

## **МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО**

УДК 78.03

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/42-1-5>

**Чжень ВАН,**  
*orcid.org/0000-0003-4836-7381*  
аспірантка творчої аспірантури  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського  
(Київ, Україна) [wangshumiaoer@gmail.com](mailto:wangshumiaoer@gmail.com)

### **ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ РИСИ АВСТРО-НІМЕЦЬКОГО FIN DE SIÈCLE У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ ГУГО ВОЛЬФА НА СЛОВА ЙОЗЕФА ФОН АЙХЕНДОРФА**

У статті розглядається камерно-вокальна творчість австрійського композитора словенського походження Гуго Вольфа в контексті художньо-естетичних рис австро-німецького періоду fin de siècle. З'ясовується сутність поняття «fin de siècle», зокрема розглянуто спільні та відмінні риси двох напрямів його розвитку – французького й австро-німецького. Підкреслюється, що художньо-естетичні риси fin de siècle найбільш яскраво простежуються у художньо-стильових процесах цього часу. Наукова новизна роботи полягає у виявленні та обґрунтуванні особливостей камерно-вокального циклу Гуго Вольфа на слова Йозефа фон Айхендорфа у контексті художньо-естетичних рис fin de siècle, а саме: з одного боку, як продовження австро-німецьких пісенних традицій у жанрі Lied, а з іншого – як відтворення естетичної аури fin de siècle з її ностальгією, тугою за надсміслами і глибокою меланхолією та одночасним бажанням знайти нові життєві смисли для боротьби з міщанством, буденністю, бездуховністю. Звідси виникає не лише болісне світосприйняття, а й водночас естетизація іронічності, гротескності, інколи саркастичності. Акцентується увага на обраних Гуго Вольфом літературних текстах Й. Айхендорфа, які зацікавили композитора своєю ліричністю, чіткістю контурів, реалістичністю та яскравими людськими образами. Гуго Вольф посилює вольові дії поетичних образів, загострюючи увагу на персонажах із нижчих соціальних верств, характерних персонажах, неодноразово використовує гострий гумор. У камерно-вокальному циклі Вольф-Айхендорф змальовують короткі миті з життя різних людей, створюють мініатюрні музичні портрети, які за своєю суттю часто є драматичними. Можна зробити припущення, що пісні Гуго Вольфа є ескізами до майбутньої масштабної роботи, оскільки композитор багато років був захоплений ідеєю створення повнометражної опери. У цьому контексті підкреслюється театральність і театралізація пісень (навіть якщо вона у прихованому вигляді) як прояв синтезу мистецтв, характерного для fin de siècle. Такий взаємовплив і взаємопроникнення різних видів мистецтв, думка про необхідність синтезу мистецтв, а також про єдність людини з мистецтвом і життя з мистецтвом (життєтворчість) стають маркерами епохи, в яку жив і творив Гуго Вольф.

**Ключові слова:** Гуго Вольф, Йозеф фон Айхендорф, камерно-вокальна творчість, австро-німецький fin de siècle.

**Zhen WANG,**  
*orcid.org/0000-0003-4836-7381*  
Postgraduate Student at Creative Graduate School  
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music  
(Kyiv, Ukraine) [wangshumiaoer@gmail.com](mailto:wangshumiaoer@gmail.com)

### **ARTISTIC AND AESTHETIC TRAITS OF THE AUSTRO-GERMAN FIN DE SIÈCLE IN THE CHAMBER-VOCAL CYCLE OF HUGO WOLF BY JOSEPH VON EICHENDORF'S POETRY**

The article examines the chamber and vocal work of the Austrian composer Hugo Wolf in the context of artistic and aesthetic traits of the Austro-German period Fin de siècle. The essence of the concept of Fin de siècle is clarified, in particular, the common and different traits of two directions of its development are considered – French and Austro-German. It is emphasized that the artistic and aesthetic traits of Fin de siècle are most clearly traced in the artistic and stylistic processes of this time. The scientific novelty of the work is to identify and substantiate the traits of the chamber-vocal cycle of Hugo Wolf, poetry by Josef von Eichendorf, in the context of artistic and aesthetic traits of Fin de siècle, exactly: on the one hand, as a continuation of Austro-German song traditions in the genre of Lied; another – the reproduction of the aesthetic aura of Fin de siècle with nostalgia, longing for meaning and deep melancholy and

