

УДК 78.03

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-22>**Ван Чжень**

ORCID: 0000-0003-4836-7381

аспірантка творчої аспірантури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

wangshumiaoer@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ТЕАТРАЛЬНОСТІ ТА ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ НА ВІРШІ ЕДУАРДА МЬОРИКЕ В ТВОРЧОСТІ ГУГО ВОЛЬФА

Мета роботи – дослідження особливостей театральності та театралізації камерно-вокального циклу на вірші Едуарда Мьоріке у творчості Гуго Вольфа. **Методологія дослідження** спирається на музикознавчі розвідки, а також системно-аналітичний, компаративний, порівняльно-типологічний методи. Завдяки такій методології виявлено особливості театральності та театралізації камерно-вокального жанру у творчості Г. Вольфа, порівняно спільні та відмінні риси цих понять, принципи їх залучення у вокальному циклі «Вірші Мьоріке для голосу соло й фортепіано, покладені на музику Гуго Вольфом». **Наукова новизна** – обґрунтування принципів театральності та театралізації як визначальних у творчому методі Г. Вольфа, що розкриваються у всіх образних проявах циклу через особливі, специфічні вербально-музичні характеристики. **Висновки.** З'ясовано, що театральність і театралізація стали одними з генеральних тем, пов'язаних з пошуком нових художніх явищ – синтезом мистецтв, інспірованого художниками епохи Романтизму. Визначено, що театральність та театралізація є умовною художньою якістю, позамузичним началом, що свідчить про внутрішній зв'язок музики із театральним мистецтвом, уможливило їх прояв на різних етапах музичної творчості – композиції, інтерпретації, реценції. Доведено, що, прямуючи шляхом театралізації пісенного жанру, Г. Вольф виходить за рамки традиційної камерно-вокальної лірики, з'єднує комплекс «драматичних» і «ліричних» засобів у рамках нового типу вокально-віршованої композиції. Насамперед це полягає у заміні «Я» ліричного героя на «не-Я» іншого суб'єкта (персонажа), що спонукає до проникнення лицедійства і театральної ілюзії у камерно-вокальний жанр. У циклі «Вірші Мьоріке для голосу соло й фортепіано, покладені на музику Гуго Вольфом» визначено характерні риси стилю композитора і залучені ним принципи театралізації. До таких принципів належать поліфонічна взаємодія музично-поетичних образів у їх цілісності, що надає творам властивостей, притаманних театральному

дійству; використання наскрізного симфонічного розвитку тематизму в рамках вокальної мініатюри із залученням комплексу засобів музичної виразності, спрямованих на створення ефекту зображальності різного типу; залучення різноманітних форм монологічного і діалогічного висловлювання (від монологів і характеристично-портретних замальовок до пісень власне діалогічного складу); наскрізний розвиток сюжету, діалогічність і поемність, речитативно-декламаційний принцип у поєднанні зі зростанням ролі акомпанементу, ставлення до слова, зримість руху і жесту, з котрих виникає театралізація камерно-вокального жанру. Використання Гуго Вольфом таких принципів свідчить про прочитання музично-поетичних текстів у річищі тенденцій романтичного драматизму, театральності/театралізації та психологізму.

Ключові слова: театральність, театралізація, камерно-вокальний цикл, Гуго Вольф, Едуард Мюріке.

Wang Zhen, Postgraduate Student at Creative Graduate School of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Peculiarities of theatricality and theatricalization of the chamber-vocal cycle based on Eduard Mürke's poetry in Hugo Wolf's work

Research objective. *The aim of the work is an investigation of the peculiarities of theatricality and theatricalization of the chamber-vocal cycle based on the poems of Eduard Mürke in Hugo Wolf's work.*

The research methodology *is based on musicological research, as well as systematic-analytical, comparative, and comparative-typological methods. This methodology eases the revelation of the peculiarities of theatricality and theatricalization of the chamber-vocal genre in Wolf's work, as well as the general and distinctive features of these concepts and the principles of their use in the vocal cycle Mürke's Poems for Solo Voice and Piano, Set to Music by Hugo Wolf.*

The scientific novelty *is a substantiation of the principles of theatricality and theatricalization as defining in Wolf's creative method, revealed in all the figurative manifestations of the cycle through special, specific verbal-musical characteristics.*

