

Резницкая Татьяна Борисовна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры специального фортепиано
и ансамблевой подготовки Оренбургского государственного
института искусств им. Л. и М. Ростроповичей

О ВОПЛОЩЕНИИ ОБРАЗНОГО СТРОЯ ПОЭЗИИ Э. МЁРИКЕ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ХУГО ВОЛЬФА

Творческое дарование выдающегося австрийского композитора Хуго Вольфа (1860–1903) ярче всего проявилось в сфере камерно-вокальной музыки. Вклад этого самобытного художника последней трети XIX века в развитие жанра австро-немецкой *Lied* признаётся как зарубежными, так и отечественными музыковедами. Ставя имя композитора в один ряд с именами крупнейших мастеров австро-немецкой романтической песни Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса, Г. Малера, они отмечают особую значимость традиционных и новаторских устремлений Х. Вольфа как «классика и завершителя» этого центрального для его творчества жанра [4, с. 248].

Обобщение опыта, накопленного предшествующими представителями музыкального романтизма, поиск новых приёмов музыкальной выразительности, обозначивших тенденции эволюции вокальной музыки в XX веке, лежат в основе художественного метода композитора, а органичное единство слова и музыки определяет специфику его интонационного и композиционного мышления, вызывая исследовательский интерес с точки зрения взаимодействия музыкального и вербального компонентов.

Опираясь на «психологическую информативность» [1, с. 164] речевой интонации, а также на способность музыки к передаче отражённых в речи «характерологических, типологических, индивидуальных черт личности, тех или иных проявлений эмоциональных состояний» [5, с. 249], Вольф избирает поэтическое искусство в качестве отправной точки в поиске новых средств музыкальной выразительности и формировании собственного неповторимого композиторского стиля. Неуклонный интерес к поэзии и отражению в музыке поэтического текста определил основной вектор его творчества.

Широко известно благоговейное и скрупулёзное отношение композитора к поэтическому первоисточнику, его стремление до малейших мелочей передать в музыке оттенки чувств и психологических состояний лирического героя. Неслучайно именно в творчестве Вольфа утверждается характерный для развития австро-немецкой *Lied* конца XIX века жанр «стихотворения с музыкой», получивший в дальнейшем широкое распространение в творчестве композиторов XX столетия.

Подчёркивая значимость поэзии как отправной точки для своего творческого воображения, композитор с большой тщательностью подходит к выбору поэтических образцов для своих камерно-вокальных сочинений. Более трёхсот песен, среди которых преимущественное место занимают сочинения на стихи классиков немецкой литературы: И. В. Гёте и поэтов романтического направления — Э. Мёрике, Й. Эйхендорфа, Г. Келлера, Г. Гейне,

Р. Райника, а также положенные на музыку образцы авторской и народной поэзии Испании и Италии в немецком переводе Э. Гейбеля и П. Хейзе и стихи Микеланджело Буонарроти в переводе на немецкий язык В. Роберт-Торнова.

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.

Особое место в творчестве Хуго Вольфа занимает вокальный цикл на стихи Эдуарда Мёрике, поэта, принадлежащего к так называемой, швабской школе немецких романтиков. Цикл, включающий в себя пятьдесят три песни на стихи поэта и написанный в рекордно короткие сроки (всего за несколько месяцев 1888 года), назван композитором «Стихотворения Мёрике для голоса соло и фортепиано, положенные на музыку Хуго Вольфом». Он стал первой по-настоящему значимой работой Вольфа, главным рубежом на его жизненном и творческом пути, после преодоления которого *«творческие возможности композитора раскрылись во всей полноте и оригинальности»* [4, с. 140].

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 максимально раскрывается в своём 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.

Поражает тот факт, что именно Эдуард Мёрике, описываемый современниками как *«в высшей степени неврастеник и ипохондрик с исключительно неуравновешенным, раздражительным, легковозбудимым нравом»*, как *“безнадёжный бездельник”*, не способный, будучи священником, достойно выполнять свои пастырские обязанности и вызывающий улыбку у коллег по духовному сану вечными просьбами подменить его на чтении проповеди по причине головных и желудочных болей, спровоцированных необходимостью стоять перед паствой» [9, с. 10], смог своим творчеством возбудить фантазию Вольфа и дать мощный толчок его творческой активности.

