах Гуго Вольфа «*Gedichte von Eduard Mörike*», «*Gedichte von Joseph von Eichendorff*», «*Lieder nach gedichten von Goethe*», «*Italienisches Liederbuch*» в аспекті виконавської інтерпретації.

**Основні завдання дослідження:**

- 1) систематизувати існуючі наукові інтерпретації понять «театральність» та «театралізація» та визначити їх сутність;
- 2) розглянути жанрову форму «вірш з музикою» в камерно-вокальних циклах Г.Вольфа у контексті театральності та театралізації, простежити особливості їх втілення;
- 3) з'ясувати сутність поняття «*fin de siècle*», його вплив на художньо-естетичні та стильові процеси в камерно-вокальних циклах Г. Вольфа;
- 4) висвітлити специфіку виконавської інтерпретації жанрової форми «вірш з музикою» Г. Вольфа у контексті театральності та театралізації;

5) проаналізувати театралізацію низки *Lied* в камерно-вокальних циклах Г. Вольфа «*Gedichte von Eduard Mörike*», «*Gedichte von Joseph von Eichendorff*», «*Lieder nach gedichten von Goethe*», «*Italienisches Liederbuch*» в аспекті виконавської інтерпретації.

**Об'єкт дослідження** – камерно-вокальна творчість австро-німецького композитора останньої третини ХІХ століття Гуго Вольфа.

**Предмет дослідження** – театралізація образів жанрової форми «вірш з музикою» Гуго Вольфа у інтерпретаційному аспекті.

**Методологія наукового обґрунтування** спирається на музикознавчі розвідки, а також системно-аналітичний, компаративний, порівняльно-типологічний методи. Завдяки такій методології, виявлено особливості театралізації жанрової форми «вірш з музикою» у творчості Г. Вольфа, її виконавське інтерпретування.

**Теоретичною базою** даної роботи стали:

- загальнотеоретичні аспекти музичного мислення (В. Антонюк, М. Арановський, М. Аркадьєв, В. Васіна-Гроссман, В. Медушевський, С. Осадча, О. Ручьєвська, О. Самойленко, В. Холопова та ін.);
- музикознавчі дослідження, присвячені розгляду понять «театральність» та «театралізація» вітчизняних (Г. Ганзбург, А. Ляхович, Л. Осока, М. Перепелиця), зарубіжних (В. Коннов, Т. Куришева, Т. Резницька) науковців;
- теоретичні розробки щодо поняття «*fin de siècle*» (В. Девуцький, Г. Денісова, М. Нордау, С. Самсонова, Е. Крейвіт)
- роботи, присвячені виявленню семантичних зв'язків між вербальним і музичним текстом (В. Васіна-Гроссман, С. Осадча, О. Самойленко, О. Філатова, В. Холопова та ін.);
- фундаментальні праці з філософії та естетики (Й. Гейзінга, О. Лосєв, Ф. Шиллер, О. Шпенглер);
- музикознавчі дослідження та спогади зарубіжних і вітчизняних науковців і виконавців (Ф. Волкер, П. Вульфійус, А. Глаурт,

Н. Говорухіна, С. Йєнс, Е. Крейвіт, В. Коваленко, В. Коннов, Дж. Майлз, Е. Самс, Дж. Мур, Д. Фішер-Діскау, Т. Резницька, А. Тауше), що присвячені творчості Гуго Вольфа.

**Наукова новизна** роботи полягає у таких положеннях.

1. обґрунтовано принципи театральності та театралізації як визначальні у творчому методі Г. Вольфа, що розкриваються у всіх образних проявах циклів через особливі, специфічні вербально-музичні характеристики жанрової форми «вірш з музикою»;
2. виявлено особливості художньо-естетичних рис *fin de siècle* у камерно-вокальних циклах Гуго Вольфа;
3. визначено традиції, закладені Гуго Вольфом у «віршах з музикою», що пов'язані із театральністю та театралізацію і стануть маркерами камерно-вокальної творчості ХХ століття;
4. запропоновано музикознавчо-виконавський аналіз низки *Lied* в камерно-вокальних циклах Г. Вольфа «*Gedichte von Eduard Mörike*», «*Gedichte von Joseph von Eichendorff*», «*Lieder nach gedichten von Goethe*», «*Italienisches Liederbuch*» у контексті театральності та театралізації.

**Матеріалом дослідження** стали камерно-вокальні твори Гуго Вольфа з циклу «*Gedichte von Eduard Mörike*» (1888):

№ 1. «Der Genesene an die Hoffnung»; № 6. «Er ist's»; № 8. «Begegnung»; № 11. «An eine Äolsharfe»; № 12. «Verborgeneheit»; № 44. «Der Feuerreiter»; № 53. «Abschied»;

з циклу «*Gedichte von Joseph von Eichendorff*» (1889-1890):

№ 3. «Verschwiegene Liebe»; № 5 «Der Soldat I»; № 13 «Der Scholar»;

з циклу «*Lieder nach gedichten von Goethe*» (1889): № 3 «So lass mich scheinen»; № 29 «Anakreons Grab»;

з циклу «*Italienisches Liederbuch*» (1892, 1896): № 1. «Auch kleine Dinge können uns entzücken»; № 36. «Wenn du, mein Liebster, steigst zum Himmel auf».



**Практичне значення роботи.** Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані у навчальних курсах з історії світової музики, історії мистецтва, історії вокального мистецтва, при роботі над камерно-вокальними творами у виконавській діяльності та сприяти більшій художній досконалості їх інтерпретації, успішній роботі над ними у класі камерного співу. Застосовані у творчому проєкті підходи до презентації у концертних програмах камерно-вокальних творів Гуго Вольфа можуть бути використані як у концертній практиці, так і у навчальному процесі.

**Апробація матеріалів дослідження** відбувалася на засіданнях кафедри камерного співу, міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях. Матеріали роботи презентовано на двох творчих мистецьких проєктах.

**Публікації здобувача.** Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у трьох одноосібних статтях. Дві з них опубліковані у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство», одна – у зарубіжному фаховому виданні.

**Структура дослідження.** Наукове обґрунтування складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, двох розділів, висновків, списку використаної літератури та джерел. Загальний обсяг роботи складає 98 сторінок, з них основного тексту – 90 сторінок. Список використаної літератури та джерел містить 75 позицій.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1 Поняття «театральність» та «театралізація» у мистецтвознавчих дослідженнях

Вже давно увійшла у наше життя відома формула Шекспіра: «весь світ – театр, і люди в ньому – актори»; вона стала метафорою умовності соціальної та побутової поведінки людини, символом психологічного лицедійства. На перетині реального і театрального світів у конвергенцію вступали різні точки зору, кожна з яких була наділена власною моделлю зовнішньої репрезентації. Не випадково феномен театральності значно вплинув на соціокультурний і художній клімат європейського Романтизму, місія якого полягала у відкритті внутрішньої багатовимірності людської особистості, невичерпності її духовно-креативних можливостей. Саме в епоху Романтизму поняття театральності стає не лише властивістю театру, а й таким, що розглядається у культурі поза театральним мистецтвом, оскільки стає маркером різних видів мистецтв, стилів і жанрів. Але й сьогодні проблема театральності та похідне від неї поняття театралізації є не менш актуальними, приваблюють усе більше дослідників-мистецтвознавців, котрі приділяють увагу різноманітним аспектам цих явищ.

Театральність і театралізація стали однією з генеральних тем, пов'язаних із пошуком нових художніх явищ – синтезом мистецтв, інспірованого художниками епохи Романтизму. Ідея синтезу – головний естетичний принцип романтиків – розширила і збагатила музику, внесла нові смисли, емоції та образи з різних видів мистецтв. Слід зазначити, що найвиразніше синтез мистецтв виявив себе саме в театральному (в тому числі й музично-театральному) мистецтві, оскільки «тільки драма спромоглася в повному обсязі донести всю цілісність і протиріччя естетики світовідчуття епохи романтизму» [20, с. 45]. Для художників-романтиків театр виступив у

ролі філософського синтезу і став, за висловом В. Мейєрхольда, місцем здійснення «внутрішнього синтезу епохи». Розмірковуючи про драму, Ф. Шеллінг говорив про неї, як про останній синтез поезії, а Г. В. Ф. Гегель визначає драму як вищий рівень поезії та мистецтва взагалі.

Вінцем пошуків в об'єднанні різних видів мистецтв стала романтична ідея Р. Вагнера, який проголосив новий вид універсального синтетичного мистецтва – *Gesamtkunstwerk*. У концепції Вагнера закладена первинна цілісність всіх мистецтв, втрачена з часів Стародавньої Греції, що передбачає єдність музики, поезії, живопису, пластичного руху та ін. Тому, «реальне конкретне втілення *Gesamtkunstwerk* Р. Вагнер бачив у певній “музичній драмі”, що здійснюється <...> на театральній сцені» [23, с.125].

Отже, театр привертав романтиків можливістю поєднати різні види мистецтв, і як результат – театралізація проникла в усі види і жанри художньої творчості, зокрема і в музичну. Так, щодо проникнення театральності в музику романтиків пише відомий український музикознавець Г. Ганзбург: «Театральність вокальних жанрів можна визначити як сукупність властивостей музичного твору, що привертає виконавця до лицедійства, а слухача – до переживання театральної ілюзії» [10, с.8].

Що ж таке є театральність і театралізація в музиці?

Сьогодні існує безліч досліджень присвячених театральності та театралізації у музичній творчості. У цьому контексті найбільш відомими є розвідки Т. Куришевої [22], Г. Ганзбурга [9; 10], А. Ляховича [26], О. Осоки [31], М. Перепелиці [32; 33]. На театральну компоненту в камерно-вокальній творчості Г. Вольфа у музикознавчих дослідженнях звертали увагу В. Коннов [18-21], П. Вульфійус [7; 8], Т. Резницька [35-38] та ін.

Проте найбільш ґрунтовно та цілісно феномен театральності у контексті музичного мистецтва розглядається у дослідженні Т. Куришевої «Театральність і музика» [22]. Авторка роботи надає визначення театральності в музиці та розглядає її крізь призму трьох начал:

1) видовищності;

2) дієвості, тобто руху у часі, сполученості з часовим розгортанням подій;

3) ігрової основи, її амбівалентності, яка, на нашу думку, говорить про нерозривне співвідношення реальності та умовності, що, власне, і породжує театральність у музиці.

Таким чином, авторка вказує на те, що театральність можна розглядати у якості «позамузичного начала, вільного від прямого і неодмінного зв'язку з театральними жанрами, сценою, і народженої під впливом видовищних художніх форм, естетики уявлення і режисерської творчості в їх художніх для мистецтва ХХ століття проявах. Закладена в композиторському мисленні, театральність такого роду визначає стилістичні особливості музики» [22, с. 63].

Також необхідно відзначити важливі аспекти музичної театральності, які Т. Куришева називає «внутрішньою» та «зовнішньою» театральністю. І якщо «зовнішня театральність» є характерною для сценічних жанрів, то «внутрішня» має більш прихований характер, проявляється практично в усіх музичних жанрах та як «музично-стилістичний прийом може стирати межі стилю жанру, <...> провокуючи більшість з них до взаємодії та мутації» [22, с.64]. У контексті предмету нашого дослідження відзначимо, що саме в камерно-вокальній творчості Вольфа більшою мірою проявляється внутрішня театральність, адже вона «відбувається тоді, коли смисловий акцент переноситься з підтримуваного музикою словесного розгортання змісту на внутрішньо-музичне відображення ідей та образів, породжених словом, причому це відображення здійснюється шляхом «показу» [22, с.70].

Що стосується видовищності, у цьому контексті можна сказати, що видовищність театральності та театралізації (внутрішньої або зовнішньої) заклала фундамент до появи у ХХ столітті часу «видовищецентризму» (за М. Хреновим), коли «<...> видовище починає диктувати нові умови існування та функціонування традиційних видів мистецтва <...>, видовищні

елементи у прямій або опосередкованій формі виходять на перший план» [46, с. 40].

Перефразуючи В. Мейєрхольда, Т. Куришева говорить про видовищність як одну з ключових характеристик театральності, а саме моделювання «образу руху», коли через пластичність музика переводить просторове у часове. Йдеться про те, що музика як виразне мистецтво несе у собі лише «образ руху», як відкритого, так і завуальованого. Але найголовніше зауваження авторки відомого дослідження, яке є важливим для нашої роботи, стосується «двошаровості семантичного плану “пластичних” знаків: вони і характеризують емоційний стан через рухові прояви, і відтворюють образ самого руху» [22, с.120]. Тобто, за рахунок музичного ритму (ритмічної пульсації, акцентів), метру, темпу, їх закономірностей і виразних можливостей, а також тембру, гармонії, фактури тощо, відбувається семантичне декодування цього другого, невидимого шару, котрий має назву «видовищно-театральної пластичності» (за Т. Куришевою) у музиці. Всі перераховані властивості визначають пластичність у музиці, передають різні емоційні стани від тривоги та стрімкого натиску до відчуженості, споглядальності та безвиході.

Природно, що перші два витки театральності в музиці (видовищність і дієвість) пов'язані з ігровим началом. Оскільки ми відносимо творчість Г. Вольфа до перехідного періоду від *Spätromantik* до *Fin de siècle* австро-німецької музичної культури (про що мова буде йти у другому підрозділі Першого розділу), буде доречним згадати ідею Ф. Шиллера про те, що створюючи «другу естетичну реальність» романтичний художник-деміург грає [49]. Інший мислитель Й. Гейзинга, аналізуючи ігровий елемент культури в різні епохи, доходить висновку, що «Романтизм зароджується у грі та з гри» [45, с. 214], і це, перш за все, гра настроями. У музиці, як і у грі, світ подвоюється, адже поруч із дійсністю з'являється інша реальність. Отже, можна говорити про театральність у музиці як про безпосереднє ігрове дійство, гру між реальним та суб'єктивним світом. Зазначимо, камерно-

вокальна творчість Гуго Вольфа яскраво демонструє таке подвоєння світу – німецькою мовою відтворюються образи та типажі австро-німецького, італійського, іспанського фольклору, образи далеких часів (наприклад, «Могила Анакреона»). Австрійський композитор втілює різноманітні настрої і почуття, ліричні (проте – усе ж таки побутові!) сюжети трактуються у глибоко філософському контексті – так поєднуються різні світи, далекі дійсності і виникає нова реальність.

У музиці використовується театральне правило проміжку часу, де відбувається гра часу та з часом. А тому будь-який музичний твір, як художня форма, існує у чотирьох проміжках часу в художніх формах часу:

- 1) онтологічному («реальному» за Т. Куришевою);
- 2) такому, що моделюється композитором;
- 3) такому, що моделюється виконавцем;
- 4) психологічному часі сприйняття слухача.

Відзначимо, що час, який моделюється виконавцем, знаходиться на пограничній межі з психологічним часом, оскільки обидва обумовлюються «внутрішніми властивостями сприймаючого, його досвідом, уявою, темпераментом» [22, с.153]. Крім того, гра часу (або з часом) у всіх формах залежить від епохи, в якій той або інший твір знаходиться онтологічно.

Необхідно відзначити, що відчуття гри, що походить від стилістики театральної вистави, виникає завдяки порушенню звичного у музичному матеріалі, а саме – гармонічних прийомів, ритміці, тембрах, фактурі, мелодичному розвитку тощо. «При чому, чим виразнішою є навмисність та умовність, – пише Т. Куришева, – тим сильніший є ігровий ефект» [22, с.138]. Отже, прояв «гри» внутрішньої театральності не порушує музичної логіки драматургічного розгортання, компенсує абстрактність і нематеріальність музичних образів, їх становлення, дозволяє виконавцеві перебувати в різних просторово-часових площинах. Останній аспект часто створює в камерно-вокальних творах Г. Вольфа ефект відстороненості, спостереження зі сторони; певного діалогу персонажа з самим собою, з Богом, іншою людиною,

природою; переходу до іншого часо-простору, що супроводжується темповою та ритмічною контрастністю, зміною моторності на протягнуті звуки та ін.

Що стосується *театралізації* у музиці, найбільш вдалим, на наш погляд, є визначення Г. Ганзбурга, котрий вважає що «Театралізація може бути визначена як привнесення театральності до нетеатральних жанрів. Театралізація у такому розумінні можлива 1) на етапі композиції, 2) на етапі інтерпретації, 3) на етапі рецепції» [10, с. 8]. Музикознавець справедливо зазначає, що «внаслідок театралізації, із появою лицедійства і театральної ілюзії, у концертно-камерній музиці виникає явище, котре можна назвати квазі-театр (“театр позатеатром”)» [там само].

Українська музикознавиця М. Перепелиця, розмірковуючи про принцип театральності та форми його застосування в музиці, на нашу думку, більшою мірою говорить саме про театралізацію в музиці. Авторка виокремлює декілька найбільш показових форм проявлення образної театральності, оскільки, на її думку, такі форми є нескінченно різноманітними, як є нескінченно різноманітним образний світ всього музичного мистецтва. Це театральність (театралізація), що: 1) визначає творчий метод композитора у цілому; 2) визначає концепції певного музичного твору як у цілому, так і може бути присутньою у всіх його образних проявах; 3) також може бути присутньою в якості особливої, специфічної образної характеристики усередині даного твору; 4) може проявлятися на рівні натяку або окремого характеристичного штриха. Але драматургічне значення та рівень проявлення образної театральності (театралізації) усередині даного твору обумовлено тільки специфікою конкретного образного завдання [32, с.318-319].

Отже, виходячи з визначень про театральність та театралізацію, маємо зазначити, що поняття театральності в музиці є її певною умовною художньою якістю, позамузичним началом, що свідчить про внутрішній зв'язок музики із театральним мистецтвом, який проявляється в музичному

творі на образно-психологічному рівні. Що ж стосується поняття театралізації, звісно, воно є похідним від театральності, але, на наш погляд, говорить про більшу дієвість під час творення образної театральності в музиці. І не має значення, чи є ця дієвість скритою, чи відкритою, на якому рівні вона проявляє себе.

Про активну присутність театрального компонента у творах камерно-вокального жанру Г. Вольфа пише багато дослідників творчості композитора – В. Коннов [18-21], П. Вульфійус [7; 8], Т. Резницька [35-38] та ін. Дослідники визначають пісні Г. Вольфа як вокально-інструментальні поеми в жанрі мініатюри. Це стало можливим завдяки синтезу двох тенденцій історичної еволюції німецької Lied в ХІХ столітті – ліричної (коли розповідь забарвлена в ліричні суб'єктивні тони, а музиці властива узагальненість) і драматичної (вокальні цикли, які наближують камерно-вокальний жанр впритул до моноопери). Модель узагальненого втілення ліричного настрою не влаштувала Вольфа через недостатню психологічну заостреність, відсутність деталей, завдяки яким розкривається лірико-психологічний контекст музичної драми в мініатюрі. Вольф з'єднав комплекс «драматичних» і «ліричних» засобів у рамках нового типу вокально-віршованої композиції.

На відміну від композиторів-попередників і сучасників (наприклад, Р. Шуберта, Й. Брамса), Вольф виходить за рамки традиційної камерно-вокальної лірики. Одним з перших цей факт прояву принципу театралізації помітив П. Вульфійус, вказуючи на те, що в піснях Вольфа немає більше учасників подій, яким, як правило, є кожен художник-романтик, але є зацікавлений спостерігач і оповідач, завдяки чому «завойовується такий ступінь наочності музичного образу, при якому останній вмщує в себе і характеристику фону, і показ поведінки дійової особи». [7, с. 7]. Таким чином, в результаті заміни «Я» ліричного героя на «не-Я» іншого суб'єкта (персонажа) «Вольф виступає як спостерігач зі сторони, котрий



заглиблюється у суть відображеного, але не надає йому значення автобіографічного факту» [8, с. 100].

Інший дослідник, В. Коннов, автор фундаментальної праці про життя і творчість Г. Вольфа, виділяє створювані композитором яскраві сценічні образи. Музикознавець наголошує не тільки на психологічному аспекті поетичного тексту в прочитанні Вольфа, але й на «можливості збагачення суто ліричної характеристики образу шляхом окреслення дії, поведінки героя, а також характеристики інших дійових осіб, на присутність яких містяться натяки в тексті» [20, с. 11].

Досліджуючи проблеми інтонаційної драматургії у камерно-вокальній творчості Г. Вольфа, Т. Резницька справедливо пише про синтез пластичного, вербального та музичного начал, як головуючий аспект творчого методу композитора, що дозволяє «говорити про драматургічно активний театральний компонент його камерно-вокальних творів» [36, с.126]. Прямуючи шляхом театралізації камерно-вокального жанру, Вольф створює своєрідні пісні-сценки як прообрази до нездійснених оперних задумів.

## **2.1 Жанрова форма «вірш з музикою» у камерно-вокальній творчості Гуго Вольфа**

Видатний співак і педагог А. Тауше називає Вольфа «літературним композитором» («*der literarische Komponist*»), який всі свої творчі сили спрямовував на відображення найдрібніших смислових нюансів, закладених поетами, що дає право називати його «музичним рупором поета» («*musikalisches Sprachrohr des Poeten*») [70, с.6].

