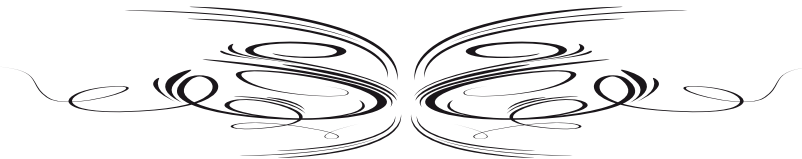


### Розділ 3

#### ПОЕТИКА ТЕКСТОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

«...И СЛОВО В МУЗЫКУ ВЕРНИСЬ...»



УДК 784.3

*Наталья Говорухина*

#### **ЧЕТЫРЕ ПЕСНИ МИНЬОН Х. ВОЛЬФА ИЗ «ВИЛЬГЕЛЬМА МЕЙСТЕРА» ГЕТЕ**

Для Вольфа поэтическое слово первично. «Музыкальное» у Вольфа предстает как прямое отражение «поэтического», заложенного в образах гетевского стихотворения, в «музыке» самого стиха, его ритме и пластике. При изучении его вокальных опусов следует опираться на текст немецкого оригинала, включающего «слово поэта» в контекст «музыкального слова», сказанного композитором. Как отмечает Д. Фишер-Дискау, сравнивая Вольфа с Шубертом, «... у Шуберта невозможно изучать текст, оставив хотя бы на время музыку в стороне» [10, с. 104]. Начиная работу над исполнением сочинений Вольфа, Д. Фишер-Дискау, как в свое время и композитор, бесчисленное число раз декламирует стихи: у Х. Вольфа «... на первом месте декламация, лишь потом приходит музыка» [там же].

Сравнение Вольфа с Шубертом далеко не случайно. Именно Шуберт переложил на музыку около 80 стихотворений Гете, создав непреходящие образцы, шедевры музыкально-поэтического жанра в немецком романтизме. «Чтобы соревноваться с ним, необходима была самонадеянность», – отмечает П. Мюллер [12]. Цель статьи – выявить принципы соотношения поэтического и музыкального

в «Четырех песнях Миньон» Х. Вольфа на стихи И. Гете из «Вильгельма Мейстера» в аспекте исполнительского прочтения произведения.

Для того чтобы понять и воплотить музыкальные идеи Х. Вольфа, вошедшего в историю музыки как «песенный композитор» (Lieder-companist), исполнителю необходимо не только вчитаться в поэтический текст его «стихотворений с музыкой», но и осмыслить концепцию этого нового стиля. Свою популярность и «лестное признание» в качестве «песенника» композитор считал односторонними и расценивал как упрек: «Что же другое может это означать, что я всегда пишу одни песни, что я владею лишь малым жанром, и даже им несовершенно, поскольку в нем содержатся лишь намеки на *драматическое творчество* (выделено нами. – Н.Г.). Выходит, что я даже не настоящий лирик» [14,43-44]. Ключевые слова в этом автовысказывании – «драматург» и «лирик» – означают две тенденции исторической эволюции немецкой Lied в XIX в. Одна из них («лирик») связана с лирикой песенных циклов Ф. Шуберта, где объективность повествования окрашена в лирические субъективные тона, а музыка «затмевает» слово своей обобщенностью. Вторая тенденция – это вокальные циклы Р. Шуман, приблизившего этот жанр вплотную к моноопере.

«Веховость» творчества Вольфа состоит в синтезе этих тенденций, в интеграции комплекса «драматических» и «лирических» средств в рамках нового типа вокально-стихотворной композиции. Как отмечает П. Вульфийус: «... Вольф выступает как наблюдатель со стороны, который глубоко вникает в существо отображаемого, но не придает ему значения автобиографического факта» [2, с. 100]. Эту оценку подтверждает и высказывание Х. Вольфа (из письма Э. Гумпердинку от 12 марта 1891 г.): «Представь меня как *объективного лирика* (выделено нами. – Н.Г.), который может свистеть на любой манер; которому в одинаковой степени доступны и самая избитая мелодия и вдохновенные лирические напевы [11, с. 77]).