*the same time wish to find new meanings in life to fight the philistinism, routine, soullessness. It gives not only a painful worldview, but also to the aestheticization of irony, grotesqueness, and sometimes sarcasm. Emphasis is placed on the literary texts of Eichendorff selected by Wolf, which attracted the composer with their lyricism, clear contours, realism and bright human images. Wolf makes stronger the volitional actions of poetic images, focusing on characters from low social strata, typical for this characters, often uses special humor. In the chamber-vocal cycle, Wolf-Eichendorff shows short moments from the lives of different people, provides miniature musical portraits, which, in essence, are often dramatic. It can be assumed that Hugo Wolf's songs are sketches for future large-scale work, as the composer was inspired by the idea of creating a full-length opera for many years. In this context, theatricality and theatricalization of songs (even if it is hidden) are emphasized as a manifestation of the synthesis of arts characteristic of Fin de siècle. Such interaction and interpenetration of different arts, the idea of the need for synthesis of arts, as well as the unity of human with art and life with art (life creation) become markers of the era in which Hugo Wolf lived and worked.*

**Key words:** Hugo Wolf, Josef von Eichendorff, chamber and vocal works, Austro-German Fin de siècle.

**Постановка проблеми.** Творчість Гуго Вольфа у контексті камерно-вокальної музики припадає на початок періоду *fin de siècle* (кінець століття), що має важливе значення для виявлення смислових художніх пошуків особистості композитора у циклі на слова Й. Айхендорфа. Тому виникає потреба у зверненні до, власне, поняття «*fin de siècle*», до його розуміння, трактування та експлікації на австро-німецьку музичну культуру останніх двох десятиліть XIX ст., зокрема, камерно-вокальну творчість Гуго Вольфа.

**Аналіз досліджень.** Інтерес до камерно-вокальної спадщини австрійського композитора словенського походження Гуго Вольфа існує вже понад сто років, оскільки його творчість завжди була популярною не лише серед виконавців, а й серед музичних критиків, музичних істориків, австро-німецьких композиторів наступних поколінь вже у XX ст. Фундамент досліджень, присвячених життєтворчості Гуго Вольфа, становлять роботи П. Вульфюса (Вульфюс, 1970), В. Коннова (Коннов, 1993), М. Лобанова (Лобанов, 2016). Серед монументальних досліджень австро-німецької пісенної традиції, зокрема камерно-вокальної творчості Гуго Вольфа, необхідно виокремити роботи С. Юенс (Youens, 1992), Ф. Уокера (Walker, 1968), Е. Крейвіта (Kraivit, 2004). До них додаються більш сучасні наукові розвідки Т. Резницької (Резницкая, 2013), В. Коваленко (Коваленко, 2015), дисертаційне дослідження Г. Денисової (Денисова, 2017). Для більш цілісного, комплексного розуміння камерно-вокальної творчості Гуго Вольфа у контексті художньо-естетичних цінностей періоду *fin de siècle* ми звернулися до дисертаційного дослідження С. Самсонової (Самсонова, 2003) та вже класичної роботи М. Нордау (Нордау, 1995).

**Мета статті** – визначити художньо-естетичні риси австро-німецького *fin de siècle* у камерно-вокальному циклі Гуго Вольфа на вірші Й. Айхендорфа.

**Виклад основного матеріалу.** Французьке за походженням визначення «*fin de siècle*» є харак-

терним для культури більшості європейських країн 1880-х рр. – початку XX ст. Саме французи першими відчували зміни душевно-психологічного настрою цього періоду, який і був позначений таким визначенням. Як зазначає французький мислитель М. Нордау у своїй найбільш відомій роботі «Виродження» (1892 р.): «Загальний характер численних явищ нашого часу так само, як і виражений в них основний настрій, заведено тепер називати настроєм «кінця століття» (*fin de siècle*)» (Нордау, 1995: 23), який поступово перетворюється на «*commencement de siècle*» (початок століття). Період історії кінця XIX ст. М. Нордау характеризує як такий, що «добігає кінця, тож починається новий», коли «всі традиції підірвані», «всі чекають <...> на нову еру». «Поет, музикант повинен сповістити, вгадати або принаймні передчувати, в якій формі буде виражений подальший прогрес» (Нордау, 1995: 26).

Сучасна дослідниця С. Самсонова у дисертаційній роботі «*Fin de siècle*: культурологічна дефініція та художні практики» (Самсонова, 2003) акцентує увагу на важливості відокремлення поняття «*fin de siècle*» від інших визначень, зокрема поняття «рубіж». Адже, на думку дослідниці, словосполучення *fin de siècle* не може розглядатись як синонімічне поняттю «рубіж століть». Авторка дисертації слушно зауважує, що «рубіж століть» ототожнюється не стільки з перехідним станом, «скільки з його подоланням і становленням нових форм культури і мистецтва» (Самсонова, 2003). Навпаки, «кінець століття» дозволяє розглядати *fin de siècle* як «світоглядний зсув, який відбувається у свідомості творчої особистості, внаслідок чого акцент зміщується в напрямі предметного світу, що відкривається митцеві як різноманіття форм у їх власній, не залежній від свідомості митця екзистенції... “*Fin de siècle*”... сприяє розумінню сутнісної підстави цього становлення» (Самсонова, 2003). Тобто мова йде не просто про становлення абсолютно нових форм у мистецтві, а про зародження абсолютно нових засад для їх