Однако, признавая за Мёрике ту неспособность к постоянной, регулярной деятельности, которую сам поэт определял как *vis inertiae*, «сила инертности», исследователь его творчества К.-Х. Эбнет подчёркивает, что именно эта бездеятельность, это кажущееся бесцельным и непродуктивным ожидание обеспечивало ту *«молниеносную свежесть вдохновения»*, тот *«творче-*

ский поэтический импульс», который, говоря словами того же Мёрике из его новеллы «Моцарт на пути в Прагу», «лишь в случае полной неспособности к творчеству не может побудить ни к чему» [9, с. 10].

Как тут не провести аналогию с творческой манерой Х. Вольфа, который, по меткому выражению Д. Фишера-Дискау, «швырял целую серию сочинений, экстатически сочиняя их за короткий промежуток времени, переживая после этого мучительный период творческой “засухи”, прежде чем с приходом вдохновения вновь отдаться бурному творческому подъёму» [8, с. 9].

Указывая на абсолютную аполитичность поэзии Мёрике, отсутствие в ней масштабных общественно значимых тем, что вызвало насмешливое отношение Г. Гейне, иронично называвшего Мёрике поэтом, «воспевающим майских жуков, жаворонков и перепёлок», исследователи его творчества отмечают в его поэзии «исключительное многообразие, богатство выразительных средств, вплоть до мельчайших нюансов, тщательно и тонко подобранную палитру тонов, звуковых оттенков речи и душевных состояний» [9, с. 11]. Думается, что эта многогранность и глубина психологических состояний были наиболее созвучны как личностным, мировоззренческим устремлениям Х. Вольфа, так и его композиторским исканиям.

Раскрывая в своих песнях весь спектр заложенных в поэзии Мёрике образов и эмоциональных состояний, композитор объединяет их в цикл по «монографическому» принципу, отказываясь от традиционного выстраивания «сюжетной линии» [4, с. 140]. Каждая из представленных в цикле образных сфер, — любовная лирика, народно-жанровые зарисовки, образы природы, лирико-философская и интимно-религиозная лирика, остро комические, а порой и пародийные сценки, — имеет в цикле свой ярко выраженный «центр» с наиболее типичными для той или иной сферы темами и выразительными средствами и «периферию», которая либо отдаляется от центра, окрашиваясь дополнительным содержанием, либо корреспондирует с другими образными сферами — «микроциклами» [4, с. 139].

Стоит отметить, что согласно логике развития образных сфер цикла, жанровые зарисовки — «*Der Tambour*» («Барабанщик»), «*Der Gärtner*» («Садовник»), «*Jägerlied*» («Песня охотника») преобладают в начале цикла, перемежаясь с образцами различно окрашенной любовной лирики — «*Das verlassene Magdlein*» («Покинутая»), «*Begegnung*» («Встреча»), «*Nimmersatte Liebe*» («Неутолимая любовь»), пейзажными зарисовками — «*Um Mitternacht*» («В полночь»), «*Im Frühling*» («Весной»), «*Auf einer Wanderung*» («В дороге»), философскими размышлениями — «*Der Genesene an die Hoffnung*» («Исцелившийся — к надежде»), «*An die Äolsharfe*» («К эоловой арфе»), «*Verborgenheit*» («Одиночество») либо причудливой или шутливой сказочностью — «*Elfenlied*» («Песнь эльфа»), «*Zitronenfalter im April*» («Бабочка-лимонница в апреле»).

Ядро цикла образуют песни религиозного, философско-религиозного содержания — «*Auf einer Christblume I, II*» («Морозник I, II»), «*Seufzer*»

(«Герзание»), «*Auf ein altes Bild*» («На старинной картине»), «*Schlafendes Jesuskind*» («Спящий младенец Иисус»), «*Karwoche*» («Страстная неделя»), «*Zum neuen Jahr*» («К началу нового года»), «*Gebet*» («Молитва»), «*An den Schlaf*» («Ко сну»), «*Neue Liebe*» («Новая любовь»), которые органично сменяются блоком номеров лирической и лирико-философской направленности — «*An die Geliebte*» («К возлюбленной»), «*Peregrina I, II*» («Перегринна I, II»), «*Frage und Antwort*» («Вопрос и ответ»), «*Lebe wohl*» («Прощай»), «*Heimweh*» («Тоска по родине»), «*Lied vom Winde*» («Песня ветра»), «*Der Jäger*» («Охотник»), «*Rat einer Alten*» («Совет старухи»), «*Lied eines Verliebten*» («Песня влюблённой»).

