

КОМУНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД ВИЩОЇ ОСВІТИ
КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ
«АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ ПАВЛА ЧУБИНСЬКОГО»
КАФЕДРА «МИСТЕЦТВО СПІВУ»

КОЗЯР БОЖЕНА ОЛЕГІВНА

**ГУГО ВОЛЬФ: ДОСЛІДЖЕННЯ ВОКАЛЬНОЇ
ТВОРЧОСТІ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ**

Галузь знань В «Культура, мистецтво та гуманітарні науки»

Спеціальність В5 «Музичне мистецтво»

Освітньо-професійна програма «Спів»

Дипломна робота на здобуття освітнього ступеня
бакалавр

Науковий керівник:
доктор мистецтва –
Артюхова Людмила Яківна

Київ 2025

ВСТУП.....3**РОЗДІЛ І. ЗА МЕЖАМИ ТРАДИЦІЇ: ОСОБЛИВОСТІ ПІСЕННОГО СТИЛЮ ГУГО ВОЛЬФА**

1.1. "Музичні вірші" Гуго Вольфа: Нерозривна єдність слова і тону 5

1.2. Сприйняття абсолютної поезії Гуго Вольфа в музичному мистецтві 19 століття.....8

1.3. Між традицією і сучасністю

РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНА ПАЛІТРА ГУГО ВОЛЬФА: ВІДЕНСЬКИЙ КЛАСИЦИЗМ, ІТАЛІЙСЬКЕ БЕЛЬКАНТО ТА ІНШІ ДЖЕРЕЛА НАТХНЕННЯ.

2.1. Історико-культурний контекст Г.Вольфа.

2.2. Дослідження впливу італійської, іспанської та інших культур на музику композитора (використання національних елементів у його творах).

2.3. Спроба великої форми, опера "Корегідор" – її особливістю та нюанси

ВИСНОВКИ.....**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....**

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Гуго Вольф, як один з представників австрійського романтизму, був важливою фігурою в музичному світі кінця 19-го століття та зробив значний внесок у розвиток вокальної музики, зокрема ліричних пісень. Його творчість, яка містить глибокі емоційні нюанси, психологізм, витончену гармонію та інноваційні форми, робить її цінною для дослідження в контексті романтичного вокалу.

Вольф тісно співпрацював з поетами, його вокальні цикли часто базуються на літературних творах. Багато текстів для своїх пісень він обирав з творів Йоганн Вольфганг фон Гете, Йозеф фон Айхендорф, Едуард Мьоріке та інших. Це дає можливість дослідити взаємозв'язок між музикою та літературою.

Вольф є одним із найбільших майстрів австрійської lied-традиції. Його цикли пісень, такі як "Меланхолія" та "Крішна", досі залишаються важливими для розуміння того, як можна поєднувати поезію та музику.

Його вокальна творчість продовжує привертати увагу музикознавців та виконавців. Незважаючи на численні дослідження, творчість Вольфа все ще зберігає багато нерозкритих таємниць. Зокрема, залишається актуальним питання про взаємодію музики і поезії в його творах, а також вплив різних культурних контекстів на його стиль. Сучасні дослідники все частіше звертаються до Інтер дисциплінарних підходів, поєднуючи музикознавство з літературознавством та історією мистецтв. Це дозволяє розкривати нові грані творчості композитора та виявляти несподівані зв'язки між його музикою та культурними явищами епохи. Актуальність дослідження творчості Вольфа також обумовлена тим, що його музика продовжує надихати сучасних композиторів і виконавців. Багато його творів, особливо ті, що менш відомі широкому загалу, потребують більш глибокого аналізу та популяризації.

Об'єктом дослідження є вокальна творчість Гуго Вольфа

Предметом дослідження є аналіз процесу створення окремих пісенних циклів, а саме , в контексті життя композитора.

Мета роботи – дослідити стилістичні особливості пісенних циклів та розкрити їхній емоційний зміст.

Поставлена мета зумовлює необхідність рішення наступних **завдань**:

1. Розглянути історико-культурний контекст, в якому жив і творив Вольф.
2. Дослідження впливу італійської, іспанської та інших культур на музику композитора та зокрема використання національних елементів у його творах.
3. Порівняльний аналіз пісенних циклів: виявлення спільних та відмінних рис між циклами.
4. З'ясування впливу поезії на музичну мову Вольфа та як змінювався підхід до інтерпретації різних поетів.
5. Виявлення індивідуальних рис творчості композитора

Методологічною основою роботи є принцип історизма. Також в роботі використовується культурологічний метод аналізу.

Практична цінність даної роботи полягає в можливості використання її матеріалів в курсах історії західноєвропейської музики, виконавського мистецтва, а також в процесі практичної підготовки академічних співаків.

РОЗДІЛ І.

ЗА МЕЖАМИ ТРАДИЦІЇ: ОСОБЛИВОСТІ ПІСЕННОГО СТИЛЮ ГУГО ВОЛЬФА

1.1 "МУЗИЧНІ ВІРШІ" Гуго Вольфа: Нерозривна єдність слова і тону

Гуго Вольф, хоча його часто називають майстром пізньої романтичної пісні, сам вважав себе насамперед музикантом, для якого література, особливо поезія, була невід'ємною частиною життя. Він прагнув, щоб його характеризували як музиканта та "об'єктивного лірика", що підкреслює його зосередженість на відображенні сутності поезії, а не на самовираженні через музику, тому що творчість було зосереджено на "композиціях тексту", що віддзеркалюють його унікальний підхід до взаємодії музики та поезії. Вольф свідомо докладно вивчав думки та мову поетів (Мьоріке, Ейхендорфа, Гете), щоб знайти "тон", який був би характерним для конкретного вірша та поета. Це дозволяло йому точно передавати ритмічний і декламаційний тон кожного автора. Вольф відрізнявся від традиційних композиторів тим, що для нього поетична ідея вірша була основою для музичної реалізації, а не лише мовна дикція. Він прагнув досягнути вірш як "лірико-поетичне ціле", вважаючи, що лише так можна розкрити його справжній сенс. Його пісні характеризуються концентрованою виразністю та розвиненою рефлексією. Вольф мав надзвичайну здатність зображати емоційні страждання, напругу та "демонічну правду" у своїй музиці, перетворюючи сенси поезії на музику з великою силою та нюансами. Це робить його твори особистими та універсально резонансними.

Мистецькі нахили Вольфа – як напр Б. Роберт Шуман - ніколи не коливався між літературою та музикою. З самого початку він усвідомлював своє призначення як музиканта і композитора; Хоча він також пробував свої сили в інструментальних композиціях, чий захоплюючий звуковий світ неможливо пояснити, пісенні композиції, а точніше композиції тексту, складають центр його композиторської творчості. Взагалі обстановки віршів називають піснями, а широкий потік пісенних обстановок у ХІХ столітті майже

не піддається контролю. Гуго Вольф знав про цю традицію, але залишався критичним і стриманим до неї – пісні композиції Роберта Шумана були для нього великим винятком, – але він був переконаний, що його музичні «вірші» також виникли з цієї традиції. Для нього, однак, установка вірш на музику означав музичну реалізацію поетичного задуму вірша, тоді як традиційні пісенні установки базувалися насамперед на мовній дикції вірша, так би мовити, на наративному рівні Вольф завжди намагається досягнути вірш поза мовною дикцією як лірико-поетичне ціле; лише в цьому цілому йому розкрилася поетична ідея вірша, його друг Енгельберт Хампердінк написав рецензію, коли він готував свої вірші, він просив його чітко вказати на посилання на традицію і водночас на особливий характер його творів: «Я прошу вас зробити довгий вдих; широко простягнути руку; дати історичний огляд розвитку пісні та продемонструвати необхідність моєї роботи. Перш за все, нехай поезія, як справжній творець моєї музичної мови, висловить своє слово, тому що саме в цьому головне» [29]. Вольф кілька разів наполягав, що хоче, щоб його характеризували як «об'єктивного лірика», як він себе називає.

Ось чому його завжди дратувало, коли його вірші оцінювали виключно з музичної точки зору, а не як музично-ліричні структури, що сприймають себе як нерозривну єдність музики та поезії. Восени 1890 року після виконання добірки його творів Гете він написав Мелані Тепферт: «Загалом у мене склалося враження, що мене не зрозуміли, що люди надто стурбовані мюзиклом і новим і унікальним. речі про мене музично-поетичну концепцію забули. - Завжди і завжди лише музична нісенітниця» [30]. Якщо ви оглянете композиторську творчість Вольфа, то помітите, що завжди у його центрі уваги були вірші поета, які потім були видані антологією. У 1888 році з'явилися спочатку вірші Мьоріке, потім вірші Ейхендорфа; Узимку 1888/89 рр. з'явилися вірші Гете. Восени 1889 року Вольф почав писати іспанський пісенник на основі Хейзе та Гейбеля. Лише занурившись у ліричний світ думок і мови поета в музично-медитативній манері, Вольф зміг знайти «тон», який був характерним як поетична ідея для вірша та поета і як такий був безпомилковим. Зі своєю

видатною витонченістю він вдається вловити різний ритмічний і декламаційний тон трьох поетів - Меріке, Ейхендорфа, Гете Мелодійна, декламаційна взаємодія вокалу та фортепіанного супроводу надає віршам власного ритмічного життя, як каже сам Вольф, у піснях Ейхендорфа більше «гумористичного, грубого, чуттєвого елементу»; Вольф уникає романтичного тону, який Шуман вражає таким неповторним у своїх ейхендорфських декораціях. Пісні Mörike музично точно створюють ту дивну світську природу (природу, любов, біль тощо), що й притаманні поезії Меріке. У контексті Гете Вольф дуже точно зосереджується на літературних контекстах, з яких взято вірші. Саме це знання контексту суттєво визначає характеристики поеми.

Кажуть, Вольф одного разу розповів друзям, що в декораціях Вільгельма Майстера він намагався музично відтворити характери людей, як вони з'явилися в романі. Окрім літературних зв'язків, Вольф, звісно, також музично прояснив зв'язки між окремими віршами в трьох збірках пісень, оскільки вони мають психологічний сенс, часто асоціативний, іноді також мотиваційно безпосередній (наприклад, у піснях Mörike). Для нього, однак, завжди було важливо опублікувати вірші поета в сенсі закритої збірки.