становлення і розвитку. Така позиція суттєво відрізняється від характеристики *fin de siècle* його сучасниками, котрі вважали і навіть констатували (О. Шпенглер) занепад сучасного мистецтва, адже «музика після Вагнера або живопис після Мане, Сезанна, Лейбля і Менцеля є безсилля і брехня» (Шпенглер, 1993: 384). З огляду на зазначений історичний етап ми можемо відзначити той факт, що всі досягнення та надбання періоду *fin de siècle* у галузі науки і мистецтва, зокрема становлення нових форм виразності у музиці, жодним чином не свідчать про занепад культури.

У музичній культурі *fin de siècle* простежуються щонайменше два напрями розвитку – французький та австро-німецький, між якими є суттєва різниця. Як пише сучасна дослідниця Г. Денисова: «Культура Франції періоду *fin de siècle* характеризується естетизацією ідеї занепаду, настроями безнадійності, неприйняття життя, вірою в небуття, проповідуванням краси смерті, витонченістю та елітарністю мистецтва, дендизмом, фривольністю і декадансом» (Денисова, 2017: 28). Безумовно, здебільшого громадські настрої безнадійності виникли внаслідок революції 1870 р. у Парижі, війни з Німеччиною та громадянської війни. Проте мистецькі здобутки цього часу свідчать про інше. Саме в цей період виникають найбільш відомі твори французьких поетів-символістів, неперевершені твори художників-імпресіоністів та постімпресіоністів, розквітає музична творчість Клода Дебюссі. Можна сказати, що творчість французьких митців періоду *fin de siècle* характеризується надзвичайною витонченістю, вишуканим художнім смаком, пошуком прихованих істин буття на межі життя і смерті.

Зовсім інші тенденції притаманні австро-німецькому культурному розвитку. Це було пов'язано з історичними подіями, які відбулись у цей час, а саме: з утворенням у 1867 р. Австро-Угорської імперії, довгоочікуваним національним об'єднанням німецьких земель в єдину імперію після здобуття перемоги у франко-прусській війні. Можна стверджувати, що австро-німецький історико-культурний період *fin de siècle* суттєво відрізнявся від французького. Як слушно зазначає Г. Денисова, «якщо *fin de siècle* в мистецтві Австрії та Німеччини – це ще меланхолія, нездійснена мрія, то у Франції – це вже декаданс» (Денисова, 2017: 30).

Актуальний для *fin de siècle* яскраво виражений естетизм простежується у стильових процесах, що використовувалися в австро-німецькій музичній культурі зазначеного періоду, який мав багато термінологічних визначень: поствагне-

ривський (*Nach-Wagnerisch*), неоромантичний (*Neuromantik*), постромантичний (*Nachromantik*), пізньоромантичний (*Spätromantik*) та модерн (*Modern*). За словами дослідника Е. Крейвіта, така термінологічна невизначеність періоду *fin de siècle* в музичній культурі Австрії та Німеччини пов'язана з тим, що: 1) вживання поняття *Nach-Wagnerisch* позбавляє творчість п'яти основних «пісенних» композиторів – Г. Вольфа, Г. Малера, Р. Штрауса, М. Рegera, Г. Пфіцнера – власної індивідуальності і зосереджує увагу тільки на тому, що вони були послідовниками Вагнера (Kravitt, 2004: 81); 2) визначення *Neuromantik* допомагає окреслити кордони тільки всередині, власне, романтизму. Зважаючи на думку німецького музичного теоретика К. Дальгауза, Е. Крейвіт акцентує увагу на тому, що час після 1850 р. узагалі можна позначити як *Neuromantik*, а з 1900 р. (час модерну) – як *Spätromantik* (Kravitt, 2004: 82); 3) поняття *Nachromantik* неприйнятне для австро-німецького *fin de siècle*, оскільки пізні романтики успадковують традиції романтизму і продовжують поглиблювати його завоювання (Kravitt, 2004). Е. Крейвіт доходить до цілком справедливого висновку, що для австро-німецької музичної культури *fin de siècle* найбільш відповідним є поняття *Spätromantik*, як «апогей і кінцева зрілість – осінь з її яскравими барвами, які проте скоро зблякнуть» (Kravitt, 2004: 83), для якого залишаються актуальними теми втечі (від себе, суспільства, до історичного минулого, до містики), туги, мрій. Е. Крейвіт зазначає, що в умовах естетики «кінця століття» найбільш оптимальним музичним жанром, до якого звертаються композитори, стала пісня, оскільки саме жанр *Lied* є «ідеальним дзеркалом *fin de siècle*» (Kravitt, 2004: 10).

