

Пример 19. И.-С. Бах. Чакона из Партиты d-moll, такты 9–10



Таким образом, аккордовая техника занимает важное место в ряду приёмов, которыми должен овладеть музыкант для полноценного воплощения своего художественного замыс-

ла. Она затрагивает достаточно широкий круг задач, ни одна из которых не может оставаться неразрешённой без пагубных последствий для интерпретации музыки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Благовещенский И. П. Из истории скрипичной педагогики. Минск: Вышешшая школа, 1980. 78 с.
2. Григорьев В. Ю. Методическая система Ю. И. Янкелевича // Педагогическое наследие. 2-е изд., перераб. и доп. М.: “Р. С.”, 1993. С. 181–235.
3. Флеши К. Искусство скрипичной игры. М.: Музыка, 1964. 271 с.
4. Ямпольский А. И. К вопросам развития скрипичной техники: Штрихи / Предисл. и ред. В. Ю. Григорьева // Проблемы музыкальной педагогики. М.: Изд-во МГК, 1981. С. 11–30.
5. Ямпольский А. И. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. М.: Музыка, 1968. С. 22–33.

REFERENCES

1. *Blagoveshchenskij I. P. Iz istorii skripichnoj pedagogiki.* Minsk: Vyshejshaja shkola, 1980. 78 s.
2. *Grigor'ev V. Ju. Metodicheskaja sistema Ju. I. Jankelevicha // Pedagogicheskoe nasledie.* 2-e izd., pererab. i dop. M.: “P. S.”, 1993. S. 181–235.
3. *Flesh K. Iskusstvo skripichnoj igry.* M.: Muzyka, 1964. 271 s.
4. *Jampol'skij A. I. K voprosam razvitiya skripichnoj tehniki: Shtrihi / Predisl. i red. V. Ju. Grigor'eva // Problemy muzykal'noj pedagogiki.* M.: Izd-vo MGK, 1981. S. 11–30.
5. *Jampol'skij A. I. K voprosu o vospitanii kul'tury zvuka u skripachej // Voprosy skripichnogo ispolnitel'stva i pedagogiki.* M.: Muzyka, 1968. S. 22–33.

В. П. Коннов

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ГУГО ВОЛЬФА

Статья посвящена основным достижениям австрийского композитора, классика романтической песни Гуго Вольфа (1860–1903) в инструментальных жанрах, которые были созданы по преимуществу в ранний период его творчества (до 1888 года) и не равнозначны его гениальным новаторским прозрениям в сфере вокальной лирики. Автор утверждает, что, тем не менее, Струнный квартет ре минор, симфоническая поэма «Пентесилея» и «Итальянская серенада» для струнного оркестра — полноценные в ху-

дожественном отношении концертные опусы, свидетельствующие о потенциальной многогранности дарования Вольфа и представляющие первые образцы его самобытного стиля, отличного от его кумиров в жизни и в искусстве, каковыми были для Вольфа Бетховен, Вагнер и Лист.

Ключевые слова: жанр, квартет, симфоническая поэма, поздний романтизм, серенада.

V. Konnov

Instrumental Genre of Hugo Wolf's Heritage

The article deals with Hugo Wolf's achievements in instrumental music created in his early period (before 1888) and are not of equal worth to his world-famous song cycles. It is argued that his string quartet d-moll, symphonic poem "Penthesilea" and "Italian Serenade" for string orchestra are very valuable musical compositions and give evidence of a potential genre versatility of his creative activities. These works illustrate the very early beginnings of his originality in style, they were also the first attempts to reject the influence of his idols in life and art, Wagner and Liszt.

Keywords: genre, quartet, symphonic poem, late Romanticism, serenade.

Инструментальная музыка является неотъемлемой частью творческого наследия Гуго Вольфа (1860–1903). Правда, достижения композитора в этой области, как и его оперные замыслы, не равнозначны его гениальным новаторским прозрениям в сфере вокальной лирики (здесь равновеликим ему был лишь его старший современник Иоганнес Брамс), они не могут встать в один ряд также и с симфоническим универсумом другого его современника, соотечественника и убежденного оппонента в вопросах пенной эстетики Густава Малера. Но, тем не менее, они представляют собой полноценные в художественном отношении концертные опусы, периодически привлекающие внимание известных исполнительских коллективов и тем самым свидетельствующие о потенциальной многогранности дарования Вольфа, не раскрытым всесторонне по причине неблагоприятных жизненных обстоятельств.