Пісні Вольфа характеризуються концентрованою виразністю та розвиненою рефлексією. Він мав здатність зображувати емоційні страждання та напругу у своїй музиці. Він намагався вловити у своїй музиці «демонську правду» та емоційну силу, які знаходив у поезії Меріке. Відмінною рисою музичного стилю Вольфа є його насичена емоційність. Він зміг заглибитися в психологічні глибини поезії та перетворити їх на музику з надзвичайною силою та нюансами, створюючи пісні, які є водночас глибоко особистими та універсально резонансними. Постійний акцент на «експресивності» музики Вольфа свідчить про те, що передача глибоких емоцій була центральною метою його композиторського стилю. Його здатність зображувати «душевні страждання та напругу» підкреслює цю зосередженість на внутрішньому,

психологічному ландшафті та відповідає інтересу кінця століття до складнощів людської психіки.

1.2 Сприйняття абсолютної поезії Гуго Вольфа в музичному мистецтві 19 століття.

На титульних сторінках своїх друкованих текстових композицій (крім загальних назв іспанських чи італійських пісенників) Гуго Вольф завжди безпомилково чітко вказував, що це вірші, а не пісні. І тому на титульних аркушах його композицій написано: «Вірші Гете для співучого голосу та фортепіано, створені Х. Вольфом» або «Вірші Едуарда Меріке для співучого голосу та фортепіано, створені Х. Вольфом». Зазвичай це трактується як своєрідний пієтет композитора перед поезією. Це тлумачення, безумовно, правильне; але точно не в тому сенсі, що є музика, як говорили у XVIII столітті, служницею поезії, тобто музика веде вірші до їх власного логічного фіналу. Посилаючись на вірші, Вольф хоче програмно дати зрозуміти, що він не складав пісень, а перетворював вірші на композиції як музичні декорації. Оскільки в акті композиційного відображення вірші як лірико-мовні структури перетворюються на музичну форму, самі твори стають ліричними конфігураціями; як твори вони водночас вірші, а як вірші — не пісні.

З самого початку композиції Вольфа потрапили в цю дивну поляризацію аналітичної наполегливості з одного боку та жанрово-історичного визначення з іншого. Або вони аналітично розділяються як окремі структури поза жанром «пісні», або класифікуються в жанрово-історичному контексті як аналітичний, так і жанрово-історичний критерії або негативні стандарти цінності. Залежно від вашої точки зору та смаку, Едуард Ганслік уже зробив це в рецензії на композиції Вольфа у віденській *Neue Freie Presse* у грудні 1894 року. з'явилося: «Гуго Вольф пише не просто вірші, а цілих поетів, так би мовити. Том Гете, 51 вірш (ціна 25 марок), том Меріке, 53 вірші (ціна 25 марок) і т. д. Наш композитор любить пристрасно фортепіано - ковзає до головного, роблячи спів додатком, іноді також акомпанементом до свого роду різкого руйнівника співочої партії, самовпевнений і революційний Вольф, передбачуваний винахідник симфонічної пісні. Вона бачить пісні Вольфа, як у Ріхарда Вагнера симфонії. Слава цих двох новаторів, якщо ми це правильно розуміємо, полягає

в тому, що кожен з них перетворює свій жанр мистецтва (пісню, симфонію) на те, чим він не повинен бути». говорячи, про зони табу; ті, хто їх перетинає, піддається критики.

Але не тільки жанрові проблеми викликали труднощі в розумінні композицій Вольфа; їхня структура та їхня музична особливість також призвели до того, що одні сприймали їх як безладні, заплутані та абсурдні, а інші — як втілення ліричної довершеності.

Річард Демель був одним із перших. У 1896 році він написав такі нищівні речення: «Великі знавці також говорили про Бетховена і Вагнера, що в їхній музиці часто щось не так»; Але через 30 років навіть найменші знавці помітили, що це розлад вищого гатунку! Звичайно, не кожен може дозволити собі створювати таку надзвичайно безладну музику; Гуго Вульф, наприклад, ні! - Я можу висловити свою думку з цього приводу прямо тут: трохи більше, ніж Роберт Франц, на два трохи менше, ніж Шуман, звичайно, з сучасним шаром фарби - *c'est tout!* Не розумію, як таку душу лірника можна прийняти за нового Шуберта. У нього все секунд хенд! багато приємного! Бути різностороннім не важко» [28].

Зовсім іншої думки дотримується інший сучасник Вольфа, а саме письменник Герман Бар. У 1898 році він писав: «Я не наважуюся мати право голосу в музичних справах. Я знаю лише те, що більшість із нас, хто займається мистецтвом слова, не знають, що робити з сучасною музикою. Коли ми чуємо пісню з улюбленого вірша, у нас виникає відчуття, що музика нас бентежить. Їй чужий коханий вірш; У її компанії це здається нам маскуванням. Вольф єдиний, хто не відчужує від нас вірші, але ми сприймаємо його музику як дійсну природу віршів, так само, як вони у віршах, як природне повітря, яке їм належить і без якого вони не можуть жити. »[4].

Навіть у ХХ столітті не було єдиної думки щодо оцінки творів Вольфа. Це було, наприклад, Б. ніколи, і донині, не вважається предтечею чи підготовкою сучасності; хоча Веберн не тільки оцінив його налаштування

віршів, але й, наприклад, Б. в його циклах поем 3 і 4 явний вплив Вольфа. У рецензії на виконання Corregidor у Берліні навесні 1928 року Ганнс Ейслер пише: «Цей Гуго Вольф був типом блискучого дилетанта в музиці і вважається засновником сучасної пісні. По правді кажучи, з ним почався розпад буржуазної поезії, який згодом ставав дедалі кричущим і зрештою привів до типу сучасної художньої пісні: складний супровід і декламаційний співочий голос, дуже бідний і немистецький у порівнянні з супровідною партією. Хоча Ейслер зрештою надав композитору Гуго Вольфу власну музичну мову, він все одно вважав його композиції нестерпними.» [10].

Теодор В. Адорно (1928) також вважав композиції Вольфа «примарними фотографіями того, що скоро зникне і не повинно зберігатися. Так було і з Вольфом, який хотів відтворити вірші, які йому подобалися, у музиці, навіть не підозрюючи про первісну діалектику між словом і піснею: що пісня втішає відмову від слова і тому є ворогом слова і руйнує вірш, у який музика згортається»[2]. Дивно, що Адорно не усвідомлював, якою мірою, особливо в пісенних композиціях Вольфа, музика проникає у вірші та перетворює їх на музику. Він, ймовірно, міг Він не визнав процесу трансформація тому, що музично-композиційні засоби, якими користувався Вольф, були йому чужі, щоб не сказати, невідомі.

Не дивно, що сам Вольф визнав те, що пізніше критикував його Адорно, по суті текстовою композицією і назвав це однозначно. 16 червня 1886 року він писав поетесі Розі Майредер: «Звичайно, ніхто не може виміряти те, чим я вам завдячую так добре, як мені, моєю бідною музикою, яка ввібрала життєву силу своєї сестри, поезії. Є щось жорстоке в інтимному злитті поезії та музики, хоча жорстоку роль відіграє лише остання. У музиці точно є щось вампірське. Вона невпинно чіпляється за свою жертву і висмоктує до останньої краплі крові. Або ви також можете порівняти це з немовлям, яке невпинно вимагає нової їжі, стаючи товстим і товстим, у той час як материнська краса в'яне» [31]. Можна було б охарактеризувати формулювання Вольфа як типові для нього жалюгідні образи та ігнорувати їх. Однак це більше; тому що вони ясно показують, що для

Вольфа музика втрачає себе у вірші, щоб знайти себе вона має ту форму, якої не має сама по собі.

1.3 Між традицією і сучасністю

Наведені приклади позитивних і негативних реакцій на поетичні установки Гуго Вольфа багаторазово помножилися до сьогодні. Ці реакції, які зазвичай знаходяться на естетичному та музикознавчому рівнях, стикаються з музичною реальністю, яка не піклується ні про естетичні, ні про музикознавчі судження чи критерії. Поетичні твори Г'юго Вольфа з самого початку знайшли певний інтерес серед відкритих музикантів і не менш відкритої аудиторії. Звичайними стали пісенні концерти з ексклюзивною програмою Вольфа; для учнів гуртків вокалу музичних шкіл.

Твори Вольфа вважаються обов'язковими для вивчення в університетах і консерваторіях. Це свідчить про їхню важливість для музичної освіти. Однак, чи означає це, що вони доступні для глибокого розуміння? Творчість Вольфа знаходиться на стику традиції та модернізму, що робить її складною для однозначної оцінки. Його твори поєднують елементи традиційної музики з новаторськими прийомами, що робить їх актуальними і сьогодні.

Чим відрізняються його «вірші для голосу і фортепіано» від тих пісень, які називаються піснями в інструментальному супроводі? Пісня знаходить своє місце в музичній мові? Хоча терміни "вірші для голосу і фортепіано" та "пісні в інструментальному супроводі" можуть здаватися синонімами, у контексті творчості Гуго Вольфа вони мають певні нюанси та відмінності. "Вірші для голосу і фортепіано" (Lieder) в творчості Вольфа - це не просто музичний супровід до поетичного тексту, а скоріше рівноправне партнерство між словом і музикою. Вольф досяг неперевершеної майстерності в тому, щоб передати через музику найтонші відтінки поетичного тексту. В них передавав внутрішній світ ліричного героя, його емоції, переживання. Музика часто є не просто ілюстрацією до тексту, а скоріше його продовженням, розвитком. Музичні фрази часто повторюють ритміку вірша, а гармонія підкреслює смислові акценти. Фортепіано у даних творах відіграє активну роль, воно не просто супроводжує вокал, а веде діалог з ним, створює драматургію.

Пісні в інструментальному супроводі можуть мають більш загальний характер. Вони можуть бути менш пов'язані з конкретним поетичним текстом, а фокусуватися більше на музичних образах. Інструментальний супровід у таких піснях може бути більш традиційним і менш інноваційним, ніж у лідерах Вольфа, тобто без окремої ролі та ведення діалогу.

Йоганн Георг Зульцер пише у своїй Загальній теорії образотворчого мистецтва 1793 року: «Пісня не вимагає ні складного мистецтва співу, ні науки. всі труднощі, що виникають з широкими модуляціями, але знайти найпряміший шлях до серця через дуже просту й коротку мелодію – це не дрібниця, бо тут важлива не розвага слуху, не захоплення мистецтвом, не подив штучного. гармонії та важкі модуляції, але просто на емоціях» [36]. Це визначення, безумовно, обмежено стосується різноманітної історії пісні протягом 19 століття.

РОЗДІЛ 2.

МУЗИЧНА ПАЛІТРА ГУГО ВОЛЬФА: ВІДЕНСЬКИЙ КЛАСИЦИЗМ, ІТАЛІЙСЬКЕ БЕЛЬКАНТО ТА ІНШІ ДЖЕРЕЛА НАТХНЕННЯ.