Саме в цьому контексті розглядається камерно-вокальна творчість Гуго Вольфа, зокрема його цикл на слова Й. Айхендорфа, написаний у 1887–1888 рр. та виданий у 1889 р. Значимо, що камерно-вокальному циклу на слова Айхендорфа передував цикл на слова Е. Мьоріке. Обидва цикли вирізняються певною філософською позицією композитора, відповідають концепції *fin de siècle*, де навколишній світ і сама людина розглядаються немов під мікроскопом, вибудовуючи з деталей єдине ціле. Важливою рисою композиторської творчості Гуго Вольфа була унікальна зосередженість на обмеженій кількості поетів, що суперечило практиці його попередників і сучасників, які шукали натхнення в різноманітних авторів. У поезії свого часу Вольф не знайшов поетів, котрі б надихали його на творчість та слугували б його музичній меті. Він вважав

кращими твори поетів попередніх поколінь, особливо твори ранньої романтичної епохи: Йоганна Вольфганга фон Гете (1749–1832 рр.), Йозефа фон Айхендорфа (1788–1857 рр.) та Едуарда Мьоріке (1804–1875 рр.).

Крім того, Гуго Вольфа приваблює неромантичне начало в романтичній поезії: у творчості Айхендорфа та Гете він шукав вірші, які не були відкриті іншими композиторами. У випадку з Мьоріке, більшість віршів якого на той час не використовував ніхто з композиторів, Гуго Вольф мав найкращу можливість для власних інновацій у композиції пісні.

Іншим унікальним аспектом творчості Гуго Вольфа є використання визначення *Gedicht* (поема) замість *Lied* (пісня), що стало певним маркером його стилю та знайшло своє продовження серед композиторів Другої віденської школи – А. Шонберга, А. Берга та А. Веберна. На час публікації циклу на слова Е. Мьоріке він мав назву «*Gedichte von Eduard Mörike*», на відміну від традиційної назви «*Lieder von Hugo Wolf*», і містив портрет поета на титульному аркуші. Цей вчинок продемонстрував бург, котрий, як вважав Гуго Вольф, він мав перед поетом. Композитор вважав це своїм обов'язком – підсилувати сутність природи вірша, а не просто нав'язувати музику словам. Таке шанобливе ставлення, визнання поетичних текстів найголовнішим джерелом своєї музики, на нашу думку, свідчить про намагання композитора інтерпретувати поезію в усіх її деталях і нюансах через музику. Вірш для Г. Вольфа є не лише вихідною точкою для музичної композиції, він є її центром. Так чи інакше, в цьому сенсі Вольф продовжував австро-німецькі пісенні традиції<sup>1</sup>, проте можна сказати, що це був абсолютно новий індивідуальний підхід, який відрізняв пісні Гуго Вольфа від пісень Ф. Шуберта і Р. Шумана.

Розвиток австро-німецьких пісенних традицій мав своє підґрунтя, зокрема, повільне, але неухильне зменшення домінування італійського ком-

позиційного стилю у вокальній музиці. Впродовж майже кінця XVII–XVIII ст. італійська школа монополізувала музичне життя у Відні та при дворах південнонімецькомовного світу. Однак інтерес до всього національного, який лише посилювався наприкінці XVIII ст., створив умови для актуалізації німецької мови, і німецькі композитори почали звертатися до німецькомовних літературних творів. Й. Райхардт, К. Целлер та інші склали пісні з простими мелодіями, які імітували певною мірою мелодії німецьких народних пісень, де музика мала на меті підкреслити вірш.

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

За словами біографа Гуго Вольфа Ф. Уокера: «Хоча підхід Вольфа до написання пісень був насамперед літературним, необхідно <...> підкреслити очевидне: важливість його підходу зрештою залежить від суто музичних факторів – рідкісної мелодійності, ритмічності та гармонії, його цілком виняткової сили композиції та майже бетховенівського командування музичним «розвитком». За межами цих основ покладено його незрівнянну атмосферу сили образних характеристик і безмежний розмах його уяви» (Walker, 1968: 239).

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

Ідея створення циклу пісень на слова Й. Айхендорфа з'явилась у Вольфа після творчої перерви влітку 1888 р. За останні вісім днів вересня композитор створив 10 пісень. А повністю збірка з 20 пісень була опублікована як окремий том у 1889 р.

