Резницкая Татьяна Борисовна

ПЕСНИ ХУГО ВОЛЬФА: К ПРОБЛЕМЕ КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В статье рассматривается камерно-вокальное творчество Хуго Вольфа с точки зрения особенностей композиторского стиля и основных принципов исполнительской интерпретации. Особое внимание уделяется принципам взаимодействия поэтического и музыкального текстов в камерно-вокальных сочинениях композитора, роли речевой интонации и жесто-пространственных характеристик как определяющих его творческую манеру. Затрагиваются проблемы эквиритмического перевода и исполнительской трактовки с точки зрения единства вокальной и фортепианной партий.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/9-1/35.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 9 (35): в 2-х ч. Ч. I. С. 137-143. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/9-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

8. **Altizer Th. J.** America and the Future of Theology // Altizer Th., Hamilton W. Radical Theology and the Death of God. L., 1968. P. 24-36.
9. **Altizer Th. J.** Hegel and the Christian God // Journal of the American Academy of Religion. 1991. Vol. 59. № 1. P. 71-91.
10. **Altizer Th. J.** The Gospel of Christian Atheism. Philadelphia, 1966. 157 p.
11. **Altizer Th. J.** The Holocaust and the Theology of the Death of God // The Death of God Movement and the Holocaust. Westport, CT: Greenwood, 1999. P. 17-22.
12. **Altizer Th. J.** The Self-Saving God // The Blackwell Companion to Postmodern Theology. Blackwell Publishing; University of Manchester, 2005. P. 427-443.
13. **Altizer Th. J.** Theology and the Death of God // Altizer Th., Hamilton W. Radical Theology and the Death of God. L., 1968. P. 102-117.
14. **Barth K.** The Epistle to the Romans. N. Y., 1980. 462 p.
15. **Barth K.** The Humanity of God. Richmond, 1960. 102 p.
16. **Cooper J. Ch.** Radical Christianity and its Sources. Philadelphia: Westminster Press, 1968. 172 p.
17. **Raschke C.** Rending the Veil of the Temple // Thinking through the Death of God. N. Y.: State University of New York, 2004. P. 1-10.
18. **Shroeder B.** Forward to a Future Thinking // Thinking through the Death of God. N. Y.: State University of New York, 2004. P. VII-XI.
19. **Torrance T. F.** Introduction // Barth K. Theology and Church. L., 1962. P. 6-59.

K. BARTH AND TH. ALTIZER ON GENUINE HUMAN BEING

Prostyakov Sergei Stanislavovich, Ph. D. in Philosophy
Sakhalin State University
prost.philos@mail.ru

The author presents the comparative analysis of the problem of genuine human being in the writings of prominent Protestant theologians of the XXth century – K. Barth and Th. Altizer, and shows that both thinkers' opposed approaches to this problem were expressed in fundamentally different ways of theological and philosophical thought, which was conditioned by the change of historical-cultural contexts and the transformation of the world outlook paradigm of contemporary Protestantism.

Key words and phrases: genuine human being; transcendent and immanent; God; Protestant neo-orthodoxy; true biblical faith; ~~"~~theology of crisis"; ~~"~~death of God theology"; culture; ~~"~~eschatological faith".

УДК 784.3
Искусствоведение

В статье рассматривается камерно-вокальное творчество Хуго Вольфа с точки зрения особенностей композиторского стиля и основных принципов исполнительской интерпретации. Особое внимание уделяется принципам взаимодействия поэтического и музыкального текстов в камерно-вокальных сочинениях композитора, роли речевой интонации и жесто-пространственных характеристик как определяющих его творческую манеру. Затрагиваются проблемы эквиритмического перевода и исполнительской трактовки с точки зрения единства вокальной и фортепианной партий.

Ключевые слова и фразы: исполнительская интерпретация; композиторский метод; поэтический первоисточник; интонационная наглядность; речевая интонация; эквиритмический перевод; вокализация; интонационная характеристика.

Резницкая Татьяна Борисовна
Оренбургский государственный институт искусств им. Л. и М. Ростроповичей
ogii@inbox.ru

ПЕСНИ ХУГО ВОЛЬФА: К ПРОБЛЕМЕ КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ©

Исполнительская интерпретация музыкального произведения неизменно является важнейшим фактором «на пути» сочинения от композитора к слушателю, тем главным связующим звеном, благодаря которому зафиксированный в нотных символах и авторских ремарках замысел композитора обретает слышимую, а порой и зримую форму. Вопросы исполнительской трактовки музыкального произведения и связанные с ними задачи и способы раскрытия заложенного в сочинении музыкального образа постоянно привлекают к себе внимание исследователей: музыковедов, критиков, педагогов, исполнителей.