2.1. Історико-культурний контекст Х. Вольфа.

Гуго Вольф визнаний тим, що привів мистецтво німецької пісні до найвищої точки розвитку. Щоб повною мірою оцінити його унікальний внесок та концентровану виразну силу його творчості, важливо зрозуміти в якому історичному та культурному контексті проживав композитор.

Після 1867 року Австро-Угорщина пережила повільну модернізацію своєї переважно сільської економіки, яка включала індустріалізацію, урбанізацію та розширення інфраструктури, особливо залізниці. Цей економічний розвиток сприяв зміні соціальної структури Відня. Політичний клімат характеризувався консервативним імператором (Франц Йосиф), зростанням націоналізму та зусиллями підтримувати стабільність імперії перед обличчям внутрішнього та зовнішнього тиску. Властива Дуалістичній монархії нестабільність через її різноманітний етнічний склад, ймовірно, створила фон прихованих напружень та змін, які могли резонувати з інтенсивною емоційністю музики Вольфа. Зростання націоналізму, хоча й не було безпосередньою темою його пісень, можливо, сприяло підвищенню інтересу до культурної ідентичності наприкінці 19 століття та вплинуло на сприйняття та інтерпретацію його творчості. Таке середовище фрагментації та конкуруючих ідентичностей, можливо, опосередковано вплинуло на таких митців, як Вольф, який, хоча й зосереджувався на австрійській поезії, жив у світі, де національна ідентичність була важливим і часто оскаржуваним питанням. Можливо, це сприяло відчуттю пошуку та визначення німецького художнього та культурного вираження в його творчості.

Композитор в основному проживав у місті Відень, яке було і є до тепер столицею та великим європейським мегаполісом, який швидко розвивався та мав значний імміграційний потік. Такі фактори допомагали у розширенні колу знайомств для популяризації власної творчості. Зростання населення з різним

походженням сприяв динамічному, але також потенційно конфліктному соціальному середовищу. Суспільство характеризувалося ієрархічною класовою структурою зі значною соціальною та економічною нерівністю. Хоча Вольф походив із середнього класу, його труднощі із зароблянням на життя як композитора ілюструють виклики, з якими стикаються люди поза межами усталеної еліти.

Роль меценатів та дружби була вирішальною у підтримці таких митців, як Вольф, який часто покладався на щедрість заможних людей для фінансової та соціальної підтримки. Його стосунки з такими діячами, як Адальберт фон Гольдшмідт, мали велике значення на початку його кар'єри. Він був у колі друзів, які підтримували Вольфа після того, як його виключили з консерваторії в 1877 році. Оскільки Вольф часто мав фінансову скруту та, очевидно, відмовлявся від прямих грошових пожертв, Гольдшмідт знайшов інші способи: він платив Вольфу свій гонорар за гру на піаніно вночі в закладі «Lehmgruben». Також меценат подбав про те, щоб Вольфа завжди раді бачити в будинку його батьків на Опернрінгу. Це забезпечило Вольфу важливу точку соціальної опори.

Ще до тих березневих днів 1890 року група друзів і прихильників Гуго Вольфа зібралася під керівництвом Густава Шура, банківського службовця та касира Товариства Вагнера, щоб запропонувати композитору щорічну пенсію для покриття його особистих витрат. Вольф відмовився, але погодився, що буде створено фонд на користь його робіт; ці кошти були спрямовані на субсидії видавцям і друкарням, а згодом на покриття витрат Вольфа на відрядження.

Виникнення соціальних та політичних рухів, включаючи профспілкові організації та соціал-демократичні рухи, відображало зміну соціальної динаміки. Залежність Вольфа від меценатів демонструє дещо нестабільне становище митців у Відні кінця 19 століття, але разом стим доводить, який успіх робив вольф у побудові комунікації та знаходженню мотивації для отримання підтримки від меценатів.

Віденський сецесіон (заснований у 1897 році) був ключовим рухом в австрійському тогочасному мистецтві, що відійшов від традиційного академічного мистецтва та пропагував новаторство, художню свободу та інтернаціоналістський світогляд. Хоча Вольф був передусім композитором, цей художній бунт відображає ширшу тенденцію сумніву в усталених нормах, що, ймовірно, також вплинуло на його власний підхід до пісні. Розквіт стилю модерн, що характеризується органічними формами, плавними лініями та інтеграцією мистецтва в повсякденне життя, резонує в підході Вольфа до поєднання музики та поезії в його піснях.

Ключові постаті віденського модернізму, включаючи Густава Клімта, Егона Шиле, Отто Вагнера та Адольфа Лооса, перетинали межі у візуальному мистецтві та архітектурі. Її готовність до експериментів та відмова від історизму нагадують власний відхід Вольф від деяких традиційних пісенних умовностей. Поява Віденської сецесії та модерну демонструє широке прагнення до художнього оновлення та відмову від застарілих стилів у Відні в роки зрілості Вольфа. Цей культурний контекст свідчить про те, що власний інноваційний підхід Вольфа до пісні, який розширював її експресивні та гармонійні межі, був частиною більшого художнього духу часу, що характеризувався експериментами та пошуком нових форм вираження. Віденська сецесія та модерн були рухами, які відверто відкидали традиційні художні норми на користь інновацій та сучасного вираження. Цей поширений мистецький бунт у Відні протягом активних років композиторської діяльності Вольфа свідчить про культурний клімат, сприйнятливий до нових ідей та підходів у різних видах мистецтва, можливо, створюючи середовище, в якому власний унікальний та часом нетрадиційний стиль пісенної композиції Вольфа міг знайти свою аудиторію, навіть якщо спочатку зустрічав опір.

Хоча Вольф не був безпосередньо залучений до філософських кіл свого часу, інтелектуальне бродіння у Відні, з його сумнівом у встановлених нормах та дослідженням людської психіки, ймовірно, сприяло культурному середовищу, яке цінувало глибину почуттів та індивідуальне самовираження,

якості, що були центральними для художньої творчості Вольфа. Присутність впливових мислителів, таких як Зигмунд Фрейд, у Відні за часів Вольфа свідчить про сильну інтелектуальну зосередженість на внутрішній роботі людського розуму та емоцій. Цей ширший культурний інтерес до психології, можливо, резонував з темами та виразними якостями пісень Вольфа, які відомі своєю насиченою емоційністю та нюансованим викладом поетичних текстів, а можливо, навіть вплинув на них.

Розвиток пісні у 19 столітті можна простежити через таких ключових постатей, як Шуберт, Шуман і Брамс, які встановили важливість цього жанру. Вольф позиціонується як той, хто привів цю традицію до найвищого піку розвитку. Зростаюча важливість фортепіанного акомпанементу в пісні, який вийшов за рамки простого акордового супроводу та став незалежним та виразним партнером голосу, є вражаючою. Фортепіанна творчість Вольфа характеризується квазіоркестровими текстурами та лейтмотивами в супроводі. Тісний зв'язок між музикою та поезією в пісні, коли композитори намагалися вловити нюанси та емоційний зміст тексту, був ще однією визначальною рисою. Розуміння пісенної традиції має вирішальне значення для оцінки новаторства Вольфа. Він успадкував багату традицію, але прагнув розширити її межі, зокрема, з точки зору гармонійної мови та драматичного поєднання голосу та фортепіано. Його усвідомлення попередників, зокрема його амбіції перевершити їх у покладенні певних віршів на музику, підкреслює його місце в цьому жанрі, що розвивається. Визнаючи цю традицію, ми можемо краще зрозуміти позицію Вольфа як людини, яка одночасно спиралася на існуючі традиції та намагалася впровадити інновації в жанрі. Його амбіції пропонувати нові інтерпретації віршів, які вже покладено на музику іншими, демонструють свідому зацікавленість історією пісні та бажання зробити свій власний внесок.

Гуго Вольф глибоко захоплювався Вагнером, як він сам називав себе «переконаний вагнеріанець» (нім. "überzeugten Wagnerianer"). Вагнер заохочував молодого композитора наполегливо працювати та прагнути до створення більших творів. «Нова німецька школа» в пісні, яку представляв

Вольф, виникла з експресивних, хроматичних та драматичних музичних новацій Вагнера. Вплив вагнерівської гармонії, хроматизму та драматичного розмаху на пісні Вольфа беззаперечний. Деякі критики навіть називали його «Вагнером пісні». Вольф упав у відчай після смерті Вагнера в 1883 році. Вагнер, безсумнівно, мав найбільший музичний вплив на Вольфа, який ми можемо прослідити не лише в гармонійній мові та драматичному підході, але й у його мистецьких амбіціях та позиції в музичних дебатах того часу. Митець вважав себе продовжувачем спадщини Вагнера в галузі пісні. Наскрізне вагнеріанство Вольфа сформувало його ідентичність як композитора та підживило його критичне ставлення до більш консервативних діячів, таких як Брамс.

Сильна антипатія Вольфа до Брамса підживлювалася його відданістю радикалізму Вагнера та неприязню до «консерватизму» Брамса. Брамс різко та знеохочувально реагував на ранні твори Вольфа. Вольф працював музичним критиком у *Wiener Salonblatt*, де писав статті на підтримку Вагнера та проти Брамса. Ця публічна критика умовно розділяла публіку на вагнеріанців та брамсіанців. Пізніше у своїй кар'єрі навіть Брамс та його критики високо оцінювали твори Вольфа, що свідчить про зміну сприйняття. Різка опозиція Вольфа до Брамса була визначальною рисою його кар'єри та відображала ширші музичні дебати кінця 19 століття. Це протистояння, яка, можливо, завадила його ранньому визнанню, також підкреслює його відданість певному художньому баченню, що відповідало вагнерівським новаціям. Зрештою, визнання Брамсом та його колом свідчить про розуміння унікальних досягнень Вольфа, незважаючи на їхні різні естетичні погляди.

Поетичний смак Вольфа був консервативним, він віддавав перевагу попереднім поколінням поетів 19-го століття та називав сучасних поетів «невдахами». Він віддавав перевагу таким поетам, як Едуард Мойріке, Йоганн Вольфганг фон Гете та Йозеф фон Айхендорф, які стали літературним центром його пісень. Він також поклав на музику вірші з Іспанського пісенника (переклади Емануеля Гейбеля та Поля Гейзе) та Італійського пісенника

(переклади Поля Гейзе). Він часто обирає вірші, які попередні композитори не помітили. Добірка віршів Вольфа демонструє його ґрунтовний зв'язок з романтичною традицією, хоча його музична мова вказувала на майбутнє. Його увага до відомих поетів та навмисний вибір менш відомих їхніх творів свідчать про бажання знайти нові музичні можливості в межах знайомої літературної території. Романтичні теми природи, кохання (ідеального, нещасливого), смерті, пам'яті, надприродного та жаги до мандрів були переважаючими в поезії, яку він поклав на музику. Різноманітність стилів у вибраних віршах варіювалася від простоти народних пісень до складніших та символічних виразів. Внутрішня комплексність та нюансована емоційність поезії, особливо Мойріке, відповідали експресивним цілям Вольфа. Темі та стилі поезії, обрані Вольфом, забезпечили багатий матеріал для його музичної уяви. Різноманітність поезії дозволила Вольфу продемонструвати весь спектр своїх композиторських здібностей.