Концепція камерно-вокального циклу на слова Й. Айхендорфа цілком відрізняється за

<sup>1</sup> Фактично ідея «поезії в першу чергу (спочатку)» виникла у XVIII ст. у «першого теоретика *Lied*» Йоганна Шульца (1747–1800). Він з гордістю наголошує на використанні текстів відомих поетів, таких як Столберг, Бургер, Восс тощо, у збірниках своїх пісень. Про власну концепцію відношення тексту до музики він зазначив у передмові до свого «*Lieder im Volkston*» 1782 р.: «Лише разюча подібність між музичним і поетичним тоном пісні; через мелодію, розгортання якої ніколи не відхиляється від тексту, мелодію, яка перетворюється на тіло... чи представляє пісню невимущену, мистецьку – одним словом, першокласну пісню. І це має бути метою композитора пісні, якщо він хоче залишатися вірним єдиному законному наміру зробити чудові тексти добре відомими за допомогою композиційної форми. Не за допомогою мелодії, а за допомогою мелодій слова» (Stein, 1971: 28–29).

своїми образами та композиційним рішенням від циклу пісень, створених Гуго Вольфом на слова Е. Мьоріке. Вірші Айхендорфа привернули увагу композитора своєю чіткістю контурів та яскравими людськими образами. Відомий дослідник творчості Гуго Вольфа В. Коннов слушно зазначає інакшість взаємовідношення музики і поезії: «композитор є першовідкривачем образної сфери віршів Й. Айхендорфа – реалістично-жанрового струменя лірики поета. Однак композитор не залишається у вузьких межах гумористично-жанрового підходу. Він суттєво коригує поетичний матеріал Айхендорфа, характери якого піднімаються композитором на рівень справжнього монументального мистецтва, а їх музичні замальовки тяжіють до гімнічності» (Коннов, 1993: 15). У циклі пісень на слова Айхендорфа композитор загострює увагу на персонажах нижчих соціальних верств, грубих земних постатях – босяках, бродягах, жебраках, образи яких глибоко вкорінені у суспільній свідомості. Така певна народність дійових осіб циклу пропонувала строфічні форми, що нагадували фольклорні, так само, як і мелодії. Композитор підкреслює не типові романтичні риси поезії Айхендорфа, а «гостро-гумористичний, грубувато-чуттєвий елемент» (Вульфус, 1970: 18). П. Вульфус вказує на здатність композитора до активного переосмислення творчості Й. Айхендорфа, адже у циклі пісень на вірші поета Гуго Вольф «значно посилює інтенсивність втілення вольових, дієвих рис поетичних образів, а в окремих випадках привносить їх туди, де вони в Айхендорфа відсутні» (Вульфус, 1970: 18).

Ще один дослідник творчості композитора М. Лобанов вказує на принципову відмінність камерно-вокального циклу на слова Й. Айхендорфа від циклу на слова Е. Мьоріке – вона полягає у відсутності вагнерівських принципів декламації вірша, а також у слабкому відчутті шубертівського начала. М. Лобанов говорить про більш відчутне наслідування традицій Р. Шумана, а саме: «сплав мовних і наспівних інтонацій у пісенній мелодії, розгортання мелодії з афористичної ємної початкової фрази, поліритмія в акомпанементі» (Лобанов, 1995: 66). Відзначимо, що Р. Шуман також звертався до понад 10 віршів Й. Айхендорфа; його пісні зображують особистість в гармонії чи конфлікті зі світом природи.

Камерно-вокальний цикл на слова Й. Айхендорфа можна поділити на три умовні групи пісень. Перша – створена на ліричні вірші поета, які, за словами М. Лобанова, просякнуті світлою журбою, тугою або передчуттям щастя: № 1 «*Der Freund*»

(«Друг»), № 3 «*Verschwiegene Liebe*» («Таємне кохання»), № 4 «*Das Ständchen*» («Серенада»), № 8 «*Nachtzauber*» («Нічні чари»), № 12 «*Heimweh*» («Туга за батьківщиною»/«Ностальгія»), № 16 «*Liebesglück*» («Щастя кохання»), № 18 «*Erwartung*» («Очікування»), № 19 «*Die Nacht*» («Ніч»).

Друга група більш характеристична, за словами М. Лобанова, це «пісні-портрети, пісні-замальовки, які утворюють, інколи з гумором, галерею народних характерів» (Лобанов, 1995: 67): № 2 «*Der Musikant*» («Музикант»), №№ 5–6 «*Der Soldat I, II*» («Солдат I, II»), № 7 «*Die Zigeunerin*» («Циганка»), № 9 «*Der Schreckenberger*» («Командир безстрашний»), № 13 «*Der Scholar*» («Школяр»), № 17 «*Seemanns Abschied*» («Прощання моряка»), № 20 «*Waldmädchen*» («Лісна дівка»).