В немалой степени проблемы интерпретации соотносятся с особенностями композиторского мышления, характерными чертами стиля художника – представителя определѐнной эпохи, направления, национальной

© Резницкая Т. Б., 2013

композиторской школы. Так, говоря о художественном образе музыкального произведения, выдающийся мастер советской исполнительской и педагогической школы Г. Нейгауз определяет его как *«саму музыку, живую звуковую материю, музыкальную речь с еѐ закономерностями и еѐ составными частями, именуемыми мелодией, гармонией, полифонией… с определѐнным формальным строением, эмоциональным и поэтическим содержанием»* [7, с. 16]. Но вышеупомянутые составляющие определяют также и творческую манеру композитора, выявляя только ему одному присущий способ выражения тех этических и эстетических установок, которые, по мнению В. Бобровского, лежат в основе *«социального и индивидуального опыта осмысления творческой личностью явлений действительности»* [1, с. 7].

Особые задачи ставит перед исполнителем-интерпретатором камерно-вокальная музыка. В первую очередь это обусловлено неразрывным единством музыкального и словесного текста, которое проявляется на разных уровнях их взаимодействия. Уникальный и богатый выразительными возможностями союз поэтической и музыкальной речи наиболее явственно проявляется именно в камерно-вокальных сочинениях, свободных от театральных условностей оперного жанра, от масштабности, а порой и монументальности хорового искусства.

Слово, будучи *«значимой самостоятельной единицей языка, основной функцией которой является номинация (называние)»* [10, с. 64], привносит в музыку программность, тяготея к определѐнности и конкретности, согласно логически вытекающему из его номинативной природы свойству поименования предметов, явлений, их действий и признаков. С другой стороны, словесные формы влекут за собой весь комплекс интонационных, ритмических, архитектонических средств речевой выразительности, которые обогащают вербальный, а вместе с ним и музыкальный язык многообразием значений, ставят под сомнение однозначность того или иного понятия и тем самым дают простор для более глубокого и многостороннего толкования художественного содержания.

«Слово – это символ, ограничивающий мысль, оно, как резонатор, выделяющий один преобладающий звук, как бы равноденствующую из совокупности бесконечного числа звуков, выделяет наиболее определѐнную часть мысли, но не всю еѐ. Остаѐтся нечто —по ту сторону" слова, что люди называют областью чувства и настроения» [3, с. 57]. Это высказывание А. Гольденвейзера как нельзя лучше подчѐркивает амбивалентную природу словесного текста, позволяющую «корректировать» его лексическую составляющую за счѐт резервов интонационной выразительности.

Умение выделить в поэтическом тексте заложенное в нѐм многообразие интонационных ресурсов, отражая при этом ещѐ и то, что, согласно А. Гольденвейзеру, существует *«по ту сторону слова»*, относясь к области *«чувства и настроения»* [Там же], является первостепенным для композитора, обращающегося в своѐм творчестве к камерно-вокальным жанрам. Преобразовывая поэтический (а иногда и прозаический) текст в музыкальное произведение, композитор выступает в роли интерпретатора, способного не только исключительно точно воплотить в музыкальных формах поэтический первоисточник, но и существенно обогатить, а порой и переосмыслить его содержание.

Ярким примером чуткого отношения к поэтическому слову, к образному строю лирики поэта в целом является творчество австрийского композитора Хуго Вольфа (1860-1903), чьѐ имя, в первую очередь, ассоциируется с камерно-вокальной музыкой. Вклад этого выдающегося художника последней трети XIX века в развитие жанра австро-немецкой *Lied* прежде всего связан с проблемой преломления в его камерно-вокальных сочинениях поэтического текста.

Широко известно благоговейное и скрупулѐзное отношение композитора к поэтическому первоисточнику, его стремление до малейших мелочей передать в музыке оттенки чувств и психологических состояний лирического героя. *«Литературным композитором» («der literarische Komponist»)*, который все свои творческие силы направлял на то, чтобы стать *«музыкальным рупором поэта» («musikalisches Sprachrohr des Poeten»)*, называет Вольфа в своѐм труде, посвящѐнном интерпретации песен на стихи Э. Мѐрике, выдающийся певец и педагог Антон Тауше [15, S. 6].

Всецело отталкиваясь от поэтического прообраза и опираясь на интонационно-ритмические, архитектонические особенности стиха, Вольф стремится к максимально достоверному раскрытию образного мира близкого ему по эстетическому мировоззрению поэта. Показателен также и тот факт, что именно в творчестве Хуго Вольфа оформляется жанр «стихотворения с музыкой», получивший в дальнейшем широкое распространение в творчестве композиторов XX века.

Более трѐхсот песен написано композитором за сравнительно небольшой период его творческой деятельности. Наряду с отдельными, по преимуществу ранними песнями на стихи немецких поэтов-романтиков (Н. Ленау, Г. Гейне, Х. Фаллерслебен, Ф. Рюккерт, Р. Райник) и представителей других национальных школ различных эпох и направлений (В. Шекспир, Дж. Байрон, Г. Ибсен, А. Шамиссо), основу композиторского наследия Вольфа составляют крупные песенные циклы: песни на стихи Э. Мѐрике, Й. Эйхендорфа, И. В. Гѐте, положенные на музыку образцы авторской и народной поэзии Испании и Италии в переводе Э. Гейбеля и П. Хейзе, а также венчающий его творческий путь песенный цикл на стихи Микеланджело Буонарроти в переводе В. Роберт-Торнова.