Песни Х. Вольфа принципиально отличаются от шубертовских или шумановских «... по своему духу, характеру, мелодическому языку», – отмечает В. Тимохин, рецензируя совместное исполнение этих сочинений великими мастерами С. Рихтером и Д. Фишером-Дискау [8, с. 5]. И далее: «Здесь господствует ярко выраженное де-

кламационное начало. <...> Вокальная и фортепианная партии в этих песнях (имеются в виду песни на стихи Гете. – Н.Г.) совершенно равноправны, подчас независимы друг от друга и создают то единое, цельное здание, в котором все компоненты сцементированы, нерасторжимы» [там же].

Таким образом, декламационность как ведущий принцип мелодического интонирования, определяющий детализацию вокальной партии, ее психологизм, сочетается с инструментальной обобщенностью поэмно-иллюстративного («драматического») хода действия, вытекающего из образной канвы стиха, что представлено в партии фортепиано. Именно этот принцип и позволяет определить лучшие образцы песен Вольфа термином *«вокально-инструментальные поэмы в жанре миниатюры»*.

Мир поэзии Гете, к творчеству которого обратился Вольф, настолько глубок, что для композиторов (и для Вольфа в том числе) сотрудничество с ним (этим миром) было «проверкой на прочность» своего творческого метода. В обширнейшей литературе о Гете подчеркивается несводимость его исторической фигуры к какому-то одному или даже нескольким направлениям (стилям, течениям) в эволюции философско-эстетической мысли. Мы не случайно употребили здесь это широкое значение понятия «эволюция». Универсализм личности и творчества Гете достигает статуса мифологемы. Именно в таком смысле трактуется «миф» и «реальность» Гете в монографии Е. А. Свасьяна [6]. Автор отмечает, что выражение «век Гете», ставшее уже давно техническим термином историков культуры, может быть расширено именно мифологемой и дает четкое обозначение этой мифологемы – «золотой дождь» [6,21].

Под этой метафорой имеется в виду высочайший уровень поэтико-философского обобщения поэтом эпохи второй половины XVIII – начала XIX века, среди «действующих лиц» которого только в Германии были величайшие философы – Кант, Гегель, Фихте, Шеллинг, Гербер, писатели – Шиллер, Гофман и др., композиторы – Моцарт, Бетховен, Шуберт. Именно они составили золотой век, пролились «золотым дождем» на немецкую и общемировую культуру этого периода, определившую будущие направления истории философской и художественной мысли человечества на столетия вперед.

Фигура поэта Гете обобщает эпоху. Именно поэт, хотя поэтическое творчество было у Гете лишь частью его «онтологической» личности, способен эмоционально отразить свою эпоху и страну. Так считают исследователи. Как отмечает в предисловии к своей монографии К. Свасьян, «... Гете-поэт мыслится нами как функция переменного значения, охватывающая целый класс многогранных проявлений этой личности <...>, последние суть элементы класса, или зависимые переменные высказывательной функции поэта» [6,9]. Далее автор поясняет (и это особенно важно для интерпретации музыки на стихи Гете): «На обычном языке это значит: чтобы он ни делал, чем бы он ни занимался, он – прежде всего и во всем поэт» [там же].

Говоря о песнях Вольфа на стихи Гете, необходимо прежде всего уяснить характерный для них тип взаимодействия поэзии и музыки. Их соединение в конкретном жанре песни означает синтез искусств. На морфологическом уровне принципы этого синтеза объективно-сущностны и имеют для искусства всеобщий характер. На этой основе формируются и музыкальные жанры, о чем пишет О. Соколов: «В процессе развития искусств все его виды влияют друг на друга, взаимно обогащая свои художественные возможности, и вместе с тем стремятся сохранить каждый свою специфику для решения собственных задач» [6,14].