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

Розглянемо дві пісні з першого та другого зошитів більш детально.

№ 5 «*Der Soldat I*» з першого зошита – це короткий жартівливий, гумористичний музичний твір, який був написаний у березні 1887 р., за декілька місяців до початку найбільш плідного періоду у творчості Вольфа. Як слушно зазначає С. Юенс, Гуго Вольф дотримувався трьох загальних комедійних принципів: «Його завжди приваблювало перебільшення, надмірність Рабле і комічна мелодрама, сміх, який виникає, коли жести є більш екстравагантними, ніж вимагає привід. По-друге, він прагнув втиснути численні комічні деталі, музичні нюанси, натхненні текстом, як у партію фортепіано, так і у вокальну лінію, але особливо у фортепіано... І зрештою, яким би не був словесний прийом, жарт передусім стає музичним жартом» (Youens, 1992: 76).

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

Характеризуючи солдата як грубу та дещо нахабну людину, Айхендорф – Вольф використовують скорочені слова, наприклад, «'nem» та «s'ist» у першій строфі, завдяки чому ми розуміємо, що солдат перейняв таку манеру висловлення

у військових таборах, в нього немає освіти, а тому він не турбується про правильний синтаксис.

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

Значимо, що дієслово *freien* (залицятися, свататися) та іменник *Freien* (на відкритому повітрі), хоч і пишуться однаково, проте мають різне значення. Гуго Вольф ніби перекладає жарт Й. Айхендорфа на музичні терміни – початкова буква F натякає як на ключ, так і на висоту тону. Перше знайомство у вірші з панночкою, до якої залицяється солдат, асоціюється з ключем F у третій строфі. Зустріч солдата та панночки підкреслюється за допомогою авторської ремарки у мелодії та акомпанементі *ein wenig zuruckhaltend zart* (трохи стримано і ніжно) та виразного *sehr zart* (дуже ніжно). Солдат ніби на мить зупиняється у своїх мріях на образі панночки, перш ніж повернутися до швидкого темпу *frisch* (бадьоро, живо), який вказує на продовження солдатом мандрівки. Нотки невпевненого сміху у вокальній партії вказують на певну солдатську розгубленість, адже, можливо, панночка і не найпрекрасніша, але немає нікого, хто йому більше подобається. І все ж таки солдат приймає рішення залишитися вільним, подалі від замка, та звільнитися від шлюбних уз. Досить влучною є композиторська ремарка *gedehnt* (розтягнуто). Вокальна партія починає тихо, ніби шепоче, а потім спускається на октаву і на тривалій ноті F робиться *crescendo*, перш ніж різко підніметься на півтон у Fis. У контексті асоціації ноти F з панночкою такий хроматизм вказує на втечу солдата від коханої.

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

№ 13 «*Der Scholar*». Назва цієї пісні – винахід Гуго Вольфа, оскільки сам Й. Айхендорф у деяких виданнях подає зовсім інші назви свого вірша – або «Студент» (*Der Student*), або «Блукаючий студент» (*Der wandernde Student*). Це герой, який уявляє себе середньовічним мандрівним ученим – голіардом. Голіарди у середньовіччі були ченцями або студентами, які залишили монастир чи університет та почали заробляти гроші, мандруючи і співаючи пісні на різноманітні теми (про кохання, тяжке життя, сатиричні пісні тощо). Життя голіардів було непростим, їхні пісні переважно говорять про розчарування у світі. Можна припустити, що Й. Айхендорф, напевно, зустрічався з багатьма такими молодими людьми, будучи студентом Гейдельберзького університету. Зацікавленість Айхендорфа і Вольфа такою тематикою відповідає відродженню інтересу до історії німецького середньовіччя, до національної мови, поезії і мистецтва, що було характерним для всього періоду романтизму, а також періоду *fin de siècle* в Австро-Німеччині.

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

Необхідно зазначити, що «*Der Scholar*» був створений з інтервалом в один день із «*Der verzweifelte Liebhaber*» у вересні 1888 р. і разом ці пісні становлять своєрідний мініатюрний цикл. Незважаючи на те, що вірші походять з різних частин збірки Й. Айхендорфа («*Der Scholar*» – із *Wanderlieder*, «*Der verzweifelte Liebhaber*» – із *Frühling und Liebe*), Г. Вольф розпізнав їх спільні риси: обидва герої – студенти, обидва дещо розчаровані своїм любовним досвідом, коли кохана залишає вченого, а він з надією чекає на неї біля дверей. Вольф тонко натякає через музичні прийоми, що це може бути одна й та ж особа. Наприклад, початковий мотив у фортепіанній частині «*Der Scholar*» нагадує перші такти вокальної партії «*Der verzweifelte Liebhaber*». Крім того, заключні частини двох пісень мають спільні риси. У постлюдії «*Der Scholar*» нижній і середній голоси в акорді кілька разів повторюють маятниковий півтоновий рух, тоді як верхній голос рухається напівтонами у протилежному напрямі. Подібний маятниковий рух виникає і в «*Der verzweifelte Liebhaber*», де два голоси спускаються на півтон, а третій піднімається на цілий тон. Зрештою обидві пісні завершуються розгорнутими фортепіанними партіями, які підсумовують висловлювання головних героїв. Обидві пісні утворюють мініцикл та пропонують два взаємопов'язані за змістом монолози, дві розповіді, які становлять драматургічно переконливу пару.