Отже, коли ми говоримо про театральність у камерно-вокальній творчості Гуго Вольфа, перш за все йде мова про формування абсолютно нової жанрової форми – «вірш з музикою». Вже сама назва, надана власне композитором, стверджує про пріоритетність вербальної компоненти у діалогічній взаємодії із музикою. Для Вольфа поетичне слово з його

смісловою багаторівневістю стає важелем, який допомагає автору втілити складні музичні прийоми у пошуку «нової музичної стилістики та нових музично-виконавських прийомів» [43, с. 84]. Взаємодія словесної і музичної компонент створює унікальну художню цілісність у камерно-вокальних циклах, що відображено не лише на рівнях композиції і драматургії *Lied*, а й безпосередньо у виконавській семантиці.

Необхідно відзначити, що композиторське ставлення до двох компонент у камерно-вокальній музиці – поетичного слова та музики – зазнало певної історичної модифікації у їх взаємодії та взаємовпливі: від повного підкорення слова музиці, його другорядності, – до діалогу та первинності поетичного рівня, його панування над музичним рівнем. Щодо «відносин» між поетичним і музичним рівнями у *Lied*, Б. Асаф'єв акцентує нашу увагу на думці про те, що «це скоріше “договір про взаємодопомогу”, а іноді й “поле брані”, єдиноборство [4, с.233]. Відомий мислитель вказує, що виникнення та еволюція *Lied* і споріднених із нею жанрів виникає «не зі спорідненості, а зі суперництва інтонацій поезії і музики <...>; і вся їхня творча історія стає цілком зрозумілою <...> та надзвичайно значущою. Те саме зі стилем та естетикою *Lied*» [там само, с.234].

Сам композитор підкреслював особливу значущість і первісність поетичного тексту, називаючи свої твори «віршами для голосу і фортепіано». Поезія була не тільки імпульсом, але й основою для формування образного і драматургічного змісту творів Вольфа, художнім виправданням використовуваних ним особливостей вокальної та інструментальної партій і засобів музичної виразності. «Примат поезії в піснях Вольфа ніс із собою деталізацію музичного втілення, зумовлював активізацію драматургічно дієвого і характеристичного планів у окресленні образу» – зауважує В. Коннов [20, с. 10].

Як відомо, у своїх вокальних циклах Вольф прагнув передати не тільки конкретний зміст поетичного тексту, а й максимально точно відобразити індивідуальну художню манеру автора літературного першоджерела. За

вірним зауваженням М. Друскіна, такий підхід до інтерпретації поезії вимагав глибокого пізнання індивідуальності поета, проникнення до його духовного світу, що і пояснює спорадичність творчості композитора. Чи не це є відправною точкою в театралізації пісенного жанру?! Адже композитор приступає до втілення поетичного тексту в музиці тільки після того, як сам проходить процес перетворення власного творчого «Я» на творче «Я» поета на стадії підготовчої роботи з текстами. У цьому сенсі ми маємо право говорити не тільки про театралізацію камерно-вокального жанру в творчості Вольфа, а й набагато ширше – про проникнення принципів театралізації до особистісного процесу. Таким чином, суть театралізації камерно-вокального жанру в спадщині композитора має більш глибоке коріння, ніж, просто використання засобів музичної виразності. Отже, механізми театралізації жанру «вірш з музикою» в творчості Вольфа простежуються практично на всіх рівнях – від моменту зародження творчого задуму до його втілення в конкретному музичному творі.

І ще один унікальний аспект творчості Гуго Вольфа – використання визначення *Gedichte* (поема) замість *Lied* (пісня), що стало певним маркером його стилю, основою нової жанрової форми «вірш з музикою» та знайшло своє продовження у композиторів Другої віденської школи – А. Шонберга, А. Берга та А. Веберна. На час публікації циклу Гуго Вольфа на слова Е. Мьоріке він мав назву «*Gedichte von Eduard Mörike*» на відміну від традиційної назви «*Lieder von Hugo Wolf*» і містив портрет поета на титульному аркуші. Цей вчинок продемонстрував борг, який, як вважав Г. Вольф, він мав перед поетом. Композитор розглядав це як свій обов'язок – підсилювати сутність природи вірша, а не просто нав'язувати музику словам. Таке шанобливе ставлення, визнання поетичних текстів найголовнішим джерелом своєї музики, на нашу думку свідчить про намагання композитора інтерпретувати поезію в усіх її деталях і нюансах через музику. Вірш для Г. Вольфа є не лише відправною точкою для музичної композиції, він є її центром. Так чи інакше, в цьому сенсі Вольф продовжував австро-німецькі

пісенні традиції<sup>1</sup>, але можна сказати, що це був абсолютно новий індивідуальний підхід, який відрізняв пісні Г. Вольфа від пісень Ф. Шуберта і Р. Шумана.

Безперечно, будь-яке виконання безпосередньо пов'язано зі змістом музичного тексту. Спираючись на концепцію В. Холопової, відзначимо, що існує три вектори осягнення смислу музики: музична герменевтика, музична семантика та власне теорія музичного змісту [46], де музична герменевтика – тлумачення музики, музична семантика – значення тих чи інших явищ музики, музичний зміст – виразно-сміслова сутність музики [47]. Але коли мова йде про композиторську творчість де рівноцінними є музична і поетична складові, як, наприклад, у камерно-вокальній творчості Г. Вольфа, виникає ефект подвійного скла, оскільки слово набуває у Вольфа особливого значення.

Чутливе й шанобливе ставлення композитора до поетичного слова творить особливі умови для виконавців *Lied*. Це пов'язано зі звучанням німецької мови, з її великою кількістю приголосних, багатоскладових слів, що певною мірою впливає не лише на структуру мелодії, ритмічну та інтонаційну складові, а й на виконавську манеру. На нашу думку такі особливості впливають і на інтерпретацію, як зовнішньої так і внутрішньої театральності *Lied* Гуго Вольфа. У цьому контексті змістовність внутрішньої театральності, її смислова та образна наповненість залежить, з одного боку, від роботи виконавця над «вживанням в текст», що є «аналітичним поверненням тексту в контекст» [15, с. 102], а з іншого боку – від багатства

---

<sup>1</sup> Фактично, ідея «поезії в першу чергу (спочатку)» виникла у вісімнадцятому столітті у «першого теоретика *Lied*» Йоганна Шульца (1747-1800). Він з гордістю наголошує на використанні текстів відомих поетів у збірках своїх пісень, таких як Столберг, Бургер, Восс тощо. Про свою концепцію відношення тексту до музики він проголосив у передмові до свого «*Lieder im Volkston*» 1782 року: «Лише разюча подібність між музичним і поетичним тоном пісні; через мелодію, прогрес якої ніколи не відхиляється від тексту, мелодію, яка перетворюється на тіло ... чи представляє пісню невимушену, мистецьку – одним словом, першокласну пісню. І це має бути метою композитора пісні якщо він хоче залишатися вірним єдиному законному наміру зробити чудові тексти добре відомими за допомогою композиційної форми. Не мелодії, а за допомогою мелодій слова» Цит.за: [69, С.28-29].

інтуїції та індивідуальності виконавця. Крім того, Леопольд Шпітцер вказує на «використання музичних засобів з метою створення врівноваженого співвідношення між словом і звуком» («*eines ausgewogenen Wort-Ton-Verhältnisses*») [68, с. 1].

За словами відомого світового співака Дітріха Фішера-Діскау композитор ніколи не обирав для *Lied* неякісний літературний текст, для нього зміст і зовнішнє оздоблювання є однаково важливими. Він завжди свідомо орієнтувався у виборі текстів на знаних поетів минулого – Й. Гете, Й. Айхендорфа, Е. Мьоріке. Як зазначає співак, «Коли виконуєш пісні Вольфа, береш на себе відповідальність не тільки йти за композитором, але й уважно читати вірш, покладений в основу пісні. Мені іноді ставили у провину надто велику увагу до слова – але обвинувачі забували, що питома вага слова змінюється залежно від обраної програми. І в обов'язки інтерпретатора входить ще й необхідність розібратися, для якого композитора *що* підходить. Для мене як виконавця слово зовсім не відіграє якоїсь спеціальної ролі, просто воно має правильно служити музиці» [39].

В цьому сенсі для виконавця-інтерпретатора музики Гуго Вольфа існує багато складнощів, адже сам композитор (свідомо чи позасвідомо) жив життям поетів, відтворюючи розмаїття форм і настроїв, закладених у поетичних творах. Коли він писав на вірші Гете – він був Гете, на слова Мьоріке – він був Мьоріке, Айхендорфа – був Айхендорфом. Один з біографів Г. Вольфа, Ернст Дексі (Ernst Decsey), писав, що найвищий закон мистецтва Вольфа – це чутливість тексту музики. Композитор не прагне зробити музику кращою за рахунок прекрасної мелодії. «Закон про чутливість тексту – це не що інше, як правда» [54, с.132-133]. На нашу думку мова йде про виконавську правдивість, котрої так важко набути під час інтерпретації твору.

Для виконавців вокальної партії камерно-вокальних творів Г. Вольфа існує певна складність, оскільки мистецтво Вольфа будується на принципі витонченого декламаційного стилю – надзвичайна увага до поетичного

тексту, скрупульозна просодика та поствагнерівська гнучкість психологічно глибокої вокальної декламації. Вольф пристосовує декламаційний ритм і мелодику задля надання можливості співакові відтворити емоційність тексту. І ще одна важлива риса вокальних текстів Гуго Вольфа – декламаційний стиль вокальної композиції зберігає віршована мова, вона підкреслює ритмічність, мелодійність і виразність, часто створюючи певний розрив між вокальною партією та фортепіанним супроводом. Тобто, у процесі виконання виникає одразу декілька смислових та емоційно-психологічних пластів, оскільки одразу існує декілька планів (подібно до кінематографу) – незалежний поетичний стиль, вокальний стиль виконання та незалежний (часто сольюючий) супровід фортепіано, роль якого у ХІХ столітті залишалася підлеглою в камерно-вокальній творчості західноєвропейських композиторів.

### 1.3 Художньо-естетичні риси австро-німецького «*Fin de siècle*» у камерно-вокальних циклах Гуго Вольфа

Французьке за походженням визначення «*fin de siècle*» є характерним для культури більшості європейських країн 1880-х – початку ХХ століття. Саме французи першими відчували зміни душевно-психологічного настрою цього періоду, який і був позначений таким визначенням. Як пише французький мислитель М. Нордау у своїй найбільш відомій роботі «Виродження» (1892), «Загальний характер численних явищ нашого часу, так само, як і виражений у них основний настрій, прийнято тепер називати настроєм “кінця століття” (*fin de siècle*)» [30, с.23], який поступово перетворюється на «*commencement de siècle*» (початок століття). Період історії кінця ХІХ століття М. Нордау характеризує як такий, що «приходить до кінця і починається новий», коли «всі традиції підірвані», «всі чекають <...> на нову еру». «Поет, музикант повинен сповістити, вгадати або принаймні передчувати, в якій формі буде виражений подальший прогрес» [30, с.26].

Сучасна дослідниця С. Самсонова у дисертаційній роботі «*Fin de siècle*: культурологічна дефініція та художні практики» [42] акцентує увагу на важливості відокремлення визначення «*fin de siècle*» від інших визначень, зокрема, поняття «рубіж». Адже, на думку дослідниці, словосполучення «*fin de siècle*», не може розглядатися як синонімічне поняттю «рубіж століть». Авторка дисертації слушно зауважує, що «рубіж століть» ототожнюється не стільки із перехідним станом, «скільки з його подоланням і становленням нових форм культури і мистецтва» [42]. Навпаки, «кінець століття» дозволяє розглядати «*fin de siècle*» як «світоглядний зсув, який відбувається у свідомості творчої особистості, в результаті чого акцент зміщується у бік предметного світу, що відкривається митцеві як різноманіття форм у їх власній, незалежній від свідомості митця екзистенції <...> “*Fin de siècle*” <...> сприяє розумінню сутнісної підстави цього становлення» [10]. Тобто, мова йде не просто про становлення абсолютно нових форм у мистецтві, а про зародження абсолютно нових засад для їх зародження і становлення. Така позиція суттєво відрізняється від характеристики *fin de siècle* його сучасниками, котрі вважали і, навіть як О. Шпенглер, констатували занепад сучасного мистецтва, адже «музика після Вагнера або живопис після Мане, Сезанна, Лейбля і Менцеля – є безсилля і брехня» [50, с. 384]. З позиції сучасної відстані від зазначеного історичного періоду ми можемо відзначити той факт, що всі досягнення та надбання періоду *fin de siècle* у галузі науки і мистецтва, зокрема становлення нових форм виразності у музиці, жодним чином не свідчать про занепад культури.

У музичній культурі «*fin de siècle*» прослідковуються як мінімум два напрями розвитку – французький і австро-німецький, між якими є суттєва різниця. Як пише сучасна дослідниця Г. Денисова: «Культура Франції періоду *fin de siècle* характеризується естетизацією ідеї занепаду, настроями безнадійності, неприйняття життя, вірою в небуття, проповідуванням краси смерті, витонченістю та елітарністю мистецтва, дендізмом, фривольністю і декадансом» [15, с. 28]. Безумовно, більшою мірою громадські настрої

безнадійності виникли внаслідок революції 1870 року у Парижі, війни з Німеччиною та громадянської війни. Проте, мистецькі здобутки цього часу свідчать про інше. Саме в цей період виникають найбільш відомі твори французьких поетів-символістів, неперевершені твори художників-імпресіоністів та постімпресіоністів, розквітає музична творчість Клода Дебюссі. Можна сказати, що творчість французьких митців періоду *fin de siècle* у Франції характеризується надзвичайною витонченістю, вишуканим художнім смаком, пошуком прихованих істин буття на межі життя і смерті.

Зовсім інші тенденції характерні для австро-німецького культурного розвитку. Це було пов'язано з історичними подіями, які відбулися в цей час, а саме: утворення в 1867 році Австро-Угорської імперії, довгоочікуване національне об'єднання німецьких земель у єдину імперію після отримання перемоги у франко-пруській війні. Можна стверджувати, що австро-німецький історико-культурний період *fin de siècle* суттєво відрізнявся від французького. Як слушно зауважує Г. Денисова, «якщо *fin de siècle* в мистецтві Австрії і Німеччини – це ще меланхолія, нездійснена мрія, то у Франції – це вже декаданс» [15, с. 30].

У відомій книзі Карла Шорске (Carl E. Schorske) «*Fin de siècle Vienna: Politics and Culture*» викладено культурологічну концепцію, згідно якої перервався «зв'язок часів» у специфічних умовах для Австрії історико-культурної ситуації *Fin de siècle*. Карл Шорске приділяє значну увагу трансформації ідеологічної традиції австрійців. Перш за все він зосереджує свою увагу на критичному переосмисленні чи вирішальній трансформації своєї традиції австрійцями, що сприймалося у австрійському суспільстві як радикальна інновація, якщо не революція. Карл Шорске пише: «Слово “Die Jungen” (“Молоді”), як загальне позначення інноваторів-революціонерів, захоплювало одну сферу життя за іншою. Вперше уведений до ужитку політичного життя кінця 1870-х рр. по відношенню до групи молодих бунтівників проти класичного австрійського лібералізму, цей термін невдовзі виник у літературі (Jun-Wien), а потім і серед художників та архітекторів,



котрі першими сприйняли ар-нуво та надали йому специфічного австрійського характеру [67, с. 18].

Актуальний для «*fin de siècle*» яскраво виражений естетизм прослідковується у стильових процесах, що відбувалися в австро-німецькій музичній культурі зазначеного періоду, який мав досить багато термінологічних визначень: пост-вагнерівський (*Nach-Wagnerisch*), неоромантичний (*Neuromantik*), постромантичний (*Nachromantik*), пізньоромантичний (*Spätromantik*) та модерн (*Modern*). За словами дослідника Едварда Крейвіта (*E. Kravitt*), така термінологічна невизначеність періоду *fin de siècle* в музичній культурі Австрії та Німеччини пов'язана з тим, що:

1) вживання поняття *Nach-Wagnerisch* позбавляє творчість п'яти основних «пісенних» композиторів – Г. Вольфа, Г. Малера, Р. Штрауса, М. Рegera, Г. Пфіцнера – власної індивідуальності, і концентрувало б увагу тільки на тому, що вони були послідовниками Вагнера [59, с. 81];

2) визначення *Neuromantik* допомагає окреслити кордони тільки всередині власне романтизму. Спираючись на думку німецького музичного теоретика К. Дальгауза (*Dahlhaus*), Крейвіт акцентує увагу на тому, що час після 1850 року взагалі можна позначити як *Neuromantik*, а з 1900 року (час модерну) – як *Spätromantik* [59, с. 82];

3) поняття *Nachromantik* неприйнятне для австро-німецького *fin de siècle*, оскільки пізні романтики успадковують традиції романтизму і продовжують поглиблювати його завоювання [58]. Крейвіт доходить до цілком справедливого висновку, що для австро-німецької музичної культури *fin de siècle* найбільш відповідним є поняття *Spätromantik*, як «апогей і кінцева зрілість – осінь з її яскравими барвами, які, тим не менш, скоро зблякнуть» [59, с. 83], для якого залишаються актуальними теми втечі (від себе, суспільства, до історичного минулого, до містики), туги, мрій. Е. Крейвіт зазначає, що в умовах естетики «кінця століття» найбільш оптимальним музичним жанром, до якого звертаються композитори, стала

пісня, оскільки саме жанр *Lied* є «ідеальним дзеркалом *fin de siècle*» [59, с. 10].

Необхідно нагадати, що в історії австрійської, зокрема, віденської музичної культури, переламним став 1897 рік – заснування віденського Сецесіону Густавом Клімтом, Альфредом Роллером, Коломаном Мозером, Ернстом Штером та іншими художниками, які розірвали свої стосунки з пануючими консервативними та традиційними поняттями у мистецтві, орієнтованих на академізм та історизм. У музичному мистецтві цей рік позначився трагічним завершенням активного творчого життя Г. Вольфа, смертю Й. Брамса, за рік до цієї дати пішов з життя А. Брукнер. Рік переламу – заснування Сецесіону – подія, котру, як зазначають В. Коннов і І. Томашевський, прийнято сприймати рішучим водорозділом на шляху від пізнього романтизму до модернізму [21]. Для Гуго Вольфа такий перелом стався значно раніше 1888 року, коли композитор зробив перехід від наслідування загальної традиції у жанрі романтичної пісні до набуття власної ідентичності, унікальності. Це був перехід до «іншого мистецького виміру» (В. Коннов, І. Томашевський). І, хоча у ХХ столітті у більшості дослідницьких робіт творчість Гуго Вольфа визначена як пізньоромантична, сучасники сприймали його саме як «модерніста». Як пише А. Глауерт (А. *Glauert*), видатний австрійський музикознавець і критик Едуард Ганслік назвав трьох видатних представників Сецесіона у музиці - Густава Малера, Ріхарда Штрауса і Гуго Вольфа [53, с. 13].

На нашу думку, прийшов час залишити осторонь упереджене одностороннє визначення Г. Вольфа виключно як автора пізньоромантичних *Lied* і переосмислити його творчість у історії австро-німецької музики з точки зору *Fin de siècle*. До речі, сам композитор рішуче відкинув деякі ескізи своїх пісень, вважаючи, що в них «занадто багато шуманівського», а його камерно-вокальний цикл на вірші Гете з «Вільгельма Майстера» («*Wilhelm Meisters Lehrjahre*») включав у першу чергу пісні на ті поетичні тексти, котрі, як він вважав, «не зрозумів» Ф. Шуберт. Як справедливо

зауважують В. Коннов і І. Томашевський, відштовхуючись у текстах своїх пісень від романтичної традиції німецької літератури, Гуго Вольф у самій музичній площині досить радикально відходить від усього контексту австро-німецького романтизму першої половини ХІХ століття [21, с. 156].

Саме в цьому контексті розглядається камерно-вокальна творчість Гуго Вольфа, яка вирізняється певною філософською позицією композитора, що відповідає концепції *fin de siècle*, де навколишній світ і сама людина розглядаються немов під мікроскопом, вибудовуючи з деталей єдине ціле. Важливою рисою композиторської творчості Г. Вольфа була унікальна зосередженість на обмеженій кількості поетів, що суперечило практиці його попередників і сучасників, які шукали натхнення у різноманітних авторів. У поезії свого часу Вольф не знайшов поетів, котрі б надихали його творчість та слугували б його музичній меті. Він вважав за краще твори поетів попередніх поколінь, особливо твори ранньої романтичної епохи – Йоганна Вольфганга фон Гете (1749-1832), Йозефа фон Айхендорфа (1788-1857) та Едуарда Мьоріке (1804-1875).

Крім того, Г. Вольфа приваблює неромантичне начало в романтичній поезії: у творчості Айхендорфа і Гете він шукав вірші, які не були відкриті іншими композиторами. У випадку з Мьоріке, більшість віршів якого на той час не використовував будь-хто з композиторів, Вольф максимально реалізував власні інновації у композиції пісні.

Розвиток австро-німецьких пісенних традицій мав своє підґрунтя, зокрема, повільне, але неухильне зменшення домінування італійського композиційного стилю у вокальній музиці. Протягом майже кінця ХVІІ-ХVІІІ століть італійська школа монополізувала музичне життя у Відні та при дворах південнонімецькомовного світу. Однак, зростаючий інтерес до всього національного наприкінці ХVІІІ століття створив умови для актуалізації німецької мови, і німецькі композитори почали звертатися до німецькомовних літературних творів. Й. Райхардт, К. Целлер та інші

складали пісні з простими мелодіями, які імітували певною мірою мелодії німецьких народних пісень, де музика мала на меті підкреслити вірш.

