

RU

Изобразительное и выразительное в песнях Хуго Вольфа

Резницкая Т. Б.

Аннотация. Цель исследования — охарактеризовать творческое наследие Хуго Вольфа с позиции «изобразительного» и «выразительного» в его камерно-вокальных сочинениях, т. к. более трёхсот песен композитора, среди которых центральное место занимают вокальные циклы на стихи Г. Гейне, Э. Мёрике, Й. Эйхендорфа, И. В. Гёте, Г. Келлера, Микеланджело Буонарроти, а также положенные на музыку образцы авторской и народной поэзии Испании и Италии в переводе Э. Гейбеля и П. Хейзе, по праву входят в золотой фонд австро-немецкой Lied. В статье показано, что Вольф стремился к максимальному сближению вербального и музыкального компонентов, выбирая в качестве «исходной единицы» интонационную сферу слова, поэтической фразы, в полной мере отражая литературоцентристские тенденции своего времени. Научная новизна исследования заключается в определении основных черт камерно-вокальных сочинений Х. Вольфа, таких как: проявляющееся в песнях Вольфа изобразительное начало; пейзажные зарисовки, где природа выступает в роли главного персонажа; картинность в сочинениях композитора отражена даже на уровне передачи внешних свойств предметов; активное использование способности музыкальной интонации к звукоподражанию; фактор движения, представленный в метроритмических, темповых, динамических параметрах интонационных структур; выразительность музыкальных портретов. Обосновано, что Х. Вольф стремился к максимально правдивому и многостороннему отображению заложенной в поэтическом первоисточнике художественной действительности.

EN

“The Fine” and “The Expressive” in Hugo Wolf’s Songs

Reznitckaia T. B.

Abstract. The purpose of this research paper is the characterize the creative heritage of Hugo Wolf from the position of “the fine” and “the expressive” in his chamber and vocal compositions. There are more than three hundred of the composer’s songs which comprises the vocal cycles on the poems of H. Heine, E. Mörike, J. Eichendorff, J. Goethe, G. Keller, M. Buonarroti and the samples of author’s and folk poetry of Spain and Italy in the translation of E. Geibel and P. Heyse that were set to music. All these compositions rightfully belong to the gold fund of the Austro-German Lied. The paper presents the fact that Wolf strove for the maximum convergence of verbal and musical components and chose the word intonation sphere or poetic phase as an original unit to show the full literary centrist tendencies of that time. The scientific novelty lies in the determination of the main features of Wolf’s chamber and vocal compositions such as fine art origin; landscape sketches where the nature plays the role of the main character; picturesqueness which is given even at the level of transmission of external properties of objects; active usage of the ability of musical intonation for imitating sounds; movement factor presented in metrorhythmic, tempo, dynamic parameters of tonal structures; expressiveness of musical portraits. It is grounded that Wolf sought to show the truthful and multilateral artistic reality embodied in a poetic original source.

Введение

Камерно-вокальные сочинения составляют основу творческого наследия Хуго Вольфа. «Литературный композитор» («*der literarische Komponist*») (Tausche, 1947, S. 6), поставивший своей целью максимально точно представить образно-смысловую сферу сочинений, Вольф стал своеобразным «музыкальным рупором поэта» («*musikalisches Sprachrohr des Poeten*») (Tausche, 1947, S. 6), мастерски воплощая в своих вокальных миниатюрах творческий почерк автора стихов и его художественный мир.

Образная сторона поэтического текста явилась отправной точкой для воображения композитора, позволяя ему посредством характерного для его творческого метода «*музыкально-интонационной системы*» (Бобровский, 2010, с. 8) передать всё многообразие характеров, психологических портретов и эмоциональных состояний лирических героев его песен. Тому в немалой степени содействовало стремление Вольфа к максимально правдивому и многостороннему отображению заложенной в поэтическом первоисточнике художественной действительности, согласно им самим сформулированному принципу «*строгой, суровой, неумолимой правды – правды, доходящей до жестокости*» (Вульфийус, 1970, с. 8).

Основная часть

Процессы интонационно-драматургического развёртывания в песнях Хуго Вольфа теснейшим образом связаны с закономерностями семантического уровня. Способность музыкальной интонации отделяться от породившего её содержательного контекста и функционировать в качестве информационно-образной структуры наделяет её свойствами знака, позволяющего осуществлять связь между явлениями немusикального порядка и собственно музыкальной сферой. Символическая, знаковая природа интонационных процессов, основанная на свойстве всякого символа «*указывать на неизвестные предметы путём какой-нибудь ясной и вполне известной конструкции*» (Лосев, 1995, с. 155) прежде всего обращена к особенностям музыкального восприятия, которое обеспечивает «*постоянно встречающиеся в жизненной практике переходы звучащих объектов из видимой сферы в невидимую или обратно и создают связь слуховых пространственных и предметных ощущений и восприятий со зрительными*» (Назайкинский, 1977, с. 111).

Основу интонационных явлений, наделённых семантической значимостью, составляют опирающийся на различные варианты взаимодействия зрительных и музыкальных образов принцип изображения и обращённый к эмоционально-психологическим процессам душевной жизни человека принцип выражения. Это согласуется с утверждением Б. Асафьева, обозначающим музыку как «*искусство обнаруживаемого в интонации движения*», во многом связанного со «*звуковым образом – интонацией, получившей значение зримого образа или конкретного ощущения*» (Асафьев, 1971, с. 204, 207). Это подтверждает в своих исследованиях и В. Медушевский, подчёркивающий особую роль физиологических предпосылок, позволяющих в музыке передавать всё многообразие человеческих движений и посредством этого создавать богатейшую палитру эмоциональных состояний и психологических характеристик (Медушевский, 1976, с. 66-67).

