

Говорухина Н.О.

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры сольного пения,
ХНУИ им. И.П. Котляревського

«ЧЕТЫРЕ ПЕСНИ МИНЬОН» Х. ВОЛЬФА НА СТИХИ ИЗ «ВИЛЬГЕЛЬМА МЕЙСТЕРА» И. ГЕТЕ (ОПЫТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА)

Аннотация. Очерчен круг задач, стоящих перед исполнителями – вокалистом и концертмейстером – в интерпретации «музыкальных стихотворений» Х. Вольфа, включая анализ жанрово-стилевой концепции, языка и техники письма, особенностей решения проблемы соотношения музыки и слова.

Ключевые слова: вокальный цикл, исполнитель, «музыкальные стихотворения».

Анотація. Говорухина Н.О. «Чотири пісні Мінйон» Х. Вольфа на вірші з «Вільгельма Мейстера» Й. Гете (досвід виконавського аналізу). Окреслено коло завдань, які стоять перед виконавцями – вокалістом та концертмейстером – в інтерпретації «музичних віршів» Х. Вольфа, що включають аналіз жанрово-стильової концепції, мови і техніки письма, особливостей рішення проблеми співвідношення музики і слова.

Ключові слова: вокальний цикл, виконавець, «музичні вірші».

Annotation. Govorukhina N.O. “Four songs of Mignon” by H. Wolf, lyrics from J. Goethe’s “Wilhelm Meister” (an experience of performance analysis). The paper determines the tasks faced by performers – the vocalist and the accompanist – in interpreting the “musical poems” by H. Wolf, including analysis of the genre stylistic concept, manner and technique of the composer’s expression, peculiarities of solving the problem of correlation between music and verse.

Key words: a vocal cycle, a performer, “musical poems”.

Целью статьи является исполнительский анализ песен Миньон Х. Вольфа на стихи И. Гете как необходимая составляющая их интерпретации. Задачей исследования является рассмотрение композиционно-драматургических особенностей песен, организованных как цикл «музыкальных стихотворений».

В основе интерпретаций песен Х. Вольфа лежит представление о его «музыкальной философии», сложившейся под влиянием вагнеровских принципов и стоящих за ними идей немецкой философской мысли эпохи «золотого дождя» (метафора К. Свасьяна [8]). При этом интерпретации могут подчеркивать разные стороны многослойного мира песен, включенных в масштабный «гетевский» цикл Х. Вольфа (всего 51 номер), акцентируя тот или иной слой, но оставаясь в рамках целостного видения общей стилиевой художественной картины. Материал песен, их компоновка в фактуре и форме как раз и отражают в конечном счете философско-эстетическую позицию автора музыки, суть которой отражается в новой интерпретации «старого» жанра – немецкой Lied.

В качестве первого номера Х. Вольфом избрана песня «Heiss mich nicht reden...» («Сдержись, я тайны не нарушу...»). Исходная характеристика образа Миньон здесь представлена весьма неожиданными для девочки-«крошки» средствами (французский перевод имени – «крошечный»). Композитор делает акцент на звуковой объективации содержания стихотворения И. Гете. На первый план выступают не романтические символы «клятвы», «запрета», «тайны», а общий сумрачно-сдержанный колорит музыки. Авторская ремарка *Sehr getragen* (весьма тяжело, что должно соответствовать ит. grave) хорошо подчеркивает этот колорит.

Особенно это относится к аккомпанементу, где звуковой образ можно определить как символ «скалы» («И размыкается скала, чтоб дать источнику дорогу...»). Он представлен массивными аккордами фортепиано, обрамляющими песню. Однако «скала» – это одновременно и символ «молчания», «запрета», «тайны», что сочетается с другим символом, в качестве которого выступает образ «любви» и его метафорического аналога – «источника». Последний появляется в фортепианной партии, сопровождающей вторую строфу песни (форму номера в целом можно определить как простую строфическую трехчастную типа aba). Здесь меняется характер изложения в фортепианной партии, появляются новые интонационно значимые обороты у вокалиста. У фортепиано на смену массивным аккордам приходят монофонические унисоны, восходящие к кульминационным точкам. У вокалиста происходит концентрация лейт-интервалики, определяющей в дальнейшем тематизм всего цикла.