Conclusions. *It was found that theatricality and theatricalization became one of the general themes associated with the search for new artistic phenomena – a synthesis of arts inspired by the artists of the era of Romanticism. It has been determined that theatricality and theatricalization are conditional artistic quality, an extra-musical principle, which testifies to the internal connection of music with theatrical art and makes it possible to manifest them at different stages of musical creation – composition, interpretation, reception. It is proved that, following the path of theatricalization of the song genre, Wolf goes beyond the traditional chamber-vocal lyrics and combines a complex of “dramatic” and “lyrical” means within the framework of a new type of vocal-poetic composition. First of all, this consists in replacing the “I” of the lyrical hero with the “not I” of another subject (character), which contributes to the penetration of acting and theatrical illusion into the chamber-vocal genre. The cycle Mürke's Poems for Solo Voice and Piano, Set to Music by Hugo Wolf shows the characteristic*

features of the composer's style and the principles of theatricalization used by him. These principles include polyphonic interaction of musical-poetic images in their integrity, imparting properties inherent in theatrical performance to works; use of the cross-cutting symphonic development of thematic within the framework of vocal miniatures with the involvement of a complex of musical expressive means aimed at creating the effect of various types of depiction; attraction of various forms of monologic and dialogic utterance (from monologues and characteristic-portrait sketches to songs of a proper dialogical stamp); cross-cutting development of the plot, dialogueness, and poeticness, recitative-declamatory principle in combination with the growing role of accompaniment, attitude to the word, visibility of movement and gesture, from which the theatricalization of the chamber-vocal genre arises. Hugo Wolf's use of such principles testifies to the reading of musical-poetic texts in line with the tendencies of romantic tension, theatricality/theatricalization, and psychologism.

Key words: *theatricality, theatricalization, chamber-vocal cycle, Hugo Wolf, Eduard Murike.*

Актуальність теми дослідження. Вже давно увійшла у наше життя відома формула Шекспіра: «Весь світ театр і люди в ньому актори»; вона стала метафорою умовності соціальної і побутової поведінки людини, символом психологічного лицедійства. Не випадково феномен театральності значно вплинув на соціокультурний і художній клімат європейського романтизму, місія якого полягала у відкритті внутрішньої багатомірності людської особистості, невичерпності її духовно-креативних можливостей. На перетині реального і театрального світів у конвергенцію вступали різні точки зору, кожна з яких була наділена власною моделлю зовнішньої репрезентації. Саме в епоху Романтизму поняття театральності стає не лише властивістю театру, а й таким, що розглядається у культурі поза театральним мистецтвом, оскільки стає маркером різних видів мистецтв, стилів та жанрів. Але і сьогодні проблема театральності та похідне від неї поняття театралізації є не менш актуальною, приваблює все більше дослідників-мистецтвознавців, котрі приділяють увагу різноманітним аспектам таких явищ, як театральність і театралізація.

Мета дослідження – дослідити особливостей театральності та театралізації камерно-вокального циклу на вірші Едуарда Мьоріке в творчості Гуго Вольфа. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні принципів театральності та театралізації як визначальних у творчому методі Г. Вольфа, що розкриваються у всіх образних проявах циклу через особливі, специфічні вербально-музичні характеристики.

Виклад основного матеріалу. Вокальний цикл «Вірші Мьоріке для голосу соло й фортепіано, покладені на музику Гуго Вольфом», 1888 (*Gedichte von Eduard Mörrike for eine Singstimme und Klavier von Hugo Wolf*) свого часу відкрив нову сторінку у творчості Гуго Вольфа, пов'язану з роботою у камерно-вокальному жанрі та створенням «віршів з музикою», завдяки котрим композитор увійшов до історії світової музичної культури як творець нового типу німецької Lied.

Опуси Гуго Вольфа належать до періоду пізнього романтизму та є узагальненням, підсумком і вершиною процесу розвитку камерно-вокального жанру в творчості німецьких композиторів XIX століття. Художня і стилістична своєрідність музики Вольфа, з одного боку, була зумовлена творчістю К. Льове, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Ліста, зазнала впливу сучасників (Р. Вагнера і Г. Малера), а з іншого – стикається з ідеями прийдешніх експресіонізму та неоромантизму.