Ярко проявляющееся в песнях Вольфа **изобразительное начало** тесно связано с характерными для композитора особенностями художественного восприятия, с его способностью мыслить яркими, динамичными образами, что позволяет исследователям говорить о присущей его творческому методу «*интонационной наглядности*» – воплощению на интонационном уровне связанных с реалиями действительности зрительных и слуховых представлений (Вульфийус, 1970, с. 51). Как указывает П. Вульфийус, «*именно в способности Вольфа сделать видимое слышимым, а в слышимом улавливать очертания зримого и заложен секрет той многогранной наглядности, которая превращает каждую его песню в точно очерченное обособленное явление*» (Вульфийус, 1970, с. 66).

Это наблюдение во многом перекликается с выводами В. Бобровского, который, опираясь на знаковую, информативную природу как интонации, так и жеста, а также на общие для их оформления психофизиологические предпосылки закрепляет связь «*слышимого и зримого*», «*знаковое подобие двух основных способов непосредственного самовыражения человека*» в термине «*зримая интонационность*» (Бобровский, 2010, с. 92). Выступая в качестве «*внемusикальных прообразов*» (Ручьевская, 1977, с. 16) подобные зрительные и слуховые ассоциации служат исходным материалом для интонационного претворения изобразительного начала в песенных миниатюрах композитора и затрагивают, прежде всего, сферу окружающего человека внешнего мира.

Дар композитора к воплощению реалий окружающей действительности ярко проявляет себя в разнообразных **пейзажных зарисовках**, где природа выступает в роли главного персонажа, является фоном для раздумий либо обрамляет собой некое действие. Одну из вдохновенных страниц музыкального пейзажа составляют проникновенные и завораживающие картины ночной природы.

Выразительным образцом музыкальной поэтики является написанное на стихи Й. Эйхендорфа сочинение «*Nachtzauber*» («*Ночные чары*»). Зыбкая, словно «дышащая» музыкальная фактура фортепианного сопровождения основана на «бесконечном», непрерывно развивающемся движении шестнадцатых. Пронизанная мягкими, окрашенными тёплым баритональным тембром «вздохами» пунктирного ритма, утратившего в таком контексте свою обострённую напряжённость, и глубокими «педальными» басовыми задержаниями, она создаёт ощущение трёхмерного пространства. Дополнительный оттенок вносят тембровые особенности среднего и низкого регистров, окрашивая музыкальный пейзаж в матово-приглушённые тона.

Ритмическая неустойчивость фигурации, остигнутым звеном которой является триольный мотив с постоянно смещающейся мелодической опорой, а также размывающие устойчивость первой доли синкопы басовой линии, либо усиливающие «весомость» второй доли интонации вдоха тесно связываются в восприятии с неясными очертаниями предметов в освещённом лишь звёздами ночном пространстве.

Различные модификации «ночных образов» можно наблюдать в песнях «*Um Mitternacht*» («*В полночь*») на стихи Э. Мёрике и «*Die Nacht*» («*Ночь*») на стихи Й. Эйхендорфа. В первом случае композитор подчёркивает статику, устойчивое равновесие, заложенное и в названии, подразумевающим некую середину, точку отсчёта, и в тексте стихотворения, метафорически представляющем границу перехода дня и ночи в виде «*золотых*

весов времени, чаши которых покоятся в равновесии» (*ihr Auge sieht die golden Wage nun der Zeit in gleichen Schalen ruhn*). Содержащийся в мелодическом остове триольной фигурации элемент колыбельности создаёт ощущение неизменного, закруглённого движения, в которое иногда, подобно мерцанию звёзд, колористически вплетаются отдельные звуки гармонии. А их регистровая отдалённость, обуславливая постоянное чередование высоких и низких тембров, способствует созданию пространственной перспективы.

Центральный образ песни «*Die Nacht*» («Ночь») на стихи Й. Эйхендорфа – «мерно ударяющиеся о берег морские волны, в которых странным образом переплетаются и радость, и страдание, и любовные жалобы» («*Lust und Leid und Liebesklagen kommen so verworren her in den linden Wellenschlagen*»). Создавая в аккомпанементе завораживающий морской пейзаж с набегающими на берег и вновь отступающими от него волнами, Вольф «иллюстрирует» текст, опираясь на сменяющие друг друга в восходящем и нисходящем движении «волны» мелодической фигурации.

Многообразие изобразительных приёмов для воплощения одной и той же темы, в зависимости от контекста стихотворного первоисточника можно наблюдать и в сочинениях, где пейзаж занимает центральное место («*Im Frühling*» («Весной»), «*Er ist's*» («Приход весны») на стихи Э. Мёрике), и в музыкальных картинах, где мотив природы выполняет фоновую либо сопутствующую действию функцию («*Fußreise*» («Песня путника») «*Auf einer Wanderung*» («В дороге») на стихи Э. Мёрике, «*Verschwiegene Liebe*» («Замаянная любовь») на стихи Й. Эйхендорфа «*Frühling über's Jahr*» («Вечная весна») на стихи И. Гёте).

Картинность проявляет себя в сочинениях композитора даже на уровне передачи **внешних свойств предметов**. В открывающем вокальный цикл «Итальянская книга песен» сочинении «*Auch kleine Dinge können uns entzücken*» («И небольшое может быть прекрасным») Вольф с исключительным искусством передаёт в фортепианном вступлении переливы играющего на солнце жемчужного ожерелья, которое «хотя и невелико по размерам, но обладает большой ценностью» («*sie werden schwer bezahlt und sind nur klein*»). Предпосылая этот номер в качестве эпиграфа всему циклу, Вольф сравнивает составляющие его вокальные миниатюры с дорогами жемчужинами, каждая из которых играет своими неповторимыми красками.