Г. Вольф, як і багато його сучасників, був захопленим шанувальником Вагнера. Але, не зважаючи на той факт, що роблячи перші кроки у написанні творів Вольф використовував характерну вагнерівську стилістику, все ж таки він прокладав власний творчий шлях осторонь від головної ідеї Р. Вагнера про синтез мистецтв, оперний міф, реформи оперного театру. Сьюзен Юенс формулює своє розуміння стосунків Вольфа з вагнерівською традицією так: «Вагнер проголосив, що його музична драма асимілювала та розчинила у собі симфонію і пісню, і його естетична формула для взаємозв'язку музики і поезії [мається на увазі афоризм: «poetry - a man, music - a woman»] змогла подолати визначеність їх жанрової специфіки. Однак у своїй творчій діяльності Вольф шукав можливості викликати новий інтерес до пісні як такої, до можливої варіативності та тонкощів нюансів її естетики, якщо тільки слухач був готовий оцінити це» [75, с. 2].

Інші дослідники (В. Коннов, І. Томашевський), вважають, що Вольф, з одного боку, створює свої пісні як мініатюрні драматичні сцени, і в цьому сенсі використовує весь арсенал вагнерівської музичної драми. З іншого – він збагачує традицію німецької романтичної пісні, сприйняту безпосередньо від Шумана, вагнерівським впливом, хоча він стає самим собою лише шляхом подолання спадкування Шуману [21, с.157].

Крім того, Гуго Вольф наслідує традицію Р. Вагнера (періоду художньої зрілості), який вважав, що жанр пісні повинен розвиватися у напрямку декламації, що відсилає до музично піднесеного, виразного і риторично сформульованого виголошення тексту. Саме в цьому і полягає вагомий внесок Вольфа до жанру пісні – оновленого ставлення до голосу, оскільки композитор надає словам у піснях нового, особливого значення через виразну декламацію, керує співочим голосом інструментально, часто створюючи ефект, коли вокал виконує функцію середнього голосу акорду.

За словами біографа Гуго Вольфа Френка Уокера (*Frank Walker*) «Хоча підхід Вольфа до написання пісень був насамперед літературним, необхідно <...> підкреслити очевидне: важливість його підходу у кінцевому підсумку залежить від суто музичних факторів – рідкісної мелодичності, ритмічності і гармонії, його цілком виняткової сили композиції та майже бетховенського командування музичним “розвитком”. За межами цих основ покладено його незрівнянну атмосферу сили образних характеристик і безмежний розмах його уяви» [71, с. 239].

Пісні Гуго Вольфа – це зразок взаємопроникнення різних видів мистецтв в одному творі (літератури, музики та, у прихованому вигляді, театру), яке виникає не як об'єднання різних видів мистецтв, а як органічне ціле. Всі пісні композитора нагадують поетично-театральні постановки в музиці і задумані як невеличкі психологічні драми, що потребують не лише вокальної професійної підготовки, а й певної театральної-драматичної майстерності. Такий підхід був надзвичайно розповсюдженим в епоху *fin de siècle*.

## РОЗДІЛ 2

### ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СЕМАНТИЧНИХ ВЛАСТИВОСТЕЙ «ТЕАТРАЛЬНОСТІ» ТА «ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ» В ЖАНРОВІЙ ФОРМІ «ВІРШ З МУЗИКОЮ» ГУГО ВОЛЬФА

#### 2.1 Форми театралізації музичної дії у камерно-вокальному циклі «*Gedichte von Eduard Mörike*»: від портрету до мініатюрної драми

У своєму першому вокальному циклі «Вірші Мьоріке для голосу соло та фортепіано, покладені на музику Гуго Вольфа» композитор визначив основні принципи власної пісенної естетики, коло образів і засобів виразності. За висловом В. Коннова [20], жоден з наступних вокально-інструментальних циклів композитора не перевершив пісні Мьоріке за зворушливою, хвилюючою силою безпосередності і первозданності висловлювання. Цикл був написаний у надзвичайно короткий строк – між 22 лютого і 18 травня 1888 року. Іноді Г. Вольф завершував по дві-три пісні на день.

За свідченням самого композитора, творчість Е. Мьоріке привернула, в першу чергу, щиросердечністю тону й одночасно простотою оповідання, відтворенням людських характерів і життєвих ситуацій, багатогранністю і глибиною психологічних станів, уславленням природи, переплетенням казкового, фантастичного і реального, характерними переходами від задумливості до веселощів, від розпачу – до надії. Створенню циклу передував тривалий період глибокого і детального вивчення творчості Едуарда Мьоріке, що згодом було втілено повною мірою у проникливій музичній інтерпретації Вольфа.

Характерні риси стилю Вольфа в рамках даного циклу значною мірою обумовлені увагою до всіх деталей літературного тексту. Образи, просякнуті дією, з'являються в результаті органічного злиття поезії та музики. Взаємодія музики й слова в піснях на вірші Мьоріке здійснюється композитором

шляхом характерного розподілу смислового навантаження між вокальною та інструментальною партіями, котрі пов'язані поліфонічно; партія голосу й акомпанемент представлені не як дві відособлені одиниці, а як взаємодія двох рівнозначних незалежних ліній. У фортепіанній партії, як правило, закладений образно-динамічний контекст віршів. Лінії і ритми вокальної партії підпорядковуються структурі вірша. Відзначимо своєрідний використовуваний Вольфом прийом, коли вокальна партія й акомпанемент міняються функціями – функція узагальнення як область дії музики відходить до вокаліста, котрий інтонує вірш, а функція деталізації, словесно-поетична за своїм генезисом, виконується завдяки інструментальному супроводу. Поряд з особливостями музично-мовленнєвого окреслення образів і принципами наскрізного розвитку в формотворенні, різноманітність прийомів розподілу матеріалу між партією вокалу та акомпанементом служить розкриттю і деталізованому зображенню поетичного тексту, що незмінно веде до театралізації вокально-інструментального твору.

Партія фортепіано відіграє важливу роль у створенні внутрішньої театральності, вона або веде діалог, або підтримує вокаліста, виступає повноцінним партнером у ансамблевому виконанні та, як зазначає Т. Резницька, для неї «характерна значна самостійність, незалежність» [38, с. 142], оскільки вона часто виконує «задачу “наскрізного розвитку тематизму”, здійснюючи об'єднуючу, архітектонічну функцію» [там само].

Зазначимо, що особливо значущою роль фортепіано стала у зрілий період творчості Вольфа разом зі зростаючим синтезом музики та слова. З практики можна зауважити, що піаністи часто скаржаться на непіаністично написану партію, яка дуже складна для виконання. Особливо у ранній період Вольф демонструє пристрасть до перехрещених рук і віртуозного стилю виконання у манері Ліста або Шопена, якими він захоплювався. Але ж в більш пізній період у партії фортепіано композитор притримується принципу передачі музичної сутності *Lied*, дотримується формального принципу «абсолютної музики». Видатний піаніст-концертмейстер Мартін Катц

стверджував: «Ім'я Вольфа у програмі викликає у будь-якого акомпаніатора водночас і радість, і жах. Радість – завдяки здатності Вольфа синтезувати музику і текст таким чином, щоб обидва вийшли не просто непошкодженими, а вдосконаленими. Жах, тому що якщо людина старанна, то технічне виконання, навіть найпростіших заходів є важким завданням» [74]. Тому виконавцям необхідно піднятися до рівня складності музики Вольфа та «спробувати увійти у світ лабіринту його розуму, інколи намагаючись зобразити чотирьох персонажів, три сили природи та проникливого оповідача в одній пісні» [там само].

Діалог «виконавець-вокаліст – концертмейстер» не позбавлений ігрової театральної компоненти, а інколи й відвертої видовищності, оскільки концертне виконання *Lied* часто супроводжується рухами та жестами вокалістів звернутими до концертмейстера або до слухача; застосуванням акомпаніатора в якості «зримого/незримого» за сюжетом персонажу; використанням певної відстороненості або, навпаки, підкресленої проникливості та/або надзвичайної емоційності. Тобто ігровий діалог відбувається не лише на рівні прихованої внутрішньої театральності, а й навіть відверто відкритої – зовнішньої. Кожна з *Lied*, що імпровізується виконавцями, стає мініатюрною театралізованою дією, видовищем, в якому існують різні смислові шари, що поєднують всі форми гри часу та з часом.

Також необхідно назвати важливий елемент музичного словника Вольфа, який потребує пильної уваги особливо в партії вокалу – насичена хроматизмами музична тканина, яку Вольф використовує не лише як виразний засіб, але і такий, який служить суто музичній потребі для посилення поетичної структури. Такий музичний елемент композитор перейняв з теорії хроматизмів Р. Вагнера та використовував у всіх своїх камерно-вокальних циклах. Що ж стосується дисонансів, то сам Г. Вольф писав: «Звинувачення у нерозв'язаній серії дисонансів не могло мені зашкодити з тієї простої причини, що я можу показати, як кожен мій



сміливий дисонанс може бути виправданий згідно з найсуворішими правилами гармонічної теорії» [65].

Образи та персонажі вокального циклу на вірші Мьоріке постають в часовому розгортанні, а музичний процес йде за логікою розвитку і взаємодії музично-поетичних образів у їх цілісності. Іншими словами, музичний процес у Вольфа має властивості, притаманні театральному дійству. Прямуючи шляхом театралізації камерно-вокального жанру, Вольф виконує нехарактерну для композитора роль – режисуру власного творіння, закладаючи в нього всі необхідні підказки для відтворення сценічної дії. В рамках вокальної мініатюри за основу композитор бере наскрізний симфонічний розвиток тематизму. Для попередників Вольфа головним було вловити й зафіксувати загальний настрій вірша. Цим пояснюється домінування пісенного початку і переважний інтерес до строфічної будови з використанням елементів варіювання. Вольф же, у прагненні зобразити в музиці всі можливі нюанси та відтінки змісту, підіймає глибинні смислові пласти, закладені у поетичному тексті, не випускаючи з поля зору контрасти у зміні поетичних образів, і тому вважає за краще «наскрізну» форму.

Композитор залучає комплекс засобів музичної виразності, спрямованих на створення ефекту зображальності різного типу. Так, у бажанні описати будь-які природні явища чи обставини, у яких знаходиться герой пісні, композитор спирається на зображальність картинного типу, а коли необхідним є втілення образів конкретних персонажів і надання їм яскраво-типових рис – звертається до мовно-інтонаційної зображальності, використовує оригінальні звороти вокальної партії. За допомогою подібних виражальних засобів мовного інтонування у поєднанні з пісенною виразністю Вольф втілює типи, характери, стани як реальних людей, так і фантастичних персонажів.

Театралізація проявляється й у персоніфікації героїв пісень, де важливу роль відіграє тонально-гармонічний та фактурний розвиток, що також вказує на зв'язок пісні з ознаками і стилістикою оперних жанрів і форм. Не можна

випустити з поля зору і композиторські ремарки, котрі стосуються емоційного плану на кшталт режисерських вказівок щодо сценічної інтерпретації та акторської конкретизації образу.

Театралізація жанру пісні досягається завдяки залученню композитором різноманітності форм монологічного і діалогічного висловлювання. Заради справедливості треба відзначити, що у розглянутому нами циклі Вольфа присутні музичні оповідання від імені ліричного героя, в котрих смислове навантаження вокальної партії більшою мірою продовжує традиції Ф. Шуберта, не виходячи за рамки традиційної камерно-вокальної лірики і залишаючись, за висловом Г. Ганзбурга, на «нульовому рівні театральності». До таких належать, наприклад, лірична сповідь «До коханої» («*An die Geliebte*»), а також лірико-філософські висловлювання «Рано вранці» («*In der Frühe*»), «Спляча немовля Ісус» («*Schlafendes Jesuskind*»).

Однак, в циклі трапляються твори монологічного складу, в яких закладена умовність («Я» – інша людина) і присутня подвійність образу. Це пісні, в котрих висловлювання вкладено в уста конкретному персонажу, яскраво вираженого типажу, представника того чи іншого соціального прошарку, або міфологічної істоти (напр., «Барабанщик» («*Der Tambour*»), «Пісня мисливця» («*Jägerlied*»)). Подібні пісні-монологи є прикладом яскравих характеристично-портретних замальовок, цілої галереї різноманітних персонажів, що живуть поза світом авторського «Я». Саме в цих піснях Г. Вольф наділяє вокальну партію яскравими інтонаційними зворотами, сміливо використовує незвичну для свого часу інтерваліку і складну ритміку, завдяки чому образ героя індивідуалізується і сягає рівня сценічного персонажа, а в музиці реалізується блискуча майстерність композитора як музичного портретиста.

Окремо виділяються монологічні пісні-оповіді та пісні баладного типу, в яких оповідач, виступаючи в ролі автора, описує певні події та їх учасників. У піснях баладного типу театралізація образів досягається в першу чергу за допомогою картинності музичного висловлювання, тісно пов'язаного з

картинністю поетичного тексту («Ніксе-очеретяна ніжка» («*Nixe Binsefuß*»), «Вогняний вершник» («*Der Feuerreiter*»)). Розкриваючи фантастичні образи, балади відсилають нас до чарівних сцен німецької романтичної опери й, завдяки масштабності образів, складності музичної мови та динаміки розвитку, спираючись на монотематизм і лейтмотивність, досягають рівня пісенно-симфонічної поеми, виходячи далеко за межі камерно-вокальної лірики. Картинність, як засіб театралізації, залучається і при створенні оповідань з жартівливим або іронічним контекстом (наприклад, «Вінчання», «Зустріч»). Вокально-інструментальні оповідання Вольфа постають як драматично-сконцентровані пісні-сценки, сюжет яких розкривається за допомогою поєднання драматичного, оповідально-епічного і ліричного аспектів.

В рамках даного пісенного циклу своєрідною проміжною ланкою між творами монологічного і діалогічного складу є пісні, в яких монологічний тип розповіді містить звернення, завуальований діалог. Як пише Т. Резницька, «В таких піснях герой розкриває свій внутрішній світ, повіряє свої думки й почуття, але його монолог незмінно передбачає у якості об'єкта, що сприймає не власне слухача, а якогось іншого “безмовного” персонажа» [36, с. 124]. Примітно, що в піснях-монологіях Вольф зображує переживання героя не в статиці, а у надзвичайно динамічному душевному русі, що, поряд з докладним і ретельним змалюванням зовнішнього вигляду і поведінки персонажа, є найяскравішою ознакою театралізації.

У піснях діалогічного складу чіткість промальовування другого персонажу (не-Я) варіюється як на рівні поетичного тексту і прямої мови, так і опосередковано. Опосередкований «вихід з безмовності» другої дійової особи припускає ситуацію, коли, за словами Т. Резницької, «її образ ще не наділений словесною характеристикою і вимальовується за допомогою засобів фортепіанної партії» [36, с. 125]. Прикладом такого невербального діалогу є пісня «Лелеки-вісники» («*Storchenbotschaft*»). Найяскравіший взірець власне діалогічного складу оповіді – пісня «Жити добре» («*Lebe*

*wohl*»). Вкладаючи в уста співака діалог двох дійових осіб, Вольф виводить пісню на рівень мініатюрної музичної драми, в якій, у результаті залучення широкого спектра засобів музичної виразності, створюються умови для реалізації артистичного потенціалу виконавця і переживання глядачем театральної ілюзії.

Усе вище сказане говорить про існування внутрішньої театральності в камерно-вокальній творчості Г. Вольфа, котра пов'язана зі зверненням «всередину себе» [34, с. 334], провокуючи виконавця-інтерпретатора до індивідуалізації, суб'єктивізації. Внутрішня театральність відкриває можливість нескінченного розгортання смислів, виявляє глибинні смислові шари, які майже не підвладні, як видається, безпосередньому спостереженню, потенційно містять найбільш цінну інформацію художнього порядку. Завдяки внутрішній театральності образи *Lied* складаються із сплетіння натяків, що є оболонкою невимовленого і вимовленого, «звучного» і «незвучного» за М. Аркадьєвим [3], у пошуках «горизонтів смислу» (Г. Гадамер) відбувається «розсування меж» інтерпретованого тексту.

Отже, проаналізуємо декілька *Lied* з камерно-вокального циклу на слова Едуарда Мьоріке.

«*Der Genesene an die Hoffnung*» («Зцілений - до надії») відкриває камерно-вокальний цикл на слова Едуарда Мьоріке. Перша пісня – це ода Надії, що була задумана як данина творчості Мьоріке, завдяки поезії якого віродився дух Гуго Вольфа як композитора.

Пісня починається з фактурно насиченого чотирьохтактного фортепіанного вступу «важких» октав (авторська ремарка *schwer* – важко), які підготовляють досить розмірну вокальну партію: «*Tödlich graute mir der Morgen, Doch schon lag mein Haupt, wie süß Hoffnung, dir im Schoß verborgen, bis der Sieg gewonnen hieß, bis der Sieg gewonnen hieß*» – «Ранок налякав мене смертельно, Але в моїй голові вже було те, як солодка надія ховалась на твоїх колінах, поки перемога не була здобута, поки перемога не була здобута» (переклад наш – В.Ч.). «*Der Genesene an die Hoffnung*» – «романс-

висловлювання» (за Т. Резницькою), головна ідея якого викладається у формі монолога-роздуму. Лірико-філософські роздуми, закладені у цій Lied щодо перемоги надії над смертю, стануть лейтмотивом більшості пісень цього камерно-вокального циклу.

В. Коннов відзначає, що «*Der Genesene an die Hoffnung*» – пісня, яка є «бетховенською» за своєю вольовою зібраністю та спрямованістю до позитивного підсумку дня [18], оскільки нагадує квартет a-moll Л. Бетховена. Картинний фон пейзажної замальовки похмурого ранку підкреслюється дисонансами та модуляційною свободою у фортепіанній партії, які підсилюються наприкінці першої строфи досить бравурними акордами на *ff*. Подовжена чверть на високій ноті  $G^2$  у вокальній партії акцентує увагу на слові «*Sieg*» («перемога»), що також виконується на *ff*. Подібна гучна кульмінація виникне ще двічі: на словах «*Rettern*» («порятунок») наприкінці другої строфи та «*nur Einmal*» («тільки раз») у четвертій строфі. Емоційна напруженість підкріплена щільною насиченістю дисонансами, які ніби готують нас до просвітлення у простому мажорному тризвуччі наприкінці пісні. Завдяки такому прийому композитор підкреслює вираження почуття звільнення від страждань. Подібні музичні засоби в заключній частині або в коді будуть досить характерними для камерно-вокальних циклів Гуго Вольфа, зокрема, на слова Е. Мьоріке. І ще один характерний прийом у «*Der Genesene an die Hoffnung*», який знайде своє продовження у наступних Lied циклу – тихі кульмінації, що привертають увагу до прихованості почуття, сумнівів, розпачу, туги або ж просвітлення. У «*Der Genesene...*» тиха кульмінація відбувається у вокальній партії на точці «золотого перетину» в третій строфі, коли вокаліст сягає найвищої точки вокальної лінії всієї пісні –  $A^2$  – на слові «*Mondenhelle*» («місячне сяйво»). До речі, якщо ми згадаємо музику композиторів-романтиків, присвячену ночі та місячному сяйву, то більшість прикладів нагадає нам саме такі тихі кульмінації.

«*Der Genesene an die Hoffnung*» Гуго Вольфа – це інтимна форма спілкування, «мала форма», що стає справжнім витвором мистецтва і

справжньою мініатюрною музичною драмою. Саме у цій пісні Вольф винайшов свій особистий стиль після довгих років пошуків і блукань. Це й справді його «зцілення» та прагнення «до надії», що відкриває шлях у подальшій творчості видатного австрійського композитора!

«*Er ist's!*» («Це ти!») є одним з найкращих весняних віршів Едуарда Мьоріке, який інтерпретує Гуго Вольф. Але «*Er ist's!*» рідко аналізується через його простоту, оскільки зміст поезії здається зрозумілим, так само, як і музика, адже чуттєві зображальні картинні дозволяють слухачеві негайно відчувати весняний настрій. Однак у представленій *Lied* приховано численні тонкощі. Зміст літературного тексту – це відчуття весни в усіх її нюансах. У першій строфі весна буквально оживає через уособлення. Таке уособлення підкріплюється тим, що весна представлена без статі, і, таким чином, її можна вважати живою істотою. А тому ми можемо погодитися лише частково з інтерпретацією цього «романсу-оповідання» Т. Резницькою, котра вважає, що в «*Er ist's!*» існує ліричний герой як сторонній спостерігач, котрий зливається з природою або «переймається її чарівністю <...> або уважно спостерігає, вдивляючись, вживаючись у картини, що відкриваються його зору, як чутливий оператор документального фільму слідує за найменшими змінами, переводячи камеру з одного плану на інший»[35, с. 157]. На нашу думку, Весна і є головним героєм пісні!

До речі, якщо говорити про тонкощі перекладу назви, то необхідно зазначити, що точний переклад «*Er ist's!*» – «Він є!», оскільки *der Fruhling* («Весна») у німецькій мові чоловічого роду. У багатьох російськомовних перекладах «*Er ist's!*» взагалі тлумачиться як «Прихід весни!» або «Весною!». Але ж стверджуюче начало оригінального тексту «Він є!», на наш погляд є більш переконливим та відповідає семантиці музичного змісту цієї *Lied* Гуго Вольфа.