Поэт и композитор в синтетическом произведении, каковым является та же песня в ее артифицированном и национально-окрашенном варианте, представляют свои виды искусства и выступают, с одной стороны, как «творцы-соперники». Обращение Вольфа к поэзии Гете примечательно тем, что при явной разномасштабности их дарований, композитор смог уловить и воплотить музыкальную природу стихов Гете. Не случайно Гете называет свои стихотворные вставки в «Вильгельме Мейстере» песнями, описывая даже ситуацию их исполнения и последующего перевода их Вильгельмом с итальянского оригинала на немецкий язык: «Он (Мейстер. – Н.Г.) просил (Миньон. – Н.Г.) повторить и объяснить строфу за строфой, записал их и перевел на немецкий язык. Однако ему удалось лишь отдаленно передать своеобразие оборотов. Исчезло детское простодушие выражения, меж тем как обрывистая речь получилась гладкой, а непоследовательные мыс-

ли – связными. Да и ничто не могло идти в сравнение с прелестью напева» [3, 118].

Итак, песни Миньон изначально именно пелись, причем на итальянском языке, и лишь потом стали стихотворениями. В этом и состоит «музыкальная» суть поэзии Гете, олицетворявшего целую эпоху в эволюции поэтической лирики. Стихотворения поэтов «века Гете» – «само благозвучие, и музыка к ним должна создаваться сама собою» [1,5]. Автор этих слов А. В. Амброс в одном из первых эстетических исследований на тему о границах музыки и поэзии, имея в виду уже конкретно поэзию Гете, пишет: «К чему тут еще музыка, и что ей здесь делать? Разве только надеть этому стихотворению (в сноске приводится немецкий текст четверостишия и его дословный перевод, выполненный Амбросом. – Н.Г.), которое само проносится как запах фиалки, – колодки из повторений текста (потому, что надо же произведению иметь музыкальную округленность), или навесить на крылья его целый оловянный аппарат гармонизации» [там же]. Говоря о своих «песнях», Гете предупреждал: «только не читайте, а постоянно пойте», что свидетельствует об «омузыкаливании» поэзии в рамках «общего произведения искусств», которое Вагнер называет «произведением будущего» (*das Kunstwerk der Zukunft*) [1, с. 61].

Интересующие нас четыре песни Миньон включены Вольфом в грандиозный вокальный цикл «*Lieder nach gedichten von Goethe*». Гетевский цикл создавался Вольфом как своего рода антология, где объединяющим моментом является личность самого поэта. В цикл вошла 51 песня Гете (песнями, как уже отмечалось, свои сочинения называл сам автор) в том числе и 9 стихотворений, которые сам Гете поместил в свой сборник лирики под общим названием «Из Вильгельма Мейстера»: четыре стихотворения Миньоны, три – Арфиста, «куплеты» Филины, а также «Насмешливая песня» («*Spottlied aus „Wilhelm meister“*») – это название дано самим Вольфом. Причисляемая к песням из «Вильгельма Мейстера» баллада «Певец», на самом деле не относится к роману. Поэтому общее число «романных стихотворений» у Вольфа не десять, как считает В. Коннов, а девять [5, 32].

Главным вопросом в свете нашего исследования о гетевских песнях Вольфа является вопрос о том, какого рода цикличность в них прослеживается, можно ли считать циклом весь опус из пятидесяти

одного номера, правомерно ли выделение внутри сборника микроциклов, в частности, тех же четырех песен Миньон?

Что касается первого из этих вопросов, то несомненен циклический характер этого сборника, объединяемых целостным мироощущением и «музыкой стиха» великого Гете. Это – своего рода монографический цикл, к которому Вольф вообще тяготел в своем песенном творчестве. Аналогичен ему, в частности, цикл из 43 песен на стихи Мёрике, написанный в 1888 году, на год раньше гетевского. Музыкальные впечатления от личности и стихов Гете позволили Вольфу создать масштабное сочинение на едином творческом порыве, за три с половиной месяца – с 27 октября 1888 года по 12 февраля 1889 года.