Поразительными «световыми переливами» отличается фактура фортепианного сопровождения в песне «*Und willst du deinen Liebsten sterben sehen*» («Коль хочешь ты, чтоб я сгорел от страсти») из этого же цикла. Будучи не в силах оторвать свой взгляд от золотистых локонов своей возлюбленной, струящихся по её плечам, словно нежные шёлковые нити из чистого золота, очарованный герой песни настолько проникается их прелестью, что не его высказывание, а описываемый им светлый образ становится смысловой доминантой песни. «Струящиеся» арпеджированные аккорды фортепианного сопровождения, широкие, занимающие весь регистровый диапазон гармонические фигурации, светотень тональных смещений позволяют сделать видимым образ, словно бы сошедший с полотна великих итальянских мастеров.

Стремясь «оживить» пространственную перспективу своих песен, Вольф активно использует способность музыкальной интонации к **звукоподражанию**. Изображение шумов окружающего мира (звук выстрела, крик животного) и многочисленных явлений природы (плеск волн, гул ветра, шелест листьев, жужжание пчелы, щебет птиц), имитация звучания музыкальных инструментов (гитара, лютя, арфа, валторна), которое встречается в таких сочинениях, как «*An die Äolsharfe*» («К эоловой арфе»), «*Lied des Windes*» («Песня ветра») на стихи Э. Мёрике, «*Das Ständchen*» («Серенада»), «*Der Freund*» («Друг») на стихи Й. Эйхендорфа, «*Das Vöglein*» («Птичка») на стихи Ф. Геббеля и многих других, позволяет композитору внести в контекст песни действенный сценический элемент, создающий эффект объёмности ситуативного фона.

Один и тот же изобразительный приём может неоднократно применяться композитором, принимая разные контекстные значения.

Это наглядно просматривается на примере использования приёма звукоподражания ослиному крику, который впервые используется композитором в его раннем сочинении «*Leid des transferierten Zettel*» («Песня заколдованного ткача») на текст У. Шекспира, взятый из его комедии «Сон в летнюю ночь».

Персонаж песни, превращённый богом Обероном в осла, исполняет незатейливую песенку, припевом которой служат издаваемые им ослиные выкрики, мастерски имитируемые Вольфом при помощи интонации нисходящей уменьшённой дуодецимы. Этот крайне немелодичный, противоречащий всем нормам вокализации ход, устремлённый от *ля* второй октавы до *ре* диэз первой октавы, который композитор сопровождает авторской ремаркой «*mit der Stimme überschlagent*» («исполнять с эффектом срывающегося голоса»). Более умеренный интонационный вариант этих реплик (увеличенная септима) композитор помещает в небольшом трёхтактовом вступлении песни, словно бы заранее «прорисовывая» ослиный облик перевоплощённого персонажа.

Та же «ослиная интонация» возникает в новом контексте в нескольких, объединённых общей сюжетной канвой номерах «Итальянской книги песен». Герой первого из них «*Nicht länger kann ich singen*» («Я больше нет в силах») – неудачливый поклонник, поющий серенаду под окном предмета своего обожания. Партия героя песни не пленяет мелодической красотой. Вольф сознательно насыщает её «срывающимися» интонациями, которые нарушают плавность мелодического развития, словно бы подчёркивая, что незадачливый ухажёр явно не обладает ни музыкальными, ни в частности вокальными данными.

Но если в этой песне семантика интонации не «расшифрована» содержанием текста, то в следующем за ней номере «*Schweig' einmal still*» («Эй, замолчи!»), героиня которого прогоняет незадачливого певца от своего балкона, значение интонационного рисунка его партии истолковывается однозначно. В раздражении девушка передразнивает неумелую серенаду героя, используя интонацию уменьшённой квинты (имеющую явное родство с упоминаемой выше дуодецимой), которая приходится на слова фразы «*Zum Ekel ist mir dein verwün-*

sches Singen» («Противно мне твоё дурное пение»), а затем, нимало не церемонясь, насмешливо утверждает, что ослиная серенада куда приятнее, чем эти несносные звуки.

Отдельного внимания заслуживает широко представленный в песнях Хуго Вольфа **фактор движения**. Преломляясь в метроритмических, темповых, динамических параметрах интонационных структур, различные виды движения, связанные с внутренним ощущением протекания природных процессов во времени, с их пространственной протяжённостью, являются для композитора важнейшим средством драматургического развития образа.

Пронизывающая песню «*Begegnung*» («Встреча») на стихи Э. Мёрике стремительная полётность в первую очередь связана с сюжетным фоном описываемой в ней сценки, герои которой – молодые влюблённые словно бы случайно встречаются на одной из улочек города, после отбушевавшей ночью грозы. Короткие двухтактовые мелодические волны вокальной партии построены по принципу нарастания – спада и усилены триольной пульсацией восьмых, «раздробленных» в фортепианном сопровождении на ещё более мелкую пульсацию шестнадцатых в результате синкопированного смещения. Они создают явные ассоциации с порывами ветра, оставшегося от едва стихнувшей к утру грозы.

Движение иного свойства отличает песню «*Ganymed*» («Ганимед»), написанную на стихи И. Гёте, который используя античный сюжет о похищении Зевсом прекрасного мальчика Ганимеда, интерпретирует его в духе своих философских воззрений. Его герой тянется к некоей всемогущей божественной силе, в блаженном экстазе сливаясь с тем, что выше и могущественнее его, с тем, что Гёте сравнивает с вечной весной и вечным обновлением.

Душевное устремление героя к «*вселяющему отцу*» («*alliebender Vater*») в процессе развития сюжета песни постепенно «оформляется» в некое парящее движение, властно подхватывающее его и уносящее в благодатную небесную высь. Проникающие в музыкальное развертывание пространственно-временные закономерности, обуславливают развитие от статики в начальной фазе песни к динамике в её завершающем разделе.