«Интерпретируя» лирическое наследие того или иного поэта, Вольф идѐт «нетореным путѐм». Он опирается на достижения своих предшественников – композиторов немецкой романтической школы, но проявляет абсолютную независимость, как в подходе к стихотворному материалу, так и в избрании художественного метода и выразительных средств. Определяя себя как *«объективного лирика»*, способного *«свистеть на любой манер»* [2, с. 8], композитор всякий раз по-новому трактует творческую личность избранного им художника: либо максимально полно выявляет многогранность и глубину его поэтического мира, либо делает акцент на главной, «стержневой» идее творчества в целом, либо открывает новую, доселе скрытую сторону его дарования.

Так, поэзия Э. Мѐрике, почти не известная его современникам, предстаѐт в камерно-вокальном творчестве Вольфа в своѐм максимальном многообразии, а обращаясь к наследию Й. Эйхендорфа, композитор выделяет не типично романтические стороны лирики поэта, но тот *«остро-юмористический, грубовато-чувственный элемент»* [Там же], который прежде не вызывал особого интереса у композиторов-романтиков. В поэтическом наследии И. Гѐте в качестве центральной идеи композитор выделяет философски мудрый взгляд великого писателя на всѐ сущее, его позитивное, жизнеутверждающее мировоззрение. И даже обращаясь к текстам из испанской и итальянской народной поэзии, Вольф способен живо и метко передать колорит других национальных культур, не изменяя при этом своему художественному методу, почти не прибегая к фольклорным истокам и оставаясь в рамках музыкально-выразительных средств немецкой романтической школы.

Декларируя в своѐм песенном творчестве нерасторжимое единство поэзии и музыки и часто подчѐркивая при этом приоритетное положение поэтической речи, Вольф, по утверждению П. Вульфиуса, никогда не занимает по отношению к поэту подчинѐнную позицию: *«Он – соавтор, силой своего музыкально-драматургического дарования воссоздающий заново содержание стихотворения»* [Там же, с. 67]. Преобразуя поэтический оригинал в камерно-вокальную форму, композитор одухотворяет его, оживляет, расцвечивая множеством красок, нюансов и оттенков. *«Его цель – органическое слияние поэзии и музыки, так, чтобы в результате получился образ, пронизанный действием»* [Там же].

Интерпретируя поэтический первоисточник, Вольф, как правило, не отступает от заложенного в нѐм образного содержания. Но в некоторых случаях он дополняет его своим восприятием поэтического текста, в какой-то степени привнося в него своѐ видение и своѐ отношение к лирическому герою. Так происходит, к примеру, в песне *«Тоска по родине» («Heimweh»)* на стихи Й. Эйхендорфа. Выдержанное в элегическом тоне стихотворение заканчивается искренним, идущим от сердца приветом, который поэт, находясь вдали от отчизны, шлѐт своей родной Германии. Композитор же преобразует общую для стихотворения элегическую окраску в гимнически-восторженное воспевание отечества, тем самым осуществляя *«яркий сдвиг от созерцания к утверждению»* [Там же, с. 30].

Создавая песню *«Школяр» («Der Scholar»)* на стихи того же поэта, композитор также прибегает к *«переинтонированию поэтического замысла»* [Там же, с. 18]. Переименовывая *«Странствующего студента»* (так это стихотворение названо у Эйхендорфа) в *«Школяра»*, подчѐркивая музыкальными средствами ограниченность мышления, неглубокий внутренний мир персонажа песни, Вольф смещает акцент с незатейливого описания простоватого, но искренне верящего в непогрешимость своего жизненного кредо студента (каким он предстаѐт в стихотворении) в сторону иронического взгляда критической оценки этого образа. П. Вульфиус указывает на способность композитора к активному переосмыслению творчества Й. Эйхендорфа. По его меткому наблюдению, в цикле песен на стихи поэта Вольф *«значительно усиливает интенсивность воплощения волевых, действенных черт поэтических образов, а в отдельных случаях привносит их туда, где они у Эйхендорфа отсутствуют»* [Там же].

Однако бывают случаи, когда композитор, напротив, сглаживает существующий в стихотворении иронический подтекст, как это можно наблюдать в его песне *«Могила Анакреона» («Anakreons Grab»)* на стихи И. Гѐте. «Озвучивая» это стихотворение, Вольф выделяет именно то, что в первую очередь ассоциируется с именем древнегреческого поэта, поющего хвалу мимолѐтным и проходящим радостям жизни без глубоких драматических чувств и страстей. Его песня целиком выдержана в безмятежном пасторально-элегическом духе. Однако у Гѐте это стихотворение входит в цикл *«Смешанные эпиграммы»*, что не может не вызывать мысль о некоей лѐгкой усмешке великого гения эпохи Просвещения, осознающего односторонний взгляд на жизнь лишь с позиции пассивного наслаждения. Неслучайно, воспевая блаженное великолепие природы, окружающей могилу древнегреческого поэта, Гѐте заканчивает своѐ стихотворение словами: *«Весна, лето и осень принесли наслажденье счастливому поэту, от зимы ж, в итоге, его холм могильный укрыл» («Frühling, Sommer und Herbst genoß der glückliche Dichter; vor dem Winter hat ihn endlich der Hügel geschützt»)*. Подобным окончанием Гѐте некоторым образом снижает общий восторженный тон стихотворения, противопоставляя все прелести и красоты мира могильному холмику, за которым вынужден прятаться «человек не действующий, но исключительно воспринимающий» в преддверии грядущих «бурь и холодов».