Форма первого номера насквозь пронизана динамизмом, что предопределено емкостью музыкально-поэтической интонации и высокой степенью концентрации самих гетевских образов-символов. «Скала» и «источник» сосуществуют, выражая символически идеи «любовного порыва» и «запрета». Они как бы накладываются друг на друга в созданной Х. Вольфом сквозной композиции «музыкального стихотворения»,

Надійшла до редакції 05.03.2012

миниатюрные размеры которого вполне соответствуют гетевской «аллегории-зашифровки». Исполнителям этого номера следует учесть интонационно-смысловой «подтекст» этой миниатюры, в которой соединены черты своеобразной героики и хрупкой лирики. Исследователи, в частности, В. Коннов [6], усматривают здесь влияние деятельностной эстетико-мировоззренческой установки И. Гете, общей для всего его творчества и для «Вильгельма Мейстера» как конкретного образца. Автор подчеркивает своеобразную проекцию на образ Миньон основной идеи романа – «... идеи торжества деятельного подхода к действительности во имя освобождения человеческой личности» [там же, с. 34].

В соотношении партий, в частности, в их регистровом балансе, как бы осязаемо, наглядно показана пластика образов стиха. В. Коннов пишет о «микеланджеловском» характере образа, подчеркивая его «скульптурную пластику» [там же]. Вокальная партия с самого начала стремится вырваться из сковывающих ее фактурно-гармонических «оков» аккомпанемента, что в результате ей и удается в динамической репризе-кульминации. Этот раздел (8 тактов от конца, не считая 4-х тактов фортепианного «резюме») демонстрирует «взлет» и постепенное «падение» вокальной линии, сначала как бы парящей над фактурой аккомпанемента, а затем уходящей вглубь, в середину аккордовых вертикалей.

Исключительно важное значение, помимо целостного охвата динамики драматургической формы, здесь имеет фактор гармонических и фактурных смен, ускоряющих либо замедляющих «ход действия». Строфический принцип в форме делает эти смены, их ритм определяющим в становлении сквозной композиции. Речитативно-декламационная мелодика в партии вокалиста лишь иногда содержит кантиленные обороты, как бы вкрапляемые в ее общий контур. При достаточно частом чередовании фактур, гармоний, разных оборотов в партии голоса главным скрепляющим моментом становится ритм как «биомеханика» музыки (Б. Асафьев), ритм как «звукожест». Им в вокальной партии подчеркнуто ключевое слово «Pflicht» (в переводе с нем. – долг) в 6-ом такте. Здесь декламационный секстовый возглас на звуках «es-c» («ist mir Pflicht») усилен синкопой-«раскачкой» на нижнем звуке, что прямо передает сопровождающий эти слова гордый жест героини.

Такой ритмопластической функцией наделены практически все подобные скачки в вокальной партии. Связанная с ними ритмо-интонация имеет стержневой характер и представляет собой как бы жестовый лейтмотив песни, на что следует обратить особое внимание исполнителю-вокалисту, подчеркивая наглядную весомость подобных оборотов, четко артикулируя и выделяя по смыслу слова текста, на которые они приходятся.

Так, аналогичная интонация, но с ходом на септиму, возникает в 8-ом такте от конца на словах «allein ein Schwur drückt mir die Lippen zu» (нем. Schwur – клятва). Характерная ритмо-интонация выделена в 9-10-ом тактах на слове «Schicksal» – судьба. В отличие от пластичных «жестовых» восходящих декламаций

на сексте и септима, здесь использован малосекундовый нисходящий ход, символизирующий роковую обреченность персонажа.

Особое внимание исполнителям, особенно – вокалисту, следует обратить на ритмику «музыкального стиха» Х. Вольфа. Смежные такты, как, впрочем, и все линейное ритмическое пространство в вокальной партии, не содержат ни одного прямого ритмического повтора в рамках тактовой ритмогруппы. Повторяться могут лишь микроинтонации из двух или трех длительностей, хотя и они всегда смещаются метрически, т.е. располагаются на разных долях такта. Ритмическая вариативность декламационно-речитативной мелодики Х. Вольфа обеспечивает ей тот самый лиризм, который даже в речевой интонации проявляется именно через ритмичность. В сочетании с интервальной варианностью мелодических ходов ритмическая пластика обеспечивает «живое дыхание» музыкально интонируемого («пропеваемого») стиха (сам И. Гете рекомендовал не читать, а петь его стихи).