Отвечая на вопрос о пенях из «Вильгельма Мейстера» как о «цикле внутри цикла» или «микроцикле», по определению В. Коннова [5, 32], можно выделить как объединяющий принцип саму сюжетно-персонажную канву романа, которую, кстати, необходимо иметь в виду и исполнителям для более полного «вживания» в образы, созданные поэтом и композитором.

Наконец, четыре песни Миньон образуют как бы персонажный принцип циклообразования (микроцикл в микроцикле), где объединяющим моментом будет интонационно-смысловая характеристика образа Миньон – аллегорического символа чистоты и искренности (фр. *mignon* – миленький, славный, крошечный). В исполнительской практике находим подтверждение этому, поскольку сложилась традиция «циклического» исполнения всех четырех песен Миньон, включаемых в программы камерных конкурсов вокалистов (например, как «Янтарный соловей» в Калининграде или конкурс камерных певцов им. Б. Гмыри в Киеве).

Песни Миньон частично структурированы уже в сборнике Вольфа. Три из них исполняются подряд (№ 5-7), а четвертая следует под номером 9 после песни «Фелина». В романе Гете четвертая песня появляется раньше остальных трех, но по замыслу композитора драматизм этой песни оказался более соответствующим финальной части микроцикла, оттеняемой к тому же музыкально-поэтической характеристикой образного антипода Миньон – Фелины.

Что же нового можно найти в музыкальных характеристиках гетевского образа в интерпретации Вольфа? Ведь великие Бетховен и

Шуберт уже представили свое видение и трактовку гетевской Миньон. Как отмечает В. Коннов, Вольф считал шубертовскую интерпретацию песен Миньон односторонней, поскольку Шуберт воплотил лишь «наиболее общее лирическое настроение» [5, с. 32]. Классическая модель Шуберта с присущей ей обобщенностью не устраивала Вольфа в плане недостаточной психологической заостренности, отсутствия деталей, через которые и может быть раскрыт лирико-психологический подтекст музыкальной драмы в миниатюре.

Характерно в связи с этим прямо не относящаяся к Вольфу высказывание Ницше: «То, что можно сделать хорошо сегодня, то, что может быть мастерским, достижимо только в малых формах. Лишь в них еще возможна целостность» [13, с. 186)]. Контекстная многослойность гетевского романа содержит одно эстетически значимое качество, которое имеет прямое отношение к музыкальной интерпретации персонажей, – *театральность*. С этой точки зрения театральность как внедряемый в песенный жанр принцип восходит к творчеству Р. Шуману.

Характерно, что и Шуман обращался к стихотворениям Миньон из гетевского романа, создав на их основе своеобразную предтечу монооперы с масштабным финалом – реквиемом по Миньон (для солистов, хора и оркестра). Однако шумановский путь театрализации песни и песенного цикла для Вольфа не был эстетическим образцом. Композитор полностью находится в русле новой эстетики позднего романтизма, масштабно определяемых ницшеанством и вагнеровскими творениями. Шумановская лиризация и психологизация как элементы театрального принципа у Вагнера с его музыкальной драмой уступают место эпической мифологизации. Это уже не просто опера, к которой шел Шуман и которая должна была быть монооперой (замысел «Геновевы»), а оперные циклы, масштаб которых свидетельствует о принципиально новом подходе к драме и музыке. Находясь под влиянием вагнеровских идей, Вольф воспринимает их, но претворяет по-своему. Ориентиром для него служит исконно немецкая Lied и «круг» песен как генетически первый образец укрупнения жанровой модели. Именно в этом ключе нужно понимать и созданный им «круг» гетевских песен, где четырехчастный микроцикл Миньон занимает свое, положенное ему место.