Другой пример «переосмысления» представляет собой песня *«Луна сегодня очень мрачной стала» («Der Mond hat eine schwere Klag' erhoben»)* из Итальянской книги песен. По мнению П. Мюллера, редактора этого цикла, а также пианиста и интерпретатора песен Вольфа, *«музыкальное воплощение слов —Ты лучших две звезды украла тайно, глаза твои горят необычайно" принадлежит к одним из самых проникновенных, которые ему когда-либо удавались, однако оно —стреляет мимо цели", поскольку само стихотворение представляет собой не более, чем учтиво-любезную безделушку»* [13, S. 1]. Несомненным является факт, что восприятие одного и того же поэтического текста разными композиторами окрашено субъективными факторами, которые могут стать порой причиной споров в трактовке стихотворения. А приведѐнные выше примеры лишний раз доказывают наличие определѐнной степени свободы композитора, «трансформирующего» поэтический первоисточник в камерно-вокальное произведение.

Несомненно, определенной степенью осмысленной свободы обладает и музыкант – исполнитель камерно-вокальных сочинений Хуго Вольфа, причѐм в данном случае, учитывая ансамблевую специфику жанра, речь может идти исключительно о творческом союзе: «певец и аккомпаниатор». Осмысленность трактовки подразумевает собой опору на конкретные принципы композиторского стиля, на особенности творческого метода художника.

Основополагающим принципом для камерно-вокального творчества Х. Вольфа является органическое единство вербального и музыкального начал, исключительное положение слова как лексической и интонационной

информационной составляющей. Интонации немецкой разговорной и поэтической речи определяют музыкальную ткань его сочинений, их мелодическое и ритмическое наполнение, их архитектонику. На такое *«использование музыкальных средств в целях создания уравновешенного соотношения между словом и звуком» («eines ausgewogenen Wort-Ton-Verhältnisses»)* указывает в своѐм предисловии к третьему тому второго издания полного собрания сочинений Вольфа его главный редактор и автор монографии о композиторе Леопольд Шпитцер [14, S. 1]. Однако ошибочным будет мнение, что приоритет словесного влечѐт за собой и приоритет декламационного. Песни Вольфа изобилуют мелодическими находками, столь же яркими, как и речевые интонационные обороты. Многие песни композитора представляют собой органичный «сплав» мелоса и декламации.

Подобное интонационное многообразие, с одной стороны, несомненно обогащает музыкальную форму, с другой же – ставит перед исполнителем-вокалистом более сложные задачи. Находясь между «полюсами» словесного и музыкального текстов, он должен найти для себя верную «точку опоры», позволяющую ему во всей полноте и ясности донести до слушателя замысел композитора. Как замечает один из мастеров отечественного вокального искусства Е. Нестеренко, приступая к работе над музыкальным произведением, певец, в отличие от драматического актѐра, имеет дело не с собственно авторским текстом (имеется в виду поэтический первоисточник), но *«с текстом уже положенным на музыку, то есть проинтонированным композитором»* [8, с. 15], и именно музыка в данном случае *«является отправным пунктом мышления артиста»* [Там же, с. 16].

Действительно, в песнях Вольфа музыкальная интонация, вобравшая в себя выразительность речевого слога, во многом определяет образ песни в целом, но она теснейшим образом «спаяна» с лексическим значением слова, с его ритмической формой. Поэтому слово, текст в его вокальных сочинениях намного весомее и значимее, чем в песнях других композиторов, опирающихся на обобщенный тип мелодики. Именно это является серьѐзной проблемой для интерпретации. Как найти соотношение между певческой манерой исполнения и необходимостью выразительного донесения текста? В особенности там, где вокальная партия изобилует мелкими фразами, паузами, вопросительными, восклицательными, побудительными интонациями, провоцируя исполнителя на речитацию вместо вокализации.

На проблему *«чрезмерной словесной экспрессивности в ущерб звуковой форме»*, получившую своѐ распространение в вокальном (прежде всего, оперном) исполнительском искусстве XX века, указывал итальянский певец и педагог Дж. Лаури-Вольпи. По его мнению, *«культ драматической декламации постепенно превратил пение в чисто словесные экзерсисы…»* [6, с. 291]. И он же развенчивает искусство певцов, которые *«мало заботятся об образе и полагаются главным образом на очарование своего голоса, если он у них есть, или на всевозможные трюки, могущие развлечь и обмануть публику»* [Там же]. О необходимости точной, адекватной композиторскому стилю вокализации высказывался и выдающийся отечественный концертмейстер В. Чачава, считая, что *«отыскать ту вокализацию, которая нужна для данного композитора, – труднейшая задача для певца»* [Цит. по: 11, с. 277].