Важную образно-драматургическую функцию в сочинениях композитора выполняет изображение особенностей движения различных персонажей – животных, сказочных существ, людей. При этом особую роль играет взаимодействие жесто-пространственных двигательных представлений и особенностей интонационного структурирования, что обуславливает отмечаемое В. Конновым «*ассоциативное проявление “наглядности” музыкального образа*», характерное для композиторской манеры Вольфа (Коннов, 1988, с. 66).

Стремление изобразить характер движения того или иного героя песни рождает музыкальную «галерею» различного рода всадников с характерными для каждого музыкально-семантическими фигурами. Это и мечтающий о бравой романтической жизни молодой человек из песни Й. Эйхендорфа «*Lieber alles*» («Лучше всего»), в своих фантазиях представляющий себя лихо гарцующим рыцарем с мечом на поясе и лютней в руках. Эти и лихой солдат из песни «*Soldat I*» («Солдат I») на стихи того же поэта, навещающий в часы досуга милую сердцу подружку, это и его «собратья» из песни «*Soldat II*» («Солдат II») также на стихи Й. Эйхендорфа, спасающийся от настигающей его по пятам смертельной погони.

Немало разнообразных вариантов и в песнях на стихи Э. Мёрике. Достаточно вспомнить прелестную всадницу, проезжающую на своей маленькой лошадке мимо зачарованно глядящего ей вслед садовника из песни «*Der Gärtner*» («Садовник»), или вселяющего ужас своей потусторонней силой Огненного всадника из одноимённой песни «*Der Feuerreiter*». Не менее выразителен в своих благородных манерах гордо держащийся в седле славный рыцарь Курт из песни «*Ritter Kurt's Brautfahrt*» («Свадебное путешествие рыцаря Курта») на стихи И. Гёте.

Вольф мастерски изображает персонажей в своих песнях-сценках, трансформируя в звуковые формы особенности их движения. При этом многообразие приёмов естественным образом отвечает многообразию сюжетов. К примеру, в песне «*Nixe Binsefuß*» («Никсе-русалка») на стихи Э. Мёрике короткие, расположенные в верхнем регистре восходящие хроматические мотивы передают скользкие движения русалки, кружащейся на льду замёрзшего пруда, а стремительный «обвал» сорвавшихся вниз после акцентированного аккорда ломаных октав в песне «*Abschied*» («Прощание») на стихи того же Э. Мёрике великолепно ассоциируется с таким же стремительным падением некоего рецензента, спущенного с лестницы не слишком церемонящимся с ним поэтом.

С необычайной тонкостью живописует композитор даже не вполне типичные для образов вокальной миниатюры движения птиц и насекомых. Песня «*Zitronenfalter im April*» («Бабочка-лимонница в апреле») на стихи Э. Мёрике являет собой пример «ожившей» в музыкальных звуках живописной миниатюры, тонкость «мазка» и тщательность отделки которой которой сравнимы, пожалуй, лишь с обаянием «тихой жизни природы», увековеченной в картинах мастеров эпохи Возрождения.

С такой же тщательностью Вольф выписывает особенности движения птички в вокальной миниатюре «*Das Vöglein*» («Птичка») на стихи Ф. Геббеля. Маленький, проворный персонаж песни шустро скачет с ветки на ветку, клюёт приготовленный для неё на ладони корм, но не даёт в руки. Присущая птичке подвижность вкупе с частой сменой мелких движений «отзывается» в интонационном и ритмическом строении, как вокальной, так и фортепианной партий, обуславливая собой простоту и краткость постоянно меняющихся направление своего движения мотивов, скрепленных остигатной ритмоформулой, в которой лёгкое порхание триольного ритма совмещается с резкостью пунктирного ритма. Мелкая, многосоставная, исключая плавные переходы пластика птички, которая «*спускается с ветки вниз и тотчас вспархивает обратно, то вылетает из ветвей, то спрячется, то вновь появится вблизи, шутиво поддразнивая*» («*Vöglein vom Zweig gaukelt hernieder; lustig sogleich schwingt es sich wieder*»), определяет собой интонационную пластику мотивов, дополненных имитирующими птичье пение трелями и стремительными пассажирами шестнадцатых в партии сопровождения.

Изображение движения таких персонажей само по себе не является конечной целью композитора. Как правило, в основе сочинений лежит аллегорический или метафорический смысл, а за каждым из персонажей можно разглядеть тот или иной психологический образ.

Дополнительный семантический контекст при обращении композитора к приёмам изобразительности создают «устойчивые интонационные формулы», обладающие закрепившимися в результате длительного отбора и музыкально-исторического развития значениями (Шаймухаметова, 2000, с. 11). Среди них в первую очередь можно выделить интонации, которые либо напрямую связаны с движением и пластикой, либо так или иначе репрезентируют фактор пространства и связанную с ним трёхмерность изобразительного фона. В песне «*Sie haben heut'Abend Gesellschaft*» («Гостей вы созвали на вечер») на стихи Г. Гейне дополнительную смыслообразующую функцию выполняет интонационная формула «золотого хода валторн», объединённая с ритмоформулой жанра мазурки.

Лирический герой стихотворения – безответно влюблённый юноша – наблюдает из глубины тёмного сада за ярко освещёнными окнами дома своей возлюбленной, где празднуется некое торжество. И хотя стихи Гейне не изобилуют изобразительными подробностями, представляя собой концентрирующееся исключительно на переживаниях героя лирическое высказывание, однако благодаря введённому Вольфом «интонационному контексту» сюжетная ситуация дополняется не указанными в тексте подробностями, рисуя картину весёлого праздника с бальными танцами и возможно даже приглашёнными гусарами, на что указывает отнюдь не случайно использованная Вольфом «роговая» интонация валторн, семантически связанная с военной темой.