З точки зору оригінальності композиторського стилю у камерно-вокальному жанрі базисним чинником творчості Вольфа є театральність і театралізація, які є маркером загальної тенденції епохи романтизму. Додамо, що своєю чергою театральність і театралізація стали однією з генеральних тем, пов'язаних з пошуком нових художніх явищ – синтезом мистецтв, інспірованого художниками епохи Романтизму. Ідея синтезу – головний естетичний принцип романтиків – розширила і збагатила музику, внесла нові смисли, емоції та образи з різних видів мистецтв. Слід зазначити, що з найбільшою виразною силою синтез мистецтв проявив себе саме в театральному (в тому числі й музично-театральному) мистецтві, оскільки «тільки драма спромоглася в повному обсязі донести всю цілісність і протиріччя естетики світовідчуття епохи Романтизму» [10, с. 45]. Для художників-романтиків театр виступив у ролі філософського синтезу і став, за висловом В. Мейєрхольда, місцем здійснення «внутрішнього синтезу епохи». Розмірковуючи про драму, Ф. Шеллінг говорив про неї, як останній синтез поезії, а Г.В.Ф. Гегель визначає драму як вищий рівень поезії та мистецтва взагалі.

Вінцем пошуків в об'єднанні різних видів мистецтв стала романтична ідея Р. Вагнера, який проголосив новий вид універсального синтетичного мистецтва – *Gesamtkunstwerk*. У концепції Вагнера закладена первинна цілісність усіх мистецтв, втрачена з часів Стародавньої Греції, що передбачає

єдність музики, поезії, живопису, пластичного руху та ін. Тому «реальне конкретне втілення Gesamtkunstwerk Р. Вагнер бачив у певній «музичній драмі», що здійснюється <...> на театральній сцені» [7, с. 125].

Отже, театр привертав романтиків можливістю поєднати різні види мистецтв, і як результат, театралізація проникла в усі види і жанри художньої творчості, зокрема і в музичну. Так, щодо проникнення театральності в музику романтиків пише відомий український музикознавець Г. Ганзбург: «Театральність вокальних жанрів можна визначити як сукупність властивостей музичного твору, що привертає виконавця до лицедійства, а слухача – до переживання театральної ілюзії» [3, с. 8].

Що ж таке є театральність і театралізація в музиці? Розглядаючи прояв театральності в музиці, російська мистецтвознавиця Т. Куришева вирізняє її три основні якості, котрі у сукупності забезпечують властивість зримості та дієвості:

1. Театр є видовищем, мистецтвом, що реалізується у доступному для огляду просторі за допомогою доступних баченню одиниць. Іншими словами, йдеться про дію в особах, що відбувається на очах аудиторії.

2. Театру властива дієвість, тобто зв'язаність з часовим розгортанням подій.

3. Умовний характер театру.

Таким чином, авторка вказує на те, що театральність можна розглядати як «позамузичне начало, вільне від прямого і неодмінного зв'язку з театральними жанрами, сценою і народженою під впливом видовищних художніх форм естетики уявлення і режисерської творчості в їх художніх для мистецтва ХХ століття проявах. Закладена в композиторському мисленні театральність такого роду визначає стилістичні особливості музики» [6, с. 63].

Що стосується театралізації у музиці, найбільш вдалими, на наш погляд, є визначення Г. Ганзбурга, котрий вважає, що «театралізація може бути визначена як привнесення театральності до нетеатральних жанрів. Театралізація у такому розумінні можлива: 1) на етапі композиції, 2) на етапі інтерпретації, 3) на етапі рецепції» [3, с. 8]. Музикознавець справедливо зазначає, що «внаслідок театралізації, із появою лицедійства і театральної ілюзії, у концертно-камерній музиці виникає явище, котре можна назвати квазі-театр («театр позатеатром»)» [3, с. 8].