Песни Хуго Вольфа выдвигают перед исполнителем-вокалистом задачу мастерского владения как собственно вокальной техникой, так и словом. Более того, они ставят его перед необходимостью, основываясь на метких и ѐмких интонационных характеристиках, «оживлять», делать зримыми персонажей его сочинений. Уникальный дар композитора воспринимать окружающий мир в неразрывном единстве музыкального, поэтического и изобразительного начал неоднократно подчѐркивает П. Вульфиус. По его мнению, *«именно в способности Вольфа сделать видимое слышимым, а в слышимом улавливать очертания зримого и заложен секрет той многогранной наглядности, которая превращает каждую его песню в точно очерченное обособленное явление»* [2, с. 66].

Свойственная стилю композитора *«интонационная наглядность»* (термин П. Вульфиуса) предоставляет исполнителю более широкие возможности для театрально-сценического воплощения его песен, особенно в тех случаях, когда речь идѐт о песнях-сценках, о хара́ктерных зарисовках монологического либо диалогического плана, столь типичных для творческой манеры Вольфа. Однако подобная «скрытая театральность» может спровоцировать на излишнюю изобразительность, подменяющую собой истинную выразительность, на те самые «трюки» ради развлечения и обмана публики, от которых предостерегал Дж. Лаури-Вольпи. Об опасности поверхностной трактовки текста говорит и Е. Нетеренко: *«…нередко, попадаясь —и удочку" текста, певец начинает иллюстрировать его, в то время как важно, исходя из музыки, из текста, из того, что мы знаем о герое оперного произведения, романса, песни, раскрыть глубинный подтекст и слов, и музыки»* [8, с. 113].

Большое значение для верной трактовки содержания сочинений Хуго Вольфа имеет то «внутреннее» пространство, в котором собственно разворачивается сюжет песни, независимо от того, построена она в виде сценки, диалога или интимного лирического высказывания. Умение распознать скрытое в интонационной ткани той или иной песни Вольфа взаимодействие жеста (либо движения), времени, необходимого на его реализацию, и пространства, в котором этот жест (движение) осуществляется, позволяет точно определить заложенный в песне образ и найти необходимые исполнительские средства для его воплощения.

Конечно же, подобные задачи в большей степени под силу тем исполнителям, для которых немецкий язык является родным. Впитанные с молоком матери особенности строения и интонирования родной речи, как и свойственные родной культуре образы и понятия, не требуют специального глубинного изучения, воспринимаются органично и естественно. Однако, как отмечает в своей книге, написанной к столетию со дня смерти Х. Вольфа, всемирно признанный оперный певец и один из лучших интерпретаторов песенного наследия композитора Д. Фишер-Дискау, *«и доныне слава композитора как искуснейшего мастера слова недостаточно почитается музыкантами – носителями немецкого языка»* [12, S. 277]. Приводя статистические данные

австрийских концертных сезонов, Д. Фишер-Дискау констатирует, что в настоящее время в афишах концертов имя Вольфа занимает пятое место после Ф. Шуберта, И. Брамса, Р. Шумана и Р. Штрауса.

Однако известно достаточное количество зарубежных исполнителей, в той или иной степени обращавшихся в своѐм творчестве к интерпретации камерно-вокальных сочинений Х. Вольфа. Помимо вышеназванного Дитриха Фишера-Дискау, а также Элизабет Шварцкопф – двух самоотверженных «пропагандистов» песен австрийского композитора, можно отметить таких мастеров камерного и оперного искусства как: Эрна Бергер, Лиза делла Каза, Энгельберт Кучéра, Ханс Хоттер, Генрих Шлюснус; а также певцов более молодого поколения: Роман Трекель, Олаф Бэр, Анна София фон Оттер, Дон Апшоу и др.

Гораздо сложнее обстоит дело с возможностью интерпретации песен Хуго Вольфа в неродном для них языковом пространстве. Основным препятствием является необходимость понимания исполнителем и слушателем поэтического текста песен, поскольку он является «отправной точкой» для композиционного строения песни в целом и для восприятия тех ритмоинтонационных деталей, из которых складывается еѐ содержание и образ. Как отмечает В. Коннов, *«уникальность вольфовской мелодики в том, что она возникает не только под общим эмоциональным впечатлением текста, но и в строгих рамках, очерченных поэтическим формообразованием»* [5, с. 4]. К этому можно было бы добавить: а также в строгих рамках, очерченных семантической, фонетической и синтаксической структурой его родного языка.

Для того чтобы стилистически верно и художественно полно интерпретировать песню Вольфа, необходимо понимать значение каждого слова текста. Для слушательского восприятия это также необходимо, хотя можно допустить, что выразительность речевой интонации вне лексического наполнения способна всѐ же донести до слушателя максимально возможный объѐм заложенного в художественном образе содержания. Как подмечает Е. Нестеренко, *«если из всех компонентов, составляющих понятие —вокальная музыка", слушателю не доступен только один компонент – текст, а мелодия, ритмическая структура, гармония, краски оркестра сохраняются – это не худший вариант»* [8, с. 53]. При этом, по его мнению, для понимания публикой исполняемого произведения более значимым является не способность вокалиста говорить на языке оригинала, но *«то, что артист переживает чувства во всей полноте и доносит до слушателя все эмоции, как бы сметая тем самым языковой барьер»* [Там же, с. 55].