«Уходя» от жанрового центра строфической немецкой Lied, Х. Вольф насыщает свой специфицированный, «жанрово-периферийный» материал (термин W. Wiora – [12]) приемами, почерпнутыми из инструментальных композиций. В числе этих приемов – лейт-интонации, пластика ритмического движения, а в сочетании с фактурно-гармоническим комплексом аккомпанемента – еще и разнообразные приемы сквозного развития. Последнее обеспечивается мастерски разработанной системой фактурно-гармонических связей «арочного» типа, принципиальной возможностью придания вокальным мелодическим интонациям иного фактурного освещения в аккомпанементе. Все сказанное о технике письма и языке Х. Вольфа необходимо знать и учитывать исполнителям в интерпретации «микроцикла» песен Миньон, «вмонтированного» в общую масштабную концепцию его гетевских «стихотворений с музыкой». Творческий метод Х. Вольфа, охарактеризованный на примере первой песни, остается неизменным и в трех последующих.

Вторая песня Миньон «Nur wer die Sehnsucht kennt ...» («Кто знал тоску, поймет...») по содержанию и конструкции стихотворения совершенно иная, чем «гимническая» трехстрочная первая. Текст стихотворения представляет собой двенадцатистишие концентрического типа со структурой 2+4 и 4+2. И. Гете использует повтор-обрамление четырехстрочных строф двустилием: «Nur wer die Sehnsucht kennt / Weib, was ich leide!». По сути, И. Гете применяет здесь музыкальный прием обрамления в целях придания интонационно-смысловой завершенности звуковой форме стиха. Кроме того, содержание обрамляемого восьмистишия по своей логике динамично и по этой причине внутренне нерасчленимо: «... такое стихотворение не поддавалось музыкальному воплощению средствами строфической формы, оно требовало сочетания сквозной композиции с концентрической трехчастностью» [6, с. 33].

Во втором номере цикла Х. Вольф использует несколько иной принцип композиционного решения, чем в первом. Если в первом стихотворении ключевой

была аллегория «скала – источник» как символ определенного душевного состояния, то во втором образы природы уходят на смысловую периферию и уже не символизируют, а дополняют состояние тоски и страданий, безысходности, чем пронизана вся эта песня.

Х. Вольф находит уникальное фактурно-композиционное решение для показа этого образно-эмоционального состояния. Речь идет о принципе остигатного выдерживания одной и той же фактурной ячейки от начала до конца композиции. В отличие от первой песни здесь обновляются только гармонические и мелодические решения. В фактуре же аккомпанемента изменения касаются только плотностных характеристик вертикали и горизонтали. Остигатный принцип фактурного решения является здесь базовым для сквозного развития образа и обеспечивает диалектику неизменного и изменяющегося как основу музыкальных композиций типа *durchkomponiertes Lied*. Возникает особый тип формы, в которой Х. Вольф явно учитывает опыт своих предшественников – Л. ван Бетховена и Ф. Шуберта, ориентировавшихся в своих «гетевских» песнях на жанровый центр в виде строфической *Lied*. С этой точки зрения прав В. Коннов, определяющий данную форму как «... архитекtonику двухчастной варьированной строфической формы в сочетании с непрерывным сквозным разрабочным развитием» [6, с. 34].

Вторая песня Миньон может быть образцом целостной сквозной формы, избираемой Х. Вольфом в целях драматической трактовки образа. Самодовлеющее фактурное остигато аккомпанемента выпукло обнажает все процессы обрисовки состояния трагедийного оцепенения. Исходный «мотив томления» в виде нисходящей фигуры в вокальной партии, напоминающей барочный *catabasis* (нисхождение), тезисно характеризует это состояние. Он может быть назван лейтинтонацией песни, о чем свидетельствует его сокращенный вариант в коде на тот же текст.