При обращении к циклу песен Миньон, исполнителям в первую очередь необходимо ознакомиться с контекстом романа Гете. Подчеркнем несомненную монолитность и, одновременно, некоторую развернутость, «стадиальность» этого образа. Стихотворения (песни) Миньон динамичны по своему интонационно-поэтическому и образному содержанию. Динамика заключена как во всем цикле, так и присуща каждой отдельно песне. И если первое связано со стадиями развития образа Миньон в романе, то второе – с концентрацией множественности оттенков смысла в каждом отдельном стихотворении (песне). Именно последние и интересуют Вольфа как мастера песенной миниатюры. Достаточно взглянуть на фактуру фортепианной партии, в кажущейся пестроте которой и заключен образно-динамический подтекст стихотворений. Что касается вокальной партии, то здесь по её линиям и ритмам в нотной записи видна связь со структурой стиха. Вокальная партия и аккомпанемент словно поменялись функциями – функция обобщения, как свойственная музыке, отошла к вокалисту, интонирующему стих, а функция детализации, словесно-поэтическая по генезису принадлежит инструментальному сопровождению.

Вольфовский принцип претворения гетевской поэзии именно поэтому и не противоречит музыке и образности стиха. Можно сказать, что именно Вольф «ставит точку над *i*» в трактовке песен Гете. Речь идет о том, что Гете выступал против бездумных вокальных обработок своих песен, считая последние самодостаточными: «Изображать звуками то, что само звучит, греметь, подобно грому, барабанить, разливать в плеске звуков – отвратительно. Минимум этого может быть разумно использован в виде точки над *i*», – пишет в одном из писем Гете [цит. по 4, 29].

Отметим, что Х. Вольфу, при всей сложности и неординарности вокально-инструментального решения, удалось избежать того, о чем предостерегал Гете в возможных музыкальных вариантах своих стихов. Здесь нет места внешним эффектам. Музыка Х. Вольфа не только поэтична, но и содержит необходимые лиризм и драматизм, чего он как «песенный» композитор и добивался. Достижению этой цели служат все технические новации Х. Вольфа в плане трактовки жанра, имеющей в данном случае лишь весьма отдаленную генетическую связь с немецкой Lied.



Впрочем, и гетевские стихи из «Вильгельма Мейстера» также опосредованно связаны с этим жанровым центром. В этом отношении лишь первая из песен (в микроцикле Вольфа она – последняя) по ритму стиха и куплетной форме моделирует жанровый прототип. Остальные три песни представляют собой лирико-психологические зарисовки, характеризующие образ Миньон с разных сторон, что обусловлено сюжетикой романа.

Эстетическая позиция Х. Вольфа по отношению к стихам Гете в песнях Миньон проявилась наиболее отчетливо. Это даже не «стихотворения с музыкой», как их называл сам автор, а скорее «музыкальные стихотворения», где оригинал «переведен» на язык музыки, транскрибирован ее средствами. Это не означает, что вокально-поэтическая «строчка», то есть собственно вокальная партия, лишена связи с образностью и музыкой стиха. Наоборот, именно интонации напевного прочтения стихотворения в декламационной манере определяют ее характер. Мелодекламация здесь не становится стилевым знаком. Она еще одухотворена песенностью, идущей от исконной Lied, но уже в дискретном, «разорванном» виде. Интонационно-смысловые акценты, возникающие в ходе речитативно-декламационного вокально-поэтического повествования, соотносятся «арочно», на расстоянии. Вокальная партия, если ее представить отдельно от аккомпанемента, кажется фрагментарной. И лишь в синтезе с инструментальным компонентом, во временной интеграции «формы как развернутого содержания» (Гегель) становится явленным поэтический и музыкальный смысл высказывания.