Проблема эквиритмического, художественно значимого, точного в образно-смысловом отношении перевода всегда актуальна для вокальной музыки. Существовали и существуют приверженцы исполнения сочинений на языке оригинала и сторонники эквивалентного в художественном и языковом отношении перевода. К примеру, выдающаяся отечественная пианистка М. Юдина последовательно отстаивала необходимость адаптации вокального сочинения к русскоязычной аудитории, привлекая к переводам текстов песен Ф. Шуберта талантливейших мастеров поэтического слова своего времени: М. Цветаеву, С. Маршака, Б. Пастернака, Н. Заболоцкого. Она убежденно утверждала: *«Произведение должно исполняться на языке той страны, в которой оно исполняется. Поэтому задача художественного перевода является задачей особой отрасли и музыкальной, и литературной культуры, и задачей очень трудной…»* [Цит. по: 4, с. 75]. Примером иной точки зрения может служить высказывание Е. Нестеренко: *«Музыка настолько тесно связана с текстом и со спецификой языка, что, как ни прекрасен, как ни универсален русский язык, всѐ-таки, скажем, французская вещь на французском языке звучит по-другому, естественнее, лучше»* [8, с. 53].

Для камерно-вокального творчества Х. Вольфа задача адекватного, высокохудожественного перевода поэтического текста песни является невероятно сложной. На это указывает В. Коннов, отмечая, что *«совмещение понятийной и ритмико-фонетической эквивалентности русского перевода и оригинального текста вольфовских песен объективно является трудноразрешимой задачей»* [5, с. 4]. Следует отметить, что среди существующих переводов песен Вольфа на русский язык есть много удачных, максимально приближающихся к вышеуказанным требованиям. Однако возможны случаи, связанные либо с неточностями перевода, либо с несовпадением смысловых точек текста в русском и немецком вариантах, и как следствие этого – несовпадение смысловых основ интонации переводного текста и интонации музыкальной фразы.

Порой подобные неточности обнаруживаются на уровне перевода названия песни. Так, название песни на стихи Э. Мѐрике *«Der Tambour»* переводится С. Заяицким как *«Барабан»*. Однако и в двуязычном немецко-русском словаре под редакцией К. Лейна, и в одном из самых полных одноязычных немецких словарных изданий – толковом словаре Г. Варига это слово переводится как «барабанщик». Понятно, что герой песни, будучи солдатом, мечтает о том, как было бы хорошо, если в результате волшебных чар его военная амуниция каждую ночь превращалась в еду и столовые принадлежности: барабан – в блюдо с квашеной капустой, барабанные палочки – в вилку и нож, сабля – в колбасу, кивер – в бокал с бургундским вином. И барабан в сервировке его вымышленного стола занимает, определѐнно, центральное место. Но всѐ же, главным героем песни является собственно хозяин вещей – сам барабанщик, мечтающий о радостях мирной домашней жизни, едва вышедший из-под материнского крыла юноша.

Ещѐ больше несоответствий перевода и оригинала обнаруживает песня *«Elfenlied»* на стихи Э. Мѐрике, переведѐнная на русский язык как *«Ночная песня»*. Можно допустить, что формируя в 1929 году второй выпуск камерно-вокальных сочинений Х. Вольфа, куда вошли песни на стихи Э. Мѐрике, его редактор не мог отказаться от такого шедевра как *«Песня эльфа»* (именно так она звучит в точном переводе). Однако нарастающие тенденции *«огульного отнесения большинства произведений зарубежной музыки конца XIX и начала XX века к модернизму»* [2, с. 4], которые затронули и творческое наследие Х. Вольфа, вынудили редактора и переводчика «завуалировать» содержание песни, скрыв за абсолютно нейтральной пейзажной зарисовкой весѐлую сценку о маленьком мифологическом лесном существе. Проснувшись от голоса ночного

сторожа, который при обходе села громко крикнул: «одиннадцать», обозначив время своего дежурства, маленький эльф, чьѐ имя в немецком языке в точности совпадает с названием этой цифры: *«die Elf»*, ковыляет по лесу и спросонья утыкается в стену со светляками, приняв еѐ за окошечко в некую светлую залу, где празднуется свадебное торжество. В переводе С. Заяицкого эльф не упоминается вовсе, и лишь в форме лирического монолога воспевается красота и обаяние ночного пейзажа.

Но даже если допустить намеренное сокрытие истинного текста, что позволило издать песню, содержание которой могло бы вызвать сомнение у цензуры, и дало возможность музыкантам, знающим немецкий язык, самостоятельно ориентироваться в еѐ образах, то в настоящее время эта очаровательная песня-сценка во многом утрачивает свою прелесть в неадекватном русском переводе. Не говоря уже о том, что неповторимую игру слов «эльф» и «одиннадцать», имеющих в немецком языке одинаковую звуковую форму, вообще невозможно передать средствами русского языка.