Этот мотив, начинающийся большими секундами, хроматизируется и достигает точки-«цели» на звуке «ре-диез» в конце 4-го такта, полностью охватывая ключевые строки текста И. Гете: «*Nur wer die Sehnsucht kennt / Weib, was ich leide!*». Состояние роковой обреченности в этой фразе усугубляется практическим отсутствием тональности, по-крайней мере, ее распознаваемых гармонических «вех». Тоника «соль-минора» вообще практически отсутствует в песне. Движение строится на секундовых «переползаниях» гармоний, в основном, диссонансных и близких к так называемой свободной атональности, при которой тоника как устой мыслится как бы за кадром.

Вольфовский «мотив томления», демонстрируемый в начальной фразе песни, отличается от вагнеровского («Тристан и Изольда»). Если у Р. Вагнера томление показано как стремление, не находящее своего разрешения, что и передано восходящей «лирической» секстой, нисходящей секундой, а затем восходящими полутонами, то у Х. Вольфа – все наоборот. Секстовая интонация появляется лишь в следующем четырехтакте как драматический «порыв-протест» против обреченности, заключенной в первой фразе.

Последующее развитие строится на развитии этих двух антитез. Романтическое томление Миньон композитор возводит в степень драматической экспрессии: «Миньона у Вольфа буквально сгорает от охватившего ее мучительного страдания, ее высказывание граничит с экспрессионистской «перегретостью эмоций». Вокальная интонация находится на грани крика» [там же]. Строя вокальные фразы по четырехтактам, Х. Вольф, во-первых, нигде не повторяет буквально ритмомелодический материал, во-вторых, все более настойчиво выделяет диалогический характер соотношения вокальной и фортепианной партий.

Цезуры у фортепиано практически отсутствуют из-за непрерывного «тока» гармонических сдвигов. Квадратность построений в вокальной партии постепенно преодолевается – заключительная фраза у вокалиста уже пятитактна. Все это придает песне характер поэмности, реализованной не в чисто инструментальном, а в вокально-инструментальном типе сквозной композиции. Вырастая из жанрового центра *Lied*, вторая песня Миньон благодаря всем рассмотренным приемам преобразуется в своеобразную сцену-поэму, в основе которой лежит принцип сквозной цикличности, сжатый до предела в миниатюре. Именно так нужно интерпретировать вольфовские *durchcompanied Lied*, рассматривая их как сжатые циклы, а не как отдельные песенные номера. Драматургическая логика музыки здесь далека от обобщенного «прочтения» стиха. Она проникает в глубь его образно-смыслового содержания, присоединяя к стиху и жанровой модели свои новые смыслы. В данном случае (№ 2) – это крайняя экспрессия, которая как бы накладывается на традиционный романтический «мотив томления», сообщая этому «символу эмоции» не свойственную ему динамику внутриобразного развития.

Отдавая дань теме «томления-страдания» как центральному образу гетевского стиха, Х. Вольф в этом номере почти не использует имеющихся в стихотворении «ландшафтных» ассоциаций (образы лесной поляны, поворота дороги, за которым – неизвестность). Его цель – музыкальное обобщение без намека на смысловые аллегории, что существенно отличает данный номер от трактованного в ином, «ландшафтно-аллегорическом» ключе первого.

Если все же мыслить следующие подряд три песни Миньон как «цикл из микроциклов», то второй номер в образном плане контрастирует первому и последующему третьему. Он призван оттенить «лирическую героину» первого и нежную мечтательность третьего и, одновременно, напомнить об иллюзорности всех порывов созданного И. Гете персонажа, обреченного на тоску, страдания и смерть. Даже тот факт, что второй номер завершается своеобразным вопросом, который символизирует единственный раз появляющаяся здесь «чистая» гармония доминанты соль-минора, на которой все и завершается, свидетельствует о наличии идеи цикличности в чередовании первых трех песен.

Третья песня демонстрирует новую «иллюзорную ипостась» образа Миньон. Она решена в жанрово-характеристическом ключе с подчеркнутой ясной тонально-гармонической основой, которой

практически не было в предыдущем номере. Однако в дальнейшем выясняется, что, несмотря на кажущуюся образную смену, третий номер «So lasst mich scheinen, bis ich werde ...» («Я покрасуюсь в платье белом...») является прямым продолжением первого и второго, даже в какой-то мере их синтезом в образном плане. Сразу же обнаруживается определенное несоответствие помпезной фактуры аккомпанемента, выдерживаемой, кстати, как и в предыдущей песне, от начала до конца согласно авторскому указанию: «*Sehr langsam und zart*» (очень медленно и нежно). Внешний облик фортепианной фактуры здесь не должен обмануть исполнителей. Это всего лишь фон, слабый, далекий отголосок воображаемого бала, символизирующего даже некую инфернальность, недолгую «отсрочку», «телесное просветление», испытываемое героиней согласно гетевскому тексту.