Цікаво, що композитор тільки один раз надає рекомендацію щодо виконання твору – головна ремарка «*Sehr lebhaft, jubelnd*» («дуже жваво, весело»). Як і в більшості пісень камерно-вокального циклу Гуго Вольфа на

поетичні тексти Е. Мьоріке, в «*Er ist's!*» партія фортепіано навряд чи виконує роль акомпанементу і нагадує виклад фортепіанної партії «Весняних вод» С. Рахманінова, твір, який буде написаний значно пізніше за «*Er ist's!*». Партія фортепіано – це театральна звукова декорація, що створює звукову картинно-зображальну атмосферу пісні. Якщо говорити про тональний план композиції, то головною відзнакою буде велика кількість модуляцій, що збільшують напругу і повернення до тоніки тільки наприкінці *Lied* у вокальній партії та розгорнутій фортепіанній каденції, яка стверджує приход весни.

Форма пісні АВА та розроблена з частини А, твір побудований на наскрізному розвитку головної теми «*Frühling läßt sein blaues Band Wieder flattern durch die Lüfte*» – «Весна дозволяє блакитній стрічці знову тремтіть на повітрі» (переклад наш – В.Ч.). Це гімн весні від першої до останньої ноти, на відміну від інтерпретації Р. Шумана того ж самого тексту Мьоріке. Гуго Вольф двічі підкреслює слово *Fruhling* на найвищій ноті у високій вокальній теситурі на ноті  $G^2$  і тричі акцентує увагу слухача на фразі «*ja du bist's!*» («так, це ти!»).

Музика повністю підкорена ритмічній силі і свободі руху поезії. Але ж налаштування загального характеру твору, наприклад, через бурхливі шістнадцяті тріолі у партії фортепіано, які переважають у музичній інтерпретації поезії, є дуже несподіваними, оскільки «блискучий твір» не очікується в представленому ліричному тексті. Як пише відомий німецький співак Дітріх Фішер-Діскау (*Dietrich Fischer-Dieskau*): «Відразу на початку магичний образ “блакитної стрічки”, що перетворює все реальне на надреальне, і, як пружина, як діяльна істота “тремтить”, образ і зміст зливаються в одне ціле. Одухотворена природа дозволяє кожному чуттєвому висловлюванню водночас бути духовним, а це означає походження невагомго в поезії Мьоріке» [57]<sup>2</sup>. Ще один німецький співак Гуго Дістлер

<sup>2</sup> «Gleich zu Beginn das magische, alles Reale ins Überwirkliche steigernde Bild vom “blauen Band”, das der Frühling als handelndes Wesen “flattern läßt” Bild und Bedeutung fließen in eins.

(*Hugo Distler*) порівнює стиль «*Er ist's!*» зі старою німецькою народною піснею, через музичну трансформацію поетичного змісту.

Завершуючи еволюцію німецької романтичної пісні в XIX столітті, Гуго Вольф визначає у вокальній партії абсолютно нову роль мовної інтонації завдяки тісному взаємозв'язку поезії і музики, а значущість фортепіанної партії нерідко може бути прирівняна до «високої майстерності симфонічної розробки матеріалу» [19, с. 326].

«*Begegnung*» («Зустріч») - опублікований у 1888 році у збірці *Mörrike-Lieder* під номером вісім. Ця пісня ніби оточена двома декораціями - «*Das verlassene Mädlein*» («Покинута дівчина») та «*Nimmersatte Liebe*» («Ненаситне кохання»). Вірш складається з п'яти строф, які чергуються 9-ти та 8-ми ямбічними тетраметрами (чотири ямби в рядку) в традиційній схемі чергування рим (9-8-9-8, АВАВ). Ця відносно проста структура ймовірно повинна була б відображати нескладний за сюжетом вірш – мрії хлопчика-підлітка про ніч з чарівною дівчиною, коли молоді закохані люди нібито раптово зустрічаються на вузькій вулиці після нічної грози. Саме з описом картини після грози розпочинається пісня – з досить емоційних та бурхливих чотирьох тактів фортепіанного вступу. Перші рядки «*Begegnung*» («*Was doch heut Nacht ein Sturm gewesen, Bis erst der Morgen sich geregt! Wie hat der ungebetne Besen, Kamin und Gassen ausgefegt!*» – «Яка ж у ночі буря була, що до ранку вирувала! Якою несподіваною мітлою каміни та провулки підмела – переклад наш В.Ч.) стають преамбулою щодо розкриття змісту всієї пісні. Ця картинна замальовка стає своєрідною театральною декорацією та відправною точкою для композиторського вибору музично-виразових засобів, які слугують для розкриття психологічної сторони музичних образів. Авторська, нібито відсторонена, розповідь про несподівану і, за музично-поетичним змістом, емоційну зустріч закоханих створює ефект накладання один на одного різних семантичних шарів, що виражено «у перенесенні

---

Beseelte Natur läßt jede sinnliche Aussage zugleich eine seelische sein, und damit ist die Entstehung des Schwerelosen in Mörikes Lyrik bezeichnet».



зображальних елементів у психологічний план, символізації звукових образів» [40, с.28].

Загальний характер пісні «*Lebhaft bewegt*» – «емоційно пожвавлено» підсилюється тріольними пульсаціями восьмих у вокальній партії та більш дрібними синкопованими шістнадцятими у фортепіанній. До речі, синкопований ритм у фортепіанній партії – типовий прийом Г. Вольфа, який використовується «зادля забезпечення формальної форми та безперервності усієї пісні, як фактичний ненав'язливий та незмінний фон для явного емоційного контрасту та забарвлення», як і багато інших пісень Вольфа, «*Begegnung*» «створює і ритмічно підтримує свій власний настрій і свій власний світ» [65]. В «*Begegnung*» практично немає виразної вагнерівської хроматичної гармонії, яка характеризує багато відомих пісень Вольфа. «*Begegnung*» має переважно діатонічний мелодичний виклад у вокальній партії. Стрімкий рух у межах двох тактів від *p* до *f* і знову до *p* створює асоціації з вітром, який то затухає, то знову розгорається. Такий рух створює не лише зоровий ефект нічної бурі, але й дозволяє нам зрозуміти емоційний стан двох закоханих. А отже картинна замальовка природи спирається «на фактор руху, котрий є одним з найсуттєвіших зображальних моментів, одночасно виконує і характеристичну функцію» [35, с. 149].

У пісні використовується не лише видовищний, а й ігровий принцип театралізації з жартівливим відтінком: «*Ein schöner Bursch tritt ihr entgegen, Er will ihr voll Entzücken nahn: Wie sehn sich freudig und verlegen Die ungewohnten Schelme an!*» – «Її зустрічає красивий хлопець, він хоче підійти до неї сповнений блаженства / сяючий радістю: яким він виглядає щасливим та збентеженим цей незвичний шельмець! – переклад наш В.Ч.». Саме тут відбувається кульмінація всієї пісні, ми відчуваємо і радість від зустрічі, і збентеження молодих людей, і сподівання юнака на нову зустріч.

Кожна поетична строфа у вокальній партії відокремлюється синкопованими фортепіанними інтерлюдіями (від двох до чотирьох тактів), які нагадують нам про «драму» бурі та таємну зустріч двох закоханих під

нічним покровом, говорить про хвилювання, що сповнює їх серця. Контур вокальної лінії третьої строфи, яка представляє хлопця, дуже близький до вокальних ліній першої (гроза-зустріч) та передостанньої строфи (запитання юнака до дівчини), що є інтонаційно надзвичайно дієвими та кажуть нам про «бажання» юнака. Проте, другу та останню строфи можливо тлумачити з точки зору лагідності дівчини, її сумнівів. Тобто, незважаючи на те, що у поетичних рядках немає явної відповіді дівчини, на музичному рівні ми чуємо, що відбувається певний діалог «чоловічого» та «жіночого» начал.

«*An eine Äolsharfe*» («До еолової арфи»). Драматичні події 1823-1824 років у житті Мьоріке стали поштовхом для створення цього вірша. Є припущення, що він був присвячений поетом померлому молодшому брату Августу у 1824 році. Звідси стає зрозумілою тема швидкоплинності часу у порівнянні з постійними цінностями життя у поетичних рядках, оскільки Еол – символ вірності, безсмертя, вічного життя. Мьоріке розуміє, що не може вплинути на те, які люди прочитають цю поезію, але він може налаштувати їх на читання. Завдяки музикальності форми, він створює власну концепцію голосової манери декламації вірша, що підсилює чуттєвість тексту, який імітує звук еолової арфи, меланхолійний звук вітру на її струнах.

Нам відомо наскільки прискіпливо Гуго Вольф обирав поетичні тексти. Той факт, що він звернувся до цього вірша і переклав на музичну мову, свідчить про відповідність поетичності тексту до музики. Імітацію еолової арфи у поетичному тексті можна сприймати як ознаку того, що сам вірш має на меті діяти як еолова арфа у вірші. А тому декламація стає певним інструментом пригадування у тексті. Структура речень поезії явно відхиляється від повсякденної мови, у першій строфі йдеться звернення від першої особи до Еолової арфи, що говорить про прихований діалог. Композитор завжди був чутливим до діалогічності, тому використовує у «*An eine Äolsharfe*» три версії діалогу: весна як символ життя – смерть; поет – еолова арфа; почуття – звук. Вірш написаний у вільних ритмах, що надає композиторові простір для інтерпретації, музичні метафори повністю

залежать від контексту поезії. Але Гуго Вольф часто поєднує поетичні рядки задля того, щоб створити єдиний мелодичний фрагмент. Важливим моментом є звернення уваги композитора на роль вокальної мелодії у каденціях. Майже всі каденції звучать на *p* та *pp*. Партія фортепіано імітує звуки арфи, струни якої «перебирає» бог Вітру Еол, який, як відомо «віє, де хоче». Також важливим є момент навмисного використання композитором таких гармоній, які звучать як впорядковані вібрації. Тобто, використовується античний піфагорійський числовий принцип співвідношення інтервалів задля досягнення ефекту краси, гармонії, космосу. А отже ми маємо справу не просто з використанням випадкових музичних структур, створених людиною, а з їх природними основами, про які Гуго Вольф, безумовно, знав. Такий принцип систематизації в композиторській творчості відповідно до натуральних чисел (за Піфагором) знайде своє продовження лише у ХХ столітті, і у цьому сенсі Гуго Вольф став одним з перших.

**«*Verborgenheit*» («Прихованість»/«Одинокість»)**

Можливо, «*Verborgenheit*» є навіть однією з найпопулярніших серед виконавців та найпростіших за своєю побудовою пісень Гуго Вольфа, яка написана у традиційній романсовій манері та нагадує інших авторів романсової творчості. Вона написана у дусі яскраво вираженого романсового мелодизму, з правильною строфічною мелодією, що представлено у репризному повторі першої строфи музичного тексту. У вірші йдеться про людину, яка є нещасна, але не знає, чому. Автор, від особи якого йде розповідь, – відлюдник, джерело його психологічного стану – таємниця для нього самого. Можливо, ця людина насолоджується своїм горем і хоче залишитися наодинці, поза всім світом. Вона відходить від кохання, від світу, щоб залишитися на самоті зі своїм почуттям радості і болю. Але потім зосереджується на своєму болі, не розкриваючи таємниці звідки він, дивиться на все крізь смуток. Якщо дослівно перекладати слово «*Verborgenheit*», то воно означає усамітнення, замкнутість або таємницю. Тому, кожного разу

вокалісту-інтерпретатору необхідно бути уважним, коли він обирає той або інший варіант перекладу, оскільки від нього буде залежати весь контекст «прочитання» усього вірша в цілому.

«*Verborgenheit*» розпочинається з двох тактів фортепіанного вступу з відкритою квінтою у басу, що закладає настрій всієї пісні. Квінта ніби символізує нескінченний час зовнішнього світу, що протиставляється внутрішньому світові головного героя пісні, мінливості життя. Як протиставлення Вольф викладає в партії фортепіано дві зустрічні мелодії у регістрі першої октави, які рухаються навколо вокальної мелодії. Вокальна мелодія викладається переважно чвертями, а рух надається завдяки восьмим у середньому голосі партії фортепіано. Використання хроматичних фігур в партіях фортепіано і вокалу створює ефект кружляння навколо теми самотності, плинності часу, вічності світу та прагнення головного героя, все ж таки!, до існування у цьому світі. «*Laß, o Welt, o laß mich sein!*» – «Нехай, о, світ, нехай буду я!». Саме з цієї фрази розпочинається перша строфа поетичного тексту Е. Мьоріке, цією ж фразою і закінчується остання строфа, створюючи репрізний принцип композиції, завершеність структури, ніби говорячи про замкнуте коло життя, прагнення героя (героїні) укритися в світі своєї душі від радостей та прикрощів зовнішнього світу з його оманливими «*Liebesgaben*» – «дарами любові».

Твір написаний у формі АВВА, де частини ВВ контрастують з крайніми частинами. Відзначимо, що поетичний і музичний ритми угоджені та рівноцінні, паузи збігаються з природними паузами у вірші, а дієвість мелодії відповідає природному вокальному ритму. Перша та четверта строфи майже співпадають у викладенні вокальної партії, за виключенням слова «*Wonne*» – «блаженство», яке розтягнуто на пів такти і виконується продовжено.

Друга строфа (11 такт) починається з зовсім іншого семантичного наповнення. Паузи компенсують природний голосовий ритм перших двох рядків, затримуючись на словах «*Was*» – «що» та «*Es*» – «це» в 11 та 13

тактах. Акомпанемент фортепіанної партії перетворюється на низку альтерованих акордів, інтенсивність яких постійно наростає до кульмінації у третій строфі (26 такт). Вокальна лінія: «*Wonniglich in meiner Brust*» – «(стискаючи) захопленням мої груди», спадає каскадом розкладеного мажорного акорду на *Es<sup>1</sup>*. У першому рядку (11-12 такти) другої строфи верхній голос акордів партії фортепіано дублює вокальну мелодію, потім у другому рядку (13-14 такти) мелодія дублюється у середньому голосі. Низка акордів у останніх двох рядках другої строфи рухається у хроматичному висхідному русі, а вокальна партія спускається у протилежному русі, що створює поступовий ефект напруження і драматизму.

«*Verborgenheit*» побудована на прихованій внутрішній театральності – безумовно, це замальовки природи, які відповідають внутрішньому психологічному стану героя (героїні). Така театральність підкреслена однією з сильних сторін композиції – гармонією, особливо у другій та третій строфах, які містять ряд модуляцій. Сама пісня звучить у *Es-Dur*, але вже у другій строфі відбувається модуляція у *c-moll*, що задає тон меланхолії, яка відповідає болю, горю та сльозам, зазначеним у перших трьох строках строфи. Тиха динаміка наприкінці – це тихі сльози, які домінують над сонячним світлом. А потім через домінантний септакорд відбувається модуляція у *Ges-Dur*, що викликає у нас асоціації з прекрасним сонячним сяйвом. Наступним кроком є модуляція в третій строфі знову в *es-moll*, що вказує на повернення до психологічного стану туги й суму. Контур вокальної партії починає підніматися та стає голоснішим, динаміка зростає. Така тональна нестійкість 2-3 строф супроводжується динамікою, що посилює ефект напруження. Наростаюче *crescendo* з висхідною хроматикою досягає кульмінації на домінантному септакорді (18 такт). У тактах 17 і 18 відбувається зміна тональності на мажор, що нагадує ефект сонця, яке пробивається скрізь хмари смутку: «*Immerdar durch Tränen sehe Ich der Sonne liebes Licht*» – «Вічно скрізь сльози я бачу сонця любляче світло». У наступній строфі низхідна хроматична лінія у середньому та нижньому

голосах партії фортепіано (20-22 такти) починається з *pp* і піднімається на *crescendo*. У 24 і 25 такті синкопа має драматичний ефект, коли йдеться про біль і депресію. За рахунок синкопи природний голосовий ритм зміщений на слова «*durch*» (через) та «*so*» (відтак), в результаті чого виникає метрична експансія у порівнянні з попереднім викладом вокальної партії й додається напруга, драматичний ефект, що має відповідати змістові поетичного тексту. У 26 такті сонце ніби пробивається скрізь хмари депресії і з'являється промінь надії. Кульмінація відбувається на *Es-Dur*, що повертає нас до оригінальної тональності. Перехід до тональності *Es-Dur* та тиха кульмінація на слові «*Wonne*» – «блаженство» повертають нас до психологічної нестійкості оповідача та його самотності, до світу людини, яка бажає залишатися наодинці з її радістю та болем.

«*Der Feuerreiter*» («Вогняний вершник») – безсумнівно належить до найбільших мистецьких досягнень, композитора. Балада Мьоріке *Feuerreiter* написана у 1824 році, коли поет був студентом богослов'я в Тюбінгені і мала назву «Романс божевільного вершника». Але протягом багатьох наступних років постійно переглядалася та змінювалася автором. Публікація оригінальної версії з чотирьох строф відбулась у 1832 році у романі «*Maler Nolten*» («Малер Нольтен»), а остаточна версія, переглянута та розширена третьою строфою, була написана в 1841 році. У доданій строфі стверджується, що вершник вогню – це той, хто бачить вогонь на відстані миль і, захищений шматком дерева від святого хреста, входить у полум'я та розпалює його руйнівну силу. Але цього разу, продовжує поет, «нечисть» маячить у «пекельному сяйві» палаючого млина. І як ми дізнаємося з наступних рядків балади, вершник зустрічає свою приреченість і лише через роки його скелет знаходять у підвалі млина. Опис особистості вогняного вершника обмежується у Мьоріке лише декількома натяками у згаданій третій строфі. Решта зображує вогняного вершника в дії: його похмурий вигляд схожий на кошмар, він їде на кістлявому коні («*Schaut, da sprengt er wütend schier, Durch das Tor, der Feuerreiter, Auf dem rippendürren Tier, Als auf*

*einer Feuerleiter!»*), щоб дістатися бурхливого вогню млина, у якому він має померти. Отже, ми стаємо свідками трагедії, але не знаємо про мотивацію вогняного вершника, яка призвела до катастрофи.

Вольф був зачарований цим віршем, і навіть пізніше аранжував версію для хору з оркестром, яка не могла зрівнятися з драматичною силою *Lied* у супроводі фортепіано. Необхідно відзначити, що новознайдена музична мова Вольфа, у тому числі і у «*Der Feuerreiter*», полягає у декількох ключових чинниках: 1) надзвичайна природність і свобода вокальної лінії та принципово інший розвиток фортепіанної партії, яка має більшу незалежність і вирішальну відповідальність не лише за музичну структуру, але й за більшу частину змісту мелодії. У цьому сенсі Гуго Вольф перебував під сильним впливом Р. Вагнера, чия знаменита «симфонічна павутина» так само пов'язана з його вокальними лініями. А тому не дивно, коли піаністу при виконанні тієї чи іншої *Lied*, необхідно уявити цілий набір оркестрових звуків і «театрально» відтворити їх; 2) Важливою особливістю камерно-вокальної творчості Вольфа є здатність створити пісню, особливо акомпанемент з одного музичного мотиву – від найдрібнішої ритмо-інтонації, до великої фрази; 3) Гармонійне забарвлення, яке часто імітує звуки тих чи інших музичних інструментів, звуки природи, дзвонів, тупіт копит коня, політ по сходах шкереберть, шкутильгання та багато ін., що підкреслюють театральність *Lied* і створює не лише звукові демонстрації образу, а й зорові театральні декорації.

«*Der Feuerreiter*» втілює в собі відчуття новаторства, передвіщає композиційні прийоми ХХ століття, як наприклад, використання такого музичного елемента як «лейт-ритм» (за Дж. Майлзом) та тембрової індивідуалізації. Семантичні функції вокальної і фортепіанної партій зближуються. Так, партія фортепіано у «*Der Feuerreiter*» посідає майже центральне місце в баладі і вимагає від виконавців віртуозності, оскільки їм необхідно відтворювати такі звуки, як гуркіт руйнування будівель, або кружляння струменів полум'я, або тупіт коня – ефекти, які повинні гратися з

драматичною силою. Додамо, експресивний настрій «*Der Feuerreiter*» Мьоріке-Вольфа побудований на дисонансах та великій кількості хроматики, що сприймається як передвістя тривоги епохи ХХ століття.

Відомий американський композитор і викладач музики Джон Майлз [62], спираючись на принципи аналізу музики Шенкера, пропонує наступну структуру композиції, з якою ми повністю погоджуємося:

(F#)-G	G-F	(F#-F)	G-F#	G-F#	(C#-C) F#-G-F (in bass) C	G	(G)-F#
Intro	A	B	A	Ext. A	C	A	Coda
Такти 1	15	27	35	49	71	81	125

Композитор зміщує акцент з мелодії та гармонії на ритм і фактуру, менше звертає увагу на тембр і, таким чином, уникає ідеї лейтмотиву мелодії на користь ритмо-лейтмотивів, які Вольф поєднує відповідно до драматичного розвитку тексту вірша. Т. Резницька відносить цю пісню до монологічного типу, де оповідач виступає у ролі автора та описує подію пожежі та її учасників. «При цьому до його наративів можуть бути включені окремі репліки або навіть більш узагальнені висловлювання персонажів – учасників цієї події. Але вони не порушують загального оповідного тону, певною мірою стають своєрідними монологами всередині оповідання» [35, с. 157]. І, хоча Мьоріке вводить у сюжет вірша невеличку кількість персонажів, у самій пісні типи їх взаємодії надзвичайно складні і вимагали від Вольфа абсолютно нових рішень драматургії щодо кожного типу драматургічного зіткнення. Композитор одразу вводить слухача в особливий емоційний стан тривоги і звертається до нього прямо, як до учасника події: «*Sehet ihr am Fensterlein dort die rote Mutze wieder?*» («Бачиш знову ту червону шапку у віконечку?»), коментуючи все, що відбувається на його очах – як наближається вершник у скачці вогняно-кошмарній, як дзвонить дзвін на башті. Яскраво виражені прийоми декламації можна почути у експресивних вигуках «*Horch!*» («Чуєш!»), «*Schaut!*» («Поглянь!»), «*Weh!*» («Ах!»).



