

## ПРЕТВОРЕНИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА В ПЕСНЯХ ХУГО ВОЛЬФА

**Работа посвящена исследованию камерно-вокального творчества Х. Вольфа. Особое внимание уделяется проблеме воплощения поэтического прообраза с точки зрения взаимодействия поэтического и музыкального текста. Рассматривается творческий метод композитора в его опоре на лексическую, интонационно-ритмическую и фонетическую составляющие поэтического первоисточника.**

**Ключевые слова:** Х. Вольф, песня, жанр, поэзия, композитор, творчество, взаимосвязь.

Проблема взаимодействия поэтического и музыкального текста является ключевой для творчества австрийского композитора Хуго Вольфа (1860–1903), уникальное композиторское дарование которого сформировалось под влиянием постромантических тенденций музыки конца XIX века и ярче всего проявилось в жанре австро-немецкой романтической *Lied*. Как указывает автор первой полномасштабной монографии о Х. Вольфе на русском языке В. Коннов, «именно поэзия стала в конечном счёте «божественной искрой», воспламенявшей творческую фантазию композитора» [4].

Более трёхсот песен, среди которых сочинения на стихи И.В. Гёте, поэтов немецкой романтической школы: Э. Мёрике, Й. Эйхендорфа, Г. Келлера, Г. Гейне, Р. Райника и других, положенные на музыку образцы авторской и народной поэзии Испании и Италии в переводе Э. Гейбеля и П. Хейзе, а также стихи Микеланджело Буонарроти в переводе В. Роберт-Торнова, составляют основу творческого наследия Х. Вольфа.

Многие исследователи, представители западноевропейского, советского, российского музыковедения, детально изучая творчество композитора и оценивая его вклад в развитие австро-немецкой романтической песни, ставят имя Вольфа в один ряд с именем его великого предшественника Ф. Шуберта и отмечают особую значимость традиционных и новаторских устремлений Вольфа как «классика и завершителя» этого центрального для его творчества жанра [4].

Анализ противоречивых тенденций, затрагивающих сферу немецкой и австрийской камерной песни конца XIX и начала XX века, позволяет одним исследователям говорить о

«периоде заката» романтической песни – «пышного, красочного, но всё же заката» [2], другим же, напротив, подчёркивать прогрессивные признаки преодоления «субъективистских идеалов поздних проявлений исчезающего с исторической арены направления» [3]. В немалой степени это связано с набирающим силу реалистическим направлением в искусстве, вследствие чего «романтический образ мышления» постепенно оттесняется «на периферию художественного процесса» [1], трансформируясь из «общераспространённого, типичного» в «локальное, специфическое», а порой и «аномальное», в некое «отклонение от нормы» [1].

В период, когда жанр *Lied* начинает отдаляться от истоков народного искусства, терять непосредственные связи с традициями бытового музицирования и всё более «интеллектуализироваться» [2], отображая, как и другие музыкальные жанры, усложняющийся противоречивый внутренний мир человека рубежа XIX–XX веков, Вольф сумел обобщить лучшие достижения своих предшественников и старших современников (К. Лёве, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Р. Вагнера) и, обогатив их своей неповторимой творческой индивидуальностью, предложить новые пути развития жанра последующим поколениям композиторов.

Более того, объединённые, в большинстве своём, в вокальные циклы песни Вольфа обнаруживают, по мнению В. Коннова, «ясно выражённую тенденцию универсализма и полноты охвата традиций музыки XIX века, сфокусированных в индивидуальном творческом синтезе». Именно по причине «своей удивительной всеохватности», утверждает исследователь, творения композитора «не остаются в рамках позднеромантического направления,

приоткрывая завесу над фрагментами картины стилизованного развития музыки XX века» [4].

Несомненно, отправной точкой в осмыслении и переосмыслении жанра *Lied* явилось трепетное и одновременно требовательное до максимализма отношение Х. Вольфа к поэзии. Как указывает В. Васина-Гроссман, ссылаясь на высказывания биографов композитора, он «фанатически любил поэзию, умел ценить её... никогда не расставался с томиком стихов» [2]. Такое восприятие композитором поэтического текста «было отражением его беспокойной, неуравновешенной натуры», а «обострённое чувство поэзии» диктовало ему обращение только к высокохудожественным образцам [2].