Український музикознавець М. Перепелиця, розмірковуючи про принцип театральності та форми його застосування в музиці, на нашу думку, більшою мірою говорить саме про театралізацію в музиці. Автор виокремлює декілька найбільш показових форм проявлення образної театральності, оскільки, на його думку, такі форми нескінченно різноманітні, як є нескінченно різноманітним образний світ усього музичного мистецтва. Це театральність (театралізація), що: 1) визначає творчий метод композитора загалом; 2) визначає концепції певного музичного твору як у цілому, так і може бути присутньою у всіх його образних проявах; 3) також може бути присутньою як особлива, специфічна образна характеристика усередині такого твору; 4) може проявлятися на рівні натяку або окремого характеристичного штриха. Але драматургічне значення та рівень проявлення образної театральності (театралізації) усередині такого твору зумовлене тільки специфікою конкретного образного завдання [8, с. 318–319].

Отже, виходячи з визначень театральності та театралізації, маємо зазначити, що поняття «театральність» в музиці є її певною умовною художньою якістю, позамузичним началом, що свідчить про внутрішній зв'язок музики із театральним мистецтвом, який проявляється в музичному творі на образно-психологічному рівні. Що ж стосується поняття «театралізація», звісно, воно є похідним від театральності, але, на наш погляд, говорить про більшу дієвість під час творення образної театральності в музиці. І не має значення, чи є ця дієвість скритою чи відкритою, на якому рівні вона проявляє себе.

Про активну присутність театрального компонента у творах камерно-вокального жанру Г. Вольфа пише багато дослідників творчості композитора: В. Коннов [5], П. Вульфійус [1; 2], Т. Резницька [9] та ін. Дослідники визначають пісні Г. Вольфа як вокально-інструментальні поеми в жанрі мініатюри. Це стало можливим завдяки синтезу двох тенденцій історичної еволюції німецької Lied у XIX ст. – ліричної (коли розповідь забарвлена в ліричні суб'єктивні тони, а музиці властива узагальненість) і драматичної (вокальні цикли, які наближують камерно-вокальний жанр впритул до моноопери). Модель узагальненого втілення ліричного настрою не влаштувала Вольфа через недостатню психологічну заостреність, відсутність деталей, завдяки яким розкривається лірико-психологічний контекст музичної драми в мініатюрі. Вольф з'єднує

комплекс «драматичних» і «ліричних» засобів у рамках нового типу вокально-віршованої композиції.

На відміну від композиторів-попередників і сучасників (наприклад, Р. Шуберта, Й. Брамса), Вольф виходить за рамки традиційної камерно-вокальної лірики. Одним з перших цей факт прояву принципу театралізації помітив П. Вульффіус, указуючи на те, що в піснях Вольфа немає більше учасників подій, яким, як правило, є кожен художник-романтик, але є зацікавлений спостерігач і оповідач, завдяки чому «завойовується такий ступінь наочності музичного образу, у разі якого останній вміщує у себе і характеристику фону, і показ поведінки дійової особи». [1, с. 7]. Таким чином, у результаті заміни «Я» ліричного героя на «не-Я» іншого суб'єкта (персонажа) «Вольф виступає як спостерігач зі сторони, котрий заглиблюється у суть відображеного, але не надає йому значення автобіографічного факту» [2, с. 100].

Інший дослідник, В. Коннов, автор фундаментальної праці про життя і творчість Г. Вольфа, виділяє створювані композитором яскраві сценічні образи. Музикознавець наголошує не тільки на психологічному аспекті поетичного тексту в прочитанні Вольфа, але і на «можливості для збагачення суто ліричної характеристики образу шляхом окреслення дії, поведінки героя, а також характеристики інших дійових осіб, на присутність яких містяться натяки в тексті» [5, с. 11].

Досліджуючи проблеми інтонаційної драматургії у камерно-вокальній творчості Г. Вольфа, Т. Резницька справедливо пише про синтез пластичного, вербального та музичного начал як головуючий аспект творчого методу Гуго Вольфа, що дозволяє «говорити про драматургічно активний театральний компонент його камерно-вокальних творів» [9, с. 126]. Прямуєчи шляхом театралізації камерно-вокального жанру, Вольф створює своєрідні пісні-сценки як прообрази до нездійснених оперних задумів.

Видатний співак і педагог А. Тауше називає Вольфа «літературним композитором» (“*der literarische Komponist*”), який усі свої творчі сили спрямовував на відображення найдрібніших смислових нюансів, закладених поетами, що дає право називати його «музичним рупором поета» (“*musikalisches Sprachrohr des Poeten*”) [11, с. 6].