Розглядаючи різні ролі осіб, їх дії та взаємодію, Вольф мав певні проблеми з поетичним текстом «*Der Feuerreiter*». Для того, щоб забезпечити музичну цілісність твору, композитор змінив форму вірша, повторюючи одну строку поетичного тексту як музичний рефрен (такти 23-26 і далі за текстом наприкінці кожної строфи), що за своєю формою стало нагадувати рондо:

1-2 строфи «*Hinterm Berg, Hinterm Berg, Brennt es in der Mühle!*» («Поза горою, поза горою, млин палає!»);

3 строфа «*Hinterm Berg, Hinterm Berg, Rast er in der Mühle!*» («Поза горою, поза горою, він вирує на млині!»);

4 строфа «*Hinterm Berg, Hinterm Berg, Brennt's!*» («Поза горою, поза горою, все згоріло!»);

5 строфа «*Ruhe wohl, Ruhe wohl Drunten in der Mühle!*» (Спи спокійно, спи спокійно у підвалі млина!»).

Такі точки повернення притаманні всій пісні, вони створені задля того, щоб Вольф міг вільно слідувати семантиці поетичного тексту. Відомий американський композитор і викладач музики Джон Майлз звертає увагу та аналізує три інтерактивні драматичні елементи, на яких композитор будує музичний матеріал у «*Der Feuerreiter*»: 1) *Намовн* – це ідея загальної метушливості та активності, яка представлена у музиці пунктирними ритмами (вперше вводиться у 15 такті); 2) *Дзвіночки* – постійний «дзвін», який відтворює партія фортепіано на педалі В, і функціонує для підтримки тонального плану, оскільки він використовується як рефрен протягом всієї композиції, як елемент повернення, що вперше представлено у 23-25 тактах і триватиме до коди; 3) *Вогняний вершник/диявол* – розглядається як ідея надприродного, жахливого і супроводжується імітацією звуку стукоту копит, коли Вогняний вершник скаче на коні, тероризуючи сільських мешканців [62]. За Джоном Майлзом всі драматичні теми пісні, всі музичні репрезентації дуже різноманітні, оскільки кожен тип вимагає різного музичного вирішення. Музика, що пов'язана з цими подіями змінюється протягом усього твору, оскільки музичний образ головного персонажа

пов'язаний не лише з ним особисто, а також із наслідками його дій. Його перша поява в пісні (такт 27) характеризується ритмом, який побудований на тріольних шістнадцятих в партії фортепіано, пунктирним ритмом, що творить картину кінського бігу та тупоту, а також величезною кількістю хроматизмів у акордовій фактурі, що відсилає нас до усього надприродного, особливо у тактах 55-70, а також 111-120, які Гуго Вольф підкреслює хроматизмами.

Пісенний компонент з'являється у хоральному епізоді з явною імітацією звучання дзвонів, що пов'язаний з заклинанням вогню: «*Der so oft den roten Hahn meilenweit vom fern gerochen, mit des heil'gen Kreuzes Span freventlich die Glut besprochen – Weh!*» («Він на плам'я півня Забажав знайти управу, Хоче за допомогою хреста Приборкати норів пожежі – Горе!» – переклад наш В.Ч.). За Т. Резницькою аріозні риси набувають епізоди, що картинно зображають все, що відбувається після пожежі: «*Keine Stunde hielt es an, bis die Muhle borst in Trummer*» («Навіть години не пройшло – млин лежить у руїнах»), «*Volk und Wagemim Gewiihle kehren heim von all' dem Graus*» («У натовпі плетуться люди, жах ночі переживши») [35].

З точки зору побудови композиції в цілому, особливий інтерес викликає Coda «*Der Feuerreiter*», яка за своїми семантичними значеннями підводить висновок всієї музичної композиції і за своїм викладом не схожа на весь попередній музичний матеріал, хоча в основі короткого музичного тематизму закладено ознаки хоральності та дзвонів з попередніх музичних строф. Наприкінці балади він звучить як похоронний наспів від лиця мірошника, який знайшов прах Вогняного вершника під руїнами вітряка.

Nach der Zeit ein Müller fand  
Ein Gerippe samt der Mützen  
Aufrecht an der Kellerwand  
Auf der beinern Mähre sitzen:  
Feuerreiter, wie so kühle  
Reitest du in deinem Grab!  
Husch! da fällt's in Asche ab.

Через деякий час мірошник знайшов  
Разом із шапкою скелет,  
Який сидів прямо біля стіни підвалу  
На ногах кобили:  
Вогняний вершник, як прекрасно  
Ти скачеш у могилу!  
Шу! Він перетворюється на попіл!

Ruhe wohl,	Тихо відпочивай,
Ruhe wohl	Тихо відпочивай
Drunten in der Mühle!	Там внизу млина!

На словах мірошника «Feuerreiter, wie so kühle Reitest du in deinem Grab!» вводиться авторська ремарка «geheimnissvoll» – таємниче, загадково. Ритмо-лейтмотив у партії фортепіано нагадує нам про попередні події, коли Вогняний вершник був ще живий, але це тільки відголоски. Звернемо увагу і на особливість останнього рядка перед рефреном: «*Husch! da fällt's in Asche ab*». У партії фортепіано – зменшені септакорди з рекомендацією композитора *pppp*, які чудово зображують попіл, що «пливе» на землю. Рефрен «*Hinterm Berg, Hinterm Berg*» у перших чотирьох строфах перетворюється у останній строфі на «*Ruhe wohl, Ruhe wohl*» і, якщо у перших трьох строфах виконується вокалістом на *fff* з ремаркою «*wild*» – дико, то в останньому рефрені наприкінці балади виконується на *pp*, звук ніби тане та поринає у пульсуючі ритми октав фортепіанної партії, які також згасають. Звукова картинність балади, її експресія творить унікальність містицизму та чуттєвості в музиці навіть більше, ніж у поетичних рядках Е. Мьоріке. Отже, кажучи оригінальною мовою Гуго Вольфа та Едуарда Мьоріке, «*Feuerreiter*» – це «*Theater für die Ohren*» – «Театр для вух», який твориться композитором абсолютно в дусі «*fin de siècle*» з гострою рефлексією передчуття змін у музичній культурі Австрії кінця XIX століття.

«*Abschied*» («Прощання»). Тема «Прощання» одна з найбільш улюблених в камерно-вокальній творчості композиторів (Ф. Шуберт, Л. Бетховен, Й. Брамс та ін.). Деякі пісні мають саме таку назву, інші відсилають нас до цієї теми завдяки поетичному тексту. Не виключенням став і Гуго Вольф, котрий звернувся до такої тематики в поетичних текстах Е. Мьоріке. І, хоча у самому тексті поета ми не знайдемо жодного слова *Abschied*, безумовно, йдеться про прощання, але не в романтичному контексті туги або скорботи, а справжнього театрального гротеску. Коли ми чуємо цю

пісню вперше, думаємо, що вона належить сцені, настільки театральновидовищно вона відчувається.

Вірш «*Abschied*» написаний Едуардом Мьоріке в 1838 році та відтворений у музиці через п'ятдесят років Гуго Вольфом. Це жартівливий епізод з життя самого поета, який торкнувся почуття композитора. За сюжетом, головний герой (власне поет) стикається з людиною, котра без запрошення входить до його оселі і негайно заявляє: «*Ich habe die Ehr', Ihr Rezensent zu sein!*» – «Я маю честь бути вашим рецензентом!». У такій ситуації Вольф ідентифікує себе з поетом, оскільки так само вимушений терпіти подібні ситуації з раптовим вторгненням до свого життя та поверховим судженнями критиків, які не в змозі глибоко оцінити творчість поета/композитора, а дивляться лише на її зовнішню оболонку, розглядаючи тінь на стіні від носа господаря.

Така метафора говорить про абсурдність ситуації, коли «ніс» художника завжди знаходиться під ретельним контролем критиків, а тому і вірш, і пісня написані з певною долею іронії і фарсу. Необхідно зазначити, що у другій половині XIX століття у музичній культурі відбувається переосмислення сталих композиторських принципів. А тому момент, коли критик, піднявши світло до голови художника, починає агресивно карати молодь за спроби нового композиторського мислення – «*Nun, lieber junger Mann, sehen Sie doch gefälligst 'mal Ihre Nas' so von der Seite an! Sie geben zu, dass das ein Auswuchs is'!*» – «Тепер, мій дорогий молодий чоловік, Ви можете подивитися, як виглядає Ваш ніс зі сторони! Погодьтеся, що це наріст!» (переклад наш – В.Ч.) – сприймається Гуго Вольфом дуже гостро, адже на думку критика все, що робить молодь – це порушення норм музичного академізму, а прихильності до дисонансів як прогресу – необхідно карати. Іронічно-гротесковий образ рецензента підкреслюється Вольфом завдяки танцювальному жанру – вальсу, що був надзвичайно популярним у музичній культурі Відня другої половини XIX століття. Такий жанр використовується не випадково, оскільки для Вольфа він асоціювався з

міщанством. А тому жанрова стилізація віденського вальсу акцентує увагу не просто на його популярності, а й навіть попсовості, що створює ефект прихованої театральності та відсилає нас до популярного на той час жанру оперети, що, як пише Т. Резницька, «стрімко завоював популярність у австрійській музичній традиції другої половини ХІХ століття та акумулював у собі основні тенденції популярної пісенно-танцювальної культури» [55, с.38].

Всю пісню можна умовно поділити на три смислові семантичні зони та коду. Перша – прихід рецензента до митця, друга – відповідь останнього, третя – бурлескний гумористичний епізод прощанням з рецензентом і *Coda* в дусі бурхливо-тріумфального віденського вальсу. Вісім поетичних строф Мьоріке композитор обігрує як театралізований діалог між поетом / композитором і критиком. Більша частина пісні завдяки розмовним інтонаціям викладається як речитатив. Композитор використовує як пряму мову рецензента, так і слова автора, котрі передують або завершують промови критика. Бурхливі емоції автора, до якого прийшов критик, підкреслюються загальним темпом всієї пісні «*Ziemlich lebhaft*» – досить жваво. На відміну від багатьох інших пісень, у «*Abschied*» Вольф надає багато виконавських рекомендацій для вокаліста-інтерпретатора. Театральна картинність усього, що відбувається, підкріплюється зображальними ефектами в партії фортепіано. Несподіваний прихід рецензента до митця (стук у двері – акорди з форшлагами) ілюструється фортепіано з авторською ремаркою «*gemessen*» – спокійно, неквапливо, що вказує на впевненість рецензента, його значущість. На самому початку Lied пряма мова рецензента підкреслюється ритмічними, динамічними звуковисотними акцентами та рекомендацією композитора – «*diskret mauschelnd*» – «стримано бурмоче» та викладається за рахунок дрібних тривалостей і великої кількості дрібних пауз. Все це створює ефект «пошматованої» мелодії та емоції агресивності й натиску з боку рецензента. Акцентування слова «Ehr'» («честь») відбувається за рахунок подовженої ноти  $G^1$ , що триває майже цілий такт. Потім

виникають стрімкі шістнадцяті на словах «*Ihr Recenzent zu sein!*» («бути Вашим рецензентом!»), що підкреслюють різкий контраст між тим, ким вважає себе персона рецензента та як зневажливо відноситься до митця. Інтонаційна лінія партії рецензента ламана і побудована на квартових і секундових інтервалах. Коли йдеться про ніс митця, композитор виділяє слово «*Auswuchs*» висхідною квінтою на ноту  $D^2$  та низхідною секстою, ніби прокреслюючи у партитурі ніс на обличчі.

Характеристичність образів «рецензента» та «митця» також досягаються завдяки тембровій індивідуалізації – персоніфікація образів. Гуго Вольф яскраво демонструє прийом, який буде використовуватися у камерно-вокальній творчості його наступниками тільки наприкінці XIX-XX століть у жанровій формі «вірш з музикою». А саме, завдяки тембровій персоніфікації композитор відтворює психологічні характеристики образів, надає можливість їх нового семантичного прочитання. Це своєрідний ігровий момент, поява якого також вказує на театральність «*Abschied*».

Цікаво, що другий смисловий епізод відповіді митця також розпочинається з ноти  $D^2$  – вершини мелодії рецензента – а потім відбувається різкий інтонаційний спад на октаву вниз і знову під'єм вгору через сексту на нону ( $Es^2$ ) з подальшим висхідним ходом на секунду –  $F^2$  – найвищій точці мелодії у вокальній лінії цього епізоду. Інтерес викликає акцентування кожної ноти у вокальній партії – відповіді поета / композитора – з використанням танцювального елемента, що підкреслюється ремаркою Гуго Вольфа «*potpös*» – «помпезно»: «*Ei Hasen! ich dachte nicht, all' mein Lebtag nicht, daß ich so eine Weltsnase führt' im Gesicht!*» – «Дійсно! Я ніколи не думав, все моє життя, що я ношу самий великий ніс у світі!». Далі у поетичних рядках йдеться про те, що митець не звертає уваги на все, що йому говорить рецензент (авторська ремарка «*mässig*» – «помірно»). Але, якщо ми звернемо увагу на партію фортепіано, то дрібні шістнадцяті вказують на внутрішнє хвилювання поета / композитора, він ніби міркує про

сказане, на що вказує авторська ремарка для партії вокалу «*zögernd*» – «вагаючись».

Третій епізод – кульмінація всієї *Lied* «*Abschied*» – розпочинається з авторської ремарки «*nicht eilen*» – «не поспішаючи». Але далі події розгортаються надзвичайно стрімко – митець шуткуючи вдаряє по сідницях рецензента і той «градом» (*alle Hagel! ward das ein Gerumpel, ein Gepurzel, ein Gehumpel!* – «був грохот, політ шкереберть, шкутильгання!») летить по сходах вниз. Вольф театралізує цю сцену за рахунок мовного малюнка здивованого вигуку, що за манерою виконання у Д. Фішера-Діскау наближується до «*Sprechstimme*» (голосу, що говорить) та пише авторську ремарку «*rasch*» – «риссю». Темп здається скорішим завдяки дробленню у партії фортепіано шістнадцятих на тридцять другі, виникають різкі злети з *pp* на *crescendo*, що нагадує грохот і політ шкереберть по сходах. В основі цього невеличкого епізоду покладено, за Т. Резницькою, засновану на секвенційному розвитку інтонаційну формулу, котра складається зі збільшеної секунди, що, у свою чергу, обрамляють дві малі секунди на початку та наприкінці мотиву. Саме на збільшену секунду у мовленні припадає підвищення тону у зв'язку з наголосом у слові, що означає його смисл – ударна голосна «u» у слогах «gump», «purz», «hump». Більш того, інтонаційні повтори виступають у тісній єдності з фонетичним забарвленням реплік як неспецифічним звуковим прийомом зображальності [35, с.68].

*Coda* побудована на чарівній стилізації віденського вальсу у темпі «*sehr lebhaft*» – «дуже жваво». Ігровий жартівливо-гротескний елемент театральності підкреслюється танцювальним рухом, який ми відчуваємо у іронічному контексті, що додає словам поета – «*Dergleichen hab' ich nie gesehn, all' mein Lebtag nicht gesehn einen Menschen so rasch die Trepp' hinabgehn!*» – «Я ніколи не бачив, все своє життя, щоб людина так швидко спускалася по сходах!» – комічний характер. На нашу думку, розгорнутий фінальний виклад фортепіанної партії стилізований під вальс, не що інше як початковий мотив пісні, який вказує на намір «викинути» надокучливого

рецензента від самого початку. А отже, Вольф проникає глибше, врешті-решт, бачить більше, ніж Мьоріке.

Додамо, що взаємодія словесної і музичної компонент вимагає від вокаліста-інтерпретатора звернення уваги не лише на використання іронічно-гротескових прийомів, а й персоніфікації образів відповідно до їх тембрової індивідуалізації, що надає можливості до ще більшої театралізації геніальної мініатюри.

## **2.2 Вольф-портретист: діапазон психологічних мініатюр-замальовок (на матеріалі камерно-вокального циклу «*Gedichte von Joseph von Eichendorff*»**

Ідея створення циклу пісень на слова Й. Айхендорфа з'явилася у Вольфа після творчої перерви влітку 1888 р. За останніх вісім днів вересня Вольф створив десять пісень, а повністю збірка з двадцяти пісень була опублікована як окремий том 1889 року.

Концепція камерно-вокального циклу на слова Й. Айхендорфа цілком відрізняється за своїми образами та композиційним рішенням від циклу пісень, створених Г. Вольфом на слова Е. Мьоріке. Вірші Айхендорфа привернули увагу композитора своєю чіткістю контурів та яскравими людськими образами. Відомий дослідник творчості Гуго Вольфа В. Коннов слушно зазначає інакшість взаємовідношення музики і поезії: «композитор є першовідкривачем образної сфери віршів Айхендорфа – реалістично-жанрового струменя лірики поета. Однак композитор не залишається у вузьких межах гумористично-жанрового підходу. Він суттєво коригує поетичний матеріал Айхендорфа, характери якого піднімаються композитором на рівень справжнього монументального мистецтва, а їх музичні замальовки тяжіють до гімнічності» [18, с.15]. У циклі пісень на слова Айхендорфа композитор загострює увагу на персонажах з низьких соціальних верств, грубих земних постатях – босяках, бродягах, жебраках,



образи яких глибоко вкорінені у суспільній свідомості. Така певна народність дійових осіб циклу пропонувала строфічні форми, що нагадували фольклорні, так само, як і мелодії. Композитор підкреслює не типові романтичні риси поезії Айхендорфа, а «гостро-гумористичний, грубуваточуттєвий елемент» [7, с. 18]. П. Вульфійус вказує на здатність композитора до активного переосмислення творчості Й. Айхендорфа, адже в циклі пісень на вірші поета Гуго Вольф «значно посилює інтенсивність втілення вольових, дієвих рис поетичних образів, а в окремих випадках привносить їх туди, де вони у Айхендорфа відсутні» [там само].

Ще один дослідник творчості композитора М. Лобанов вказує на принципову відмінність камерно-вокального циклу на слова Й. Айхендорфа від циклу на слова Е. Мьоріке – відсутність вагнерівських принципів декламації вірша, а також слабкого відчуття шубертівського начала. Лобанов вказує на більш відчутне наслідування традиціям Р. Шумана, а саме, «сплав мовних та наспівних інтонацій у пісенній мелодиці, розгортання мелодії з афористичної ємної початкової фрази, поліритмія в акомпанементі» [24, с. 66]. Відзначимо, що Р. Шуман також звертався більш ніж до десяти віршів Й. Айхендорфа; його пісні зображують особистість у гармонії чи конфлікті зі світом природи.

Камерно-вокальний цикл на слова Й. Айхендорфа можливо поділити на три умовні групи пісень. Перша створена на ліричні вірші поета, які, за словами М. Лобанова, просякненні світлою журбою, тугою або передчуттям щастя: №1 «*Der Freund*» («Друг»), №3 «*Verschwiegene Liebe*» («Таємне кохання»), №4 «*Das Ständchen*» («Серенада»), №8 «*Nachtzauber*» («Нічні чари»), №12 «*Heimweh*» («Туга за батьківщиною» / «Ностальгія»), №16 «*Liebesglück*» («Щастя кохання»), №18 «*Erwartung*» («Очікування»), №19 «*Die Nacht*» («Ніч»).

Друга група більш характеристична, за словами М. Лобанова – це «пісні-портрети, пісні-замальовки, які створюють, інколи з гумором, галерею народних характерів» [23, с. 67]: №2 «*Der Musikant*» («Музикант»), №№5-

6 «*Der Soldat I, II*» («Солдат I, II»), №7 «*Die Zigeunerin*» («Циганка»), №9 «*Der Schreckenberger*» («Командир безстрашний»), №13 «*Der Scholar*» («Школяр»), №17 «*Seemanns Abschied*» («Прощання моряка»), №20 «*Waldmädchen*» («Лісна дівка»)

Третя група – гумористичні пісні: №10 «*Der Glücksritter*» («Солдат вдачі»), №11 «*Lieber alles*» («Краще все одразу»), №14 «*Der verzweifelte Liebhaber*» («Відчайдушний коханець»), №15 «*Unfall*» («Нещасний випадок»).

Розглянемо три пісні з першого та другого зошиту більш детально.