По словам выдающегося интерпретатора сочинений композитора Д. Фишера-Дискау, «интенсивность, с которой Вольф в бурном натиске, с трудом поддающемся повторению современниками, да и потомками, подчинял себе мир фантазии поэтов, чьи стихи он перекладывал на музыку, отличала до него лишь Шуберта и Шумана».

Примечательно, что созвучные своему эстетическому мировоззрению образы Вольф находит не в поэзии своих современников, – его вдохновляет творчество поэтов прошлого, а также народная поэзия. При этом композитор не стремится использовать наиболее популярные и уже положенные на музыку его предшественниками образцы лирики того или иного поэта. Напротив, он пытается представить образный мир художника во всей его многоплановости и полноте, либо подчеркнуть доселе не раскрытую в уже существующих музыкальных сочинениях грань его поэтического дарования.

Так, создавая в 1888 году свой первый вокальный цикл на стихи Эдуарда Мёрике, поэта, принадлежащего к так называемой швабской школе немецких романтиков, композитор фактически возрождает из небытия его почти забытое современниками имя. Именно благодаря потрясающей живости музыкального отклика на волнующие поэтические образы и уникальной способности Вольфа в процессе музыкального воплощения внутренне дистанцироваться от лирического героя того или иного стихотворения, художественный мир Э. Мёрике раскрывается во всём его естестве и многообразии: от любовной лирики, народно-жанровых, причудливо-фантастических и даже гротескно-

юмористических зарисовок до истинно пантеистического воссоединения с природой, философски-обобщающих и интимно-религиозных высказываний.

Цикл песен, созданных в 1888 году на стихи другого немецкого поэта – романтика Йозефа фон Эйхендорфа, отличает иной подход композитора к избираемым им поэтическим образцам. Сознательно отказываясь от повторного обращения к стихотворениям, положенным на музыку его гениальным предшественником Р. Шуманом, композитор счёл нужным дополнить уже существующий «музыкальный портрет» Й. Эйхендорфа новыми гранями. Если прежде в поэзии этого художника, именуемого в Германии «последним рыцарем романтизма» [4], композиторов в первую очередь привлекали типично романтические темы любовного томления, слияния с природой, скитаний и странствий, тоски по идеальному и несбыточному, то основным центром притяжения для Х. Вольфа стала «реалистически-жанровая» направленность лирики Й. Эйхендорфа, «остро-юмористический грубовато-чувственный элемент» [4]. В письме к Э. Хумпердинку композитор подчёркивает, что в его песнях на стихи Й. Эйхендорфа «романтический элемент почти совсем отступает на задний план, отвечая нарастающему реалистическому восприятию искусства».

Примечательно обращение Х. Вольфа к поэзии И.В. Гёте, художественное мировосприятие которого стало для композитора эпохи постромагических «коллизий и диссонансов» примером гармоничного и осмысленного бытия, объединяющего в себе вечно конфликтующие противоположности в волевой устремлённости к их философскому объединению. Вокальный цикл, включающий в себя 51 песню на стихи Й. Гёте (1888–1889), является, по мнению исследователей, центральным в творчестве композитора. Как указывает В. Коннов, «в поэзии и правде» стихов И.В. Гёте композитор нашёл «духовную опору, позволившую ему выстоять и утвердиться в позитивных основах художественного осмысления того самого мира, который, казалось бы, много раз неопровержимо доказывал ему не востребуемость его таланта и творческих усилий» [4].

Ещё большего философского накала достигает Вольф в своём последнем песенном цикле

на стихи Микеланджело Буонарроти в немецком переводе Вальтера Роберт-Торнова (1897). Абсолютные полюса человеческого мироощущения: отчаяние и бессилие человека перед лицом неумолимой смерти, трагичность и обречённость человеческого существования, с одной стороны, и неуёмное стремление к жизни, вдохновенное творчество и созидание – с другой, образуют тот «смысловой каркас», который определяет собой философскую проблематику трёх песен цикла, трактуемую В. Конновым как «жизнь, смерть, бессмертие» [4].