Сам композитор підкреслював особливу значущість і первісність поетичного тексту, називаючи свої твори «віршами

для голосу і фортепіано». Поезія була не тільки імпульсом, але й основою для формування образного і драматургічного змісту творів Вольфа, художнім виправданням використовуваних ним особливостей вокальної та інструментальної партій і засобів музичної виразності. «Примат поезії в піснях Вольфа ніс із собою деталізацію музичного втілення, зумовлював активізацію драматургічно дієвого і характеристичного планів у окресленні образу», — зауважує В. Коннов [5, с. 10].

Як відомо, у своїх вокальних циклах Вольф прагнув передати не тільки конкретний зміст поетичного тексту, а й максимально точно відобразити індивідуальну художню манеру автора літературного першоджерела. За правильним зауваженням М. Друскіна, такий підхід до інтерпретації поезії вимагав глибокого пізнання індивідуальності поета, проникнення до його духовного світу, що і пояснює спорадичність творчості композитора. Чи не це є відправною точкою в театралізації пісенного жанру?! Адже композитор приступає до втілення поетичного тексту в музиці тільки після того, як сам проходить процес перетворення власного творчого «Я» на творче «Я» поета на стадії підготовчої роботи з текстами. У цьому сенсі ми маємо право говорити не тільки про театралізацію камерно-вокального жанру в творчості Вольфа, а й набагато ширше — про проникнення принципів театралізації до особистісного процесу. Таким чином, суть театралізації камерно-вокального жанру у спадщині композитора має більш глибоке коріння, ніж просто використання засобів музичної виразності. Отже, механізми театралізації жанру в творчості Вольфа простежуються практично на всіх рівнях — від моменту зародження творчого задуму до його втілення в конкретному музичному творі.

У своєму першому вокальному циклі «Пісні на вірші Едуарда Мьоріке» Вольф визначив основні принципи власної пісенної естетики, коло образів і засобів виразності. За висловом В. Коннова [5], жоден з наступних вокально-інструментальних циклів композитора не перевершив пісні Мьоріке за зворушливою, хвилюючою силою безпосередності та первозданності висловлювання.

За свідченням самого композитора, творчість цього поета привернула насамперед щиросердечністю тону й одночасно простотою оповідання, відтворенням людських характерів і життєвих ситуацій, багатогранністю і глибиною психологіч-

них станів, уславленням природи, переплетенням казкового, фантастичного і реального, характерними переходами від задумливості до веселощів, від розпачу – до надії. Створенню циклу передував тривалий період глибокого і детального вивчення творчості Едуарда Мьоріке, що згодом було втілено повною мірою у проникливій музичній інтерпретації Вольфа.

Характерні риси стилю Вольфа в рамках цього циклу значною мірою зумовлені увагою до всіх деталей літературного тексту. Образи, пронизані дією, з'являються в результаті органічного злиття поезії та музики. Взаємодія музики й слова в піснях на вірші Мьоріке здійснюється композитором шляхом характерного розподілу смислового навантаження між вокальною та інструментальною партіями, котрі пов'язані поліфонічно; партія голосу й акомпанемент представлені не як дві відособлені одиниці, а як взаємодія двох рівнозначних незалежних ліній. У фортепіанній партії, як правило, закладений образно-динамічний контекст віршів. Лінії та ритми вокальної партії підпорядковуються структурі вірша. Відзначимо своєрідний використовуваний Вольфом прийом, коли вокальна партія й акомпанемент міняються функціями – функція узагальнення як галузь дії музики відходить до вокаліста, котрий інтонує вірш, а функція деталізації, словесно-поетична за своїм генезисом, виконується завдяки інструментальному супроводу. Поряд з особливостями музично-мовленнєвого окреслення образів і принципами наскрізного розвитку в формотворенні, різноманітність прийомів розподілу матеріалу між партією вокалу й акомпанементом служить розкриттю і деталізованому зображенню поетичного тексту, що незмінно веде до театралізації вокально-інструментального твору.