2.2. Дослідження впливу італійської, іспанської та інших культур на музику композитора (використання національних елементів у його творах).

18 жовтня 1889 року Гуго Вольф написав першу пісню для «Іспанського пісенника»: Емануель Гейбель переклав з іспанської анонімний вірш «Wer sein holdes Lieb verloren». Далі був вірш «Я плив над морем, я мандрував над землею», автор якого також був невідомий, у перекладі Пауля Гейзе, а потім 31 жовтня разом із «Маленьким висловом Преціози проти головного болю» з-під пера Сервантеса в перекладі Пауля Гейзе. І тому творчість тривала в тому ж дусі, що й з піснями з циклу "Mörrike", до 15 січня 1890 року. За цей час прозвучали всі десять духовних і не менше вісімнадцяти світських пісень. З листів Гуго Вольфа до його сестри Кеті випливає, що наш композитор уже написав Кеті 12 листопада 1889 року, коли він написав лише дев'ять пісень «Іспанського пісенника», він вже запланував, що його новий цикл буде складатися загалом двадцять чотири пісні. Отже, можна припустити, що творчий музикант з самого початку був цілком певний, які вірші він покладе на музику, якщо його знайде муза. Більше двох місяців – від 16 січня до 27 березня робота була перервана. Хвиля грипу вже прокотилася Європою наприкінці 1889 року і також торкнулася Гуго Вольфа. Крім того, сувора зима не дозволяла постійно залишатися в «Петерсдорфі»; шлях до міської квартири Кехертів, де йому завжди раді. Під час цієї творчої перерви Вольф виконав менші роботи: намалював «Сударя». 5 лютого, «Er ists» 20-го і «Gesang Weylas» 21 лютого 1890 року. Тоді ж були створені оркестрові версії «Сплячої дитини», «Могили Анакреонта», великої «Міньйони» («Чи знаєш ти землю?») і «Ганімеда»; усі ці інструментовки були згадані Вольфом у своєму листі до Оскара Грое 16 квітня 1890 року він також вказує на все ще неповну оркестровку «Прометея», партитуру якого він наважився б записати «на вимогу» у будь-який момент, якби співак спонтанно висловив сильний інтерес. Хоча «Прометей» датується 12 березня 1890 року, але робота ще не була закінчена. На жаль, партитура

«Міньйона» Вольфа була загублена, але пізніше була знову відкрита в Товаристві Вагнера, тоді як інструментування «Ганімеда» та «Могили Анакреонта» слід вважати втраченими донині.

21 березня Фердинанд Єгер заспівав шість пісень із "пісень Гете", опублікованих на початку 1890 року, на засіданні Віденського товариства Гете у супроводі самого Вольфа. 28 березня мало подвійне позитивне значення для Вольфа та його творчості: цього дня, після більш ніж восьми тижнів мовчання, була написана наступна композиція в «Іспанському пісеннику» — танцювальна «Не вір коханню» ("Trau nicht der Liebe"), і того самого дня Вольф перший раз встановив контакт співпраці з нотним німецьким видавництвом "Schott-Verlag" з міста Майнц (Mainz), яке раніше сім років тому відмовилося опублікувати попередні пісні. Переговори з виданням дуже вміло вів Густав Шур – його листи були наповнені рекомендаціями, а тим часом Енгельберт Хампердінк, учень Вагнера і оперний композитор проявив великий інтерес до багатьох рукописів і пісень, надрукованих виданням Ветцлер. В той час не було підписано жодного контракту щодо творінь Гуго Вольфа. У листі від 28 березня до керівника Schott, доктора Людвіга Штрекера, він висловив надію, що тепер його робота стане доступною для ширшої аудиторії через їхнє всесвітньо відоме видавництво.

Протягом одного місяця було укладено договір щодо друку п'ятнадцяти пісень. Єгер уже заспівав деякі релігійні пісні, створені наприкінці 1889 року, з акомпанементом органу на традиційному концерті "Товариства Вагнера" в церкві Мінорете (Minoritenkirche) пізніше виконав усі десять релігійних пісень з циклу «Іспанський пісенник» для голосу та органу. 12 квітня відбувся перший концерт Вольфа у Граці. Це був успіх, подія, про яку його батько Філіпп мріяв і ніколи не сподівався застати. Заступник голови Товариства Вагнера в Граці, архітектор Фрідріх Гофман, дізнався про пісні Вольфа через Єгера під час візиту до Відня і повернувся до нього. На батьківщині з усіма творами, опублікованими на сьогоднішній день, Генріх Потпешніг, дантист і чудовий піаніст, вивчав пісні та організував сольний концерт "Wolf Lieder". У програмі

було з десяток пісень з різних збірників (Мьоріке, Ейхендорф, Гете); Разом з виходом на біс прозвучало не менше 26 творів Вольфа. Потпешніг запросив композитора до свого заміського будинку в Дорф-ам-Вертерзее, однак візит не відбувся, а замість цього відбувся обмін листами, який мав привести до важливої дружби.

У селищі Перхтольдсдорфі Вольф завершив роботу над «Іспанським пісенником». Десять духовних пісень протиставляються тридцяти чотирьом світським. Серед перекладів іспанських віршів XVI-XVII століть, які Вольф поклав на музику є 17 віршів відомих авторів Емануеля Гейбеля, Лопе де Вега та Пауля Гейзе: «Weint nicht ihr Äugelein» (Heuse) і «Die ihr schwebet» (Geibel); «Глибоко в серці я ношу біль» (Geibel) — текст португальського поета Луїса де Камоеса, який іноді писав іспанською мовою. Хуан Руїс написав, мабуть, найстаріший вірш в іспанському пісеннику: «Тепер я твій». Він був записаний у першій половині чотирнадцятого століття архієреєм Хіти, народженим у 1300 році (переклав його Гейсе). Ніколас Нуньес є автором тексту духовної пісні «Die du Gott gebarst», як і попередні, «Nun wanderre Maria» переклав німецькою мовою Пауль Хейзе. Лопес де Убеда (Хейсе) написав "Ах, очі хлопчика"; Дон Мануель дель Ріо (Гейбель) "Я приходжу з труднощами і з тягарем"; "Ти несеш рани, мій коханий" Хосе де Вальдів'єльсо (Гейбель). Фернандес де Алмейда є автором «Klinge, klinge mein Pandero» (Гейбель), "Ти спиш, моя дівчино" (Гейбель) Гіла Вісенте; Дон Луїс ель Чіко є автором «Твоєї матері, твоєї дитини».

Хейзе переклав вірші, він також зазначив, що один із 26 анонімних іспанських віршів, покладених на музику, діалог «Хто поранив твою маленьку ніжку?», написаний каталонською мовою, відкриває том духовних пісень словами "Тепер я твій" дуже трепітно. Хроматика домінує у священній тональності фа-мажор, широкі чотири ноти (4/2) надають мелодії, що повільно дихає, майже повністю витриманий ритм: половина ноти, дві чверті ноти динамічні діапазони від вихідного фортепіано, а також піанісімо, менші інтервали є переважно псалмодичними, знову ж таки, повільними та дуже

інтимними, у тричастинному дублі (співак має 2/2, піаніст 6/4). у правій руці, 2/2 для лівої руки передбачено); Марія є центром почитання «Ти, що Бога породила, Ти чиста» тут мала секунда виступає, як засіб вираження, коротші, напружені вибухи дихання диктують динамічні правила. Дисонансні гармонії та пізні резольції вказують на те, що пісня набагато випередила свій час. Цьому нервовому почуттю страху протиставляється суверенний спокій, коли в третій пісні «Святий Йосиф співає» на словах «Нині блукай, Маріє»: відчуваємо розмірений крок на шляху до Вифлеєму, сердечна прихильність чоловіка, гармонія узгодженості всього. Ця розміреність проявляється в концепції вокальної мелодії, у терціях правої фортепіанної руки та в остинатному пунктирному ритмі лівої руки. До прикладу в "Die ihr schwebet" Брамс поклав ті самі слова на музику в альтовій пісні, схожій на народну пісню, з обов'язковим альтом і фортепіано, дозволяючи відчувати впевненість і страх перед життям молодої матері в її проханні до ангелів захистити її дитину. Спостерігається своєрідний діалог між співом і лівою рукою фортепіано з тризвучним рухом правої руки, який одночасно є стилістичним прийомом і в Шуберта (можна подумати про твір «Молоду черницю»), але ця сумісна нервова нестабільність, драматична ситуація — це цілком Вольф. Далі йдуть молитва й роздуми: «Веди мене, дитино, до Вифлеєму» благає лірично й зворушливо («Потряси мене, щоб я прокинувся»), третя панує тут і там, де виникає ідилія: «Ах, очі хлопця такі гарні». Клавіатури також мають свої свідомо використані експресивні значення: заспокійливий фа-мажор першої п'єси слідував «порожній» ля-мінор, «чоловічий» мі-мінор, впевнений мі-мажор, «яскравий» ля-мажор перед поверненням до буколичний фа мажор. Соль-мінор, моцартівська тональність страждання, знаменує собою найбільш хвилюючу духовну пісню: «Я приходжу з труднощами і з тягарем». Тут напруга майже нестерпна, поки вона не вибухає в сі-мажорному вигуку «О, прийми мене, ти, притулок благодаті». У мі-бемоль мажорі пісня «Ach, wie lang die Seele schlummert» містить сміливі модуляції, які майже виходять за межі тональності. ледве впізнаю) ця серія: «Господи, що тут земля несе» стала

відомою, «Ти носиш рани, мій коханий» досі незаслужено в тіні Бунтівне питання до Бога про людське існування та співчуття віруючий у Страсті Христові — захоплюючі теми цих захоплюючих музичних творів. Пісня «В тіні моїх кучерів» завжди буде займати провідне місце в репертуарі співаків, поки існує мистецтво інтерпретації пісні: особисті мелодії, танцювальні ритми та модульована гармонія разом створюють одну з найатмосферніших пісень майстра.