Выдерживаемая в аккомпанементе ритмо-фактурная формула «бас-аккорд» в синкопированном ритме продолжает линию второго номера, образуя своеобразный остигнутый фон, на котором разворачивается сквозная линия изменений гармонии и типов вокальной интонации в партии солиста. Образ «призрачного танца» призван подчеркнуть стремление Х. Вольфа «... проникнуть за внешне-сюжетное содержание стихов И. Гете, истолковать скрытую сущность героини в новой ситуации» [там же, с. 35].

В этой песне все иллюзорно и изначально запрограммировано. Используя метод интонационной концентрации материала в начальном «ядре», типичный для его сквозных вокальных форм, Х. Вольф подчеркнуто рассоединяет партии фортепиано и певца по их образному смыслу. Это можно наблюдать уже в первом четырехтакте. Здесь в инструментальной партии представлены две повторяющиеся фразы танцевально-песенного типа. Они служат фоном для декламационной партии вокалиста, где господствует нисходящая скорбная интонация и свободная ритмика. Далее (следующий четырехтакт) начинается своеобразный обмен интонациями между партиями. У певца появляется восходящая динамика, в то время как у фортепиано песенно-танцевальная фигура в партии правой руки теряет ритмическую четкость и хроматизируется в нисходящем движении, полностью переходя в полутоновость (8-9-й такты в партии аккомпанемента).

Следующий этап движения образа связан с активизацией речитативного начала в вокальной партии. Формально – это середина простой трехчастной формы, которая даже масштабно совпадает с экспозицией и репризой (восьмитакты). Однако лишь это, а также неизменная фигура аккомпанемента в партии левой руки пианиста, выступает здесь в качестве объединяющего синтаксические единицы текста признака. Динамика сквозной формы сосредоточена в гармонии, уходящей за пределы четкой функциональной логики (хроматическая тональность), а также в речитации вокалиста, придающей особую значимость каждому интонируемому слогу текста.

Вступление репризы (18-й такт) не воспринимается как повторение, поскольку интенсивно изменяют-

ся контуры мелодической линии в вокальной партии. Со второго четырехтакта в музыке начинается некое просветление. Это касается в первую очередь вокальной партии с впервые появившимися в ней секстовыми ходами. В партии фортепиано при этом фигурационно обыгрываются нисходящие хроматические ходы. Вторую строфу завершает своеобразная каденция с острыми диссонирующими задержаниями. Звуковая картина здесь по-вагнеровски переходит, говоря словами В. Коннова, «из слышимого в зримое» [там же]. Звучность как бы растворяется. Все замирает в фортепианной постлюдии, воспроизводящей основной тематический элемент в сокращенном варианте на *ppp*.

В исполнении этого номера следует стремиться к рафинированной звучности – как в партии вокала, так и в инструментальном сопровождении. Особенно важен учет взаимодействия партий – сначала в экспонировании общего в своей основе интонационного ядра – «мотива томления», показанного в атмосфере некоего иллюзорного действия. В дальнейшем вокалист и пианист должны обращать внимание на согласованность динамических процессов, подчеркивая их общность в обеих партиях. Речь идет о динамических оттенках, а также об артикуляционных моментах в виде штрихов, практически совпадающих в этой песне в партиях от начала и до конца. Последнее означает, в частности, преобладание звуковой картинности над диалогичностью, звуковой красочности над эмоциональным порывом, который, если здесь и присутствует, то глубоко внутри.

Завершается цикл песен Миньон масштабной вокально-инструментальной поэмой-балладой. В этом номере, который по условиям сюжета гетевского романа был первым, Миньон показана в более объективном качестве образа, чем в трех других. Сразу отметим, что по интонационным оборотам и монументальности фактурного решения музыка четвертого номера «*Kennst du das Land*» («Ты знаешь край лимонных рощ в цвету») перекликается с первым и служит, таким образом, еще одним подтверждением цикличности общей композиции песен.