Далее следуют сказочные, фантастические образы, которые также представляют собой своеобразный «микроцикл» — «*Der Feuerreiter*» («Огненный всадник»), «*Nixe Binsefuss*» («Русалка»), «*Die Geister am Mummelsee*» («Духи на Муммельском озере»), и подготавливают завершающий блок шуточных, ироничных и остро сатиричных сценок — «*Storchenbotschaft*» («Аисты-вестники»), «*Zur Warnung*» («Предостережение»), «*Auftrag*» («Поручение»), «*Bei einer Trauung*» («Венчание»), «*Selbstgeständnis*» («Признание»), «*Abschied*» («Прощание»).

Художественный метод Х. Вольфа, проповедующего предельно точное и психологически глубокое осмысление поэтического текста, определил взаимоотношение в его песнях собственно песенной, романсной 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 упрек композитору [2, с. 305]. Истины ради необходимо, однако, 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.

В связи с претворением этого метода в вокальном цикле на стихи Э. Мёрике стоит указать на преобладание в различных «микроциклах» определённого типа интонирования. Так *песенность* часто сопутствует сфере фольклорных, жанрово-бытовых образов, частично затрагивая сочинения, воспевающие образы природы в их органичном слиянии с внутренним миром человека. При этом Вольф порой сохраняет обобщённые связи с жанровой первоосновой, а порой и нивелирует жанровые признаки, обращается к иным музыкально-выразительным средствам.

Таковы, например, две песни из цикла на стихи Э. Мёрике, посвящённые охотничьей теме: «*Jägerlied*» («Песня охотника») и «*Der Jäger*» («Охотник»). Простые, ясно очерченные мотивы, составляющие тематическую ткань «Песни охотника», во многом соответствуют «интонационным формулам» охотничьих песен. Но они не следуют принципу строгой повторности музыкального материала в строфах, варьируясь на протяжении всей мини-

тюры. И всё же благодаря остигатной ритмоформуле, принижающей вокальную и фортепианную партии, и сохранению общего рисунка мелодического построения мотивов создаётся эффект повторности, которая характерна для строфической песни. Пунктирный ритм, неизменно подчёркивающий на протяжении всей песни опорную первую долю, и равномерные восьмые длительности в характере бодрого, размеренного движения способствуют созданию образа молодого человека, довольного своей судьбой, познавшего счастье верной любви, и так же уверенно и радостно шагающего по жизни, как и по родным ему лесным тропам. А приближенное к хоровой фактуре изложение фортепианной партии воссоздаёт атмосферу характерного для жанра общественной песни коллективного исполнения, где высказывание одного из членов сообщества является выражением общего мнения многих, где хор и солист выступают в органическом единстве.

Но если «Песня охотника» в большей степени сохраняет черты, связывающие её с жанровыми истоками, то песня под названием «Охотник» — это скорее лирическое высказывание персонажа, где его профессиональная принадлежность используется лишь для того, чтобы подчеркнуть мужественность, бесстрашие натуры человека, не привыкшего пасовать ни перед диким зверем, ни перед превратностями судьбы, ни перед любовными трудностями. Различные градации чувства главного героя, переживающего ссору с любимой, его сомнения и терзания, постепенно перерастающие в желание примирения, усложняют и интонационные средства песни, и её форму в целом. Черты песенности проступают в построенных на опевании и поступательном движении мотивах, которые укладываются в квадратные периоды построения и ярче всего проявляют себя в начале сочинения, выступая в роли «интонационного зачина» и соответствуя такому же «содержательному зачину», обрисовывающему психологический и социальный портрет персонажа в первых двух строфах стихотворения. При этом песенные интонации вокальной партии соединяются с фактурно насыщенным фортепианным сопровождением, что естественным образом «размывает» жанровую основу. Не случайно в названии сочинения (как и в его стихотворном прототипе) отсутствует определение жанровой принадлежности к песне — не «Песня охотника», как в первом случае, но «Охотник».

Примером воплощения заложенных в поэтическом первоисточнике речевых особенностей средствами *декламационности* является вокальная миниатюра «*An den Schlaf*» («К сну») на стихи Э. Мёрике. Поэтический текст представляет собой перевод с латинского языка сочинения немецкого учёного, филолога и музыкального историка XVII века М. Мэйбома. Написанное в стиле античного афоризма четверостишие обращено к антитезе «жизнь и смерть», но не с целью противопоставления этих понятий, а, напротив, в желании обозначить их парадоксальное единство в пространстве такого уникального явления, как сон. В духе античных размышлений автор взывает к сну, «*сладкому сну*» («*Schlaf, süßer Schlaf*»), хотя тот «*более всего подобен смерти*» («*obwohl dem Tod wie du nichts gleicht*»), однако обладает притяга-

тельной силой именно потому, что во сне «так отрадно жить, оставаясь вне жизни» («*den ohne Leben so, wie lieblich lebt es sich*»), и «так легко отдаваться смерти, будучи вне смертельных уз» («*so weit vom Sterben, ach, wie stirbt es sich so leicht*»).