Отдельного внимания заслуживает обращение Х. Вольфа к фольклору романских народов. Последовательно претворяя его сначала в Испанской (1889–1890), а затем и в Итальянской (1890, 1896) книге песен, композитор использует авторизованные переводы на немецкий язык популярных и часто исполняемых в Италии и Испании народных песен, сделанные Паулем Хейзе и Эммануэлем Гейбелем, широко известными в Германии XIX века поэтами, переводчиками и составителями художественных песен и романсов. Справедливости ради следует заметить, что среди большинства собственно фольклорных текстов и анонимных стихов, в «Испанской книге песен» можно встретить также стихотворения, принадлежащие перу Сервантеса, Камоэнса, Лопе де Вега и их современников. Утрачивая как это обычно бывает при переводе на любой иностранный язык связанный с собственным «аутентичным языковым пространством» стиха национальный колорит, переводы и испанских, и итальянских стихов все же сохраняют в себе психологическую достоверность народных характеров, что особенно притягивало и интересовало Вольфа. В этих вокальных циклах во всей своей полноте раскрылся музыкально-драматургический дар композитора, способного при помощи музыкальной интонации, метро-ритма и других тщательно отобранных музыкальных средств создать зримый образ своего лирического героя, его психологический портрет в динамике развития внутри сюжетной линии отдельно взятой песни, либо на протяжении развития сюжета, объединяющего несколько песен в некий «микроцикл». Театральная диалогичность пронизывает оба цикла, предусматривая распределение песен между мужским и женским голосами.

Искреннее и бескомпромиссное желание Х. Вольфа как можно точнее и детальнее передать в музыке все заложенные в поэтическом первоисточнике нюансы чувств и оттенки психологических состояний определили его творческий метод. Всецело отталкиваясь в первую очередь от поэтического прообраза, а затем уже и от интонационно-ритмических, архитектурных особенностей стиха, он стремится к максимально искреннему, незамутнённому собственными эмоциональными «дополнениями» раскрытию образного мира «созвучного», близкого ему по эстетическому мировоззрению поэта. Неслучайно свои песни Вольф называл «стихотворениями, положенными на музыку», подчёркивая тем самым значимость поэзии как отправной точки для творческого воображения композитора. И хотя жанр «стихотворения с музыкой» встречался в творчестве композиторов более раннего периода развития австро-немецкой *Lied*, но именно в творчестве Вольфа он оформляется, обретает силу и право влиять на развитие жанра камерной песни в творчестве композиторов XX века.

В немалой степени такой подход к осмыслению поэтического текста и работе над ним определил и взаимоотношение собственно песенной, романской интонации и интонации речевой, декламационной. Стремление к передаче тончайших психологических «теней и полутонов» естественным образом влечёт за собой детализацию музыкального языка и преобладание речевого начала над мелосом. «Удельный вес» речевого интонирования нередко ставился в упрёк композитору [2]. Истины ради необходимо подчеркнуть, что Вольф умело использует в том числе и мелодические, песенные средства, подчиняя их всё той же психологической характеристике персонажей песен. Нередки случаи, когда в его песнях наблюдается органичный сплав песенности и декламационности.

Немаловажную роль в восприятии и оценке подобного интонационного «сплава» играет языковая составляющая, связанная с особенностями немецкой речи. Интонационная окраска слова или фразы, теснейшая взаимосвязь (порой на уровне взаимопроникновения) между лексической, фонетической структурами слова и средствами музыкального языка являются не только одним из факторов формообразования, но порой и тем «ключиком», кото-

рый открывает «тайный шифр» песенных посланий композитора.

Не в этом ли кроется причина некоей «закрытости» творчества композитора для иностранного слушателя и исполнителя, а в некоторой степени и исследователя, в отличие от представителей австро-немецкого языкового пространства? Проблема эквивалентности перевода и соотношения в нем адекватной ритмической формы и точного совпадения лексических и музыкальных языковых единиц, как на уровне значения, так и на уровне музыкальной и речевой интонации, была и остаётся одной из сложнейших для вокального искусства.