Известнейшее стихотворение И. Гете, претворенное Ф. Шубертом в одноименной песне, ставило перед Х. Вольфом сложную задачу. С одной стороны, композитор должен был ориентироваться на жанровую основу стиха, четко разделенного на три строфы одного и того же ритмо-синтаксического строения, что диктовало условие трехчастности для композиции. С другой стороны, структурная и даже образная замкнутость строф в самом стихотворении И. Гете сочетается со сквозной линией нарастания. Композитору предстояло соединить два типа архитектоники, претворив и повествовательно-сюжетную (членящую), и образно-психологическую (объединяющую, сквозную) идею и форму стиха в музыке.

В музыкальном прочтении Х. Вольфа отражено не только конкретное образное содержание и структура стиха И. Гете, но и претворена главная философская идея автора «Метаморфоз растений». Смысл гетевской концепции состоит в понимании глубокой внутренней

связи всех явлений действительности, находящейся в вечном становлении и чуждой покоя.

И. Гете не случайно обращается к жанру баллады, приметы которого характеризуются «наличием в нем действующего лица, драматического персонажа, в уста которого оно вложено как драматический монолог (содержание «вечно изменяющегося смысла». – Н. Г.), обращенный к незримому слушателю (Вильгельму Мейстеру. – Н. Г.), а также повествовательного сюжета, подразумеваемого, хотя и не развернутого» [4].

Вытекающая из внешней стихотворной канвы балладная повествовательность помогает Х. Вольфу создать лишь архитектурную основу песни – он использует троекратно повторенную вариационно-строфическую композицию. При этом, если первые две строфы тождественны по музыке, то в третьей (репризной) материал первой строфы существенно трансформирован и образует фактически контраст первым двум. Ориентируясь, как и И. Гете, на исконную немецкую модель формы *bar* (AAB), в музыке композитор модифицирует третью строфу, придавая ей одновременно значение вариантного повтора первой и нового материала, производного по смыслу. Отсюда – симфонический поэзный метод, вырастающий из структуры *Lied* и формы *bar* и дающий в итоге почти сонатную производность. Как и в предыдущих песнях, сюжет гетевского стихотворения раскрывается Х. Вольфом по принципу «интонационной наглядности» (В. Вульфус) [2, с. 168]. Основная роль в раскрытии сюжетной логики отводится фортепиано. Через взаимодействие фортепиано и вокальной партии, основанных на общих тематических элементах, достигается композиционная цельность и драматургическая ясность, что в цикле особенно показательно для последнего заключительного номера. В целом образуется подлинная вокально-фортепианная поэма, использующая все атрибуты симфонического развития, сжатого в миниатюре музыкального стихотворения.

Первый эпизод (строфа) песни (первые 12 тактов) в тональности соль-бемоль мажор «объективен» и «нагляден». В основе здесь лежит пейзажность, что подтверждается большим регистровым охватом в фортепианной партии, мерным «колышущимся» ритмом, аккордовой основой. На этом фоне вокальная партия выпукло выделяется своей декламационностью. Ее интонации изначально взволнованны и вступают в противоречие с фортепианной «мерностью» движения. Лирическое чувство героини здесь еще не находит выхода, оно лишь намечается. Во второй строфе вокальная партия устремляется к кульминации, достигаемой сравнительно быстро (18-й такт, звук «фа» второй октавы). Чувства героини, вначале сдерживаемые, прорываются наружу. Это подтверждается дважды повторенным вопросом «*Kennst du es wohl?*» («Хорошо ли ты это знаешь?»). Непосредственно перед этим ритмически уплотняется (триоли) и фортепианная партия, достигая высотной кульминации сразу же после вокальной.

Окончательный «прорыв» чувств, преобразующий экспозиционность в разработанность, происходит в момент вступления в вокальной партии рефренно-

го возгласа «*Dahin? Dahin?*» («Туда? Туда?»). Именно здесь фортепианное сопровождение уходит от статики и переходит в фазу активного порыва. В басу в партии левой руки фортепиано появляются восходящие октавы, символизирующие этот порыв-восхождение. Одновременно осуществляется ступенчатое движение к кульминации в партии вокалиста (звук «ля-бемоль» второй октавы – 4-й такт от конца строфы).