Несколько слов об образе Миньон, созданном Гете и музыкально претворенным Вольфом. В романе, кроме сюжетной функции, этот образ наделен Гете еще и особым символическим смыслом: в образе Миньон претворена *идея вечной женственности*. Поэтому во всех перипетиях музыкального воплощения образа Миньон исполнители должны руководствоваться чувством меры, имея в виду эту основополагающую идею великого поэта. И хотя главный акцент Гете делает на душевных страданиях героини, живущей в мире смутных воспоминаний, тоски и неопределенности своей судьбы, предчувствий и жажды смерти, не оформившегося чувства любви и томления как стремления, не находящего разрешения, все же – этот образ объективно светел и лиричен.

Однако трактовка образа Миньон, который у Гете почти не имеет динамики и представляет, по мысли В. Коннова, даже «несколько чуждый основной идее произведения романтический элемент», у Вольфа существенно иная. Композитора интересует не столько сюжетный, сколько лирико-психологический подтекст образа героини [там же]. В музыкальном творении Вольфа этот образ становится главным носителем романтических идей, причем, идей позднего романтизма. Сущность этих идей раскрывает Вагнер в своей концепции «произведения будущего». Составляющими здесь являются художественно-эстетический идеал романтизма с его погружением в субъективное, иррациональное, даже оторванное от действительности, а также идея искусства как мифа и, одновременно, ремесла, в котором нет различий между поэзией и музыкой, где все возвращено к изначальному синкрезису.

Воплощенный Вольфом образ Миньон отражает это единство и в поэтическом аспекте. Ведь Миньон – поэтесса, сочиняющая и исполняющая, аккомпанирующая себе на лютне, свои же собственные песни. Гете, вслед за своим романном «воплощением» – Мейстером – лишь переводит эти песни с итальянского на немецкий язык, придаёт им классически завершённую форму. Таким образом, идея транскрипции и перевода, наряду с идеей поэтического творчества-импровизации, как раз и объединяет во многом полярные установки Гете и Вольфа. Этим и объясняется новый язык, новая форма и новая эстетика немецкой *Lied*, представленная в «жанровых транскрипциях» Вольфа поэзии Гете.

**ВЫВОДЫ.** Подчеркиваемая многими авторами «поэдность», «сквозная форма», речитативно-декламационный принцип в сочетании с возросшей ролью аккомпанемента стали результатом новой эстетики претворения песенного жанра, в котором гетевская «классика» для Вольфа – лишь исходный материал. То, что песни Вольфа написаны лишь по мотивам стихотворений Гете из «Вильгельма Мейстера» позволяет назвать цикл «музыкальными стихотворениями Миньон» – вымышленного образа девочки-поэтессы, созданного фантазией великого поэта, но претворённого композитором не от лица поэта, а от лица этого вымышленного персонажа. Даже тот факт, что песни Миньон расположены иначе, чем в романе, свидетельствует об