Латинский прототип создан в ритмически свободной, почти прозаической манере, при которой рифмуются лишь вторая и четвёртая строки, тогда как Э. Мёрике в своём переводе придаёт стиху большую ритмическую структурность. Выбирая для немецкого перевода «повествовательный» шестистопный ямб, поэт лишь единожды — в начале стихотворения — допускает смещение ударений в стопе, помещая односложное, а, следовательно, ударное существительное «*Schlaf*» («сон») на место безударного слога стопы. Выполняя функцию специфического «*метроритмического курсива*» [198, с. 391], подобное смещение ударения подчёркивает, укрупняет значимость авторского восклицания, которое в определённой степени персонифицирует сон, придаёт ему более конкретный статус не просто явления, но некоего существа.

Чуткий к поэтической ритмике Вольф подхватывает этот приём поэта, беря за основу интонационного развития соответствующий данному возгласу-обращению мотив вздоха, однако не в его болезненно-хроматической, но в умиротворённо-диатонической трактовке. Озвучивая начальную фразу стихотворения «*Schlaf, süßer Schlaf*» («сон, сладкий сон»), композитор абсолютно точно копирует разговорную интонацию, которая в начале слова-обращения «*Schlaf*» занимает более высокую позицию по отношению к основному, центральному тону речи, в конце этого слова немного соскальзывает на более низкий тон, на следующем за ним определении «*süßer*», занимающем зависимое положение по отношению к определяемому слову «*Schlaf*» опускается в звуковую зону ниже основного тона и на повторении обращения «*süßer Schlaf*» вновь взлетает вверх, но теперь уже захватывая больший диапазон, в результате повтора, усиливающего интенсивность обращения. Озвученный таким образом мотив Вольф делает основным звеном сопровождения, наделяя его смысловым содержанием связанного с ним слова.

Используя особенности изменения основного тона речи в связи с её содержательным наполнением, композитор «моделирует» гибкий мелодический рисунок дальнейших фраз вокальной партии, придерживаясь при этом принципа единства в их общем строении — неширокий, часто подготовленный предыдущим плавным голосоведением скачок к вершине мотива и затем плавное поступательное нисхождение к его завершению. Трактую содержание стихотворения с точки зрения восприятия сна как некой мистической реальности, свободной от страстей и страданий, Вольф наделяет каждую из фраз мягким мелодически выразительным контуром, не развивая при этом краткие мелодические звенья до уровня обобщения и оставаясь в рамках детальной интонационной прорисовки каждой «единицы» текста.

Соблюдая стиховые цезуры между строками, создающие эффект спокойного, уравновешенного течения мысли, Вольф следует также синтаксиче-

скому признаку членения текста, отделяя паузами музыкальные фразы в соответствии с синтагмами, разделёнными в тексте запятыми. Используя одновременно звуковысотный и ритмический акценты для слов «*lieblich*» («отрадно») и «*lebt es sich*» («живётся»), композитор выбирает асинтаксический принцип членения для подчёркивания их общности со смысловым антиподом одного из них — «*Sterben*» («умирание») и выразительного завершения высказывания в целом на слове «*leicht*» («легко»). Помещённое в конце последней стихотворной строки, выделенное асинтаксической паузой-вздохом и динамическим нюансом *pp* слово «*leicht*» («легко») выполняет, согласно принципам актуального членения предложения, функцию ремы — ядра высказывания, тем самым «перетягивая» на себя значимость находящегося в интонационно более «весомой» позиции слова «*sterben*» («умирать») и демонстрируя последовательное осуществление композитором основной идеи сочинения.