«*Verschwiegene Liebe*» («Таємне / Приховане кохання»). Тема кохання посідає важливе місце у камерно-вокальній творчості Гуго Вольфа. «*Verschwiegene Liebe*» на слова Й. Айхендорфа – одна з *Lied*, котра зафарбована романтичним любовним томлінням. Пісня була створена 1 серпня 1888 року, коли Гуго Вольф щойно повернувся до Відня з Байройта і перебував у свого друга Фрідріха Екштайна (*Friedrich Eckstein*). Композитор гуляв по саду, намагаючись прочитати поезію Йозефа фон Айхендорфа, але шум від сусідньої фабрики заважав йому. Однак раптом він потрапив до будинку, сів за фортепіано і за один раз склав «*Verschwiegene Liebe*». «*Verschwiegene Liebe*» – це прекрасна пісня, у котрій йдеться про один з тих рідкісних моментів ідеального щастя, що час від часу зустрічаються в піснях Вольфа.

Вірш включений до епічної поеми «*Robert Guiscard*», написаної Й. Айхендорфом у 1855 році, за два роки до смерті. Гвіскард (Норманський лицар 11 століття) знаходиться в кімнаті з відкритим вікном у місячному світлі, він вдихає аромат бузку і чекає на Марі, котра зазвичай ходить на прогулянку в цю годину, і він співає ці вірші «з глибини свого серця». Виходячи з контексту вірша, можна було б говорити про виконавську інтерпретацію «*Verschwiegene Liebe*» від імені чоловіка. Але ж ми знаємо велику кількість прикладів прекрасного жіночого виконання цієї *Lied*. І дійсно, таємне почуття, що приховується від людського світу, відкривається

у нічній безкінечності, і воно таке ж прекрасне, як сама ніч («*mein Lieb ist verschwiegen und schon, wie die Nacht*»).

Всі музично-виразні засоби говорять про приховану внутрішню театральність, видовищність на зображальному рівні картинного типу, за висловом В. Коннова, це приховані «музичні декорації». У «*Verschwiegene Liebe*» – «малюється» образ ночі, що поєднується з особливим психологічним, еротичним станом героя (героїні), що у сукупності поєднує ніч і кохання. Це «нічна лірика» та «нічний пейзаж», свідчення про «схильність до нового, умовно-асоціативного типу образності» [51, с.131] у творчості Гуго Вольфа. Необхідно додати, що образ ночі завжди приваблював романтиків, і у багатьох митців стає маркером їх творчості.

Примітним є визначення ночі Олексієм Лосєвим: «Ніч являє собою одну з первинних світоутворюючих потенцій, вона породила сили, що приховують у собі таємниці життя й смерті, що викликають дисгармонійність у бутті світу, без якої, однак, не мислимий ані світ, ані його кінцева гармонія» [25, с. 218]. Отже, ніч у «*Verschwiegene Liebe*» – не тільки складова природного універсуму, а те, що надає можливість проявити невловимі таємниці душі, розкрити свої почуття, таємничі надії та сподівання – «*erraf sie nur Eine, wer an sie gedacht*». Музичний довірливий монолог від першої особи дозволяє нам вловити контекст емоційних відтінків внутрішніх переживань щодо сподівань на кохання. Спираючись на літературний текст, композитор дає лише музичні натяки, які є подібні до нічних тіней без облич та індивідуальності. Вони подібні до нічних тихих снів і збуджують фантазію. Є тільки ніч, хмари, пагорби, поля та любов. Ключовим словом є «*Verschwiegene*», яке у словнику Дудена [55] визначається як «*bewusst nicht sagen; verheimlichen*», тобто не говорити щось свідомо, щоб приховати. А тому у «*Verschwiegene Liebe*» йдеться про любов, яка зберігається навмисно таємною, про яку можна говорити або лише натякати на це.

Зміст музичних засобів, обраних Гуго Вольфом наповнений романтичними символами – дуже гнучкий кантиленний мелодизм, розмір

12/8 (що вказує на невеличкі коливання повітря у ночі), м'який тріольний рух поєднаний з розкладеними арпеджованими гармоніями, що йдуть до гори, майже вся динаміка утримується на рівні *piano*. Загальний характер «*Verschwiegene Liebe*» позначений як «*Sanfte Bewegung und immer sehr zart*» – «ніжний рух і завжди дуже ніжно». У пісні немає конфлікту та напруги, вокальна партія звучить «*leise*» («м'яко»), і наприкінці кожної фрази виникає ефект тиші. Партія фортепіано також виконується з рекомендацією композитора «*ausdrucksvoll und weich*» – «виразно та м'яко». У першій строфі слово «*Verschwiegen*» підкреслюється найвищою продовженою нотою  $\text{fis}^2$ , яку необхідно співати *pp*. Так само підкреслюється і «*Gedanken sind frei*» («думки вільні»), де *Gedanken* також виконується на найвищій ноті  $\text{fis}^2$ , яка вдвічі довша за попереднє виконання *Verschwiegen*, і далі йде *crescendo* до кінця першої строфи. У другій строфі фраза дещо змінена – найвища і найдовша нота виконується на слові *schön* (прекрасний) – «*Mein Lieb ist verschwiegen und schön wie die Nacht*» («Моя любов є прихованою та прекрасною як ніч» – переклад наш В.Ч.), але цього разу вокальне виконання стає спочатку голоснішим, а потім затихає, щоб закінчити пісню на *pianissimo*.

«*Der Soldat I*» («Солдат») з першого зошиту – це короткий жартівливий, гумористичний музичний твір, який був написаний у березні 1887 року, за декілька місяців до початку найпліднішого періоду у творчості Вольфа. Як слушно зазначає Сьюзен Юенс, Гуго Вольф дотримувався трьох загальних комедійних принципів: «Його завжди приваблювало перебільшення, надмірність Рабле і комічна мелодрама, сміх, який виникає, коли жести є більш екстравагантними, ніж вимагає привід. По-друге, він прагнув стиснути численні комічні деталі, музичні нюанси, натхненні текстом, як у партію фортепіано, так і у вокальну лінію, але особливо у фортепіано <...> I, нарешті, яким би не був словесний прийом, жарт передусім стає музичним жартом» [74, с.76].

Ще до появи головного персонажу – Солдата – Г. Вольф малює сцену у фортепіанному вступі – це легка хода коня, зображена у ритмі на 3/8, який стає основою всієї пісні. У восьмому такті ми можемо спостерігати, як композитор надає характеристику ходи коня у вигляді граціозних форшлагів. Зауважимо, що граціозні форшлагги та інші прикраси такого роду часто сповіщають про гумористичний елемент у піснях Вольфа.

Характеризуючи солдата як грубу та дещо нахабну людину, Айхендорф-Вольф використовують скорочені слова, наприклад, як «'nem» та «s'ist» у першій строфі, з чого ми розуміємо, що солдат сприйняв таку манеру висловлення у військових таборах, в нього немає освіти, а тому він не турбується про правильний синтаксис.

Оскільки кожна строфа розпочинається однаково, Вольф пропонує змінену строфічну форму. На початку перших трьох строф вокальна мелодія розвивається за однаковим контуром, і щоразу повторюються одні і ті ж самі інтервали. Мелодія представлена у послідовному русі зростання – C Dur, d moll, e moll. І у четвертій строфі слід було б очікувати наступну тональність F, але замість продовження руху до цієї тональності Вольф раптово повертається до C Dur без гармонічної підготовки. Така несподівана зміна у напрямку тонального руху, спричинена смисловим навантаженням, зміною настрою солдата, його невпевненістю.

Зазначимо, що дієслово *freien* (залицятися, свататись) та іменник *Freien* (на відкритому повітрі), хоча і пишуться однаково, мають різне значення. Гуго Вольф ніби перекладає жарт Й. Айхендорфа на музичні терміни – початкова буква F натякає, як на ключ, так і на висоту тону. Перше знайомство у вірші з панночкою, до якої залицяється солдат, асоціюється з ключем F у третій строфі. Зустріч солдата та панночки підкреслюється за допомогою авторської ремарки у мелодії та акомпанементі «*ein wenig zuruckhaltend zart*» («трохи стримано і ніжно») та виразного «*sehr zart*» (дуже ніжно). Солдат ніби на мить зупиняється у своїх мріях на образі панночки, перш ніж повернутися до швидкого темпу «*Frisch*» («бадьоро, жваво»), який

вказує на продовження солдатом мандрівки. Нотки невпевненого сміху у вокальній партії вказують на певну солдатську розгубленість, адже, можливо, панночка і не найпрекрасніша, але немає нікого, хто йому більше подобається. І все ж таки солдат приймає рішення залишитись свободним, подалі від замку та звільнитися від шлюбних уз. Досить влучною є композиторська ремарка «*gedehnt*» («розтягнуто»). Вокальна партія починає тихо, ніби шепоче, а потім спускається на октаву і на тривалій ноті F робиться *crescendo*, перш ніж різко підніметься на півтона у Fis. У світлі асоціацій ноти F з панночкою, такий хроматизм вказує на втечу солдата від коханої.

Особливостями пісні «Der Soldat I» є: по-перше, паралельна структура строф, що дозволила Г. Вольфу використовувати різноманітну строфічну пісенну форму; по-друге, поетичний образ коня ілюструється ритмічним малюнком, що нагадує легкий галоп, і слугує основою для всієї пісні; по-третє, гумористичність вірша підкреслюється за допомогою навмисного гармонійного плану, гармонійних зсувів та хроматизмів як у вокальній партії, так і в партії фортепіано.

«*Der Scholar*» («Вчений»). Назва цієї пісні – винахід Гуго Вольфа, оскільки власне Айхендорф в деяких виданнях надає зовсім інші назви своєму віршеві – або «Студент» (*Der Student*), або «Блукаючий студент» (*Der wandernde Student*). Це герой, який уявляє себе середньовічним мандрівним вченим – голіардом. Голіарди у середньовіччі були ченцями або студентами, які залишили безпеку монастиря чи університету та почали заробляти гроші, мандруючи і співаючи пісні на різноманітні теми (про кохання, тяжке життя, сатиричні пісні тощо). Життя голіардів було непростим і їх пісні більшою мірою говорять про розчарування у світі. Можна припустити, що Й. Айхендорф, напевно, стикався з багатьма такими молодими людьми, будучи студентом Гейдельберзького університету. Зацікавленість з боку Айхендорфа і Вольфа такою тематикою відповідає відродженню інтересу до історії німецького середньовіччя, до національної мови, поезії і мистецтва,

що було характерним для всього періоду Романтизму, а також періоду *fin de siècle* у австро-німеччині.

У вірші Айхендорфа вчений насолоджується поганою погодою, коли дощ підбадьорює його. Він стверджує, що у нього немає причин боятися явищ природи, блискавки і грому. Його розум і справді задоволений лише тоді, коли він блукає далеко від світу людей. У вірші демонструється іронічна точка зору, можливо, типова для «високоосвічених» осіб. Г. Вольф зображує відстороненість ученого від усього світу використовуючи прийом *staccato* у басовій лінії партії фортепіано, яке протиставляється висхідному хроматичному ходу у мелодії в останньому такті вступу. *Staccato* у партії фортепіано використовується композитором як засіб виразності, який підкреслює відстороненість та іронію. У той же час позначка автора *nicht staccato (legato)* вказує на емоційне залучення, експресію, як це відбувається у третій строфі, коли вчений із запалом заявляє (*kräftig*), що віддає перевагу науковим штудіям, а не тим, що пов'язані з Мамоном – демоном ненажерливості, багатства та несправедливості: «*Frei vom Mammon will ich schreiten auf dem Feld der Wissenschaft*». Великі стрибки у вокальній лінії, кожен з яких ще більше підкреслюється наголосами, акцентує юнацьку помпезність слів. В цей же час басова лінія фортепіано виконується на *legato*, що свідчить про його справжній емоційний зв'язок із заявою. В останній строфі вчений повертає до себе спокій, вокальна лінія відновлює свою мелодійну гладкість, але наприкінці твору повертаються гострі *staccato* в партії фортепіано.

Необхідно зазначити, що «*Der Scholar*» був створений з інтервалом в один день з «*Der verzweifelte Liebhaber*» у вересні 1888 року, і разом ці пісні складають своєрідний мініатюрний цикл. Незважаючи на те, що вірші походять з різних частин власне збірки Й. Айхендорфа («*Der Scholar*» з *Wanderlieder*, «*Der verzweifelte Liebhaber*» з «*Frühling und Liebe*»), Г. Вольф упізнав їх спільні риси: обидва герої – студенти, і обидва зізнаються у деяких розчаруваннях щодо свого любовного досвіду, коли кохана залишає вченого,

а він з надією чекає на неї біля дверей. Вольф тонко натякає через музичні прийоми, що це може бути одна й та сама особа. Наприклад, початковий мотив у фортепіанній частині «*Der Scholar*» нагадує перші такти вокальної партії «*Der verzweifelte Liebhaber*». Крім того, заключні частини двох пісень мають спільні аспекти. У постлюдії «*Der Scholar*» нижній і середній голоси в акорді кілька разів повторюють маятниковий півтоновий рух, тоді як верхній голос рухається напівтонами у протилежному напрямку. Подібний маятниковий рух виникає і в «*Der verzweifelte Liebhaber*», де два голоси спускаються на півтон, а третій піднімається на цілий тон. Нарешті, обидві пісні завершуються розгорнутими фортепіанними партіями, які підсумовують висловлювання головних героїв. Обидві пісні складають мініцикл та пропонують два взаємопов'язаних за змістом монологи, дві розповіді, які складають драматургійно переконливу пару.

Необхідно відзначити, що всі пісні, які належать до вище зазначених другої та третьої груп, завдяки яскравим музично-виразовим засобам та текстам віршів, які можна назвати рольовими (*Rollengedichte*), мають ознаки вираженої театральності, а перша група – ознаки прихованої театральності. Більшість віршів Й. Айхендорфа, які використав у своєму циклі Гуго Вольф – рольові. Цей тип поезії являє собою своєрідний монолог, виголошений конкретною особою. Через монолог (або прихований діалог) автори (поет і композитор) розкривають ті чи інші риси характеру особи та поміщають її у певний соціальний контекст. Завдяки рольовим віршам у камерно-вокальному циклі змальовуються короткі миті з життя різних людей, окремих осіб, надаються мініатюрні музичні портрети, які, за своєю суттю, часто є драматичними. Гуго Вольф багато років був захоплений ідеєю створення повнометражної опери і, ймовірно, пісні з різних циклів постають як ескізи для майбутньої масштабної роботи.



### 2.3 Особливості втілення жанрової форми «вірш з музикою» у камерно-вокальному циклі «*Lieder nach gedichten von Goethe*»

Звернення Гуго Вольфа до поезії Й. Гете – новий етап у творчості композитора, що став помітним поворотом до філософської проблематики, моральних та релігійних роздумів. Звісно, вірші Гете знайшли своє втілення не лише у творчості Вольфа. Композиторів XIX століття приваблював не лише філософський контекст віршів, їх глибина та монументальність, а й універсальність особистості та творчості самого поета. За влучним зауваженням В. Коннова, «в історії німецької романтичної пісні рівновеликими Гете залишились лише тільки Шуберт і Вольф». [18, с. 16]. Але, на відміну від Ф. Шуберта, котрий шукав у поезії Й. Гете риси, що були б співзвучні його ліричному герою, саме Г. Вольф зміг вловити та втілити музичними засобами світогляд Гете, психологізм його образів, філософські та художні уявлення й уподобання поета.

Величезний діапазон емоцій, представлений у поетичному світі Гете, був надзвичайно близьким композитору. В камерно-вокальному циклі на слова Й. Гете («*Lieder nach gedichten von Goethe*») композитор виводить на перший план психологічну індивідуалізацію образів, це «своєрідна “музична драма” існування людини у Всесвіті» [18, с. 17]. На відміну від циклів Г. Вольфа на літературні тексти Е. Мьоріке та Й. Айхендорфа, цикл, створений на слова Гете, вирізняється потужною роллю мікроциклів, які є незалежними, що і дозволяє виконувати їх як окремі опуси. Камерно-вокальний цикл на вірші Гете включає 51 мініатюру, котрі розділені на чотири зошити. Драматургія мікроциклів формується за принципом відношення пісень до поезії «Вільгельма Майстера» та тріади «Гімнів» – «Прометей», «Ганімед» та «Кордони людства».

Перший зошит складається з десяти мініатюр. Їх літературне джерело – фрагменти роману Й. Гете «Роки вчення Вільгельма Майстера» («*Wilhelm Meisters Lehrjahre*») (1795-1796), написаного у прозаїчній формі, але низка

фрагментів містить поетичний текст – пісні, що виконують персонажі роману. Таким чином, перший зошит циклу Г. Вольфа стає своєрідною музичною ілюстрацією до роману Гете.

Головний пресонаж роману Гете – Вільгельм Майстер – є прикладом особистості, моделлю вибору життєвого шляху. Вперше цей образ вже з’являється у першій версії роману, «*Wilhelm Meisters theatralische Sendung*» («Театральна програма Вільгельма Майстера»), яку Гете написав між 1777 та 1785 роками, що вперше була опублікована у 1911 році. Саме в цій версії знаний поет пише театральну програму Вільгельма Майстера, так званий «Урмайстер» («*Urmeister*»), котру використовував поет у романі «*Wilhelm Meisters Lehrjahre*». Зробимо припущення, що саме закладена у романі ідея театральної програми стала відправним пунктом Гуго Вольфа на шляху до інтерпретації образів з точки зору театральності та театралізації, і у цьому контексті – безмежної внутрішньої драматизації жанру «вірш з музикою».

Однак Гуго Вольфа приваблює не головний герой роману. В першому зошиті камерно-вокального циклу центральне місце займають Арфіст та Міньйон (*Mignon*), образи котрих композитор оспівує. Відзначимо, що до Гуго Вольфа до головної героїні роману Міньйон зверталось багато композиторів. Пісні Міньйон склали Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Шуман, Ф. Мендельсон, Ф. Ліст, П. Чайковський та багато інших. Проте, за сюжетом роману головний герой Вільгельм Майстер зустрічає дівчину 12-13 років – Міньйон – бродячу циркачку. Ім’я «*Mignon*» походить від французької і означає «миленька», «славна», «крихітна». Вільгельм Майстер викупує її від власника та стає покровителем. У романі дівчина співає пісні, в яких сумує за батьківщиною – Італією. Міньйон не пам’ятає своїх батьків, вона подорожує Німеччиною з Вільгельмом та старим напівбезумним Арфістом, і з дивовижною для дитини глибиною співає про далекі теплі країни. Поступово прихильність Міньйон до Вільгельма Майстра перетворюється на любов, котра залишається без відповіді. У фіналі роману Міньйон помирає в

обіймах Вільгельма, котрого називає коханим, покровителем і батьком у пісні.

Підкреслимо, що сам Гете називає свої віршовані вставки у Вільгельмі Майстрі піснями. Головний персонаж роману перекладає пісні з італійського оригіналу на німецьку мову. Він просить Міньйон повторювати і пояснювати «строфу за строфою, записував їх і перекладав їх німецькою мовою. Однак йому вдалося лише віддалено передати своєрідність зворотів. Зникла дитяча простодушність вислову, між тим як уривчаста мова ставала гладкою, а непослідовні думки – пов'язаними. Так і нічого не можна було б порівняти з чарівністю наспіву» [12, с. 118]. Отже, пісні Міньйон від самого початку свого існування співалися італійською і лише згодом стали віршами.

Для Міньйон притаманний стан розладу з оточуючою дійсністю, почуття томлення та самотності. Вона є символом чистоти та відвертої щирості. У третій пісні Міньйон «*So laßt mich scheinen...*» відчувається передчуття «пізнього стилю» Гуго Вольфа, котрий буде яскраво проявлений в камерно-вокальному циклі «Пісень Мікеланджело» з їх фантастичним втіленням царства мертвих. Серед усіх пісень Міньйон, «*So laßt mich scheinen...*» майже ніколи не аналізується музикознавцями. Але, на наш погляд, вона викликає інтерес з точки зору свого внутрішнього драматизму – це «мініатюрний просвітлений реквієм» [19, с.35]. Третя пісня Міньйон – монолог, її лірико-філософські, релігійні роздуми у передчутті неминучої смерті.

So laßt mich scheinen, bis ich werde,  
Zieht mir das weiße Kleid nicht aus!  
Ich eile von der schönen Erde  
Hinab in jenes feste Haus.

Не осудіть і не зривайте  
Найкраще убрання із пліч.  
Я з любого полину краю  
У інший світ, у вічну ніч.

Dort ruh' ich eine kleine Stille,  
Dann öffnet sich der frische Blick;  
Ich lasse dann die reine Hülle,  
Den Gürtel und den Kranz zurück.

Там ненадовго я спочину  
І знову встану - прийде строк  
І зникне світла одежина,  
І гарний пояс, і вінок.

Und jene himmlischen Gestalten

Бо у небесній тій світлиці

Sie fragen nicht nach Mann und Weib,  
Und keine Kleider, keine Falten  
Umgeben den verklärten Leib.

Не запитають, хто ти є,  
І жоден одяг не лишиться  
Лиш тіло сяюче твоє.

Zwar lebt' ich ohne Sorg und Mühe,  
Doch fühlt' ich tiefen Schmerz genug.  
Vor Kummer altert' ich zu frühe;  
Macht mich auf ewig wieder jung.