Вторая строфа, начинающаяся, как и первая, фортепианным четырехтактным вступлением на том же интонационном материале, представляет собой динамизированный вариант первой. Триоли в аккомпанементе перешли сюда из развивающего раздела первой строфы, а партия вокалиста с некоторыми вариантами повторяет музыку её начала.

Однако вторая строфа – не только динамизированная реприза первой. Это – и новая «волна» в развитии сквозной формы. Композиция движется к высшему своему этапу, представляющему собой нечто вроде репризы-коды, помещенной, однако, в точку «золотого сечения» (середина третьей четверти формы, 95-100 тт. партии фортепиано). Как и ранее, в первых двух строфах, кульминации в партиях вокалиста и фортепиано не совпадают по времени. Фортепиано всегда превышает достигнутую вокалистом кульминацию, досказывая и динамизируя вокальную декламацию. Ведь вокальное начало прямо связано со стихотворным и подчиняется его синтаксической логике. Инструментальная же партия более свободна, в результате чего в ней и сосредоточена динамика формы, восходящей «ступенями» из трех строф к генеральной кульминации и последующему «тихому» окончанию, повисающему в воздухе как неосуществленный «порыв-томление».

Собственно репризность здесь представлена материалом «мотива восхождения», данного в первой строфе на заключительных возгласах «*Dahin*» с последующим резюме, где впервые появляется простейшая кадансовая формула (К 6/4-Д 7-Т, 113-115 тт. и далее до конца).

В заключительном десятитакте, играющим в форме роль обрамления, Х. Вольф умышленно моделирует интонации *Lied*, близкие шубертовским, а также бетховенским, – авторам предыдущих опытов музыкального воплощения этого гетевского стихотворения. В целом же гармония в четвертом номере, несмотря на свободу модуляционных смещений, гораздо более стабильна и напоминает гармонию «функциональных зон» (термин Т.С. Бершадской – [1]), под которыми понимается длительное выдерживание фактурно-гармонического комплекса, все «события» в котором подчинены выдерживаемому остилатно главному устою. Этим «балладный» четвертый номер с достаточно четко выявленной сквозной трехчастной строфичностью отличается от предыдущих трех. В нем явно чувствуется финально-завершающая композиционная логика, что в очередной раз подтверждает наличие цикличности в объединении всех четырех песен Миньон.

Необходимо отметить и еще одну характерную особенность вольфовского вокально-инструментального метода. Эту особенность следует учесть исполни-

телям, поскольку она не менее важна для интерпретации, чем строфичность, сквозная программность, фактурная остигательность и другие отмеченные выше моменты. Речь идёт об особой пластике жеста, заключённого в вокально-инструментальном синтезе вольфовских песен Миньон. В партии вокалиста она представлена на индивидуально-психологическом уровне и характеризует изменения эмоциональных состояний героини – чувств гордости, отчаяния, томления, тоски, порыва и т.д. Представленные у вокалиста интонации смешанного декламационно-речитативного типа у Х. Вольфа всегда «жестово» окрашены. Их исполнению должна соответствовать определенная актерская работа вокалиста, не только поющего, но и как бы представляющего «песенный театр иллюзий», заключённый в музыке рассмотренного цикла. Следует напомнить, что у И. Гете подзаголовок «Вильгельма Мейстера» – «Театральный роман».

«Жестовая» интонация в инструментальной партии – совсем другого рода. Ее проявления связаны с пространственной ландшафтностью, «картинностью» и определенными эмоциональными реакциями на это. Все это «зримо» показано Х. Вольфом в разнообразных сменах фактуры и технических элементов (видов техники) в партии пианиста. Преобладание крупного штриха в аккордовой «речитации», больших регистровых объемов звучания, постепенных и subito смен звучности в фортепианной партии здесь может привести к ее акустическому перевесу над вокальной декламацией. Исполнителям цикла необходимо изначально устанавливать баланс звучания, продумывая его от начала и до конца песен, строя динамический план каждого номера.