Образи та персонажі вокального циклу на вірші Мьоріке постають у часовому розгортанні, а музичний процес іде за логікою розвитку і взаємодії музично-поетичних образів у їх цілісності. Іншими словами, музичний процес у Вольфа має властивості, притаманні театральному дійству. Прямуючи шляхом театралізації камерно-вокального жанру, Вольф виконує нехарактерну для композитора роль – режисуру власного творіння, закладаючи в нього всі необхідні підказки для відтворення сценічної дії. В рамках вокальної мініатюри за основу композитор бере наскрізний симфонічний розвиток тематизму. Для попередників Вольфа головним було вловити й зафіксувати загальний настрій вірша. Цим пояснюється домі-

нування пісенного початку і переважний інтерес до строфічної будови з використанням елементів варіювання. Вольф же у прагненні зобразити в музиці всі можливі нюанси та відтінки змісту підіймає глибинні смислові пласти, закладені у поетичному тексті, не випускаючи з поля зору контрасти у зміні поетичних образів, і тому вважає за краще «наскрізну» форму.

Композитор залучає комплекс засобів музичної виразності, спрямованих на створення ефекту зображальності різного типу. Так, у бажанні описати будь-які природні явища чи обставини, у яких перебуває герой пісні, композитор спирається на зображальність картинного типу, а коли необхідним є втілення образів конкретних персонажів і надання їм яскраво-типових рис – звертається до мовно-інтонаційної зображальності, використовує оригінальні звороти вокальної партії. За допомогою подібних виражальних засобів мовного інтонування у поєднанні з пісенною виразністю Вольф втілює типи, характери, стани як реальних людей, так і фантастичних персонажів.

Театралізація проявляється й у персоніфікації героїв пісень, де важливу роль відіграє тонально-гармонічний та фактурний розвиток, що також вказує на зв'язок пісні з ознаками і стилістикою оперних жанрів і форм. Не можна випустити з поля зору і композиторські ремарки, котрі стосуються емоційного плану на кшталт режисерських вказівок щодо сценічної інтерпретації та акторської конкретизації образу.

Театралізація жанру пісні досягається завдяки залученню композитором різноманітності форм монологічного і діалогічного висловлювання. Заради справедливості треба відзначити, що у розглянутому нами циклі Вольфа присутні музичні оповідання від імені ліричного героя, в котрих смислове навантаження вокальної партії більшою мірою продовжує традиції Ф. Шуберта, не виходячи за рамки традиційної камерно-вокальної лірики і залишаючись, за висловом Г. Ганзбурга, на «нульовому рівні театральності». До таких належать, наприклад, лірична сповідь «До коханої» (“An die Geliebte”), а також лірико-філософські висловлювання «Рано вранці» (“In der Fröhe”), «Спляче немовля Ісус» (“Schlafendes Jesuskind”).

Однак у циклі трапляються твори монологічного складу, в яких закладена умовність («Я» – інша людина) і присутня подвійність образу. Це пісні, в котрих висловлювання вкладено в уста конкретному персонажу, яскраво вираженому типуажу,

представнику того чи іншого соціального прошарку або міфологічної істоти (напр., «Барабанщик» (“*Der Tambour*”), «Пісня мисливця» (“*Jdgerlied*”)). Подібні пісні-монологи є прикладом яскравих характеристично-портретних замальовок, цілої галереї різноманітних персонажів, що живуть поза світом авторського «Я». Саме в цих піснях Г. Вольф наділяє вокальну партію яскравими інтонаційними зворотами, сміливо використовує незвичну для свого часу інтерваліку і складну ритміку, завдяки чому образ героя індивідуалізується та досягає рівня сценічного персонажа, а в музиці реалізується блискуча майстерність композитора як музичного портретиста.

Окремо виділяються монологічні пісні-оповіді та пісні баладного типу, в яких оповідач, виступаючи в ролі автора, описує певні події та їх учасників. У піснях баладного типу театралізація образів досягається насамперед за допомогою картинності музичного висловлювання, тісно пов'язаного з картинністю поетичного тексту («Ніксе-очеретяна ніжка» (“*Nixe Binsefuja*”), «Вогняний вершник» (“*Der Feuerreiter*”)). Розкриваючи фантастичні образи, балади відсилають нас до чарівних сцен німецької романтичної опери й завдяки масштабності образів, складності музичної мови та динаміки розвитку, спираючись на монотематизм і лейтмотивність, досягають рівня пісенно-симфонічної поеми, виходячи далеко за межі камерно-вокальної лірики. Картинність, як засіб театралізації, залучається і у разі створення оповідань з жартівливим або іронічним контекстом (наприклад, «Вінчання», «Зустріч»). Вокально-інструментальні оповідання Вольфа постають як драматично-сконцентровані пісні-сценки, сюжет яких розкривається за допомогою поєднання драматичного, оповідально-епічного і ліричного аспектів.

