

ЛАЙТМОТИВНАТА ТЕХНИКА В КОНТЕКСТА НА ХУГО-ВОЛФОВАТА РЕЧИТАТИВНОСТ И КАНТИЛЕНА

Доц. Албена Кехлибарева

*докторант на самостоятелна подготовка в НБУ (програма „Музика“)
с научен ръководител проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н.*

Както беше изтъкнато на предишни форуми, авторската художествена песен или придобилото за нея общественост понятие „Lied“ и още по-точно в най-новата терминология – „Kunstlied“, достига своя най-висок апогей в творчеството на Хуго Волф. По-конкретно това става в последните две десетилетия на XIX и първото десетилетие на XX век. Хуго Волф онаследява традициите, идващи от вокалността на Моцарт и Шуберт, на ранните романтици като Менделсон, Вебер, на Карл Льове (авторът на над 400 балади, от които голям брой по стихове на Гьоте, наричан от някои изследователи „баща на баладата“) и други композитори, днес позабравени или наново преоткривани като: Петър Корнелиус, Адолф Йенсен (и двамата силно повлияни в творчеството си от Шуман), Роберт Франц, Феликс Дресеке. Използването на лайтмотивна техника е добре познато и във висока степен развито както в симфоничната, така и в камерната музика. Ако конкретно бъде артикулиран жанра „Lied“, лайтмотивна техника съществува и при Шуберт още в ранните му песни – баладите „Горски цар“, „Маргарита на чекръка“, и многократно в песни от цикъла „Лебедова песен“. След това при Шуман, при Лист, докато Вагнер ще я издигне в нови измерения. За да бъде проследено как точно се проявява лайтмотивният стил при Хуго Волф, ще бъдат разгледани, от една страна, песни с изявена кантиленност, от друга – песни с преобладаваща речитативност. Разглеждайки цялостно вокалното наследство на Волф, днес е трудно да се сложи разделителна черта в периодизацията на кантиленния или речитативно-декламационния му стил, може да се каже по-скоро, че характеристики и от двата стила започват от ранните му песни и продължават до края на творческите му години, но по особен начин модифицирани. Така в

двата тома, съдържащи петдесет и три песни от т.нар. „Ранни и изоставени песни“, които действително датират от седемнайсетата до двайсетгодишнината на композитора, са проектирани вече тези две основни линии, които ще бъдат в бъдеще все по-дълбинно моделирани. В песните поеми – „Вечерни картини“ от 1877 по три лирични поеми на Ленау, и в други две – също по Ленау („Нощно странстване“ и „Тъжни пътища“) от следващата 1878 година¹, впечатляващи със своята разгърнатост и величие, са вплетени както кантиленният, така и речитативно-декламационният и в някаква степен лайтмотиви (все още не в най-висшата Волфова стилистика), за които по-късно ще бъде изтъквано тяхната „свързваща триединност“².

Ще се опитам да категоризирам всеки един от тези белези-линии поотделно към принадлежащата им категория. Така към чисто кантиленните песни с много изявена мелодична линия могат да се впишат „Стоях сам сред тежки сънища“, „От големите ми болки“, „Любима, в лодката бяхме двама сами“, „Сериозно нещо е пролетта“ по стихове на Хайне и „Среднощ“ по стихове на Щурм от първия том на „Изоставени песни“, а от втория том – „Възпоменание“ по Матисон, „Любовна пролет“ по Фалерслебен, „След раздялата“ (с особена ариозна форма след встъпителен речитатив), „Връщането на лястовичките“ по Айхендорф, „Дъщерята на блатния цар“ по Мьорике. В тези ранни години на творчество, когато Волф композира по стихове на различни поети, ще се срещне и за пръв път с бъдещите си трима любими поети, на които ще посвети голям брой песни, неоформени като цикли, но свързани с различаваща се едни от други естетика за поезията на всеки от тях. Това са Едуард Мьорике, Волфганг фон Гьоте и Йозеф Айхендорф. Интересен е фактът, че на Хайнрих Хайне Волф посвещава не повече от 15 песни, преди т.нар. „пристрастяване“ към тримата поети, споменати по-горе. Какво може да се каже като някаква първа обща характеристика за тези песни с разгърнатата

¹ Из пълното издание на творчеството на Хуго Волф – **Jancik**. Hans. Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien, Band 7/1, & 7/2, 1969 – 1980, Hrgb.