Одновременно с этим «золотой ход валторн» вносит и пространственный колорит, благодаря закрепившейся за ним (вследствие связи с «охотничьей» темой) символикой природы, словно бы заполняя пространство тёмного сада эхом-отзвуком весёлой мазурки, которая резким диссонансом откликается в страдающей душе героя песни.

Порой в качестве дополнительной детали внешнего облика героя Вольф использует музыкально преобразованные паралингвистические речевые средства (смех, шёпот, эффект срывающегося юношеского фальцета, скороговорка) и даже такие сопутствующие речи факторы, как чихание или национальный колорит языковой интонации. Подобные интонации Вольф может включать и в вокальную, и в фортепианную партии.

Использование их в партии солиста, как правило, динамизирует образ главного героя. Так, дерзкая, свободолобивая натура цыганки из одноимённой песни на стихи Й. Эйхендорфа «*Die Zigeunerin*» ещё более ярко проступает в образе героини, когда та заливается смехом в ответ на попытку заносчивого кавалера приструнить её независимый нрав. Срывающийся фальцет на слове «*lang*» («длинный»), произносимым одним из трёх персонажей песни «*Eriphanias*» («Богоявление») на стихи И. Гёте, монаха, хвастающегося своим высоким ростом, с одной стороны, пародийно живописует его чрезмерную высоту, если не худощавость, а с другой – выдаёт несостоятельность его попыток приукрасить свой внешний вид. А слегка сдавленный, выписанный мелодически однообразными, но ритмически неровными тридцатьвторыми длительностями полуговор – полужёпот персонажа песни «*Zur Warnung*» («Предостережение») на стихи Э. Мёрике, проснувшегося утром после изрядно принятой накануне дозы спиртного, усиливает комизм ситуации, в которой герой пытается сравнить это физическое состояние с напльвом поэтического вдохновения.

Перенос подобных, высоко экспрессивных паралингвистических элементов в партию сопровождения, как правило, выявляет наличие ещё одного персонажа действия, чьи реплики имитируются возможностями фортепиано и динамизируют действие, посредством введения элемента диалога.

Один из таких «безмолвных персонажей» – Амур, подтрунивающий над героем песни «*Unfall*» («Несчастный случай») на стихи Й. Эйхендорфа и смеющийся над неуклюжими попытками сопротивляться его быстрым стрелам. А в песне «*Ritter Kurt's Brautfahrt*» («Свадебное путешествие рыцаря Курта») на стихи И. Гёте композитор мастерски передаёт национальный языковой колорит, имитируя в фортепианной партии речь евреев-ростовщиков, обступивших славного рыцаря с требованиями оплатить давние долговые обязательства. Такое воплощение Вольфом интонаций еврейского говора обнаруживает явное сходство с музыкально-выразительными средствами, используемыми М. Мусоргским для отображения речи одного из персонажей в его пьесе «*Два еврея, богатый и бедный*» из фортепианного цикла «*Картинки с выставки*», обозначая своеобразную параллель с этим близким ему по творческим принципам композитором.

Чуткое восприятие интонаций речи и особенностей её поэтического претворения позволяет Вольфу создавать яркие по эмоциональному наполнению и образной экспрессии музыкальные портреты. Что позволяет говорить о высоком градусе погружения во внутренний мир персонажей песен в аспекте **выразительности**.

Максимально достоверное отражение особенностей речевого интонирования возможностями музыкальной интонации позволяет композитору достичь высокой степени наглядности в передаче связанных с речью персонажа песни мимических особенностей, жестов или поз, а они, в свою очередь, являются составными элементами его общей психологической характеристики. При этом композитор чутко улавливает не только характерные грамматические и стилистические приёмы отображения эмоционального фона песни, но сопровождающие высказывание того или иного персонажа паралингвистические факторы. Не включённые в языковую систему, отражающие индивидуальные особенности произнесения на уровне фонации (тембровые, темповые, динамические характеристики, особенности членения речевых структур, мелодизм) и на уровне кинетики (жесты, позы, мимика) средства предоставляют композитору широкие возможности для акцентирования психологических особенностей своих лирических героев.

Подтверждением тому служит яркая галерея самобытных образов из циклов на стихи Э. Мёрике – «*Storchensbotschaft*» («Аусты-вестники»), «*Zur Warnung*» («Предостережение»), «*Abschied*» («Прощание»), Й. Эйхендорфа –

«Die Zigeunerin» («Цыганка»), «Seemanns Abschied» («Прощание моряка»), «Der Schreckenberger» («Капитан Бесстрашный»), «Der Glücksritter» («Любимец Фортуны»), И. Гёте – «Guttmann und Guttwieb» («Добрый муж и добрая жена»), колоритные персонажи «Итальянской книги песен» и «Испанской книги песен».

В этих и других подобных им песнях средства паралингвистики часто соседствуют с экспрессивной лексикой, междометиями, либо повышающими эмоциональный уровень высказывания синтаксическими конструкциями, дополняя различное рода восклицания, вопросы, обращения, призывы зрительными и двигательными ассоциациями.

Персонаж песни «Mausfallen-Sprüchlein» («Мышеловка») на стихи Э. Мёрике – ребёнок, произносящий возле мышеловки слова «волшебного заговора», искренне веря в то, что они помогут ему выманить из норки мыш, чтобы вдоволь с ней наиграться, став её хозяином. Зазывая мышонка, маленький герой песни даёт ему наказ, «забежав в домик, аккуратно закрыть за собой дверь, чтобы не повредить себе хвостик» («Mach' aber die Tür fein hinter dir zu...Dabei hüte dein Schwänzchen!»), перемежая свои фразы нравоучительно-назидательным вопросом «Hörst du?» («Слышишь ты?»). Нисходящий квинтовый ход, выбранный композитором для отображения такой специфической вопросительной интонации, вызывает ассоциации с соответствующим ему указательным жестом, которым взрослые грозят малышам, читая нравоучения.