У рамках такого пісенного циклу своєрідною проміжною ланкою між творами монологічного і діалогічного складу є пісні, в яких монологічний тип розповіді містить звернення, завуальований діалог («Видужалий – до надії» (“*Der Genesene an die Hoffnung*”)). Як пише Т. Резницька, «в таких піснях герой розкриває свій внутрішній світ, повіряє свої думки й почуття, але його монолог незмінно передбачає як об'єкта, що сприймає не власне слухача, а якогось іншого «безмовного» персонажа» [9, с.124]. Примітно, що в піснях-монологах Вольф зображує переживання героя не у статиці, а у надзвичайно динамічному душевному русі, що поряд з докладним

і ретельним змалюванням зовнішнього вигляду і поведінки персонажа є найяскравішою ознакою театралізації.

У піснях діалогічного складу чіткість промальовування другого персонажу (не-Я) варіюється як на рівні поетичного тексту і прямої мови, так і опосередковано. Опосередкований «вихід з безмовності» другої дійової особи припускає ситуацію, коли, за словами Т. Резницької, «її образ ще не наділений словесною характеристикою і вимальовується за допомогою засобів фортепіанної партії» [9, с.125]. Прикладом такого невербального діалогу є пісня «Лелеки-вісники» (“Storchenbotschaft”). Найяскравіший взірєць власне діалогічного складу оповіді – пісня «Прощання» (“Lebe wohl”). Вкладаючи в уста співака діалог двох дійових осіб, Вольф виводить пісню на рівень мініатюрної музичної драми, в якій у результаті залучення широкого спектра засобів музичної виразності створюються умови для реалізації артистичного потенціалу виконавця і переживання глядачем театральної ілюзії.

Висновки. У результаті проведеного дослідження з'ясовано, що одним з естетичних принципів митців-романтиків був синтез мистецтв (Gesamtkunstwerk), який значно розширив та поновив образно-сміслову сферу, зокрема, в царині музичного мистецтва. Ідея синтезу, як взаємодії різних видів мистецтв (музики, поезії, пластичного руху та ін.), стала особливим маркером творчості багатьох композиторів епохи Романтизму. У цьому контексті розглянуто театральність і театралізацію, що є одними з генеральних тем, пов'язаних з романтичною концепцією синтезу. Визначено, що театральність/театралізація є умовною художньою якістю, позамузичним началом, що свідчить про внутрішній зв'язок музики із театральним мистецтвом, уможлиблює їх прояв на різних етапах музичної творчості – композиції, інтерпретації, реценсії.

Доведено, що, прямуючи шляхом театралізації пісенного жанру, Г. Вольф виходить за рамки традиційної камерно-вокальної лірики. Насамперед це полягає у заміні «Я» ліричного героя на «не-Я» іншого суб'єкта (персонажа), що спонукає до проникнення лицедійства і театральної ілюзії у камерно-вокальний жанр. Театралізація камерно-вокального жанру у творчості композитора простежуються на всіх етапах творення.

У циклі «Вірші Мьоріке для голосу соло й фортепіано, покладені на музику Гуго Вольфом» визначаються характерні риси стилю композитора і залучені ним принципи театралі-

зації. Взаємодія музики та слова здійснюється композитором шляхом характерного розподілу смислового навантаження між пов'язаними поліфонічно вокальною та інструментальною партіями. Образи, персонажі постають у часовому розгортанні, а музичний процес іде за логікою розвитку і взаємодії музично-поетичних образів у їх цілісності, що надає творам властивостей, притаманних театральному дійству.

У прагненні відобразити в музиці всі можливі нюанси і відтінки змісту поетичного тексту в рамках вокальної мініатюри композитор використовує наскрізний симфонічний розвиток тематизму і залучає комплекс засобів музичної виразності, спрямованих на створення ефекту зображальності різного типу. Задля досягнення театральності/театралізації Г. Вольф залучає різноманітні форми монологічного і діалогічного висловлювання – від монологів і характеристично-портретних замальовок до пісень власне діалогічного складу.