² **Spitzer**, Leopold. Hugo Wolf – Leben und Werk, Holzhausen Verlag, Wien, 2003, S. 235, 316.

кантиленност: ако вземем пример с песента „Ти си като едно цвете“ по Хайне и я съпоставим с тази на Шуман и Лист, композирани по същата поезия преди Волф, ще се забележат три чисто по Волфовски характерни особености:

1) Интонационно следване в ходовете на мелодичната линия на графика на гласа, идваща от художествената рецитация на словото или един вид „аугментиран словесен образ“.

2) Контрапунктни гласове, които на този етап още нямат доминантно отношение, но се отделят от чисто хармоничния съпровод.

3) Пълно следване на текста при неповторяемост на нито една строфа или ключово важна дума, подобно както при художествената рецитация.

Именно в този ранен композиторски етап се промъкват и първите елементи на лайтмотивни интонации, ядра, особена контрапунктна ритмика. Все още това е период, в който на композитора е нужно голямо пространство, за да прояви тези лайтмотивни връзки. Някакъв далечен модел за това вероятно взема от Шуман, а след това от Вагнер, но в никакъв случай не от своя велик учител – Йоханес Брамс, при когото, както е добре известно, се задържа не повече от две години, поради някакъв вид естетически дискомфорт. За кратко време Волф прави резкия завой в полза на концентрираната, къса по обем лайтмотивна стилистика, която все повече ще клони към речитативност и лаконичност (например „Всичко върви, сърце, към вечността“, из „Испанска книга на песните“, „На една коледна звезда“ I, но особено и вторият ѝ вариант „На една коледна звезда“ II, „На съня“ по Мьорике). В този период на навлизане в дебрите на лайтмотивната техника забележителна е песента „Слънце на безсънните“ по Шекспир, която интонационно и драматургически се свързва с песента „Изоставеното девойче“ от големия брой песни по стихове на Мьорике (годината на най-активна композиторска зрялост, 1888)³.

³ Jancik, Hans. Register von den Wolfschen Lieder Werke, Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien, 1983.

Проследявайки повече песни от Волф, може да се забележи как мелодичният материал се съгъства и скъсява в своята изказност, давайки преднина на едно по-голямо хармонично движение. А продължавайки пътя на лаконизиране, мелодията ограничава все повече своята графика, достигайки според един от най-големите изследователи на Волфовото творчество – Леополд Спитцер, до т.нар. „кодово интонационно движение“⁴. В немалко песни от „Италианската“ и „Испанската книга на песни“ Волф рецитира вече текста върху един тон. Преди да се стигне до сложното майсторство на такава имагинерна повтораемост вокалната партия е поела вече особената двойствена функция в йерархията на гласоводенето като вид сопранов съпровод към по-вокално представен друг глас от клавирната партия (например в песента из „Италианска книга на песните“ – „Моят любим пее в градината при лунната светлина“).

Mässig. Op. 128.

Mein Lieb - ster singt am Haus im Mon - den -
 My lo - ver sings and bright the moon is

schei - ne, und ich muss lau - schend hier im Bet - - te
 gleam - ing, while I list - ning here must in bed - - be

le - gen. Weg von der Mut - ter wend' ich mich und
 ly - ing. Down my hot cheeks the scalding tears are

wei - ne, Blut sind die Trä - nen, die mir nicht ver - sie - gen.
 stream - ing, I hide my face lest mother see me cry - ing.

Edition Peters. K99K

⁴ Spitzer, Leopold. Analyse zu den Lieder aus dem Spanischen Liederbuch, II Teil, Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien, 1990.