Хоч я сміялася над лихом,  
У серці біль лишив сліди.  
Доволі горя! Вічну втіху  
Знайду між вічно молодих.  
Переклад М. Губко

Як можна побачити, пісня будується на чотирьох строфах гетевського вірша. Його прихована емоційність та смислова напруженість повністю співпадає з музичним викладом і відчувається не лише у межах кожної строфи окремо, але й у вірші загалом. Така прискіплива увага Вольфа до семантики вірша говорить про зацікавленість композитора щодо розкриття множинності смислових відтінків. Текст вірша відсилає нас до філософсько-релігійних роздумів про потойбічний світ, де немає болю та горя, ніхто не засудить твої вчинки, всі є вічно молоді, де немає значення, ким ти був у земному житті і яким був твій одяг. Міньйон відчуває просвітлення від того, що настане час, і вона знайде втіху між вічно молодими, як і вона сама.

Композитор обмежується досить скупими побажаннями щодо манери виконання – загальний темп та характер він позначає як «*Zehr langsam und zart*» – «дуже повільно і ніжно». Початок третьої строфи «*Und jene himmlischen Gestalten...*» («Бо у небесній тій світлиці не запитають, хто ти є...») Гуго Вольф рекомендує виконувати «*sehr leise*» – «дуже тихо». Кульмінація драматичного розвитку припадає на другу та четверту строфи, але протягом цього розвитку ми відчуваємо невеличкі хвилі *crescendo* та різкі спади на *diminuendo*. Так, наприклад, Вольф підкреслює слова Гете «*und keine Kleider, keine Falten*» («ні одягу, ні зморшок» – переклад наш В.Ч.) та додає спочатку стрибок до гори на квінту («*keine Falten*»), а потім стрибок на сексту вниз на слові «*Falten*», стверджуючи мізерність всього, на що звертається увага у земному житті. Четверту строфу «*Zwar lebt' ich ohne Sorg und Mühe...*» («Хоча жила я без турбот і бід...» – переклад наш В.Ч.)

рекомендовано виконувати «*mit immer gesteigertem Ausdruck*» – «з посиленням експресії». Наведемо наш власний, хоча й не поетичний, але більш точний переклад останньої строфи: «Хоча жила я без турбот і бід, але я відчувала досить глибокий біль. Я занадто рано постаріла від печалі; робіть мене знову вічно молодією!». Це друга смислова кульмінація, де у тексті пісні вперше композитор використовує *f* на словах «*Macht mich auf ewig*» на найвищій ноті (Ges<sup>2</sup>) і далі трапляється моментальний спад напруження на словах «*ewig wieder jung*» – «*abnehmend*» – «зменшуючи» (звук). Драматизм останніх слів підкріплюється викладом музичного матеріалу партії фортепіано, яке завершує третю пісню Міньйон, повністю повторюючи першу строфу пісні, але вже без слів.

Примітно, що провідна роль у третій пісні Міньйон належить фортепіано – виглядає так, ніби вокальна партія та фортепіанна помінялися місцями. Традиційно функція узагальнення належить фортепіанній партії, але у даному випадку вона відійшла до вокаліста. У той же час функція деталізації належить інструментальному супроводу. Фортепіанна партія будується на танцювальній ритмоформулі з квинтовою педаллю в басу. В основі вокальної партії покладено тему, яка проводиться в партії фортепіано. Вокальна та фортепіанна лінії насичені великою кількістю хроматизмів і модуляцій з відхиленнями у далекі тональності, що створює кожного разу ефект напруженості.

Підкреслимо, що образ Міньйон Гете-Вольфа – це не лише образ вічної жіночості, він зовсім не вкладається у «рамки» романтичних *Lied* попередників Г. Вольфа. Як пише Н. Говорухіна, «тут являється художньо-естетичний ідеал романтизму (додамо – пізнього романтизму – В.Ч.) з його зануренням у суб'єктивне, ірраціональне, навіть відірване від дійсності, а також ідея мистецтва як міфу і одночасно ремесла, у котрому немає відмінності між поезією та музикою, де все повертається до початкового синерезису» [13, с. 287]. Незважаючи на передчуття, і навіть спрагу смерті молодією людиною, томління та земні страждання від нерозділеного кохання,

образ Міньйон сповнений світла, релігійних почуттів, ствердження вічного життя, заперечення смерті та прагнення до безсмертя. Завдяки інтонаційно-смысловим акцентам, які підкреслюються вокально-мовним декламаційним началом, композитор висвітлює лірико-психологічні риси образу Міньйон, що пояснює абсолютно новий підхід у виборі Гуго Вольфом музичної жанрової форми «вірш з музикою» та композиторської мови у вже сталій традиції написання австрійської *Lied*.

«*Anakreons Grab*» («Могила Анакреона»). Між третьою піснею Міньйон можна зробити смислову арку з іншою піснею з цього ж камерно-вокального циклу – «Могила Анакреона» («*Anakreons Grab*»). Це одна з найулюбленіших та відоміших пісень серед виконавців і перекладачів літературного тексту Й. Гете. Гуго Вольф був захоплений магією «*Anakreons Grab*», і створив справжній театральний ескіз, де відчувається ніжність та обожнення могили давньогрецького поета. Але споглядання могили Анакреона<sup>3</sup> не таке скорботне, як можна було б подумати, і за словами Гете є «прекрасно прикрашене зеленим життям». Отже і *Lied* Вольфа говорить скоріше про відпочинок, ніж про муки.

«*Anakreons Grab*» – одна з небагатьох *Lied* кінця XIX століття, котра відображає амбівалентність австро-німецького філхеленізму<sup>4</sup> в постромантичну епоху. Ця пісня – складна діалектика між минулим і теперішнім, що впливає як на текст, так і на музику. За зовнішньою описовістю та спогляданням природи біля могили Анакреона криється глибока філософська ідея – пошук балансу між двома основними бінарними категоріями буття: «життя» та «смерті». Таке онтологічне та екзистенційне відчуття глибинних структур текстів культури створює смислову арку з третьою піснею Міньйон. Коли головний герой (або героїня) замислюється про дивне поєднання гробниці давньогрецького поета та яскравого

<sup>3</sup> Анакреон був давньогрецьким ліричним поетом, відомий своїми віршами на симпозиатичні теми. Жодної його біографії не збереглося.

<sup>4</sup> Філхеленізм використовується як назва для людей, які віддані грецькій мові або відображає любов до грецької культури. Цей термін використовується для опису поглядів європейців, наприклад, як Байрон, який підтримував війну греків за незалежність проти османів

природного життя, що оточує її, слухач стикається з інтригуючою стилістичною подвійністю музики Гуго Вольфа, що відсилає нас (певною мірою) до Вагнерівських композицій.

Написаний Гете в 1785 році вірш занурює нас до минулого на декількох рівнях. З одного боку, він спрямовує свій погляд назад на давньогрецького поета Анакреона з Теоса (бл. 572-490 р. до н.е.), але з іншого – вірш тонко відображує давніх і сучасних літературних імітаторів Анакреона, включаючи самого Гете. Крім того, цей невеличкий вірш являє собою переробку стародавніх епіграм, включених до грецької антології, масивної поетичної збірки, яка зачарувала Веймарське коло Гете на початку 1780-х років і надихнула його перші зусилля щодо складання віршів у стародавніх поетичних формах.

Вольф дає нову інтерпретацію та відкриває нові рівні ретроспекції «*Anakreons Grab*» у музичному прочитанні. Ця пісня була написана наприкінці 1888 року вже через тиждень після того, як композитор занурився в поезію Гете. Ця робота віддає шану Веймарському барду та його ідеалізованій концепції як Античності, так і, зокрема, Анакреону. Але така шана не означала прийняття даної концепції композитором. Гуго Вольф був знайомий з концепцією Ф. Ніцше про аполонічне та діонісійське начала давньогрецького мистецтва, і підтримував «критичну відстань» (за Амандою Глаурт) від класичного бачення Гете, що можна простежити у стилістичних невідповідностях музичного викладу твору. Як говорив Крістофер Хетч, музика Вольфа викликає тропи та композиційні практики з XVIII та початку XIX століть (тобто епохи Гете), що робить пісню більш доступною, ніж багато інших пісень композитора. Те, на що Хетч звертає увагу – це поєднання класичних стилістичних рис з неоромантичним стилем музики кінця XIX століття. Звідси виникає смислова багатозаровість та діалектичність «*Anakreons Grab*» між минулим і сучасним, що є важливим для інтерпретації пізнього романтизму в музиці, котра ґрунтується на ідеях мистецького творення, смерті та безсмертя.

Не зважаючи на закладену в основу бінарну опозицію «життя – смерть», пісня цілком побудована як пасторальна елегійна замальовка. Ми не можемо повністю погодитися з висловом Т. Резницької, яка стверджує, що Вольф «не вносить у музику елементів протиріччя та контрасту, і у будь-який спосіб підкреслює “тихе життя”, що оточує могилу поета природи» [35, с. 48]. На нашу думку, саме такий композиторський підхід підкреслює протиріччя між життям і смертю, минулим і сучасним та пошук балансу у бутті.

Композитор дає явні вказівки виконавцям. *Sehr Langsam und Ruhig* – дуже повільно і тихо – з цього позначення розпочинається сольний вступ партії фортепіано. В межах перших двох тактів фортепіанного вступу ми відчуваємо не лише настроювання вокаліста, складається загальний настрій всієї *Lied*. Ніжне синкопування між правою та лівою рукою не повинно відчуватися дуже ритмічним. Акорди необхідно грати тихо та непомітно, як падіння крапель роси з квітів. Вокаліст вводить слухачів до досить камерної, довірливої атмосфери, і тихо (Вольф вказує тут на «*zart*» – «ніжно») каже, що тут – де троянда цвіте, виноградна лоза в’ється – відпочиває Анакреон. Він насолоджувався весною, літом та осінню, а тепер гробниця захищає його від зими. Протягом всієї пісні використовується динаміка у межах *piano* та *pianissimo*, лише тільки один раз вона піднімається не більше як до *mezzo forte*. Тому піаніст повинен грати з максимальною увагою, оскільки всі вишукані гармонії повинні звучати на дуже тихому динамічному рівні і не заважати вокальному виконанню. Вся музична тканина побудована на оспівуванні та хроматизмах тріольних мотивів, що не повторюються у мелодичну малюнку. Кожного разу коли виконавець зупиняється у задумливості про земне та небесне буття, його роздуми органічно продовжує та договориє партія фортепіано. Вольф, як завжди, використовує свій улюблений прийом – він виділяє важливі для нього слова за рахунок ритмічних акцентів і збільшення тривалості слогу. Наприклад, підкреслюються слова «*mit Leben*» («з життям»), «*Anahreons Ruh*» (спокій



Анакреона), мелодія у вокаліста на слові «*Ruh*» не потрапляє на тоніку, а м'яко зупиняється на домінанті; синкопи розставляють смислові акценти на словах «*genoss*» («насолоджуватися»), «*glücklich*» («щасливий») та «*endlich*» («в решті решт»). Також необхідно підкреслити гнучкість вокальної декламації, яка прекрасно деталізована та підкріплена вишуканими гармоніями, за якими ми відчуваємо ауру природи (Бога), що оточує могилу Анакреона.

#### 2.4 Форми монологічного і діалогічного висловлювання у камерно-вокальному циклі «*Italienisches Liederbuch*»

Літературною основою циклу слугувало зібрання італійських народних поезій у перекладах Пауля Гейзе, серед яких найбільшим чином композитора зацікавили *rispetti* – крихітні віршовані висловлювання кохання, звернені до коханого або коханої. Для Вольфа ці твори були знаковими щодо еволюції власної творчості. У листуванні з Емілем Кауфманном композитор писав: «Я вважаю “Італійські пісні” найоригінальнішими і у художньому відношенні найдосконалішими з усіх моїх творів» [23, с. 60].

Перші двадцять дві пісні «*Italienisches Liederbuch*» були створені Вольфом у 1890-1891 роках, однак решті пісень довелося чекати до 1896 року. Ця затримка була спричинена давно запропонованим написанням опери «*Der Corregidor*» (1895), яка, можливо нагадала Вольфу любовний трикутник між ним і Мелані Кехерт, дружиною його друга. У результаті «*Italienisches Liederbuch*» було опубліковано у двох томах – книга I (1892) та книга II (1896). Переклади Гейзе були з чотирьох збірок: двотомника *Tommaso Canti popolari* (1841), *Tigri's Canti popolari Toscani* (1856) з деякими внесками з *Marcoaldi's Canti 21 popolari inedsts ma Dalmedico's Canti del popolo Veneziano* (1848). Збірка Гейзе містить різноманітні поетичні типи – 135 *rispetti*, 54 *velote* (венетійський еквівалент *rispetto*), 127 *riternelle* (пісні з повторенням), 24 *Volkballaden* (популярні балади), 23 *Volksthümliche Lieder*

(пісні в народному стилі), 12 *Corfica*. Але ж вибір Вольфа здебільшого стосувався *rispetto*, короткого італійського вірша про іронічне кохання, яке є ідеалістичним, глузливым або навіть образливим. Така форма поезії зазвичай складається з восьми рядків по десять або одинадцять складів у кожному. У зв'язку з цим у викладі Вольфа багато коротких фраз, здебільшого по 2-4 такти. *Rispetto* має тенденцію вимовляти одне й теж саме різними словами по два-три рази.

У камерно-вокальному циклі, що складається з 46 маленьких шедеврів, відкривається новий світ – світ простих людей, їх почуттів і долі. Як відомо, у своїх вокальних циклах «літературний композитор» («*der literarische Komponist*») прагнув передати не тільки конкретний зміст поетичного тексту, а й максимально точно відобразити індивідуальну художню манеру поета, автора літературного першоджерела. Народна поезія стала поштовхом до виконання нового творчого завдання – відтворення не образу конкретного поета, а – ширше – характерів, типів, національної самобутності народу. Особливості форми і змісту коротеньких віршованих *rispetti* зумовили сконцентрованість думки, простоту музичної мови і відточеність форми «Італійських пісень». Намагаючись зазирнути до душі італійського народу, Вольф створив лаконічні замальовки італійського побуту, яскравих характерів, манер, переживань героїв, щоправда не позбавлених етичної глибини і піднесено-філософського контексту, властивих австро-німецькій романтичній пісні. Саме таким чином композитор досягає поєднання і гармонійного співіснування двох творчих домінант Італійського циклу – спрощення і стиснення смислового наповнення змісту.

Розглянемо інтерпретацію двох пісень у жанрі *Lied* з Італійської книги пісень *Italienisches Liederbuch*, частина I, 1890-91 роки; частина II, 1896 рік), котра стала останньою великою роботою Гуго Вольфа у жанрі *Lied*.

Ідея зосередженості на дрібничках як на питомих джерелах істинної цінності і гармонії людського життя, мудрого прийняття дійсності величезного і всюди прекрасного буття проголошується у першій пісні циклу

«*Auch kleine Dinge können uns entzücken*» («Й невеличке може бути прекрасним»), що є своєрідним епіграфом до усієї збірки.

Щодо мелодики циклу загалом, Вольф дотримується улюбленої декламаційності, хоча водночас відчувається вплив італійського мелосу. Слід зауважити, що «*Auch kleine Dinge können uns entzücken*» вирізняється серед інших протяжною мелодією у шумановському дусі. Спираючись на поетичне першоджерело і прагнучі максимальної співвіднесеності усіх компонентів музичної форми та інтонаційних, ритмічних, синтаксичних складових поетичного тексту, композитор звертається у даному випадку до пісенно-аріозного інтонаційного типу мелодії, у якій перемежуються речитативні і романсові інтонації. Невеличкий чотиритактовий фортепіанний вступ низхідними інтонаціями та зустрічними висхідними арпеджіато ніби змальовує переливчате сяйво перлин у намисті. Загалом супровід партії фортепіано переважно витриманий у рамках динаміки *pianissimo*, поверх якої накладається вишукана і мрійлива, часом зворушлива, вокальна лінія.

На відміну від багатьох своїх творів, коли Вольф за допомогою великої кількості ремарок докладно «розписує» партитуру ролі, тут композитор обмежується декількома побажаннями щодо манери виконання (*Langsam und sehr zart* – повільно і дуже ніжно) та позначками бажаних темпових відхилень. Однак підказка виконавцеві міститься у рухливому і витонченому ритмічному малюнку вокальної партії, поцяткованому, ніби короткими зітханнями, восьмими і шістнадцятими паузами.

Блискуче виконання цього твору німецькою оперною і камерною співачкою Діаною Дамрау (*Diana Damrau*) і піаністом Гельмутом Дойч (*Helmut Deutsch*) на нашу думку є взірцем виконавської інтерпретації пісень Гуго Вольфа. Виконавці у повній мірі відтворили задум композитора, завдяки чому останній набуває чутної, а часом і видимої форми, що є найголовнішим досягненням, адже, на думку дослідника творчості композитора П. Вульфюса, «саме у здатності Вольфа зробити видиме чутним, а в чутному вловлювати обриси зримого і закладено секрет тієї

багатогранної наочності, яка перетворює кожну його пісню на точно окреслене відокремлене явище» [8, с. 66]. Діана Дамрау майстерно відтворює ліричний монолог із зачином речитативного характеру та розспівними центральними фразами. Мелодійно гнучкий та співучий речитатив у її виконанні сповнений різнобарвних тонких нюансів. Особливої уваги привертає трактування співачкою «внутрішнього» простору твору, в якому власне розгортається сюжет пісні – простота і стриманість, мудрий погляд на весь світ і прийняття дійсності в усіх її проявах. Саме це, на думку Т. Резницької, «дозволяє точно визначити закладений у пісні образ та знайти необхідні виконавчі засоби для його втілення» [38, с. 140].

Слідуючи вказівкам автора щодо характеру (*Langzam und zehr zart*) і динаміки (*piano*) виконання, філігранно відтворюючи вишуканий ритмічний малюнок, співачка правдиво та із справжньою насолодою відтворює образ твору, найяскравішим моментом якого є тиха кульмінація («*Denkt an die Rose nur, wie klein sie ist*» – «Тільки подумайте про троянду, яка вона маленька»), коли у прагненні деталізації «запаху» кожного слова та образу виконавиця сягає граничного *piano*.

Говорячи про театралізацію жанру пісні ми невідмінно констатуємо широке використання Вольфом принципу діалогічності як певної ігрової форми. Проте як правило йдеться про вбудовування елементів діалогу на мікрорівні, тобто всередині пісні. Щодо «Італійської книги пісень», то тут самі номери циклу подібні до реплік діалогу, герої якого транслюють увесь спектр любовних переживань. Чергування чоловічих та жіночих пісень – діалог чоловічого та жіночого персонажів – виводить дію за рамки окремого номера циклу, відсилаючи до дуетних побудов оперного жанру. *Rispetti* – це втілені у художню форму вітання, що саме собою має на увазі наявність діалогу. Отже у зверненні до цього жанру народної поезії також міститься прагнення до театралізації.

Ведення діалогу, присутність і «включеність» у дію під час виступу партнера по сцені, мовчазні, проте не менш ефектні, відповіді на рівні жестів

і міміки яскраво демонструє виконання циклу італійських пісень вже згадуваною нами Діаною Дамрау (*Diana Damrau*) і німецьким оперним співаком Йонасом Кауфманном (*Jonas Kaufmann*). Побудова їх виступу, порядок чергування пісень, рівень сценічної взаємодії перетворюють концертне виконання на динамічне та видовищне театральне дійство.

Тема кохання, поза сумнівом, посідає центральне місце у камерно-вокальній ліриці Вольфа. Представлені у вокальних мініатюрах «Італійської книги пісень» градації душевних переживань, пов'язаних з ліричним повідомленням почуттів, надзвичайно різноманітні – відверті освідчення в коханні та жорстокі відмови у взаємності, ніжні або пристрасні звернення та іронічні, часом саркастичні, відповіді. Проте об'єднуючим фактором є те, що усі «любовні переживання героїв циклу представлені не у статиці, а у надзвичайно динамічному духовному русі» [18, с. 19].

Пісня «*Wenn du, mein Liebster, steigst zum Himmel auf*» («Коли, мій любий, ти до неба піднесешся») належить до другої частини «Італійської книги пісень», написаної у 1896 році. Це ще один приклад поєднання аріозного і декламаційного начал, зумовлений спробою багат шарового відображення змістовної основи пісні. Композитор поєднує аріозний мелодизм ліричних почуттів з яскраво вираженим мовленнєвим забарвленням декламаційного стилю. Це глибоко інтимне і водночас піднесене одкровення, що зводить у чудову міру не тільки почуття до коханого, але й релігійні почуття, які відчуває героїня пісні. «*Wenn du, mein Liebster, steigst zum Himmel auf*» є водночас і звернення, і мрія, і релігійно-філософське висловлення, що виводить любовне почуття на рівень божественної суті буття і повного єднання із Всесвітом:

І як Господь Бог побачить страждання нашої любові ...

В одне спільне він зіллє два серця,

І в раю засяє небесне полум'я

-----

*Und sieht der Herrgott unsre Liebesschmerzen ...*

*Zu Einem Herzen fügt er zwei zusammen,  
Im Paradies, umglänzt von Himmels flammen.*

У вирі наскрізного розвитку відбувається динамічний рух від замріяного стану героїні пісні через її звернення до коханого, яке, поступово набуваючи усе більшої експресії, перетворюється на звернення до Бога. Кожен рядок віршу і, відповідно, кожна музична фраза, немов сходи́нка у невинній грі настроями, у висхідному емоційному русі: від *piano* до *fortissimo*, від наспівної аріозності – до промовистої, майже екстатичної декламаційності, від блукання мелодії хроматизмами і альтераціями – до впевненого шляху мажорним звукорядом. Емоційність останнього висловлювання героїні сягає рівня полум'яного небесного сяйва і отримує кульмінаційного звучання у заключних акордах партії фортепіано.