Прогрес розвитку Вольфа як композитора у «Іспанському пісеннику», полягав у духовному, в експресивній глибині всіх священних і деяких світських пісень. Вольф написав розмови Христа з людиною, пісню «Приходжу з трудом і навантажений» та «Йди, коханий, йди тепер» зі своєї душі, і цими творами досяг експресивного розвитку, який лише зараз знайшов належне тлумачення і, таким чином, визнаний у своїй цінності громадськістю. Низька оцінка художньої пісні неодноразово просвічується в критичних відгуках інших композиторів про Вольфа.

У жовтні 1889 Вольф написав перші три пісні для для "Італійського пісенника". Пізніше, коли Вольф виступив у музичному магазині Альфреда Шмідта, його твори не всі зрозуміли та викликали неоднозначну реакцію. Деякі були в захваті, інші не зрозуміли його музично-поетичний підхід. Однак, до прикладу митець Леві найбільше сподобав дві коптські (нім. *coptischen*) пісні на вірші з "Єгипетської історії" Фрідріха Рюккерта : «Коли я плив по Євфрату» ("Als ich auf dem Euphrat schiffte") і як не дивно, «Коли я думаю про тебе» ("Wenn ich Dein gedenke") і «Як мені залишатися веселим?» ("Wie sollt ich heiter bleiben?"). Вольф відчув, що його не до кінця розуміють, оскільки слухачі зосереджувалися на музичних аспектах, а не на новаторстві його творчості.

Після повернення з Німеччини, Вольф пробув у Тепфертів 10 днів, потім повернувся до Дьоблінга. Для «Італійського пісенника» написав ще 3 сцени: жіночу, «Хто тобі дзвонив?» та чоловічу «Місяць підняв важку скаргу». 13 листопада 1890 р. написав чарівну пісню «А тепер помиримось». 29 листопада 1891 р. Вольф працював над піснею «Щоб усі ваші чари були намальовані».

Оскар Шур рекомендував Вольфу написати музику до драми Ібсена «Бенкет у Солгаузі». Вольф взявся за роботу, сподіваючись на солідний гонорар, хоча в листі 14 листопада до Грое Вольф писав: «З кожним днем твір Ібсена подобається мені все менше.. Я справді не знаю, де я візьму розчин, щоб замазати цю саморобну теслярську роботу, усе це мені не подобається, і все ж я повинен це зробити»."

Після цієї постановки у Burgtheater інструментальна музика зникла з поля зору сьогоденного глядача. Вокальні твори для голосу і фортепіано композитор сам переклав і опублікував у видавництві Геккеля (Мангейм). Усі три пісні значно перевищують межі, встановлені вокальним виконанням для акторської гри; Просто неможливо уявити, щоб актриса, яка грала Маргіт для її балади («Гірський король їздив через землі далекі»), або особа, яка грала Гудмунда для двох його пісень, могла мати стільки тренованого вокальної майстерності та досвіду, щоб вирішити проблеми інтерпретації цих трьох «повномасштабних» пісень. Якщо розглядати композиції незалежно від їхнього сценічного використання, то перша меццо-сопранова балада до мінор — це елегія, що піднімається до драматичного, сила якої полягає в витриманому ритмі та чарівному забарвленні гармонічних змін; Дикція героя-баритона простіша: «Блукав я самотній у купі в думках» — це, на відміну від розкутого оркестрового апарату в баладі Маргіт, обмежене струнними й арфою, гармонічні ходи в прописаному соль-мажорі малопомітні, тут також не надто виражений мелодичний елемент.

Третя пісня, ля-мінор, все ще має відносно виражену мелодію («Я, мабуть, їздив над водою і далеко вдалину»), супроводжує її приглушені струнні й валторни; повний оркестр проявляється лише в дванадцятитактовій постлюдії. Обидві чоловічі пісні — у розмірі 4/8. Загалом, у цій випадковій музиці до «Бенкету в Солгаузі» Ібсена немає жодного такту, який привернув би нашу увагу до генія Гуго Вольфа.

Оркестрова версія пісні Mörike «Denk es, o Seele» була створена в Деблінгу 4 травня. 10 травня хорівий твір «Dem Vaterland» нарешті було

виконано в Штутгарті в першій версії з травня/червня 1890 року – гонорар у розмірі п'яти марок (!) був на шляху – Вольф підготував нову версію в 1894 році, фортепіанну редакцію якої надрукував Шотт у 1895 році.

Однак невдовзі Вольфа охопила сильна фізична та душевна втома. 8 травня в листі до Грое з Відня говорилося: «На жаль, я відчуваю себе надзвичайно виснаженим, як фізично, так і розумово. Я більше не маю найменшого уявлення про композицію. Бог знає, чим це закінчиться. Моліться за мою бідну душу». Постійні застуди та ангіни не давали Вольфові відпочити. Лікарі рекомендували змінити повітря. Лікарі рекомендували зміну обстановки.

У кінці травня та червні, перебуваючи на відпочинку (спочатку йому було заборонено курити/купатися, потім у Ройті), він продовжував страждати від неможливості творити та зневаги до себе, хоча фізичний стан дещо покращився. «Композицію повністю закінчено. Я вважаю, що, мабуть, ніколи не напишу жодної нотатки... Я також глибоко зневажаю себе». (12 червня до Грое.) У середині червня він переїхав до Ройта поблизу Ебензе, де його здоров'я покращилося, але його сон порушували зовнішні шуми: кудкудакання курей і вибухові роботи в сусідньому кар'єрі, ще о пів на четверту ранку. Ідея розміщення реклами лібрето у віденських щоденних газетах свідчить про стійкість ідей навколо ненаписаної опери. Водночас він продовжував шукати лібрето для опери, отримуючи непридатні пропозиції.

Тоді раптово спалахнуло нове, могутнє натхнення: 29 листопада 1891 року було записано давно вибране Ріспетто з "Італійського пісенника" «Чари б» «Щоб усе твоє було намальоване». Протягом двадцяти п'яти днів було створено п'ятнадцять майстерних пісень, які органічно поєдналися з сімома обстановками зі збірки поезій, створеної восени 1890 року. Грудень 23-го цей творчий запал закінчився; пісня «Вони кажуть мені, що твоя мама цього не хоче» знаменує собою тимчасовий кінець «Італійського пісенника».

Вольф назвав ці пісні з «Італійського пісенника» «найоригінальнішими і художньо довершеними» з усіх своїх творів. Джозеф Маркс назвав пісні, зокрема, «дуетами», піснями-близнюками мелодії у співочому голосі та

контрголосу у фортепіано; художні збіги між ними також формують характеристику самої поезії Вольфа; ця техніка вдосконалена до найвитонченішої форми в «Італійському пісеннику». У своїх все ще чудових коментарях до перших записів Товариства Г'юго Вольфа в Лондоні Ернест Ньюман зазначив, що «Вольф майже ніколи не дозволяє жіночим персонажам переживати справжні злети і падіння справжньої пристрасті так само, як чоловічим персонажам». Це загалом вірно. Тим чіткіше простежується автобіографічний елемент в основному творі Вольфа, який описує власні почуття. Думка свого часу про те, що Вольф написав «драмолети», сценічно-драматичну музику в мініатюрі, іноді виправдовується. Усі тогочасні композитори, від Гайдна до Штрауса, лірично фантазували, монологували, створювали у своїх піснях шансонні структури та масштабні драматичні картини.

Пісня не завжди лірична. «Італійський пісенник Вольфа» за перекладом Гейзе з романської, венеціанської, корсиканської та інших діалектів італійських племен містить невеликі філософії, монологи, пісні про кохання, запитання й відповіді, надії й розчарування, мрії й вчинки, балади й гротески, химерні й настроєві, гуморески й трагедії як життя в його розмаїтті, у його багатстві, у своєму їх рятує бідність. На початку композицій — повільна й задушевна прощальна пісня «Мені сказали, ти мандруєш у далечінь», «в стилі Шуберта» - у сенсі «дуету між співочим голосом і лівою рукою фортепіано», «в стилі Вагнера» - у хроматичних ходах мелодії та гармонії, а ще зовсім неповторна авторська новація Вольфа - у сріблястому малюнку несентиментального, незламного душевного болю.

Пристрасть визначає експресію чоловічої пісні «Ти найпрекрасніша» з широкими дугами крещендо, з витриманою триголосною прелюдією акомпанементу лівої руки, з розгортанням у першій частині, з внутрішньою зосередженістю у другій частині. Обізнаність і красномовство Аріоза визначають профіль тенорової пісні «Благословенна, через котру світ стався»; Складний за вокальною технікою творіння вірш «Блаженні, сліпці» має

кільцеву щільність, а жіноча пісня "Хто вас тоді кликав?" — це швидкодіюча іронія, що дає змогу зрозуміти перевагу сучасників називати ці пісні «драмалетами». «Місяць підняв важку скаргу» досягає свого піку завдяки динаміці, фразування та суворому дотриманню основного ритмічного малюнку. «Nun laß uns Frieden schließen» — одна з тих триразових композицій, які представляють собою термін «австрійська музика»: коливаюча філософія кохання в розмірі 6/8, у м'якому русі якої, кожна деталь продумана композитором таким чином, щоб найменше порушення ритмічних, мелодичних, гармонійних, динамічних чи агогічних правил було одразу помічене навіть нефахівцями серед слухачів. Майстерний шансон для тенора — «Щоб всі чари твої намалювали», сповнений панчлайнів, ретельно готуючи кульмінацію, смакуючи її та баладно додаючи коду, яка, в свою чергу, вносить додатковий штрих. «Ти думаєш мене за нитку ловиш» — 17 тактів для жіночого голосу та фортепіано, в яких мелодійна мелодія мотивно контрапунктується інструментом. "Моя любов така маленька" монологи в карикатурній формі та отримує сильний ефект завдяки ритмічним і динамічним відмінностям між вокалом і фортепіанними партіями. Одна з найсильніших пісень Гуго Вольфа коли-небудь приходять до нас у пісні «А чи хочеш ти, побачити смерть свого коханого?» Порівняйте перші два такти з десятим і одинадцятим тактами, оскільки основний темп змінився від «Повільно і розслаблено» до «Дуже спокійно», але основний мотив у фортепіанній партії все-таки прискорився до значень (у музичній картині), і можна зробити висновок, що послідовність у тематичній роботі також здатна подолати агогічні відмінності, і композитор ніколи не ухиляється від повторення нот у темі, якщо він сподівається отримати користь від внутрішньої мелодії слова поета композитор приходять до нас у скрипковій пісні «Як довго завжди було моє бажання»: чотири рази він наближає нас до маленької надмірної туги (з маленьким і надмірним другим кроком) «героїні» цієї поезії ще до того, як вона відкриває рот. Це триголосне зітхання змішується зі співом у повільних і швидших нотних нотах, збагачує ритм своїм синкопованим ефектом, створює

контрасти з non-legato басової основи, яка згодом навіть переростає в справжню протилежність – staccato, збільшується в розмірах (аж до п'ятої), доки наголошений склад слова «скрипка» не перетворюється на досить боязкий і коливний «étude» маленького. тригери скрипаля, в яких він повертається знову і знову три рази, поки, нарешті, незграбно і повільно не "ковзає" на більш акцентовану частину такту - трелі "першим пальцем" на порожній струні Мі. Усі ознаки вказують на те, що Вольф спланував ключ саме для того, щоб уможливити такі асоціації безсилля по відношенню до матеріалу. Шубертівську атмосферу спочатку випромінює речитативний монолог «Гезель, ми хочемо закутатися в звички», який розвивається в мініатюрну баладу: Ріхард Штраус стоїть «під дверима» в 6-му і 7-му тактах у партії фортепіано. На словах «Ні, молодий джентльмен» згадується моцартівська Церліна чи Сусанна; Найбільше в цій композиції, здається, вражає її вигини та звивини, відсутність тактової лінії (при найкращому на світі волі, окрім «Ні» на початку куплету, по-справжньому сильної тактової партії співакові не знайти!).