Значимость творчества Х. Вольфа и его влияние на дальнейшее развитие жанра австро-немецкой камерной песни очевидна. По мнению Д. Фишера-Дискау, «с имени Хуго Вольфа начинается развитие новой фазы жанра профессиональной песни... Его устремления, оказавшие влияние на целое поколение композиторов,

связаны с радикальным, новым открытием будущего». «Фактически роль Хуго Вольфа в истории музыки более значительна, она не ограничивается лишь сферой немецкой романтической песни. В своей эстетической позиции он объединяет и подытоживает все то, что было достигнуто Вагнером, Листом и Брукнером в их «жанровых вотчинах» оперы, симфонической поэмы и выходящей за традиционные рамки симфонии, отфильтровав, спроецировав на жанр песни и безошибочно указав дорогу в 20-е столетие в направлении Шёнберга». Это высказывание Манфреда Вагнера в предисловии к изданию одной из последних биографий композитора, написанной Леопольдом Шпитцером, издателем полного собрания сочинений с критическими примечаниями, лишней раз подтверждает, что творчество Х. Вольфа в его тесной взаимосвязи поэтического и музыкального начал по-прежнему актуально и значимо для современного музыкального искусства.

21.07.2012

**Список литературы:**

1. Демченко, А. И. *Мировая художественная культура как системное целое : Учеб. пособие / А. И. Демченко.* – М. : Высш. шк., 2010. – 525 с.
2. Васина-Гроссман, В. А. *Романтическая песня XIX века / В. А. Васина-Гроссман.* – М. : Музыка, 1966. – 406 с.
3. Вульфийус, П. А. *Гуго Вольф и его «Стихотворения Эйхендорфа». К проблеме романтизма и реализма в музыке XIX века / П. А. Вульфийус.* – М. : Музыка, 1970. – 72 с.
4. Коннов, В. П. *Гуго Вольф. Жизнь и творчество / В. П. Коннов.* – СПб. : «Петербург – XXI век», 2005. – 332 с.
5. Fischer-Dieskau, D. *Hugo Wolf. Leben und Werk / D. Fischer-Dieskau.* – Berlin, Henschel, 2003.
6. Spitzer, L. *Hugo Wolf. Sein Werk – sein Leben.* – Wien, 2003.
7. Wolf, H. *Vom Sinn der Toene. Briefe und Kritiken / H. Wolf.* – Leipzig, Reclam-Verlag, 1991.

Сведения об авторах:

**Русанова Нэля Абдулхаковна**, декан музыкального факультета, заведующий кафедрой фортепиано Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей, кандидат искусствоведения, профессор

**Резницкая Татьяна Борисовна**, доцент кафедры специального фортепиано и ансамблевой подготовки Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей, e-mail: resniz@inbox.ru

460000, г. Оренбург, ул. Ленинская, 27, ауд. 417, тел (3532)771004, e-mail: rusana55@yandex.ru

**UDC 781**

**Rusanova N.A., Reznitskaya T.B.**

The Orenburg state institute of arts. L. & M. Rostropovichei, e-mail: ogii@inbox.ru

**THE IMPLEMENTATION OF THE POETIC TEXT IN THE SONGS OF HUGO WOLF**

Work is devoted to chamber music and vocal works C. Wolff. Special attention is paid to the realization of the poetic prototype in terms of interaction of poetic and musical text. Considered the composer's creative method of its reliance on the lexical, intonation and rhythmic and phonetic components of poetic source.

Key words: H. Wolf, song, genre, poetry, songwriter, creativity, relationship.

**Bibliography:**

1. Demchenko, A. I. *World culture as a systemic whole : Textbooks / A. I. Demchenko.* – M. : Higher. wk., 2010. – 525 p.
2. Vasina-Grossman, V. A. *Romantic song XIX century / V. A. Vasina-Grossman.* – M. : Music, 1966. – 406 p.
3. Vulfius, P. A. *Hugo Wolf and his «poems by Eichendorff». The problem of romanticism and realism in music XIX century / P. A. Vulfius.* – M. : Music, 1970. – 72 p.
4. Konnov, V. P. *Hugo Wolf. Life and Work / V. P. Konnov.* – St. Petersburg : «Petersburg – XXI Century», 2005. – 332 p.
5. Fischer-Dieskau, D. *Hugo Wolf. Leben und Werk / D. Fischer-Dieskau.* – Berlin. Henschel, 2003.
6. Spitzer, L. *Hugo Wolf. Sein Werk – sein Leben.* – Wien, 2003.
7. Wolf, H. *Vom Sinn der Toene. Briefe und Kritiken / H. Wolf.* – Leipzig, Reclam-Verlag, 1991.