Примечательна и другая выписанная интонационными средствами реплика персонажа. Обещая мышке после сытного угощения весёлую игру с танцами и прыжками, маленький шалун предупреждает её о своей кошке, которая наверняка станет участником этой игры: «Witt, witt! Meine alte Katze tanzt wahrscheinlich mit» («Но, тсс! Моя старая кошка, конечно, пойдёт танцевать, берегись»). Открывающая фразу звукоформула «witt, witt», которая лишь с определённой долей условности может быть переведена на русский язык, как «Тсс, тсс!» или «Ну, чу!» сходна с теми, что используются при предостерегающих жестах, когда говорящий, к примеру, сообщая нечто важное, подносит палец к губам.

Озвученная повторяющимся ре-бемоль первой октавы, звучащим резко диссонантно в ясной, тонально устойчивой фа-мажорной окраске песни и также отчётливо «выпадающим» из тесситурно высоко расположенной темы вокальной партии, эта реплика заметно выделяется из общей интонационной канвы, притягивая к себе внимание. Понимая ограниченность возможностей лёгкого, близкого по тембровой окраске к колоратурному, сопрано на низких звуках первой октавы, Вольф осознанно использует этот регистр, усиливая данный приём авторской ремаркой «*rauh*», что применительно к окраске голоса дословно переводится как «хриплый, сиплый». Тем самым композитор делает попытку вывести эту интонацию за рамки собственно пения, подчёркивая в ней специфический низкий тембр, часто применяющийся для эмоциональной окраски речевых сообщений, связанных с некоей опасностью и угрозой.

Таким образом, Вольф дополняет скрытой в интонации жестикуляцией заранее обозначенный в подзаголовке к песне сценарий действия, согласно которому маленький «чародей» «трижды обходит вокруг заветного «домика для мышки», произнося слова своего заклинания» («Das Kind geht dreimal um die Falle und spricht»). Опираясь на интонационные средства, композитор даёт психологическую характеристику персонажу песни – очаровательному в своём искреннем любопытстве и наивности юному созданию, которое при этом способно быть жестоким в своих шалостях и не всегда руководствоваться добрыми помыслами в их осуществлении.

Идущую от жеста и мимики психологическую информацию транспортируют разного рода восклицания, вплетающиеся в интонационный поток. Яркой наглядной информативностью отличается фраза «Aufs Wohlsein meiner Dame!» («Здоровье моей дамы!»), открывающая песню «Der Schreckenberger» («Капитан Бесстрашный»), герой которой – бахвалящийся на пирушке своей неустранимой удачей вояка. Являясь характерным зачином жанра застольной песни, она начинается с ямбического квартового хода, мгновенно вызывающего зрительные аналогии с жестом поднятого в приветственном тосте бокала с вином.

Порой интонация восклицания органично вписывается в музыкальную ткань даже в не предусмотренных строением текста местах. Открывая произведение «Hoffärtig sind Ihr, schönes Kind» («Гордость чрезмерна Ваша, милый друг») из «Итальянской книги песен», Вольф усиливает смысловую значимость начального слова стихотворения, выбирая для его озвучивания сразу три вида акцентного выделения. Объединяя звуковысотный, ритмический и динамический акценты, благодаря которым кульминационная точка фразы возникает непосредственно в её начале, композитор использует эти средства в качестве своеобразного «интонационного курсива».

Смещая ударение слова и выделяя первый, безударный слог лексемы, вписанной в ямбический ритм стиха, композитор подчёркивает высокий эмоциональный градус высказывания и особую значимость слова «*hoffärtig*» («гордый») как центрального понятия для песни-сценки, герой которой упрекает чрезмерно заносчивую юную особу в нелюбезном обращении со своим кавалерами. Акцентированная мелодическая вершина фразы, за которой следует резкий «обвал» интонации вкупе с предшествующим ей мелодическим взлётом короткого однотактового фортепианного вступления, связана с приливом гнева в душе говорящего. Одновременно она отражает манеру держаться и мимику привередливой героини, которая пренебрежительно поднимает подбородок, спесиво поглядывая сверху вниз на усердие своих кавалеров.

В камерно-вокальных сочинениях лирико-философского склада, песнях-размышлениях, песнях-монологах, песнях-исповедях поэтически возвышенный речевой стиль, воплощённый средствами мелодизированной декламации, позволяет следовать всем нюансам рефлексивного самосознания («*Grenzen der Menschheit*» («Границы человечества») на стихи И. Гёте, цикл «Три стихотворения на стихи Микеланджело»). Особенно речевое изложение в таких сочинениях сближает его с типом внутреннего монолога, в котором автор словно бы сливается с образом лирического героя, предоставляя ему право в форме «Я-высказывания»

последовательно выстраивать ход своих мыслей. При внешней статичности такого повествования, оно наполнено внутренней динамикой, связанной с драматургическим выстраиванием возникающих в сознании психологически насыщенных образов и представлений.

Раскрытие психологической стороны музыкального образа могут служить и описанные выше изобразительные элементы, которые, согласно «*перемене семантических функций*», выраженной в «*переводе изобразительных элементов в психологический план, символизации звуковых образов*» (Ручьевская, 1977, с. 28), способны принимать метафорическое значение и переходить в разряд выразительных элементов. Это позволяет в некоторых случаях говорить о пейзаже-настроении либо трактовать движение с точки зрения выражаемого им эмоционального состояния.