Основний танцювальний ритм є натхненням для ля-мажорної пісні «Пишаєшся ти, прекрасна дитино»; раптово змінюються світло й тінь, а також є значний перелом у жвавому темпі. Це «лаяння» має звучати трохи нативно, яке коливається між мажором і мінором, завжди допускаючи нові помилки, а потім досить дивно закінчується в іншій тональності - фа-дієз мінор.

«Навіть маленькі речі можуть радувати нас» по праву стала однією з найвідоміших пісень Вольфа. Просто грайте або слухайте фортепіанну партію окремо: у нас є фортепіанна п'єса, багата на нюанси, яка не пропускає усунутий співочий голос у жодній шістнадцятій ноті чи паузі у фразі. Це, у свою чергу, взірцевим чином зберегло тон слів і ритм вірша в музичних нотах. Ні сама вокальна мелодія, ні сам голос фортепіано не визначають внутрішнього послання цієї поезії Пола Хейза; Єдність, зауважте: підбадьорююча та жвава спільнота, переплетення фразових дуг співочого голосу та руху піаніно, взаємодоповнююче «дихання» трьох «голосів» пісні, правої руки (витворює

гармонію) та лівої руки (виконує мелодію чи контрмелодію) робить можливою майже ідеальну єдність слова та звуку.

«Я прийшов сюди, щоб принести тобі серенаду» — сама по собі вдала пісня, якщо вона прозвучала виразно й достатньо природно, дорогоцінна мініатюра, серенада під гітарний акомпанемент.

Певна паралель до «Вони закликають до маршу» (в іспанському пісеннику) виникає в пісні «Ви, молоді»: під мелодією лежить звук барабанів, ширяться щасливі маршові ритми, а над усім тремтить тривожна любов. Мимоволі виникають асоціації зі сценою прощання в «Cosi fan tutte» Моцарта.

"Шопенівський" настрій відчувається у композиції «Мій коханий співає»: пристрасть зростає в стилі класичної рапсодії: знову два голоси, цього разу спів і права рука фортепіано, борються за лідерство в оточенні короткого-довгого ритму акомпанементу в розмірі 3/8. Фортепіано, яке грає штрих legato, не в змозі покладатися на дихання, щоб продовжити нескінченно довгу мелодію, поки воно не стане млявим, тоді як вокаліст повинен зберігати симетрію розширеного восьми-тактового. Зміна наголосу робить повторення тонів цієї пісні особливо цікавими та привабливими.

Мелодично-ритмічна фігура з восьми нот у музичному розмірі, де є три долі (чверть на восьму) характеризують вокальну мелодію «Підніми свою світлу голівку» («Heb auf dein blonden Haupt»); вони утворюють сталу терцію до органного пункту в басу, тоді як фортепіанній мелодії залишено розгортання зростаючої сили."

Для структурування „Чотирьох слів”, для музичної фіксації двокрапки, для способу протиставлення та внутрішнього наростання чотирьох обітниць вірності, остання з яких пов'язує вислів „любить” з найменш помітним місцем тактового цілого, для взаємопроникнення голосів та протиголосів, вагомість яких не завжди можна правильно визначити з першого прослуховування, — для всього цього була потрібна майстерність обранця. Приспів «Ми обидва довго мовчали» розриває у верхніх голосах партій фортепіано ніжну, м'яку кантилену, яка розвивається далі через імітації, контрапунктує у співочому

голосі та, нарешті, завершується сріблястим відтінком в оточенні арпеджі. На словах «Вони кажуть мені, що твоя мати цього не хоче» постають всі можливості для розвитку юного, драматичного голосу сопрано, доказ того, що Гуго Вольф не прив'язувався до певних вокальних персонажів із самого початку, створюючи «Італійський пісенник», а скоріше надав кожному окремому твору гучність звучання та багатство виразних можливостей, на які він заслуговує, відповідно до тону поеми.

Понад чотири з чвертю роки минуло, перш ніж нова пісня з Гайзевих перекладів, „Ich esse nun mein Brot nicht trocken mehr” («Я більше не їм сухого хліба»), стала першою з двадцяти чотирьох композицій, які утворюють другий том «Італійської книги пісень». Вісім пісень було написано між 25 березня і 3 квітня 1896 року, потім лише одну протягом наступного тижня; Чотири рукописи були написані за два дні, і після п'яти днів мовчання останні одинадцять пісень були написані протягом одинадцяти днів (ще одне віддзеркалення в мініатюрі Вольфових спалахів [ерупцій] та простоїв [періодів бездіяльності]). Останньою піснею в цій серії з 46 пісень була «Яку тобі пісню заспівати?».

Знову ж таки, у пісні «Я вже хліба сухого не їм» спочатку маємо справу з монологом (як у «Мій коханий такий малий» або «Повна, закутаймося в шати»), двочастинним монологом біди й надії; Хроматика і діатоніка визначають відповідні настрої душі. «Моя любов запросила мене до столу» визначається танцювальним ритмом (ніде в «Італійському пісеннику» не робиться наголос на «місцевому колориті», на відміну від «Іспанського пісенника»), партія фортепіано являє собою своєрідний «подвійний оркестр» (один «склад» акомпанує ритмічно, інший — кантабіле); Популярною звичкою облаштування є обурення через відсутність найнеобхіднішого для запрошення. «Історія» розповідається нам у «Я дозволив собі бути розказаним»;

Бароковий контрапункт служить для характеристики почуття голоду «красуні Тоні». Якщо говорити про текст у двох частинах, то плавність «Я вже розтягну втомлені кінцівки в ліжку» захоплює нас своєю чарівністю: звучання

лютні любовної надії перемагає музичну інтерпретацію фізичного розслаблення. «Ти скажи мені, що я не принцеса» пожвавлює суперечки між закоханими: висловлювання сопрано досить серйозно б'ють в ціль; парландський тон нагадує третю дію «Майстерзінгерів» і діалог між Євою та Гансом Саксом. «Просто відпусти» надає можливість тонових картин; Треба подолати враження від порівняння з «річкою Тоскани», Арно: ліва фортепіанна рука відчутно гуркоче. «Скільки часу я втратив» використовує жорсткі септами та дещо плаксивий вокал, щоб відзначити відчуття розчарування. «А ти рано встаєш» — одна з найкрасивіших чоловічих пісень у цій пісні: як виразно проступає в музичній партитурі відвідування церкви, водосвяття, хрестопобиття коханої. Яскравим «мейстерзінгерівським» до-мажором написано «Ну, я знаю твій статус» і адресоване коханою жінкою чоловікові. Єдність настрою лише підкреслюється розмаїттям мотивів. «Як мені бути щасливим» — це риторичне запитання, яке покликане завершити суперечку закоханих. «О, був би твій дім прозорим, як скло» — це тремтіння серця, символ туги, співкомпонований у тридцятисекундних нотах правої фортепіанної руки; Делікатна структура – це поезія *par excellence*, у техніці стисненого мотиву – це сучасний Гуго Вольф, «Нерв нашого нерва». Один із найзворушливіших музичних творів, створених видатним композитором у гармонійному різноманітті на одній точці педалі, можна знайти в пісні " Якщо я помру, мої кінцівки будуть оповиті квітами" (нім. «Sterb ich, so hüllt in Blumen meine Glieder»)

З іншого боку, «Gesenet sei das Grün» (Благословенна будь зелена) знову складається з двох частин за формою та змістом, у своєму своєрідному коливанні між усним словом і вокалом. «Wenn du mich mit den Augen streifst und lachst» («Коли ти дивишся на мене і смієшся»), як і попередню пісню, Вольф спочатку викинув і спалив у своїй першій композиції, а потім записав її з пам'яті. «Gesegnet sei das Grün» залишився в оригінальному вигляді, «Wenn du mich mit den Augen streifst» був повністю перероблений і лише потім включений Вольфом, процес роботи, незвичний для композиторів.

Перш за все, твір виглядає так, ніби вилитий з одного шматка і ніби це складена емоція пристрасті. — Яка користь від гніву, мій любий, що тебе розпалює? знову належить до групи сварливих пісень, чії підземні гомінки не повинні надто домінувати в інтерпретації, оскільки вони є лише спонтанними проявами розбрату, в якому вже включено примирення, «щасливий кінець».

Тричастинна форма «Benedeit die sel'ge Mutter» відповідає симфонічній концепції; Фортепіанна партія просто волає до оркестру, але ні сам Вольф, ні Макс Регер чи Йозеф Маркс, які інакше працювали оркестрантами для пісень Вольфа, не наважилися цього зробити. Пристрасний підйом до перерви перед репризою «Ach, der Wahnsinn greift mich an» є одним із найбезпосередніших у всій творчості Вольфа. «Schweig einmal still» — одна з найуспішніших пісень для сопрано за своєю драматичною та пластичною природою; У партії фортепіано імітується рев осла, запалюється ритм принизливого жесту. «Я більше не можу співати» була написана в той же день і використовує ті самі інтервали в тій самій тональності, щоб охарактеризувати жалюгідний стан залицяльника, на якого таким чином справедливо нападають.