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

**Висновки.** У результаті проведеного дослідження з'ясовано сутність поняття «*fin de siècle*», зокрема, розглянуто спільні та відмінні

рисидвох напрямів його розвитку – французького та австро-німецького. Доведено, що художньо-естетичні рисид*fin de siècle* найбільш яскраво простежуються у стильових процесах. Тому виокремлено термінологічні дефініції, щовизначали цей період в австро-німецькій музичній культурі, та звернено увагу на поняття *Spätromantik* – пізній романтизм, яке найбільше відповідає художньо-естетичним запитам 1880–1890-х рр. У цьому контексті розглянуто камерно-вокальну творчість Гуго Вольфа, зокрема його цикл на слова Й. Айхендорфа. З'ясовано, що, на відміну від багатьох сучасних композиторів (Й. Брамса, Г. Малера тощо), Вольф зосереджується у камерно-вокальній творчості на поетичних творах романтиків першої половини XIX ст. З одного боку, композитор продовжує австро-німецькі пісенні традиції в жанрі *Lied* (Ф. Шуберта, Р. Шумана, К. Льове), а з іншого – Гуго Вольф відтворює естетичну ауру *fin de siècle* з її ностальгією, тугою за надсміслами і глибокою меланхолією та одночасним бажанням знайти нові життєві смисли для боротьби з міщанством, буденністю, бездуховністю. Звідси виникає не лише болісне світосприйняття, а й водночас естетизація іронічності, гротескності, інколи саркастичності. Пильна увага до літературних текстів зумовлює і назви камерно-вокальних творів, які Вольф замість *Lied* (пісня) називає *Gedicht* (поема).

Камерно-вокальний цикл на слова Й. Айхендорфа якнайкраще відповідає художньо-естетичним принципам *fin de siècle* австро-німецької музичної культури. Г. Вольф використовує реалістично-жанровий струмінь лірики поета, посилює вольові дії поетичних образів, загострюючи увагу на персонажах з нижчих соціальних верств, характерних персонажах, часто використовуючи гострий гумор. З'ясовано, що вищезазначений камерно-вокальний цикл умовно поділяє пісні на три групи: 1) ліричні вірші поета; 2) пісні-портрети, пісні-замальовки (за М. Лобановим); 3) гумористичні пісні. І ще одна важлива художньо-естетична риса всієї творчості Гуго Вольфа, зокрема камерно-вокального циклу на слова Й. Айхендорфа – театральність і театралізація пісень (навіть якщо вона в прихованому вигляді) як прояв синтезу мистецтв, характерного для *fin de siècle*. Такий взаємовплив і взаємопроникнення різних видів мистецтв, думка про необхідність синтезу мистецтв, а також про єдність людини з мистецтвом і життя з мистецтвом (життєтворчість) стають маркерами епохи, в яку жив і творив Гуго Вольф.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вульфийс П. Гуго Вольф и его «Стихотворения Эйхендорфа». Москва : Музыка, 1970. 72 с.
2. Денисова Г. Жанр ORCHESTERGESANG в Австрии и Германии конца XIX – начала XX вв. : эстетика и композиторская практика : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Екатеринбург, 2017. 208 с.
3. Коваленко В. Песни Гуго Вольфа на тексты Й. Эйхендорфа. *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2015. № 4. С. 121–131.
4. Коннов В. Гуго Вольф : автореф. дисс. : 17.00.02. Москва, 1993. 34 с.
5. Лобанов М. Гуго Вольф. Краткий очерк жизни и творчества. Санкт-Петербург : Издательство «Лань» ; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2016. 128 с.
6. Нордау М. Вырождение. Москва : Республика, 1995. 400 с.
7. Резницкая Т. О театрализации жанра Lied в камерно-вокальном творчестве Хуго Вольфа. *Международный научно-исследовательский журнал: Сборник по результатам заочной научной конференции*. Research Journal of International Studies. Екатеринбург, 2013. № 8 (15). Ч. 2. С. 123–126.
8. Резницкая Т. Песенное наследие Хуго Вольфа и традиции камерно-вокального исполнительства. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pesennoe-nasledie-hugo-volfa-i-traditsii-kamerno-vokalnogo-ispolnitelstva> (дата звернения: 24.05.2021).
9. Самсонова С. «Fin de siecle»: культурологическая дефиниция и художественные практики: дисс. ... канд. культурологии: 24.00.01. Кострома, 2003. 147 с. URL: <https://www.disscat.com/content/fin-de-siecle-kulturologicheskaya-definitsiya-i-khudozhestvennyye-praktiki> (дата звернения: 25.08.2021).
10. Шпенглер О. Закат Европы: Образ и действительность. Новосибирск : Наука, 1993. Т. 1. 592 с.
11. Kravitt E. Das Lied – Spiegel der Spätromantik. Georg Olms Verlag: Hildesheim, Zürich, New York, 2004. 389 s.
12. McKinney T. Harmony in the Songs of Hugo Wolf : PhD diss., University of North Texas, 1989. 558 p.
13. Stein J. Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1971. 238 p.
14. Walker F. Hugo Wolf: A Biography. New York : Alfred A. Knopf, 1968. 429 p.
15. Youens, S. Hugo Wolf: The Vocal Music. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1992. 384 p.