Еще одной важной чертой интерпретации цикла из четырех песен Миньон должно являться для исполнителей глубокое понимание того пути, по которому следовал сам композитор, претворяя образы стихов И. Гете. Как отмечает один из выдающихся интерпретаторов вольфовского творчества, пианист А. Верибай, «дорога к углубленному изучению *Lieder* Х. Вольфа как для пианистов, так и для певцов, должна быть той же дорогой, по которой шел композитор, а именно: как исходить из текста, чтобы через его адекватное понимание переходить в музыку и ощущать в ней бесконечность оттенков и деталей этого текста, которые возбуждали креативность композитора» [11]. Деятельность и самого композитора, и интерпретаторов-исполнителей оценивается А. Viribay как деятельность переводчиков, воссоздающих сложный смысловой ряд образов стиха и музыки в том же ключе, в котором это сделано композитором. Об этом же говорит и Д. Фишер-Дискау, отмечая, что в песнях Х. Вольфа сначала «идет текст, а потом музыка» [9].

Таким образом, вольфовские «переводы» гетевских песен Миньон на язык музыки в особом синтетическом жанре песни, где слово сохраняет свое образно-смысловое и фонетическое значение, а музыка призвана их воплощать, в определенной мере является актом соперничества композитора и поэта. Песни Миньон Х. Вольфа представляют собой сложно организованный разножанровый цикл, где сквозь

призму жанра анализируются образы стихов. Сами эти образы многослойны: в них содержится речевое начало, связанное с раскрытием психологического ракурса в обрисовке образа Миньон, инструментально-симфоническое поэзное начало, тесно связанное с сюжетностью и ее символами, а также «театральное» экспрессивное начало, привносимое композитором через «интонационную наглядность», «жестовую осязательность» музыкальных решений.

Только в синтезе и продуманной дифференциации эти начала «заиграют» в исполнении, поскольку именно в нем сходятся в конечном звуковом результате текстовые и внетекстовые связи любого музыкально-поэтического жанра. Идя по пути расшифровки этих связей, от общего к частному и индивидуальному (единичному), исполнители смогут постичь экспрессивно-иллюзорный мир вольфовских «мини-опер», которыми, по существу, являются все номера цикла.

Список использованной литературы:

1. Бершадская Т. Лекции по гармонии /2-е изд., доп.]. – Л. : Музыка, 1985. – 238 с.
2. Вульфийс П. А. Статьи. Воспоминания. Публицистика [сост., ред. и прим. В. Лапина, И. Федосеева]. – Л. : Музыка, 1980. – 272 с.
3. Гете И. В. Собрание сочинений в 10 т.: [пер. с нем. Н. Касаткиной; под общ. ред. А. Аникста, Н. Вильмонта.]. – М. : Худ. лит., 1978. – Т.7: Годы учения Вильгельма Мейстера. – 524 с.
4. Жирмунский В. Стихотворения Гете и Байрона «Ты знаешь край?» / Сравнительное литературоведение. – Л., 1979. – 414 с.
5. Игнатченко Г. И. О сквозном развитии в фактуре //Тезисы докладов респ. науч.-практ. конф. студентов и аспирантов вузов культ. и искусства. – Харьков, 1981. – С. 146–148.
6. Коннов В. Песни Хуго Вольфа. – М. : Музыка, 1988. – 96 с.
7. Костарев В. Строфичность и вокальное формообразование / Советская музыка. – 1978. – №12. – С. 99–102.
8. Свасьян К. А. Философское мировоззрение Гете. – М. : Evidentis, 2001. – 220 с.
9. Фишер-Дискау Д. По следам песен Ф. Шуберта (фрагменты) [пер. с нем. Л.С. Товалева; предисл. Н.Л. Дорлиак] // Исполнительское искусство зарубежных стран [сост., вступ. ст., коммент. Я.И. Мильштейна]. – М., 1981. – Вып. 9. – С. 169–235.
10. Muller P. *Lieder nach gedichten von Goethe*: [вступ.ст.] / Wolf H. *Lieder nach Gedichten von Goethe fur eine Singstimme und Klavier* / Hugo Wolf. – Leipzig. . – S. 1-2.
11. Viribay A. El piano en los *Lieder* de Hugo Wolf Opus. – Musica. – 2006 – 2007. – №11(Diciembre– Enero).
12. Wiora W. *Das deutsche Lied*. – Wolfenbuttel – Zurich, 1971. – S. 145