ином принципе драматургии. Все песни идут «по нарастающей» – от экспозиции (№ 1 «Heiss mich nicht reden...») к финальному номеру цикла, по сути представляющему собой реквием, а не «автобиографическую» характеристику образа Миньон, данную Гете в романе. Даже вторгающаяся между 3 и 4 номерами фривольная песня «Филина» призвана оттенить «катарсис трагедией», совершающейся в финале. Таким образом, сквозная цикличность утверждается и во всем цикле, а не только в каждом отдельном номере. Вольф предстает именно как драматург и лирик постромантического времени, отражая через форму новое содержание ключевого жанра немецкой музыки XIX века – песни и цикл песен.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Амброс А. В. *Границы музыки и поэзии* / А. В. Амброс. – М. : Бессель, 1889. – 144 с.
2. Вульфийус П. А. *К столетию со дня рождения Хуго Вольфа* / А. П. Вульфийус // *Сов. музыка*. – 1960. – № 4. – С. 95-105.
3. Гете И. В. *Собрание сочинений : в 10-ти томах*. – Т. 7. – *Годы учения Вильгельма Мейстера* / И. В. Гете ; пер. с нем. Н. Касаткиной [под общ. ред. А. Аникста, Н. Вильмонта]. – М. : Худ. литература, 1978. – 524 с.
4. Драч И. *Странствия Миньон* / И. Драч // *Зеленая лампа*. – 1977. – № 1. – С. 28-29.
5. Коннов В. *Песни Хуго Вольфа* / В. Коннов. – М. : Музыка, 1988. – 96 с. – (*Вопросы истории, теории, методики*).
6. Свасьян К. А. *Философское мировоззрение Гете* / К. А. Свасьян. – М. : Evidentis, 2001. – 220 с.
7. Соколов О. *К проблеме типологии музыкальных жанров* / О. Соколов // *Проблемы музыки XX века : [сб. ст.] / Горьковская гос. консерватория им. М. И. Глинки*. – Горький, 1977. – С. 12-58.
8. Тимохин В. *Высокая гармония* / В. Тимохин // *Муз. жизнь*. – 1977. – № 23. – С. 4-5.
9. Фишер-Дискау Д. *По следам песен Ф. Шуберта (фрагменты)* / Д. Фишер-Дискау ; пер. с нем. Л. С. Товалевой ; предисл. Н. Л. Дорлиак // *Исполнительское искусство зарубежных стран [сост., вступ. ст., коммент. Я. И. Мильштейна ; пер. с фр. Г. М. Когана и О. А. Серовой-Хортик ; пер. с нем. Л. С. Товалевой]*. – М., 1981. – Вып. 9. – С. 169-235.
10. Фрумкис Т. *«Общительность и искренность не выйдут из моды»* / Т. Фрумкис // *Сов. музыка*. – 1982. – № 10. – С. 103-104.

11. Decsey Ernst: *Hugo Wolf. Das Leben und das Lied. Bln., Schuster & Loeffler 1921. erneut durchgesehene 7.-12. Auflage. gr. 8°. 221 S. 1 Bll., OHalbleinen, NaV., Vorsatzbl. etwas fleckig, Gebrauchssp., im Ganzen gut erhalten.*

12. Muller P. *Lieder nach gedichten von Goethe / Paul Muller // Wolf H. Lieder nach Gedichten von Goethe fur eine Singstimme und Klavier / Hugo Wolf. – Leipzig,*

13. Nietzsche W. *Der Fall Wagner, trans. Walter Kaufman, The Birth of Tragedy and The Case of Wagner / W. Nietzsche. – New York : Vintage, 1976. – S. 205.*

14. Wolfs H. *Briefe an Emil Kauffmann / H. Wolfs. – Leipzig : Br. u. Hartel, 1903/1911. – S. 155.*

**Четыре песни миньон Х. Вольфа из «Вильгельма Мейстера» Гете.** Рассматриваются «стихотворения с музыкой» Х. Вольфа, которые ознаменовали новую веку эволюции австро-немецкого вокального цикла.

**Ключевые слова:** песня, вокальный цикл, «стихотворения с музыкой».

**Говорухина Н. Чотири пісні міньон Х. Вольфа з «Вільгельма Мейстера» Гете.** Розглядаються «вірші з музикою» Х. Вольфа, що означили новий етап еволюції австро-німецького вокального циклу.

**Ключові слова:** пісня, вокальний цикл, «вірші з музикою».

**Govoruhina N. Four songs mignon by H. Wolf from “Wilhelm Meister” by Goethe.** The article is devoted to the principles of the “verses with music” by H. Wolf, which signified a new landmark on the way of evolution of the Austrian-German vocal series.

**Keywords:** song, vocal cycle, “verses with music”.

УДК 78.071.1:82-1(470)“19”

*Лариса Деркач*

## **ПРИНЦИПЫ КОМПОЗИТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЭЗИИ А. БЛОКА В ТВОРЧЕСТВЕ Д. ШОСТАКОВИЧА**

«Семь стихотворениях А. Блока», открывшие новый этап в развитии камерно-вокальной лирики композитора, являются собой малоизученный объект исполнительской интерпретации. Союз духовных