«Wenn du, mein Liebster, steigst zum Himmel auf» має гімноподібний імпульс, цілеспрямований стиль і, таким чином, нарешті створює вокальну кульмінацію для жіночого голосу. «Ich hab' in Penna einen Liebsten wohnen» (у мене є коханець, який живе в Пенні), ця «реєстрова арія» сопрано, є віртуозною піснею парландо, яка постійно зосереджується на ферматі, перш ніж піаніст зможе засяяти своєю (справедливо побоюваною) постлюдією. «Сьогодні ввечері я воскрес опівночі», написана того ж дня, що й попередня пісня (25 квітня 1896 р.), утворює справжній контраст у своїй інтровертній таємниці: «О, якби ти знав, скільки я страждав заради тебе, ти фальшивий відщепенець, уночі» — це шедевр надзвичайно ефективного горизонтального та вертикального контрапункту, «Проковтни безодню» — драматична пісня жіночого голосу, у якій попередній кохання-флірт переростає в глибокий трагізм («І смерть принеси тому, хто мене зрадить!»). З композицією "Що за пісню тобі заспіваю?" 30 квітня 1896 року Гуго Вольф завершив свою роботу

над своїм «Італійським пісенником», спокійною піснею, сповненою зрілої майстерності, «піснею, яку донині не чув і не співав ні чоловік, ні жінка, навіть найстаріші люди». «Італійські пісні сьогодні такі ж нові, як і в перший день, коли вони були написані. Незалежно від того, як часто хтось їх чує, вони не втрачають своєї магії, і неможливо уявити, що вони можуть колись зникнути або бути забутими, поки мистецтво продовжує жити серед людей». Ці слова Френка Волкера також стосуються світового успіху твору за останні два десятиліття. Ернст Дескі має рацію, коли судить: «збірка «Італійські пісні» є найніжнішими з усіх. Музика спрямована всередину, вона прояснила своє вираження, ще більше вдосконалила свої тонкощі. Як і кожен літній митець, Вольф Брейтен дедалі більше стискав свої твори, ще більше згущуючи художній твір. Два італійські томи є його найзрілішими творами».

2.3. Особливості опери "Коррегідор"

У травні 1896 року у місті Мангейм проходила перша для репетиція опери «Коррегідор». Процес підготовки до прем'єри був сповнений труднощів: виникли проблеми під час репетицій з оркестром та співаками (недовіра, нетерплячість Вольфа); проблеми з кастингом, зокрема, виконавиця ролі Фраскіти була початківцем і погано підготувала роль; дещо зарозумілість Вольфа та його постійні суперечки з диригентом Гуго Рером щодо темпів ускладнювали роботу. Через ці проблеми прем'єру довелося перенести на 7 червня 1896 року. Вона відбулася лише завдяки дипломатичним зусиллям директора театру Бассермана та друга Вольфа Грое.

Прем'єра пройшла з недоліками: були помилки музикантів (гобой в увертюрі), диригент Рер грав занадто швидко, а фіналу першого акту бракувало ефекту.

Після другої дії публіка викликала композитора, але Вольф відмовився виходити на сцену. В антракті він емоційно зустрів друзів і розплакався, обійнявши Розу Майредер; критикував співаків.

Після третьої дії, Вольфа вмовили вийти на сцену. Він прийняв оплески, виглядаючи емоційним та відстороненим. Прем'єра вважалася успішною, що підтвердили бурхливі оплески після фінального акту. Однак святкування після вистави бойкотували співаки через конфлікт із Вольфом (його відмову від участі у благодійному концерті). Вольф отримав гонорар і поїхав з Мангейма 9 червня, не відвідавши другу виставу 10 червня. Після другої вистави, яка пройшла гірше, схвальні відгуки критиків змінилися, з'явилися чутки про маніпуляції з оплесками, а співаки відкрито висловлювали невдоволення. В результаті директор театру вирішив зняти оперу з репертуару до кінця сезону і поставив умову зробити значні скорочення для майбутніх постановок.

Зміст опери: Тіо Лукас, працьовитий, трохи горбатий мірошник, живе в молодому безхмарному подружньому блаженстві зі своєю вродливою дружиною Фраскітою. Не менш горбатий суддя сусіднього міста, Коррегідор, закохався у Фраскіту, її жорстоко відкинула та планує помститися. Пізно

ввечері він викликає Лукаса до мера і влаштовує пиятину, щоб той міг розв'язати руки, але йому знову не пощастило з Фраскітою, і він має нещастя впасти в потік млина. Він лягає спати в млині, поки його одяг сохне. Але Лукас, повернувшись додому рано, знаходить розкладений перед вогнем мокрий одяг корегідора, свідоцтво свого племінника про призначення на державну посаду (приманка корегідора для Фраскіти) на столі та, зазираючи крізь замкову щілину, суддю у власному ліжку. Швидко продумується план помсти: в одязі корегідора, з трикутним капелюхом на голові, він поспішає до дружини корегідора, щоб відплатити тим же. Тим часом у млині корегідор прокинувся, не може знайти свого одягу, одягає мантію Лукаса і його б'ють судові чиновники (яких він сам наказав увести в будинок мірошника). Він має подібний досвід вдома; Навіть його власні слуги думають, що він мірошник. Мерседес, його дружина, проінформована Люком, вирішила провчити чоловіка. Лукас і Фраскіта миряться, щасливий кінець гарантований; Лише Corregidor залишається незрозумілим щодо того, що сталося в спальні Мерседес минулої ночі.

Список персонажів також вказує відповідну тему: Вольф описує «Дон Еудженіо де Суніга, Зуніга, корегідор» як тенор-буффо, «Хуан Лопес, Алькальде» (який одночасно є мером і мировим суддею) як глибокий бас, «Педро, його секретар» як тенор, «Тонуело, придворний посланець» як бас, «Репела, слуга Коррехідора» як бас-буффо, «Тіо Лукас, мірошник» як баритон, «сусід» як тенор, «Донна Мерседес, Коррехідора» як сопрано, «Фраскіта, дружина мірошника» як меццо-сопрано, «Дуенна, на службі у Корегідора» як альт і, нарешті, «Мануела, Хуан». Служниця Лопес» як меццо-сопрано. Колективно очолюють: єпископ і священнослужителі, слуги корегідора і алькальда, альгуаціли, музиканти. Місце дії: регіон в Андалусії. Час: 1804 рік. З точки зору музичного натхнення, опера «Коррегідор» має музично яскраві моменти: фанданго, яке Фраскіта танцює перед своєю піснею «In den Schatten meiner Curlen» (У тіні моїх кучерів), яскраво сяє в першому акті партитури. Її монолог у другій дії, перед тим, як увійде наскрізь мокрий Коррегідор, має

казковість і особисту магію. Пісня «Серце, не впадай у відчай швидко, бо жінки є жінки» поставлена на титульну героїню для сценічного ефекту. Пізніше, після трансформації, ми захоплюємося як музично, так і драматично каноном, який співає «посох» Корегідора. Монолог Лукаса у власному будинку на слідах нібито зради Фраскіти — одна з найатмосферніших сцен опери. Сцена Коррегідори в четвертій дії є музично цінною з точки зору характеру. Однак опера страждає на драматургічні недоліки, пов'язані з лібрето. Особливо в четвертій дії, надто багато розповідається про події, що відбулися поза сценою, замість того, щоб показувати дію. Надто мало відбувається на сцені, перед публікою; В результаті, Вольф як оперний драматург значно поступається самому собі як майстру драматичної пісні (як у "Вогняному вершнику", "Прометеї" та інших піснях).

Як і всі інтриговані п'єси, «Корегідор» не полегшує доступ до музики, тим більше до ширшого ліричного співу. Не дарма Хьюго Вольф спробував включити дві свої пісні. У багатьох своїх піснях Вольф більш драматичний, ніж у своїй опері; Це людина інтимних образів, а не сценічних декорацій, призначених для ефекту на відстані. Після свого зізнання Вольф уникнув чарівної загадковості музичної драми. «Корегідор» написаний у «мейстерзінгерівському» стилі. Вольф володіє цим стилем як музикант, набагато менше як драматург.

Режисер Малер допомагав «Корегідор» усіма мистецтвами драматургії, з найбільшою любов'ю опрацьовуючи всі музичні переваги. Цілком правильно і заслуговує схвалення те, що тільки справжній оперний композитор може зберегти свою присутність на оперних сценах. За гумором, мелодичною силою та енергією характеру «Корегідор» не зрівняється навіть із оперою "Багдадський цирульник" Петра Корнеліуса чи з комічною оперою "Приборкання норавливої" Германа Гьотца. І навіть ці опери більше хвалять, ніж виконують».

Друга віденська постановка була поставлена в Державній опері 26 червня 1926 року під керівництвом Франца Шалька, довіреної особи Вольфа. Ернст

Дексі, біограф Вольфа, намагався врятувати честь твору красномовними словами в «Neues Wiener Tagblatt»: «Одного разу я написав біографію Гуго Вольфа і вважав, що знаю його досконало; вистава навчила мене протилежного: я недостатньо добре знав його красу, точніше, з тих пір вона зросла сама собою, як іспанське вино, смак якого стає все солодшим і солодшим. І я з задоволенням помітив, що цього разу глядачі пішли радісно, ніби у них з'явився новий слух, вони були настільки оп'яніли музикою, що навіть вибачили за слабкі місця в тексті, як хтось сказав, «мелодійний Вільгельм Буш». І цей самоцвіт виконується лише один раз?"

Кількість вистав досягла чотирьох у 1926 році і була доповнена ще одним вечором у 1927 та 1928 роках. Востаннє «Корегідор» ставився у Відні 24 квітня 1936 року у Віденській державній опері під керівництвом Бруно Вальтера. (Ця нова постановка отримала лише три повтори.)

Дослідження виявило, що унікальність опери полягає у специфічному поєднанні пісенної декламаційності та тонкого психологізму, характерного для Лідера Вольфа, з елементами традицій італійської опери буфі та вагнерівськими лейтмотивними принципами. можна дійти висновку, що композитор глибоко осягнув характерні приховані аспекти літературного першоджерела і переосмислив їх метафізично. . Захоплююча музика «Корегідор» має, як того вимагав Ніцше від комедії, повну духовність і «легку тінь півдня».

Проте шлях опери до слухача виявився складним. Окрім потреби у високій ансамблевій культурі виконавців та взаєморозумінні усіх учасників постановки, на її сценічну долю могли вплинути певна статичність лібрето та висока конкуренція з боку веристських хітів та пізньоромантичних драм.

ВИСНОВКИ

Його концентрована виразність була унікальною для музики пізнього романтизму. Його пісні демонстрували своєрідне поєднання традиційних та новаторських елементів. Він мав здатність створювати вокальні мелодійні лінії, що виражали кожен емоційний нюанс заданого поетичного тексту.