Наскрізний розвиток сюжету, діалогічність і поемність, музично-зображальні моменти, речитативно-декламаційний принцип у поєднанні зі зростанням ролі акомпанементу, ставлення до слова, зримість руху і жести, з котрих виникає театралізація камерно-вокального жанру, – все це робить твори Вольфа драматичними сценами, що стали результатом нової естетики втілення пісенного жанру. Використання Вольфом принципів театралізації свідчить про прочитання музично-поетичних текстів у річищі тенденцій романтичного драматизму, театральності та психологізму.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Вульфийус П. Гуго Вольф и его «Стихотворения Эйхендорфа». Москва : Музыка, 1970. 72 с.
2. Вульфийус П.А. К столетию со дня рождения Хуго Вольфа. *Советская музыка*. 1960. № 4. С. 95–105.
3. Ганзбург Г. Театралізація в вокальній музиці Р. Шумана. *Проза.ру*: національний сервер сучасної прози. URL: <http://www.proza.ru/texts/2005/03/03-06.htm>.
4. Ганзбург Г. Пісенний театр Роберта Шумана : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 2011. 18 с.
5. Коннов В. Песни Хуго Вольфа. Москва : Музыка, 1988. 96 с.
6. Курьшева Т.А. Театральность и музыка. Москва : Советский композитор, 1984. 201 с.
7. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. Москва : Российская политическая энциклопедия, 2003. 607 с.

8. Осока О.В. Театральність як базисний фактор музичної культури Романтизму першої половини XIX століття : дис. ... канд. наук : 26.00.01 «Теория и история культуры (искусствоведение)». Киев, 2011. 202 с.

9. Перепелица М. Принцип театральности и формы его применения в музыке. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А.В. Нежданової*. Одеса, 2014. Вип. 19. С. 315–323.

10. Резницкая Т.Б. 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). Часть 2. С. 123–126.

11. Tausche A. Hugo Wolfs Murikeliieder in Dichtung, Musik und Vortrag. Wien : Amandus-Edition, 1947. 207 S.

12. Wolf, H. Vom Sinn der Töne: Briefe und Kritiken. Leipzig, 1991. 444 S.

REFERENCES

1. Wulffius, P. (1970). Hugo Wolf and his “Poems of Eichendorff”. Moscow: Music [in Russian].

2. Wulffius, P. (1960). On the centenary of the birth of Hugo Wolf. Moscow: Soviet music. No. 4 [in Russian].

3. Ganzburg G. Theatricalization in vocal music by R. Schumann. Prose.ru: national server of modern prose. Retrieved from: <http://www.proza.ru/texts/2005/03/03-06.htm> [in Russian].

4. Ganzburg, G. (2011). Robert Schumann Song Theater: Ph.D. thesis abstract. Kharkiv [in Ukrainian].

5. Konnov, V. (1988). Songs of Hugo Wolf. Moscow: Music [in Russian].

6. Kuryshcheva, T. (1984). Theatricality and music. Moscow: Soviet Composer [in Russian].

7. Lexicon of nonclassics. (2003). Artistic and aesthetic culture of the XX century. Moscow: Russian political encyclopedia [in Russian].

8. Osoka, O. (2011). Theatricality as a basic factor of musical culture of Romanticism of the first half of the XIX century: PhD thesis. Kyiv [in Ukrainian].

9. Perepelitsa, M. (2014). Theatricality principle and forms of its application in music. Musical art and culture. Scientific Bulletin of ODMA by A.V. Nezhdanova. Odessa. No. 19 [in Russian].

10. Reznitskaya, T. (2013). On theatricalization of the Lied genre in the chamber-vocal work of Hugo Wolf. International research journal: Collection of the results of the correspondence scientific conference. Research Journal of International Studies. Yekaterinburg. No. 8 (15). Vol. 2 [in Russian].

11. Tausche, A. (1947). Hugo Wolf's Murikeliieder in poetry, music and lecture. Vienna: Amandus Edition [in German].

12. Wolf, H. (1991). On the sense of tones: letters and reviews. Leipzig [in German].