Основные инструментальные произведения, созданные Вольфом, — это симфоническая поэма «Пентесилея» для большого оркестра (1883–1885), Струнный квартет ре минор (1879–1880), Итальянская серенада для струнного квартета (1887; на ее основе

композитор сделал также авторскую редакцию для камерного оркестра, 1892), и, кроме того, Скерцо и финал для симфонического оркестра, возникновение которых относится ко времени работы над незавершенными замыслами двух циклических симфоний (си бемоль мажор и соль минор, 1876–1877).

На фоне ранней инструментальной музыки 1876–1877 годов, которую принято расценивать как композиторский дебют Вольфа, струнный квартет обнаруживает стремительный творческий рост молодого музыканта. В творческом наследии композитора квартет уникален, так как является единственным полным четырехчастным сонатно-симфоническим циклом, завершенным композитором. Это произведение, созданное в классических (бетховенских) традициях жанра, является в то же время первым ярким примером сочетания у Вольфа классических и романтических стилевых тенденций. В общей панораме романтического камерного инструментализма квартет Вольфа сопоставим по особенностям жанрового решения с тремя знаменитыми романтическими струнными квартетами, представляющими традицию венско-clas-

сического симфонизма «внутри» романтического направления: Шумана, Брамса и Брукнера. Каждый из них единичен, уникален, но, вместе с тем, последовательно воплощает творческое *credo* своего создателя в жанровой области, пограничной между камерным и оркестровым музикованием.

Романтические черты замысла квартета сказываются прежде всего в сгущенном психологическом драматизме, в ведущей роли мятежного «фаустовского» начала, в патетически приподнятой трактовке образности, что находит выражение в программном эпиграфе из Гёте, предпосланном партитуре: «*Entbehren sollst du! sollst entbehren!*» («Обездоленным быть — твоя судьба! Обездоленным!») (цитата реплики Фауста, часть первая, вторая сцена в рабочем кабинете Фауста). Этот девиз недвусмысленно указывает на истоки фаустианства юного Вольфа, находившегося под обаянием «фаустовских» произведений Листа, бывшего одним из кумиров его юности.

Однако было бы ошибочным рассматривать квартет целиком и полностью в рамках позднеромантической образности и концепционности. Уже этот, в сущности, первый из его завершенных композиторских опусов отнесен печатью самобытности и обнаруживает стремление выйти за пределы устоявшейся романтической традиции, как это впоследствии будет характерно для зрелого песенного и оперного творчества композитора. Образный замысел произведения определяется переплетением позднеромантической экспансии субъективного самовыражения и тяготения к величественным, сдерживающим и обуздывающим силам, находящим свое воплощение в логике полифонического мышления. Сочетание этих двух начал здесь, в квартете, лишено уравновешенности — это именно противоборство самообуздания, а не мудрая гётеевская «философия отречения», что и выдает романтические предпосылки обращения Вольфа к линейной полифонии и делает очевидным

непосредственный прообраз, на который Вольф здесь опирался, — поздние квартеты Бетховена с их стихийным выявлением раскованной игры фантазии, родственной романтизму, но при этом властно обуздываемой жесткой дисциплиной линейно-полифонического мышления.

Романтическая кричащая обнаженность образных контрастов, составляющая своеобразие драматургии первой части, стала следствием ее трактовки как картины душевного разлада лирического героя цикла. В этом сказывается переосмысление традиционных для венской классики функций частей сонатно-симфонического цикла: первая, обычно драматически-действенная часть, становится картиной душевной драмы лирического героя и перенимает от части функции лирической (или медитативной) второй части цикла.