Порой символическое значение приобретают образцы песенных и танцевальных жанров, широко представленные в камерно-вокальном творчестве Вольфа. Выполняя функцию *обобщения через жанр* (Альшванг, 1959, с. 105), они являются теми музыкальными прообразами, которые существенно расширяют музыкальную характеристику посредством связанных с ними ассоциаций.

Жанр баркароты, с присущей ему лирической окраской и характерной «покачивающейся» триольной ритмоформулой часто используется композитором для придания музыкальному образу оттенков романтически возвышенной мечтательности, блаженной неги («*Heb' auf dein blondes Haupt und schlafe nicht*») («О, не смыкай своих прекрасных глаз») из «Испанской книги песен»).

Иначе трактуется жанр баркароты в песне «*Trau' nicht der Liebe, mein Liebster, gib acht!*») («Нем, доверяться любви не спеши!») из «Испанской книги песен». Композитор предназначает её для женского персонажа, что вносит определённое отличие в первичные признаки жанра, изначально сформировавшегося как песня, звучащая в мужском исполнении. Героиня песни не столько признаётся в своих нежных чувствах, сколько предостерегает своего легкомысленного возлюбленного от небрежительного отношения к любви, которая, подобно лику луны, изменчива настолько, что «*завтра может принести слёзы тем, кто сегодня ещё смеялся*» («*Und Liebe, gib acht! Sie macht dich noch weinen, wo heut' du gelacht*»). Выбирая баркаротную ритмоформулу в качестве основы для проникнутого тревожным, отчасти сумрачным колоритом сочинения, Вольф вносит в высказывание девушки оттенок теплоты и мягкости, подчёркивая тем самым, что за её предостережением, несомненно, кроется нежное чувство к своему любимому.

В сочинении «*Lieber alles*») («*Лучше всего*») на стихи Й. Эйхендорфа, баркарота абсолютно теряет свои смысловые связи с лирико-бытовым содержанием. Герой песни – молодой человек, размышляющий над тем, какой жизненный путь ему выбрать, мечтает о романтической стезе «благородного рыцаря», разъезжающего на браво скакуне с лютней в руках и шпагой на боку. «Иллюстрируя» его фантазии включением в музыкальную ткань баркаротных признаков, Вольф подчёркивает идеализм юного мечтателя, его романтические представления, не имеющие ничего общего с реальной действительностью.

Активная, безудержная динамика, составляющая отличительную черту жанра тарантеллы, наравне с присущим ей характерным ритмом, дают основание композитору использовать эти признаки там, где необходимо подчеркнуть яркость, броскую выразительность образа. В общую музыкальную характеристику персонажа песни «*Rattenfänger*») («*Крысолов*») на стихи И. Гёте ритм тарантеллы вносит дополнительный оттенок удалства, задора, лихого веселья, пусть даже и окрашенного в «демонические» тона.

Порой Вольф обращается к этому жанру, чтобы представить персонаж песни в гротесковом виде. Героиня сочинения «*Das Köhlerweib ist trunken*») («*У угольщика спяну поёт жена*») на стихи Г. Келлера наделена трагедийными чертами. Утяжеля лежащие в основе танца скачкообразные мотивы октавным, либо аккордовым изложением, располагая их чрезмерно удалённо друг от друга, Вольф преувеличивает жанровые особенности, тем самым «иллюстрируя» неловкое, грубовато-тяжёлое приплясывание подвыпившей женщины.

Не менее интересны примеры использования Вольфом признаков песенности. В анализируемом выше сочинении «*Zur Warnung*») («*Предостережение*») на стихи Э. Мёрике, композитор прибегает к песенным средствам для того, чтобы передать ограниченность дарования, считающего себя поэтом героя сочинения, который, принимая своё похмельное состояние за творческое вдохновение, просит музу ниспослать ему поэтический шедевр. Но вместо этого в его похмельном мозгу возникает лишь примитивная, бессмысленная нелепица «*Es schlägt eine Nachtigall am Wasserfall; und ein Vogel ebenfalls, der schreibt sich Wendehals, Johann Jakob Wendehals; der tut tanzen bei den Pflanzen ob bemeldten Wasserfall*», которую с учётом языковых особенностей можно перевести, как «*У водопада поёт соловейко, и ещё одна птица, которая пишется вертишейка, Марья Ивановна Вертишейка. Она танцует до упада возле того самого водопада*».

Откликаясь на заложенный в содержании комический контекст, композитор выбирает для музыкального воплощения песенные средства, лишённые всякого интонационного разнообразия и преувеличенно выходящие гармонически и мелодически. Такой приём даёт ему возможность яркими и экономными средствами подчеркнуть примитивность и пустоту внутреннего мира так называемого поэта.

Для выявления особенностей психологического портрета своих героев Вольф также активно использует и маршевые признаки. Темой бодрого маршевого шага открывается песня «*Selbstgeständnis*») («*Признание*») из цикла на стихи Э. Мёрике. Короткое афористичное высказывание, данное от лица персонажа песни, который, будучи единственным ребёнком в семье получал заботу и любовь «*ещё и за тех шестерых или семерых, которые должны бы были родиться, но не родились*» («*ich weiß nicht wie viel, die Sechs oder Sieben, ist eben Alles an mir hängen geblieben*»). Всё было бы замечательно, если бы не то обстоятельство, что и наказание ему приходилось также получать за семерых. Черты маршевого жанра используются композитором лишь в начале песни,

представляя внешнюю, положительную сторону обстоятельств жизни героя, и исчезают в процессе поворота сюжета к описанию негативных последствий.