Но если в вокальной партии песен Х. Вольфа проблема единства поэтического текста и органически вытекающей из него музыкальной интонации ставит перед интерпретатором-певцом порой трудноразрешимые задачи, то для интерпретатора-пианиста, оперирующего лишь музыкальными категориями, она может служить определѐнным подспорьем, помогая ему найти верное интонационное решение в аккомпанементе и ансамбле в целом. Более того, для фортепианной партии камерно-вокальных сочинений композитора характерна значительная самостоятельность, независимость. Как подчѐркивает В. Коннов, фортепиано в песнях Х. Вольфа – *«совершенно равноправный партнѐр ансамбля, нередко играющий ведущую роль»* [5, с. 67]. Нескованная декламационными нормативами поэтической строки фортепианная партия, как правило, выполняет задачу «сквозного развития тематизма», осуществляя объединяющую, архитектоническую функцию.

Дирижерское, ведущее начало, как и равноправно партнѐрское, очень часто проступает в фортепианной партии песенных сочинений Х. Вольфа. Возможно, это отчасти повлияло на то, что в качестве аккомпаниаторов песен Хуго Вольфа выступали такие признанные в мировом музыкальном искусстве дирижѐры и пианисты как Даниэль Баренбойм, Вильгельм Фуртвенглер или гениальный пианист XX столетия Святослав Рихтер. Неслучайным является и тот факт, что признанные мастера искусства фортепианного сопровождения, такие как Джеральд Мур, Михаэль Раухейзен, оставившие в записях почти всѐ песенное наследие композитора, выступая с ведущими мастерами западноевропейского вокального искусства, постоянно включали в программы концертов песни композитора.

Интерпретируя камерно-вокальные сочинения Х. Вольфа, певец и концертмейстер выступают в могучем творческом союзе, объединяя в исполнительском акте, согласно Д. Рабиновичу, два противоположных начала: *«врéменное»* – зависящее от сиюминутной ситуации выступления и сопутствующих ему однократных факторов, и *«постоянное»* – куда включается *«индивидуальность артиста, его творческая личность, его стилевая устремлѐнность, присущие ему манера, особая ―исполнительская интонация”»* [9, с. 106]. Несомненно, каждый из артистов привносит в исполнение свое видение персонажа или лирического героя, своѐ отношение к происходящему, свой внутренний мир и творческую одарѐнность, всякий раз обогащая авторский текст новыми гранями в рамках художественного образа отдельной песни или цикла в целом. Но лишь при детальном изучении особенностей композиторского стиля, позволяющим проникнуть в истинный замысел художника, интерпретация его сочинений станет залогом исполнения, определяемого Г. Нейгаузом как *«исполнение, озарѐнное ―проникающими лучами” интуиции, вдохновения, исполнение ―современное”, живое, но насыщенное непоказной эрудицией исполнение, дышащее любовью к автору»* [7, с. 191]. Думается, что камерно-вокальное творчество Хуго Вольфа является благодатной почвой для творческих экспериментов и поисков в сфере искусства исполнительской интерпретации.

Список литературы

1. **Бобровский В. П.** Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки / отв. ред. Е. И. Чигарева. Изд-е 2-е. М.: КомКнига, 2013. Вып. 2. 304 с.
2. **Вульфиус П. А.** Гуго Вольф и его «Стихотворения Эйхендорфа». М.: Музыка, 1970. 72 с.
3. **Гольденвейзер А. Б.** Дневник: первая тетрадь (1889-1904). М.: Тортуга, 1995. 336 с.
4. **Демченко А. И.** Портреты выдающихся мастеров музыкального исполнительства. М.: Композитор, 2003. 104 с.
5. **Коннов В. П.** Песни Гуго Вольфа. М.: Музыка, 1988. 96 с.
6. **Лаури-Вольпи Дж.** Вокальные параллели / пер. с ит. Ю. Н. Ильина. Л.: Музыка, 1972. 303 с.
7. **Нейгауз Г. Г.** Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. Изд-е 5-е. М.: Музыка, 1988. 240 с.
8. **Нестеренко Е. Е.** Размышления о профессии. М.: Искусство, 1985. 184 с.
9. **Рабинович Д. А.** Исполнитель и стиль: избранные статьи. М.: Советский композитор, 1979. Вып. 1. Проблемы пианистической стилистики. 320 с.
10. **Реформатский А. А.** Введение в языковедение: учебник для вузов / под ред. В. А. Виноградова. М.: Аспект Пресс, 2003. 536 с.
11. **Шейко И. П.** Елена Образцова: записки в пути. Диалоги. М.: Искусство, 1984. 352 с.
12. **Fischer-Dieskau D.** Hugo Wolf. Leben und Werk. Berlin: Henschel Verlag, 2003. 560 S.
13. **Müller P.** Italienisches Liederbuch nach Paul Heyse // Wolf H. Italienisches Liederbuch nach Paul Heyse für eine Singstimme und Klavier. Leipzig: Edition Peters, 1926. Bd. 1. Originalausgabe. S. 1-2.
14. **Spitzer L.** Vorwort // Wolf H. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Wien, 2003. Bd. 3. Gedichte von Johann Wolfgang von Goethe. S. 1-5.
15. **Tausche A.** Hugo Wolfs Mörikelieder in Dichtung, Musik und Vortrag. Wien: Amandus-Edition, 1947. 207 S.