В случая гласът – вокалната партия разказва, а сопрановият глас в клавирната партия илюстрира сякаш свиренето на флейтата при лунна светлина и линията на този сопранов глас от клавира е мелодично и ритмично доминиращата. Или докато гласът на вокалната партия е концентриран върху значимостта на словесната мисъл, сопрановият глас от клавирната партия доразвива тази мисъл чрез повторение на лайтмотивната кодова интонация (тактове 38-ми – 40-ти в песента „Пегрину II“ по Мьорике).

The image shows a page of a musical score for the song "Pegrinus II" by Morike. It features a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into several systems, each with a circled measure number (34, 36, 38, 42). The lyrics are in German. Performance instructions such as "immer beschleunigender" (always accelerating), "ritard." (ritardando), and "Erstes Zeitmass." (first time measure) are present. The piano part includes dynamic markings like *p*, *pp*, *ppp*, and *ff*.

34 fremd - sas - sen wir mit stumm - ver - halt' -

36 - nen Schmer - - - - - zen; zuletzt brach ich

38 in lau - tes Schlurzen aus, und

42 Erstes Zeitmass. immer ein wenig zurückhaltend
Hand in Hand ver - lie - sen wir das Haus.

Друг път повторенията във вокалната партия на един тон могат да се случват по 8 – 10 пъти преди да бъде осъществен интервалов ход и тогава този ход е много забелязан и значещ в цялостната словесно-интонационна драматургия. Естествено, не става въпрос за никаква монотонност и такова повторение на тоновете не се възприема като монотонност поради това, че Волф натоварва другите гласове от клавирната партия с хармонично движение в медиантни и преходни тоналности, така обогатява цялата звукова картина. Франк Валкер, един от най-ранните анализатори на Волфовата музика, казва: *лайтмотивната техника при Волф е така тънка, така многопластова и сложна, че видимо сякаш от точките на всеки неин елемент може да бъде съставена нова мелодична линия*⁵. Така двете партии – клавирна и вокална, участват уединени в единна хомогенна съвкупност, която не би било възможно да бъде разчленена. (Един сред множеството примери за това може да бъде песента „На една коледна звезда II“ – песен от 20 такта, в която лайтмотивчето на цветето се предава 38 пъти непрекъснато от глас в глас, вокалният глас е просто един от гласовете на полифоничната тъкан).

В други случаи, и те са характерни за зрелия и късния Волф, става типично явлението, при което гласът предава логосно кулминацията на поетичния текст, а същинската кулминация е поверена на вътрешните гласове в клавира (респ. в оркестровите гласове на оркестровата партитура). В една от последните песни „Утринно настроение“ по Райнике от 1896 година е видимо как сопрановият глас в клавира, кореспондиращ като част от вече много усложнени хармонии, предава вътрешното напрежение, въздържайки се от резки скокове, а извисяващите върхове, внушаващи величието на техния Създател, са поверени на медната група в оркестровата партитура.

⁵ Walker, Frank. Hugo Wolf, Verlag Styria – Granz, Wien, 1953, S. 361.

13 (Mit sanftiger Bewegung) ♩ = 92 - molto (195) 4

- benden gönnt, daß ihm be - geg - - ne sein Glück! Denn euch -

espressivo *molto* *r. ff.* *pp* *mp e cre*

16 *scen* - - do *f* *meno f*
ga - ben die Göt - ter, was sie den Menschen ver

scen - - do *f* *p*

19 *p* *molto espressivo*
sag - - ten, jeg - lichem, der euch ver - traut, tröst - - lich und

espressivo *f* *p* *p*

22 *p*
hilf - - reich zu sein.

espressivo *poco ritardando* *pp* *p* *pp* *ppp*

M. R. 32

Druck: „PIROLL“ Minder/Westf.

Могат да се изброяват още много характеристики на Волфовата лайтмотивна техника. Обобщавайки обаче най-същественото, недвусмислено е видимо, че именно лайтмотивната стилистика е тази, която събира и обединява в себе си успоредените пространства на Волфовата речитативна декламационност и кантиленност.