Виконання цієї пісні вимагає насамперед уваги до відтворення наскрізності розвитку на усіх рівнях – слова, мелодики, тонких нюансів звуковисотного інтонування, динаміки, емоційної складової –, адже лише тоді відкривається перспектива втілення багат шарового змісту пісні, що поєднує піднесене і земне, сакральне і профанне, дійсність та «іншу реальність». У той же час найголовнішою ознакою наскрізності є рух – за Т. Куришевою «основа видовищно-театральної пластичності».

## ВИСНОВКИ

Пісенна творчість Гуго Вольфа є узагальненням, підсумком і вершиною процесу розвитку камерно-вокального жанру в творчості австро-німецьких композиторів XIX століття. Художня і стилістична своєрідність музики Вольфа, з одного боку, була зумовлена творчістю К. Льове, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Ліста та ін. і стала продовженням австро-німецьких пісенних традицій в жанрі *Lied*, зазнала впливу сучасників Р. Вагнера і Г. Малера, а з іншого – стикається з ідеями прийдешніх експресіонізму та неоромантизму, відтворюючи естетичну ауру *fin de siècle* з її ностальгією, тугою за надсміслами і глибокою меланхолією та одночасним бажанням знайти нові життєві смисли. Тому можна сказати, що камерно-вокальній творчості Г. Вольфа притаманні як постромантичні риси, так і риси австрійського Сецесіону, оскільки композитор, успадковуючи і продовжуючи традиції романтизму, є одночасно представником епохи *fin de siècle*. Природно, що для втілення образної сфери жанр *Lied* залишився оптимальним під час перехідного періоду у музичній культурі та став визначальним у творчості Вольфа. Тільки цей жанр зміг зафіксувати всі тонкощі, невеличкі нюанси та зміни естетики «кінця століття», легко відобразити їх у музичному змісті, що дозволило назвати пісню «дзеркалом *fin de siècle*» (за Е. Крейвітом).

В результаті проведеного дослідження з'ясовано, що одним з естетичних принципів митців другої половини XIX століття був синтез мистецтв (*Gesamtkunstwerk* за Р. Вагнером), який значно розширив та поновив образно-сміслову сферу, зокрема, в царині музичного мистецтва. Ідея синтезу як взаємодії різних видів мистецтв (музики, поезії, пластичного руху та ін.) є особливим маркером творчості багатьох композиторів цього часу. Гуго Вольф не став виключенням. Тому його творчість розглянуто у контексті театральності та театралізації – генеральної теми, пов'язаної з концепцією синтезу мистецтв, характерного для *fin de siècle*.

Визначено, що театральність і театралізація є умовною художньою якістю, позамузичним началом, що свідчить про внутрішній зв'язок музики із театральним мистецтвом, уможлиблює їх прояв на різних етапах музичної творчості – композиції, інтерпретації, реценції. В інтерпретації камерно-вокальної творчості Гуго Вольфа акцентується увага на трьох витоках театральності в музиці – видовищності, дієвості та ігровому началі, які можуть проявлятися як відкрито, так і приховано, оскільки жанр пісні не передбачає відвертого театального дійства. У цьому сенсі було з'ясовано різницю між внутрішньою та зовнішньою театральністю, розглянуто важливий аспект виконавської інтерпретації – двошаровість семантики внутрішньої театральності, семантичне декодування «видовищно-театральної пластичності» (за Т. Куришевою). Отже, підкреслюється важливість внутрішньої театральності в камерно-вокальній творчості Вольфа, котра більшою мірою досягається композитором завдяки звукозображальності, ефекту відстороненості, спостереження зі сторони, монологічності, діалогу персонажа з самим собою, з Богом, іншою людиною, природою; переходу до іншого часо-простору, що супроводжується смисловим акцентуванням певних слів з поетичних текстів, контрастами у динаміці, підвищеною хроматизацією гармоній, великою кількістю дисонансів та модуляційних переходів, темповою та ритмічною контрастністю, зміною моторності на протягнуті звуки, дробленню тривалостей у вокальній та фортепіанній партіях та ін.

У науковому обґрунтуванні творчого мистецького проєкту звернено увагу на труднощі, пов'язані зі звучанням німецької мови, що впливають як на структуру мелодії, ритмічну та інтонаційну складові *Lied*, так і на виконавську манеру вокаліста. Акцентується увага на виконавській специфіці внутрішньої театральності в камерно-вокальних циклах Гуго Вольфа: ігровому дійстві, грі між реальним та суб'єктивним світами; діалозі «виконавець-вокаліст – концертмейстер», «виконавець – виконавиця»; індивідуалізації, суб'єктивізації; можливості нескінченного розгортання



смислів, що виявляє глибинні смислові шари «звучного» і «незвучного» інтерпретованого тексту.

Прямуючи шляхом театралізації жанрової форми «вірш з музикою», Г. Вольф виходить за рамки традиційної камерно-вокальної лірики, з'єднує комплекс «драматичних» і «ліричних» засобів у рамках нового типу вокально-віршованої композиції. В першу чергу це полягає у заміні «Я» ліричного героя на «не-Я» іншого суб'єкта (персонажа), що спонукає до проникнення лицедійства і театральної ілюзії у камерно-вокальний жанр.

У науковому обґрунтуванні проаналізовано 14 різних за своєю образністю та характером *Lied* з камерно-вокальних циклів Гуго Вольфа «*Gedichte von Eduard Mörike*», «*Gedichte von Joseph von Eichendorff*», «*Lieder nach gedichten von Goethe*», «*Italienisches Liederbuch*». Інтерпретаційний аналіз обумовлено необхідністю визначити характерні риси стилю композитора і залучені Вольфом принципи театральності та театралізації. До таких принципів належать:

- поліфонічна взаємодія музично-поетичних образів у їх цілісності, що надає творам властивостей, притаманних театральному дійству;
- використання наскрізного симфонічного розвитку тематизму в рамках вокальної мініатюри із залученням комплексу засобів музичної виразності, спрямованих на створення ефекту зображальності різного типу;
- залучення різноманітних форм монологічного і діалогічного висловлювання (від монологів і характеристично-портретних замальовок до пісень власне діалогічного складу);
- наскрізний розвиток сюжету;
- речитативно-декламаційний принцип у поєднанні зі зростанням ролі акомпанементу;
- уважно-прискіпливе ставлення до слова, акцентування вербального тексту за рахунок музичних прийомів;

– зримість руху і жесту, з котрих виникає театралізація камерно-вокального жанру.

Все це робить твори Вольфа драматичними сценами, що стали результатом нової естетики втілення пісенного жанру. Використання Вольфом принципів театралізації свідчить про прочитання музично-поетичних текстів у річищі тенденцій не лише постромантичного драматизму, театральності та психологізму, а й *fin de siècle* як передчуття часу «модерн».

У контексті вище сказаного, визначено традиції, закладені Гуго Вольфом у «віршах з музикою», які стануть переходом «від пісні до сфери музичного театру» (за В. Конновим), маркерами камерно-вокальної творчості ХХ століття та пов'язані з театральністю та театралізацією:

1) творам притаманна циклічність з явною або прихованою програмністю, що, у свою чергу, вказує на театральність або театралізацію даної жанрової форми, прагнення до ігрового начала;

2) прийоми персоніфікації, котрі також сполучені з театралізацією музичного жанру. «Важливою ланкою персоніфікації стає темброва індивідуалізація» [43, с. 7];

3) художні особливості поетичного тексту спонукають композитора до певної свободи їх розташування, що у свою чергу створює ситуацію появи декількох мікроциклів у циклі, поєднаних смисловими та художньо-образними арками;

4) використання іронічно-гротескових прийомів для певної трансформації художніх образів;

5) композитор, з одного боку продовжує та поглиблює тенденцію «зближення семантичних функцій вокальної й інструментальної партій» [43, с. 7], з іншого – впроваджує між ними автономність та «єдиноборство» (за Б. Асаф'євим);

6) важлива особливість камерно-вокальної творчості Гуго Вольфа – специфічна трансформація романтичного монологічного висловлювання, що

призводить до появи ефекту позаособистісного. Тобто, у процесі переживання та реалізації поетичного тексту музичними засобами, виникає галерея яскравих, самобутніх персонажів, які проживають своє власне життя в мистецтві, незалежно від авторського «Я». Саме в цьому криється внутрішня театральність у всіх камерно-вокальних циклах композитора.

Отже, камерно-вокальна творчість Гуго Вольфа є перспективним вектором нових інтерпретаційних пошуків для сучасних виконавців. Семантичний потенціал жанрової форми «вірш з музикою» дозволяє розсувати смислові горизонти музичного та вербального рівнів і відкривати новітні шляхи пошуків власної художньої мови вокалістів-виконавців. Кожне нове виконання не може бути схожим на попереднє – це нове театральне дійство, нове «прочитання» тексту, нова радість пізнання, що буде обумовлено виконавським тембром, динамікою, інтонацією. Але для вокалістів-виконавців завжди буде залишатися незмінною прискіплива увага не лише до ускладненої вокальної партії, що проявляється у підвищеній вимозі до рівня співочої техніки, але й до зміни стилю виконання у контексті психологічно загостреної декламації, коли у процесі інтерпретування всі причетні до цього дійства стають свідками перетворення невеличкої «малої форми» – *Lied* – на розгорнуту театральну драму. Цей феномен, започаткований у камерно-вокальній творчості Гуго Вольфом, стане своєрідним пророцтвом для наступних поколінь композиторів, коли «під знаком Вольфа, розвивається не лише вокальна лірика, але й оперна творчість ХХ століття» [6, с. 7].

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: етнокulturологічний аспект. Монографія. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
2. Арановский М. Мышление, язык, семантика. Проблемы музыкального мышления / сб. статей под ред. М. Арановского. Москва : Музыка, 1974. С. 90-128.
3. Аркадьев М. Фундаментальные проблемы музыкального ритма и «незвучащее». Время, метр, нотный текст, артикуляция. Saarbrücken : Lambert Academic Publishing, 2012. 408 с.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва - Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
5. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. 1. Ритмика. Москва : Музыка, 1972. 150 с.
6. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. 2. Интонация. 3. Композиция. Москва : Музыка, 1978. 368 с.
7. Вульфийус П. Гуго Вольф и его «Стихотворения Эйхендорфа». Москва : Музыка, 1970. 72 с.
8. Вульфийус П. А. К столетию со дня рождения Хуго Вольфа. *Советская музыка*. 1960. № 4. С. 95-105.
9. Ганзбург Г. Театрализация в вокальной музыке Р. Шумана. *Проза. ру: национальный сервер современной прозы*. URL: <http://www.proza.ru/texts/2005/03/03-06.htm> (дата звернення: 14.04.2021)
10. Ганзбург Г. Пісенний театр Роберта Шумана: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2011. 18 с.
11. Ганзбург Г. Театрализация в вокальных циклах Роберта Шумана. LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG, 2012. 128 с.

12. Гете И. В. Годы учения Вильгельма Мейстера. Собрание сочинений в 10-ти томах. Москва : Худ. Литература, 1978. Т. 7. 524 с.
13. Говорухина Н. Четыре песни Миньон Х. Вольфа из «Вильгельма Мейстера» Гете. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2011. Вип. 32. С. 278-289.
14. Девуцкий В. Э. Концепция второй симфонии Густава Малера на пересечении романтических и модернистских тенденций. *Проблемы музыкальной науки*. 2013. № 2 (13). С. 176–186.
15. Денисова, Г. А. Жанр ORCHESTERGESANG в Австрии и Германии конца XIX – начала XX веков : эстетика и композиторская практика : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Екатеринбург, 2017. 208 с.
16. Земцовский И. И. Апология текста. *Музыкальная академия*, 2002. № 4. С. 100–110.
17. Коваленко В.К. Песни Гуго Вольфа на тексты Й. Эйхендорфа. *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2015. № 4. С. 121-131.
18. Коннов В.П. Гуго Вольф: автореф. док. дис. : 17.00.02. Москва, 1993. 34 с.
19. Коннов В. Гуго Вольф. Музыка Австрии и Германии XIX века. Москва : «Композитор», 2003. Книга третья. С. 288-327.
20. Коннов В. Песни Хуго Вольфа. Москва : Музыка, 1988. 96 с.
21. Коннов В. П., Томашевский И.В. Антон Брукнер : очерки жизни и творчества. Москва : Музыка, 2020. 224 с.
22. Курышева Т.А. Театральность и музыка. Москва : Советский композитор, 1984. 201 с.
23. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. Москва : Российская политическая энциклопедия, 2003. 607 с.
24. Лобанов М.А. Гуго Вольф. Краткий очерк жизни и творчества. Санкт-Петербург : Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2016. 128 с.
25. Лосев А.Ф. Античная ночь и социально-историческое сознание

- древних. *Acta conventus XI Eirene*. Warszawa, 1971. P. 355-366.
26. Ляхович А.В. Проявление театральности в нетеатральных музыкальных жанрах. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 64, кн.1 : *Музичне мистецтво: проблеми сучасності*. С. 84-94.
27. Медушевский В. Интонационная форма музыки: исследование. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
28. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. Москва : Радуга, 1987. 228 с.
29. Наумова О.А. Містеріальний театр Ріхарда Вагнера: «Парсіфаль» та його сакральна драматургія: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Харків, 2006. 18 с.
30. Нордау М. Вырождение. Москва : Республика, 1995. 400 с.
31. Осока О. В. Театральність як базисний фактор музичної культури Романтизму першої половини ХІХ століття: дис. ... канд. искусствоведения: 26.00.01. Киев, 2011. 202 с.
32. Перепелица М. Принцип театральности и формы его применения в музыке. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А.В. Нежданової*. Одеса, 2014. Вип. 19. С. 315-323.
33. Перепелица М.Ю. Проявления театральности в нетеатральных музыкальных жанрах. *Искусство и образование*. 2015. № 1. С. 77-94.
34. Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства. *Музыкальное исполнительство*. Москва, 1972. Вып.7. С. 3-46.
35. Резницкая Т.Б. Камерно-вокальное творчество Хуго Вольфа. Проблемы интонационной драматургии: дис. ... канд. наук : 17.00.02. Оренбург, 2013. 319 с.
36. Резницкая Т.Б. О театрализации жанра *Lied* в камерно-вокальном творчестве Хуго Вольфа. *Международный научно-исследовательский журнал: Сборник по результатам заочной*

- научной конференции *Research Journal of International Studies*.  
Екатеринбург, 2013. № 8 (15). Часть 2. С. 123-126.
37. Резницкая Т.Б. Песенное наследие Хуго Вольфа и традиции камерно-вокального исполнительства. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pesennoe-nasledie-hugo-volfa-i-traditsii-kamerno-vokalnogo-ispolnitelstva> (дата звернения: 24.05.2021)
38. Резницкая Т. Песни Хуго Вольфа: к проблеме композиторского стиля и исполнительской интерпретации. Тамбов : Грамота, 2013. № 9. Ч. 1. С. 137-143.
39. Рубенчик Я. Интервью с Фишером-Дискау «Слово должно служить музыке». Независимый бостонский альманах «Лебедь», № 363, 22 февраля 2004 г. URL: <http://lebed.com/2004/art3664.htm> (дата звернения 01.12.2021).
40. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Москва : Музыка, 1977. 158 с.
41. Самойленко О.І., Осадча С.В. Музична семіологія як актуальний напрям теорії мовної свідомості. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU. Collective monograph*. Riga : Izdevniecība “Baltija Publishing”, 2020. С. 436-457. <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-72-3.25>.
42. Самсонова С.А. «Fin de siecle»: культурологическая дефиниция и художественные практики: дис. ... канд. культурологи : 24.00.01. Кострома, 2003. 147 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/fin-de-siecle-kulturologicheskaya-definitsiya-i-khudozhestvennye-praktiki> (дата звернения: 25.08.2021)
43. Филатова О. Жанровый генезис исполнительского диалога в музыке (на материале камерно-вокального творчества): дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Одесса, 2004. 214 с.
44. Фишер-Дискау Д. Отзвуки былого: Размышления и воспоминания : монография. Москва : Музыка, 1991. 286 с.

45. Хёйзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. Москва : ООО «Издательство АСТ», 2004. 539 с.
46. Хренов Н.А. Место зрелищных искусств в художественной культуре. Москва : Информ. центр по проблемам культуры и искусства, 1977. 48 с.
47. Холопова В.Н. Теория музыкального содержания как наука. *Проблемы музыкальной науки*. Москва, 2007. № 1. С. 15-25.
48. Холопова В.Н. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия. *Общество теории музыки*. Москва, 2014. № 1 (5). С. 20–42.
49. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. Киев : РИПОЛ Классик, 2016. 242 с.
50. Шпенглер О. Закат Европы: Образ и действительность. Новосибирск : Наука, 1993. Т. 1. 592 с.
51. Шульга Е. Н. Интерпретация ночных мотивов в европейской музыке и смежных искусствах XIX – первой половины XX века: дисс. ... канд. искусствоведения : 17. 00. 02. Новосибирск, 2002. 283 с.
52. Cvejić Žarko. An Encounter with Hugo Wolf in his Jubilee Year: Revisiting “Begegnung”. *Muzikološki zbornik-musicological annual lvii/1*. Vol. 57 No. 1 (2021). S.109-130.
53. Glauert A. Hugo Wolf and the Wagnerian Inheritance. *Cambridge University Press, Length*, 1999. 161 p.
54. Decsey E. Hugo Wolf, Das Leben und das Lied. Berlin : Schuster & Loeffler, 1921, 221 s.
55. Duden. Die deutsche Rechtschreibung URL: <https://www.duden.de/suchen/dudenonline/verschwiegen> (дата звернення: 11.05.2022).
56. Dumling A. «Ganz einzig in ihrer Art...». Ironie und Realismus in Hugo Wolfs Alten Weisen nach Gottfried Keller. *Musik-Konzepte 75. Die Reihe Lieber Komponisten. Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und*



- Reiner Riehn. Verlag edition text + kritik. München, Januar 1992. Heft 75. Hugo Wolf. S. 102-115.*
57. Fischer-Dieskau D. Musik im Gespräch. Streifziege durch die Klassik mit Eleonore Buning. List Taschenbuch Verlag. München, 2005. 288 s.
58. Kramer L. Hugo Wolf and Subjectivity in the Fin de siècle. *In German Lieder in the Nineteenth Century, edited by Rufus Hallmark. New York : Routledge, 2011. P. 239-272.*
59. Kravitt E.F. Das Lied – Spiegel der Spätromantik. Georg Olms Verlag: Hildesheim, Zürich, New York, 2004. 389 S.
60. Lee E. J. Patterns, containment and meaning in Hugo Wolf's Mörike Lieder. PhD diss. Oregon, 2004. 228 p.
61. McKinney Timothy. Harmony in the Songs of Hugo Wolf. PhD diss. North Texas, 1989. 558 p.
62. Miles. John D. Hugo Wolf's Der Feuerreiter: Text Painting and Form. URL: <https://hunsmire.tripod.com/music/wolffeuerreiter.pdf>. (дата звернення: 03.04.2022)
63. Pierce John C. Wölferl's Own Howl: Musical Characterization in the Rollengedichte of Hugo Wolf. DMA. Connecticut, 2013. 101 p.
64. Reece F. Hugo Wolf's Harmony as Weitzmannian Critique: The Augmented Triad and its Hexatonic Shadows. Video Transcript Recorded at the University at Buffalo Music Grad Student Symposium, March 3, 2013. S.1-9.
65. Sams Eric. The Songs of Hugo Wolf. London : Faber and Faber, 2011. EPUB e-book. First edition: 1961. 414 s.
66. Shin Dong Jin. Hugo Wolf's Interpretation of Paul Heyse's Texts: An Examination of Selected Songs from the Italienisches Liederbuch. Master of Music (Music Theory). North Texas, 2010. 78 p.
67. Schorske C.E. Fin de siècle Vienna: Politics and Culture. New York : Alfred A. Knopf, 1980. 378 p.

68. Spitzer L. Vorwort. Wolf H. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Wien, 2003. Bd. 3. Gedichte von Johann Wolfgang von Goethe. S. 1-5.
69. Stein J. M. Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1971. 238 p.
70. Tausche A. Hugo Wolfs Mörikelieder in Dichtung, Musik und Vortrag. Wien : Amandus-Edition, 1947. 207 s.
71. Walker Frank. Hugo Wolf: A Biography. New York: Alfred A. Knopf, 1968. 429 p.
72. Winkler B. SWR2 Musikstunde «Nur fast so wie im Traum ist mir's geschehen» Musikalische Annäherungen an Eduard Mörike. URL: <https://www.swr.de/-/id=20417772/property=download/nid=659552/ligx5d/swr2-musikstunde-20171116.pdf> (дата звернення: 20.07.2022).
73. Wolf H. Vom Sinn der Töne: Briefe und Kritiken. Leipzig : Reclam, 1991. 444 s.
74. Wolf Hugo: Letters to Melanie Köchert. Trans. Louise McClelland Urban. New York : Schirmer Books, 1991. 293 p.
75. Youens Susan. Hugo Wolf: The Vocal Music. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1992. 384 p.