HUGO WOLF'S SONGS: TO PROBLEM OF COMPOSER STYLE AND PERFORMER INTERPRETATION

Reznitskaya Tat'yana Borisovna
Orenburg State Institute of Arts named after L. and M. Rostropovich
ogii@inbox.ru

The author considers chamber-vocal creative works by Hugo Wolf in terms of composer style features and the basic principles of performer interpretation, pays particular attention to the principles of the interaction between poetic and musical texts in the composer's chamber-vocal works, the role of speech intonation and gesture-spatial characteristics as the determinants of his artistic style, and covers the problems of equi-rhythmic translation and performer interpretation in terms of the unity of vocal and piano parts.

Key words and phrases: performer interpretation; composing technique; poetic source; intonational obviousness; speech intonation; equi-rhythmic translation; vocalization; intonational characteristic.

УДК 947.084.8(571.1/5)
Исторические науки и археология

В статье раскрываются и характеризуются структура и основные элементы системы подготовки мобилизационных людских ресурсов в СССР в 20-е – начале 40-х гг. XX века. Анализируются причины наличия большого числа необученных в составе мобилизационного резерва Вооруженных Сил СССР накануне Великой Отечественной войны. Показываются роль и значение подготовленных людских ресурсов для развертывания Вооруженных Сил в условиях военного времени.

Ключевые слова и фразы: военно-обученные резервы; Великая Отечественная война; Вооруженные Силы СССР; Сибирский военный округ (СибВО); Осоавиахим.

Ростов Николай Дмитриевич, д.и.н.
Алтайский государственный технический университет им. И. И. Ползунова
ndrostov@mail.ru

МОБИЛИЗАЦИОННЫЙ РЕЗЕРВ ВООРУЖЕННЫХ СИЛ СССР НАКАНУНЕ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ©

В начале третьего тысячелетия, несмотря на изменившийся характер и способы ведения вооруженной борьбы, ход и исход любой возможной агрессии против Российской Федерации во многом будет зависеть от количественного и качественного состояния мобилизационных людских ресурсов. Спустя семь десятилетий с начала Великой Отечественной войны по-прежнему актуальным является вопрос: «Почему к началу войны Вооруженные Силы СССР не были в достаточной степени подготовлены для борьбы с сильным и хорошо подготовленным противником?». Горечь отступлений частей и соединений Красной Армии летом 1941 г., мужество и стойкость советских воинов, тяжелые бои в окружении, потери в людях и боевой технике, разрушенные города и селения и сегодня служат горьким уроком и призывом к нам, потомкам: «Не повторить 1941 год!». За просчеты в подготовке мобилизационного резерва в довоенный период пришлось расплачиваться утратой территории и большими людскими потерями.

Наличие подготовленного в военном отношении резерва является одним из важнейших условий выполнения планов стратегического развертывания Вооруженных Сил с началом войны. В условиях неблагоприятного для СССР начала Великой Отечественной войны низкий уровень военной обученности мобилизационных людских ресурсов крайне негативно сказался на комплектовании действующей армии. Вступив в тяжелейшую войну, мы потеряли практически весь кадровый обученный состав армии. За первые 3 месяца войны потери Вооруженных Сил СССР составили 2,8 млн чел. [2, с. 245].

Летом 1941 г. на восполнение потерь действующей армии стали поступать слабо подготовленные командиры и солдаты. На 1 апреля 1941 г. в резерве Вооруженных Сил СССР состояло 1 016 265 чел. офицерского состава. Из них 915 951 на общем учете и 100 314 чел. на специальном. Основная масса офицерского состава, кроме командного, военного образования не имела [4, с. 62]. Беспристрастную и горькую оценку эффективности затраченных государством средств и качеству подготовленных таким образом офицеров дал Маршал Советского Союза Г. К. Жуков в письме, направленном 22 августа 1944 г. Заместителю Наркома обороны по кадрам – Начальнику Главного Управления кадров НКО СССР генерал-полковнику Ф. И. Голикову: «Мы, безусловно, оказались неподготовленными с кадрами запаса. Все командиры, призванные из запаса, как правило, не умели командовать полками, батальонами, ротами и взводами. Все эти командиры учились войне на войне, расплачиваясь за это кровью наших людей» [1, с. 21].

Не отвечал требованиям начавшейся войны и уровень военной обученности рядового и младшего начальствующего состава запаса. В мае 1940 г. в акте приема Наркомата обороны СССР Маршалом Советского Союза С. К. Тимошенко от Маршала Советского Союза К. Е. Ворошилова отмечалось, что «в числе

© Ростов Н. Д., 2013