Осознанно и целенаправленно Вольф использует изобразительность, имеющую в своей основе явление синестезии, при котором ощущения одной сенсорной системы ассоциативно связываются с ощущениями другой сенсорной системы и соответственно этому «*эффект, свойственный одному виду искусства, возникает в рамках другого*» [7, с. 123]. Стремясь к более детальной, сценически выверенной прорисовке характеров, Вольф берёт за основу выразительность речевой интонации, сопряжённой с жестом в его временном и пространственном восприятии и проникающей как в песенный, так и в декламационный уровень мелоса. При этом композитор достигает в своих песнях той сценической достоверности, «интонационной наглядности» [3, с. 68], которая позволяет ему «оживлять» героев поэзии Мёрике, привнося элемент театральности во многие песни-сценки. Не случайно П. Вульффиус подчёркивает способность композитора «*сделать видимое слышимым, а в слышимом улавливать очертания зримого*», настаивая на уникальном даре Вольфа-драматурга, основанном на «*неразрывной связи музыкального, поэтического и изобразительного восприятия окружающего мира*» [3, с. 68].

Ярким примером такого подхода служит упоминавшаяся выше заключительная песня цикла «*Abschied*» («Прощание»). Центральное место занимает в сочинении диалог двух главных героев — Поэта и явившегося к нему незваным гостем некоего Критика. И Мёрике, и Вольф в определённой степени идентифицируют себя с образом Поэта, вынужденного терпеть поверхностные суждения странного Критика, который глубокомысленно рассматривая отбрасываемую на стену при свете свечи тень от носа хозяина, подвергает пристальному разбору не суть поэтического творчества, но его внешнюю сторону.

Эмоциональный, выразительный тон речевого и музыкального высказывания создаётся посредством использования различных видов прямой речи изложения. При этом речь Критика, как правило, предваряется словами автора, описывающие сопровождающие речь рецензента действия. Так, открывающая сочинение фраза «*Unangeklopft ein Herr tritt Abends bei mir ein*» («Без

стука входит неизвестный господин») не только выполняет функцию мгновенного погружения в ситуацию без предварительной подготовки фортепианного вступления, но и предваряет слова вошедшего без стука «неизвестного господина». Эффект неожиданности подчёркивается в вокальной партии интонационным выделением начального слова «*Unangeklopft*» («без стука»). Помещая его на затактовый преддыкт, Вольф одновременно выделяет выполняющую функцию отрицания приставку «*un-*» звуковысотным акцентом, тем самым укрупняя её и соблюдая присущую этой приставке ударность.

Вводимая словами автора-Поэта вкрадчиво-настойчивая речь Критика, с порога объявившего, что «*имеет честь, быть его рецензентом*» («*Ich habe die Ehr', Ihr Recenzent zu sein*»), отличается ритмическим многообразием мелких длительностей и обилием таких же мелких пауз, на фоне которых выступает лишь слово «*Ehr'*» («честь»), занимающее собой почти целый такт написанного в размере 2/4 сочинения. Следующие за этим «семенящие» шестнадцатые на слове «*Ihr Recenzent*» («*Вашим рецензентом*») и звучащее через тридцатьвторую паузу-придыхание окончание фразы «*zu sein*» («*быть*») подчёркивают резкий контраст между ощущением собственной важности и реальной значимостью персоны Критика.

Следующее «глубокомысленное» высказывание Критика, носящее теперь уже не насторожённо-вежливый, а суетливо-напористый характер, вводится ещё более пространными словами автора, описывающего порядок действий гостя, который «*тотчас взял свечу и, придвигая и отодвигая её, долго рассматривал тень Поэта на стене*» («*Sofort nimmt er das Licht in die Hand, besieht lang meinen Schatten an der Wand, rückt nah und fern*»). Ломанная интонационная линия сопровождающей слова Критика музыкальной темы, построенной на чередовании нисходящих квартовых и секундовых интервалов, создаёт ощущение некоего бессодержательного отрезка, проходящего связующего звена, подчёркивая бессмысленность произносимой гостем критики: «*Nun lieber junger Mann, sehn Sie doch gefälligst mal Ihren Nas' so von der Seit an! Sie geben zu, daß es ein Auswuchs is*» («*Итак, любезный молодой человек, посмотрите-ка на свой нос со стороны! Признайтесь, что это уродливый отросток*»). При этом слово «*Auswuchs*» («отросток»), иллюстрируемое восходящей квинтой и следуемой за ней нисходящей секстой, выступает из общей линии, словно бы наглядно демонстрируя существенно вступающую часть лица.

Именно эта приходящаяся на *ре* второй октавы мелодическая вершина становится отправной точкой для ответа Поэта, который без всяких вводных авторских слов мгновенно и находчиво включается в беседу, парируя на оскорбление признанием «*мировой значимости*» собственного носа («*Weltsnase*»). Размахисто-уверенные, немного танцевальные реплики Поэта усиливаются на этой многозначительной фразе гимнически величественным мотивом, который подхватывается пунктирными октавными возгласами сопровождения, завершающимися «блестящей» вершиной *ми бемоль*, звучащей в третьей октаве на протяжении трёх тактов.