Характерними були його використання тональності для акцентування та одночасне використання двох різних тональностей для представлення неоднозначності та конфлікту. Драматичний та психологічний розмах його пісенників, які можна розглядати як оповіді з персонажами та сюжетом, був вражаючим. Пісні Вольфа — це не просто продовження попередніх стилів; Вони являють собою значний розвиток жанру. Його зосередженість на драматичній інтенсивності, гармонійні інновації під впливом Вагнера та глибокий зв'язок з заданим текстом відрізняли його від попередників та сучасників. Його пісенники як «міні-опери» свідчать про вагнерівську чутливість, застосовану до інтимної форми пісні. Описи музики Вольфа, що характеризується «концентрованою виразністю» та його новаторським використанням тональності, свідчать про те, що він дотримувався унікального та потужного підходу до створення пісень. Уявлення про те, що його пісенники функціонували як «оповіді» або «міні-опери», свідчить про драматичну чутливість, що відповідає впливу Вагнера, але застосована до більш інтимного рівня авторської пісні, що підкреслює неповторний внесок Вольфа в цей жанр.

Гуго Вольф свідомо позиціонував свої твори не як "пісні", а як "вірші... створені для співучого голосу та фортепіано". Це було не просто виявом поваги до поетів, а програмною установкою на перетворення поетичного тексту на самостійну музичну форму, де вірш стає ліричною конфігурацією, а музика — його "декорацією" та водночас його новою сутністю. Творчість Вольфа викликала діаметрально протилежні реакції сучасників та наступних поколінь. Його звинувачували у руйнуванні жанру пісні (зокрема, Едуард Ганслік, який ввів поняття "симфонічної пісні" як негативної характеристики), у

"безладності" та "дилетантизмі" (Ріхард Демель, Ганнс Айслер). Критики вказували на надмірну роль фортепіано та декламаційність вокальної партії. Поряд з різкою критикою, існувало й захоплене сприйняття. Герман Бар, наприклад, вважав, що саме музика Вольфа не спотворює, а розкриває "дійсну природу віршів". Антон Веберн цінував його твори та зазнав їхнього впливу. Це свідчить про те, що частина слухачів та музикантів вбачала в його композиціях втілення ліричної довершеності та глибокого проникнення в поетичний текст. Сам композитор визнавав складний, майже "жорстокий" характер взаємодії музики та поезії, описуючи музику як "вампіра", що висмоктує життєву силу з поезії, але водночас саме через це злиття знаходить власну унікальну форму. Це парадоксальне розуміння було як підставою для критики (наприклад, з боку Теодора Адорно, який вважав, що музика Вольфа руйнує вірш), так і ключем до розуміння його творчого методу. У ХХ столітті не було єдиної думки щодо оцінки спадщини Вольфа. Його не завжди однозначно зараховували до предтеч музичного модернізму, незважаючи на очевидний вплив на окрему групу композиторів згаданих вище. Це підкреслює складність і неоднозначність його фігури та новаторства.

Численні згадки про сильну неприязнь Вольфа до Брамса та його орієнтацію на Вагнера розкривають значну дихотомію в музичному світі Відня кінця ХІХ століття. Вольфа також виступав критиком, який відстоював вагнерівські ідеали та критикував Брамса, ще більше підкреслює цей конфлікт і свідчить про те, що художня ідентичність Вольфа частково визначалася в опозиції до Брамса та його більш консервативного музичного підходу.

Постійна згадка деяких поетів, таких як Меріке, Гете та Айхендорф, як центральних у піснях Вольфа, свідчить про міцну літературну основу його творчості. Його свідоме рішення використовувати вірші, які були ігноровані іншими композиторами, підкреслює його бажання запропонувати унікальні музичні інтерпретації та створити власний мистецький голос у пісенному жанрі. Гуго Вольф отримав ґрунтовний досвід образотворчого мистецтва протягом усього свого життя, як доводять його пізні пісні Мікеланджело через

дух іспанського містицизму, каяття і захоплення, болісного розриву між земними зв'язками і небесними передчуттями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Aber, A. (1941). Hugo Wolf's 'Italian Serenade'. *The Musical Times*, 82(1176), 56–58.
2. Adorno, T. W. (1928). Hugo Wolf. *Pult und Taktstock*, 5(7/8), 150–152.
3. Austin, F. (1912). The Songs of Hugo Wolf. *Proceedings of the Musical Association*, 38, 161–169.
4. Bahr, H. (1900). Das Lied. In *Bildung. Essays* (pp. 138–144). Schuster & Loeffler.
5. Carner, M. (1952). Vol. 93, No. 1312. *The Musical Times*, 93(1312), 254–256.
6. Cooke, D. (1960). Vol. 101, No. 1405 *The Musical Times*, 101(1405), 153–154.
7. Dehmel, R. (1896). *Volkskunst und Volksbildung. Pan*, 2(1), 49–52.
8. Ehrmann, A. von. (1937). Hugo Wolf. *Sein Leben in Bildern*. Leipzig, Bibliographisches Institut.
9. Ehrmann, A. von, & Lattimer, B. (1943). Johannes Brahms and Hugo Wolf: A Biographical Parallel. *The Musical Quarterly*, 29(4), 458–465.
10. Eisler, H. (1928, 16. März). [Rezension zu Hugo Wolfs "Der Corregidor"]. *Die Rote Fahne*.
11. Eisold, S. (1956). *Der Gehalt der Lyrik Mörikes in der Vertonung von Hugo Wolf*. PhD diss., University of Berlin, 1956.
12. Elliott, M. (2006). German Lieder. *У Singing in Style: A Guide to Vocal Performance Practices* (cc. 160–193). Yale University Press.
13. Eppstein, H. (1984a). Zu Hugo Wolfs Liedskizzen. *Österreichische Musikzeitschrift*, 39(12). 27–45.
14. Eppstein, H. (1984b). Zum Schaffensprozeß bei Hugo Wolf. *Die Musikforschung*, 37(1), 4–20.
15. Fellingner, I. (1972). Die Oper im kompositorischen Schaffen von Hugo Wolf. *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1971. 10–86. Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz.
16. Foss, H. J. (1942). Concerning Classical Song. IV. Hugo Wolf. *The Musical Times*, 83(1198), 361–362.

17. Fox Strangways, A. H. (1942). Schubert and Wolf. *Music & Letters*, 23(2), 126–134.
18. Grimes, N. (2013). Hanslick and Hugo Wolf. У S. Donovan & W. Marx (Ред.), *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression* (Eastman Studies in Music, Vol. 97, cc. 261–288). University of Rochester Press.
19. Hatch, C. (1988). Tradition and Creation: Hugo Wolf's "Fussreise". *College Music Symposium*, 28, 70–84.
20. Hatch, C. (1999). Some Things Borrowed: Hugo Wolf's Anacreons Grab. *The Journal of Musicology*, 17(3), 420–437.
21. Hernried, R. (1940). Hugo Wolf's "Corregidor" at Mannheim. *The Musical Quarterly*, 26(1), 19–30.
22. Hugo Wolf's Songs. (1922). *Music & Letters*, 3(3), 301–305.
23. Levi, V. (1966). L'«Italienisches Liederbuch» di Hugo Wolf. *Rivista Italiana di Musicologia*, 1(2), 203–217.
24. Macdonald, H. (2008). Wolf's Wagner. У *Beethoven's Century: Essays on Composers and Themes* (Нове вид., cc. 79–86). University of Rochester Press.
25. McKinney, T. R. (2013). Hanslick and Hugo Wolf. У S. Donovan & W. Marx (Ред.), *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression* (Eastman Studies in Music, Vol. 97, cc. 261–288). University of Rochester Press.
26. *Musical Settings of the Songs from Wilhelm Meister*. (1970). *Comparative Literature*, 22(2), 125–146.
27. Newman, E. (1912). Hugo Wolf as Musical Critic. *The Musical Times*, 53(834), 506–508.
28. Newman, E. (1915). Hugo Wolf and the Lyric. *The Musical Times*, 56(873), 649–651.
29. Wolf, H. (1911). Brief an Engelbert Humperdinck, 2. Mai 1890. In M. Haberlandt (Ed.), *Hugo Wolf: Eine Persönlichkeit in seinen Briefen* (p. 145). Breitkopf & Härtel.
30. Wolf, H. (1975). Brief an Melanie Köchert, 21. November 1890. In F. Grasberger (Ed.), *Hugo Wolf: Briefe an Melanie Köchert* (p. 98). Hans Schneider.

31. Wolf, H. (1951). Brief an Rosa Mayreder, 16. Juni 1886. In F. Walker, *Hugo Wolf: A Biography* (p. 183). J. M. Dent & Sons.
32. W. Orr (1926). Vol. 67, No. 1004. *The Musical Times*, 67(1004), 881–882.
33. Pocock, P. (1998). The Choral Music of Hugo Wolf. *The Choral Journal*, 39(3), 25–30.
34. Schnitzler, G. (1999). Kunst bedeutet Kunst: Mörikes „An eine Äolsharfe“ in den Vertonungen von Brahms und Wolf. *У Vom Rätsel des Begriffs: Festschrift für Friedrich-Wilhelm v. Herrmann zum 65. Geburtstag* (сс. 273–298). Duncker & Humblot GmbH.
35. Stein, J. M. (1967). Poem and Music in Hugo Wolfs Mörike Songs. *The Musical Quarterly*, 53(1), 22–38.
36. Sulzer, J. G. (1774). Lied. In *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Vol. 2, pp. 702–710). Weidmannsche Buchhandlung.
37. Thym, J. (2010). Discovering “Musical Impressionism” by Way of Eichendorff and Schumann: Wolf and Pfitzner at the Threshold. *У Of Poetry and Song: Approaches to the Nineteenth-Century Lied* (Нове вид., сс. 409–436). University of Rochester Press.
38. Walker, F. (1939). New Light on Hugo Wolf's Youth. *Music & Letters*, 20(4), 399–411.
39. Walker, F. (1947). Hugo Wolfs Vienna Diary, 1875-76. *Music & Letters*, 28(1), 12–24.
40. Walker, F. (1960). Conversations with Hugo Wolf. *Music & Letters*, 41(1), 5–12.
41. Youens, S. (1989). Hugo Wolf and the Operatic Grail: The Search for a libretto. *Cambridge Opera Journal*, 1(3), 277–298.
42. Youens, S. (1999). The undoing of desire: Hugo Wolf's paired songs in the "Mörike-Lieder". *Saggiatore Musicale*, 6(1/2), 183–212.