## REFERENCES

1. Vulfius P. Gugo Volf i yego Stikhotvoreniya Eykhendorfa [Hugo Wolff and his Poems of Eichendorf]. Moscow : Muzyka, 1970. 72 p. [in Russian]
2. Denisova G. Zhanr ORCHESTERGESANG v Avstryi i Germanyy kontsa XIX – nachala XX vekov: estetika i kompozitorskaya praktika [Genre ORCHESTERGESANG in Austria and Germany in the late XIX – early XX centuries: aesthetics and composer practice: diss. ... cand. art history: 17.00.02]. Musical art. Ekaterinburg, 2017. 208 p. [in Russian]
3. Kovalenko V. Pesni Gugo Volfa na teksty J. Eykhendorfa [Songs of Hugo Wolff on lyrics by J. Eichendorf]. *Theatre. Painting. Cinema. Music*. 2015. No. 4. P. 121–131. [in Russian]
4. Konnov V. Gugo Volf [Hugo Wolf: author. doc. dis. : 17.00.02]. Moscow, 1993. 34 p. [in Russian]
5. Lobanov M. Gugo Volf. Kratyky ocherk zhizni i tvorchestva [Hugo Wolf, A Short Sketch of Life and Work]. SPb. : Publishing house Lan; Publishing house *PLANET OF MUSIC*, 2016. 128 p. [in Russian]
6. Nordau M. Vyrozhdniye [Degeneration]. Moskva : Respublika, 1995. 400 p. [in Russian]
7. Reznitskaya T. O teatralizatsyy zhanra Lied v kamerno-vokalnom tvorchestve Hugo Volfa [On theatricalization of the Lied genre in the chamber-vocal work of Hugo Wolff]. *International research journal: Collection of the results of the correspondence scientific conference. Research Journal of International Studies*. Yekaterinburg, 2013. No. 8 (15). Part 2. P. 123–126. [in Russian]
8. Reznitskaya T. Pesennoye nasledie Hugo Volfa i traditsyy kamerno-vokalnogo ispolnitelstva [Song heritage of Hugo Wolff and the traditions of chamber vocal performance]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pesennoe-nasledie-hugo-volfa-i-traditsii-kamerno-vokalnogo-ispolnitelstva> (date of the blast: 24.05.2021). [in Russian]
9. Samsonova S. Fin de siecle: kulturologicheskaya definitsiya i khudozhestvennyye praktiki [Fin de siecle: cultural definition and artistic practices: dis. ... cand. cultural studies: 24.00.01]. Kostroma, 2003. 147 p. URL: <https://www.disscat.com/content/fin-de-siecle-kulturologicheskaya-definitsiya-i-khudozhestvennyye-praktiki> (date of the blast: 25.08.2021). [in Russian]
10. Spengler O. Zakat Yevropy: Obraz i deystvitel'nost [Decline of Europe: Image and Reality]. Novosibirsk : Nauka, 1993. Vol. 1. 592 p. [in Russian]
11. Kravitt E. Das Lied – Spiegel der Spätromantik. Georg Olms Verlag: Hildesheim, Zürich, New York, 2004. 389 s.
12. McKinney T. Harmony in the Songs of Hugo Wolf : PhD diss. University of North Texas, 1989. 558 p.
13. Stein J. Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1971. 238 p.
14. Walker F. Hugo Wolf: A Biography. New York: Alfred A. Knopf, 1968. 429 p.
15. Youens, S. Hugo Wolf: The Vocal Music. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992. 384 p.