Особенно приближаются к разговорной интонации фразы Поэта, сопровождающие Критика в тот момент, когда тот кубарем катится с лестницы после ненавязчивого, но не вполне добродушного «подталкивания» автора. Его торжествующие восклицания на словах «*alle Hagel! ward das ein Gerumpel, ein Gepurzel, ein Gehumpel!*» («Что за грохот! Вот это было громыханье, кувырканье, ковылянье!») словно бы иллюстрируют последовательность движений рецензента, начиная с грохочущего скатывания в верхней части лестницы и заканчивая заплетающейся походкой пытающегося оправиться от падения человека. Лежащий в основе первой реплики «*alle Hagel!*» («Что за грохот!») нисходящий октавный ход исключительно точно соответствует речевому рисунку удивлённого восклицания, который великолепно копируется исполнителями при помощи манеры, приближенной к «*Sprechstimme*».

Изобретательно выстраивает Вольф интонационную последовательность трёх других реплик «*ein Gerumpel*» («громыханье»), «*ein Gepurzel*» («кувырканье»), «*ein Gehumpel*» («ковылянье»), основываясь на секвенционном повышении лежащей в основе каждой из них интонационной формулы, которая состоит из увеличенной секунды, обрамлённой двумя малыми секундами в начале и в конце мотива. Именно на увеличенную секунду приходится в речи повышение тона в связи с ударением в слове, обозначающим его смысл. Поэтому при каждом новом секвенционном смещении мотива на тон вверх происходит усиление эмоционального тонуса высказывания, благодаря повторению схемы «интервального» акцентирования. Более того, интонационные повторы выступают в тесном единстве с фонетической окраской реплик как неспецифическим звуковым средством изобразительности. Ударная гласная «*u*» в соединении со звуко сочетаниями «*tr*», «*rz*» в слогах «*rump*», «*purz*», «*hump*» дополняет средствами звуковой живописи эффект громкого, кружащегося движения. А возникающие при повторах слов явления аллитерации и ассонанса усиливают общую звуковую картину.

Завершающая вокальный цикл Хуго Вольфа на стихи Э. Мёрике песня «*Abschied*» («Прощание») убедительно доказывает, насколько весомые позиции занимает в песнях Вольфа музыкальная интонация, вобравшая в себя выразительность речевого слога. Определяя образ песни в целом, она теснейшим образом «спаяна» с лексическим значением слова, с его ритмической формой, с особенностями немецкой речи, и в первую очередь, с особенностями языка поэтического первоисточника

Мастерски воплощая в музыкальных формах мир образов поэзии Э. Мёрике, Вольф с одной стороны являет нам личность поэта во всей глубине и эмоциональной яркости его внутреннего мира, а с другой — наглядно демонстрирует чуткий и дифференцированный подход к способам реализации поэтической основы. Признавая значимость поэзии Э. Мёрике для творчества Вольфа, необходимо подчеркнуть, что, являясь отправной точкой для дальнейшего раскрытия его композиторского дарования, она занимает особое место в его творческом наследии, выделяясь свежестью, искренностью лирического высказывания, тонкостью и многогранностью образного строя.

Список литературы

- 1 *Васина-Гроссман В. А.* Музыка и поэтическое слово: в 3 ч. / Интонация. Композиция / В. А. Васина-Гроссман – М.: Музыка, 1978. – Ч. 2, Ч. 3 – 368 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 *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 384 с
- 6 *Ручьевская Е. А.* Функции музыкальной темы /Ручьевская Е. А. – М.: Музыка, 1977. – 160 с.
- 7 *Степанова И. В.* Слово и музыка: Диалектика семантических связей / И. В. Степанова – 2-е изд. – М.: Книга и бизнес, 2002. – 288с.
- 8 *Fischer-Dieskau D.* Hugo Wolf. Leben und Werk. – Berlin. Henschel. 2003
- 9 *Mörrike E.* Mozart auf der Reise nach Prag. Mit einer Einleitung von Karl-Heinz Ebnet. – SWAN Buch-Vertrieb GmbH, Kehl, 1993
- 10 *Riesel E.* Stilistik der deutschen Sprache. – 2. Durchgesehene Aufl. – Staatsverlag «Hochschule», Moskau 1963. – 487 S.