Активно обращаясь к приёму жанрового обобщения, Вольф использует в целях создания метких психологических характеристик и такие жанры, как вальс («Abschied» («Прощание») на стихи Э. Мёрике), лендлер («Storchenbotschaft» («Аисты-вестники») на стихи Э. Мёрике), полька («Seemanns Abschied» («Прощание моряка») на стихи Й. Эйхендорфа), мазурка («Sie haben heut' Abend Gesellschaft» («Гостей вы созвали на вечер») на стихи Г. Гейне). Обладающий яркой смысловой окраской жанр куплетов, проникает с театральных опереточных подмоств в песни Вольфа, ассоциируясь с лёгким, неглубоким содержанием как непритязательно шутивого («Gesellenlied» («Песня подмастерья») на стихи Р. Райника), так и поверхностно примитивного толка («Auftrag» («Поручение») на стихи Э. Мёрике).

В связи с развитыми формами фортепианного сопровождения, часто приводящими к его полной независимости от вокальной партии, в песнях композитора усиливается роль инструментальных жанров. Характерные признаки фортепианного скерцо наблюдаются в песне «Waldmädchen» («Лесная дева») на стихи Й. Эйхендорфа, развёрнутая прелюдийная форма лежит в основе фортепианного аккомпанемента песни «Geh' Geliebter, geh' jetzt» («Ах, ступай, любимый») из «Испанской книги песен». Черты балетной музыки, с явным тяготением к рафинированной танцевальности проявляются в песнях «Zitronenfalter im April» («Бабочка-лимонница в апреле») на стихи Э. Мёрике, «O, wär dein Haus durchsichtig wie ein Glas» («О, будь твой дом прозрачен, как стекло») из «Итальянской книги песен».

Составляющие словарь сложившейся к XIX веку интонационной лексики мигрирующие интонационные формулы (Шаймухаметова, 2000, с. 9) также используются композитором для выявления образно-эмоционального подтекста при создании музыкальной характеристики. Существенными средствами портретной психологической зарисовки в песне «Die Zigeunerin» («Цыганка») на стихи Й. Эйхендорфа являются так называемые «венгерские интонации» и интонационная формула «золотого хода валторн». Используя эти средства для «прорисовки» индивидуальных черт некоего кавалера, пытающегося проучить героиню песни – своенравную и свобододолюбивую цыганку, Вольф выделяет его молодецкую удаль и напористо-дерзкий нрав. Однако, используя устойчивые интонационные фигуры чрезмерно часто, композитор словно бы утрирует их смысл, подобно тому, как и сам герой с чрезмерным самолюбием подчёркивает собственные достоинства, возвышаясь в собственных глазах, но не во мнении цыганки, высмеивающей его напыщенный героизм.

Не менее ярки в применении интонационные формулы роговых сигналов и фанфар, вносящие дополнительный смысл в содержательный контекст («Es blasen die blauen Husaren» («Трубят, уезжая гусары») на стихи Г. Гейне, «Ihr jungen Leute, die Ihr zieht ins Feld» («О вы, которым уходит в поход») из «Итальянской книги песен», «Eriphanias» («Богоявление») на стихи И. Гёте), интонации «этикетных формул», используемых также в характерологическом аспекте («Du sagst mir, daß ich keine Fürstin sei» («Ты говоришь, что не княгиня я...»), «Ich ließ mir sagen und mir ward erzählt» («На мой вопрос мне вот что рассказали...»), «Hoffärtig sind Ihr, schönes Kind» («Гордость чрезмерна Ваша, милый друг») из «Итальянской книги песен», «Der neue Amadis» («Новый Амадис»), «Philine» («Филина») на стихи И. Гёте).

Заключение

Создавая психологические портреты своих персонажей, воссоздавая внутренний мир лирических героев своих песен, Вольф стремится раскрыть их во всей полноте и многообразии, привлекая весь возможный спектр речевого интонирования, элементы музыкально-изобразительной сферы, обобщающую символичность жанровых структур и семантические свойства устойчивых интонационных формул. Семантические аспекты интонационного развития в камерно-вокальных сочинениях Вольфа проявляют себя в единстве внешнего, изобразительного и внутреннего, психологического компонентов, ярко обозначая тенденцию к театрализации камерно-вокального жанра.

Источники | References

1. Альшванг А. Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1959.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: в двух книгах / ред. вступ. статья и коммент. Е. М. Орловой. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971.
3. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки: Вып. 1 / отв. редактор и автор предисл. Е. И. Чигарева. Изд. 2-е доп. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010.
4. Вульфийус П. Гуго Вольф и его «Стихотворения Эйхендорфа». М.: Музыка, 1970.
5. Коннов В. Песни Гуго Вольфа. М.: Музыка, 1988.
6. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд., испр. М.: Искусство, 1995.
7. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976.
8. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972.
9. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. М.: Музыка, 1977.
10. Шаймухаметова Л. Семантические процессы в музыкальной форме: автореф. дисс. ... д. иск. Уфа, 2000.
11. Tausche A. Hugo Wolfs Mörikelieder in Dichtung, Musik und Vortrag. Amandus-Edition, Wien, 1947.

Информация об авторах | Author information**RU****Резницкая Татьяна Борисовна¹**, к., иск., доцент¹ Оренбургский государственный институт искусств им. Л. и М. Ростроповичей**EN****Reznitckaia Tatiana Borisovna¹**, PhD¹ L. and M. Rostropovichs Orenburg State Institute of Arts¹ pr@orenkult.ru**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 28.08.2022; опубликовано (published): 30.10.2022.

Ключевые слова (keywords): песни Хуго Вольфа; камерно-вокальные сочинения; литературоцентристские тенденции; изобразительное начало; пейзажные зарисовки; картинность в сочинениях композитора; звуко-подражание; фактор движения; H. Wolf's songs; chamber and vocal compositions; literature-oriented tendencies; fine art origin; landscape sketches; picturesqueness of composer's works; imitation of sounds; factor of movement.