Продолжая инициативу, заявленную первой частью, Вольф по-новому истолковывает и вторую, медленную часть (традиционный лирический центр): на этот раз фактором переосмыслиния исходной драматургической функции в составе целого становится тенденция «дистанцированного» воплощения душевной драмы героя. Носителем этого устремления становится пасторально-пантеистическая образность. Во второй части квартета Вольф едва ли не впервые для себя касается столь характерной для его зрелых песен сферы звуковых образов пантеистического характера, по своему генезису не являющихся принадлежностью романтического искусства. Неотъемлемой чертой стиля Вольфа они стали чуть позже, начиная с цикла Шести духовных песен для хора на стихи Й. Эйхендорфа (1881), произведения, стилистически весьма близкого второй части квартета. Но уже в квартете в своем раннем стихийном проявлении эти звуковые идеи образуют вырастающий «изнутри» противовес субъективно окрашенной лирике.

Третья часть квартета — скерцо — дает полное развитие намеченным во второй

части элементам “объективной” образности, чему способствует традиционная функция скерцо как жанровой части классического сонатно-симфонического цикла. Однако “внеличная” жанровая основа классического скерцо окрашивается у Вольфа яркими романтическими тонами, тем неповторимым сочетанием утонченной фантастики и проникновенного самоуглубленного психологизма, которое образует в австро-немецкой музыке линию, ведущую от “Крейслерианы” Шумана к скерцо Девятой симфонии Брукнера. Характерной чертой Скерцо является последовательно претворенный монотематизм, вернее, тематически-концентрированное изложение, основой которого является постоянно присутствующий остинатный пунктирный ритм, пульсация которого определяется тематическим зерном — “motto”, из которого прорастает весь материал скерцо.

Финал квартета в целом имеет лирико-жанровый характер, продолжая и завершая вырастающую из всей концепции произведения линию «объективной лирики». В основу сонатной формы финала положены две темы (скерцозная главная и кантиленно-песенная побочная), они дополняют друг друга, сливаясь в оживленную жанровую звуковую картину ансамблевого музенирования. Альтернативой становится несколько “брутальный” натиск “конструктивистского” фугато разработки, стихийно предвосхищающего токкатно-моторные звуковые образы неоклассицизма XX века. Однако финал не дает достаточно убедительного завершения цикла, так как он не выполняет своей главной задачи — обобщения многоплановой концепции цикла. Проблема финала, ключевая для позднеромантического симфонизма, здесь не получила разрешения, адекватного всеобъемлющему творческому синтезу, составляющему своеобразие стиля больших песенных циклов. Тем не менее завоевания Вольфа в работе над струнным квартетом несомненны — это и первые опыты индивидуализации классико-

романтической интонационной лексики, и сочетание романтического монолога с разнообразными проявлениями внеличной образности, и многоплановость концепции, и мотивно-тематическое единство достаточно протяженных разделов формы.

К числу произведений, обозначивших порог полной творческой зрелости Вольфа, принадлежит и симфоническая поэма “Пентесиля”. “Пентесиля” является единственным крупномасштабным произведением для большого оркестра у Вольфа. В основе программного замысла “Пентесиля” лежат сюжетные перипетии одноименной трагедии Генриха фон Клейста (1777–1811), одного из “бурных”, “неистовых” немецких романтиков, ставшего в ту пору властителем дум молодого музыканта. Творчество Клейста привлекало Вольфа не только в начале, но и на закате его творческого пути, и влияние Клейста на творческие принципы Вольфа не менее велико, нежели его увлечение Мёрике, Гёте или Эйхендорфом. Известно, что в историю немецкой литературы и театра Клейст вошел как современник и антагонист Гёте. Трагические неразрешимые коллизии романтического сознания получили у Клейста заостренную, порой гипертрофированную форму выражения, по степени “перегретости” эмоции приближаясь к драматургии экспрессионистов, усилениями которых Клейст возрождается в XX веке. Клейст впервые, еще до увлечения поэзией Мёрике, исторг у Вольфа источник вдохновения, в порыве которого композитор открывает самобытные средства выражения свойственного ему неукротимо-демонического порыва, из которого впоследствии вырастают и “Огненный всадник”, и “Прометей”, и “Миньона II”, и другие столь же неистовые по выразительности песни Вольфа. Личность Клейста, мятущаяся из крайности в крайность, полная трагически-неразрешимых противоречий (и однажды послужившая Вольфу аллегорией собственной судьбы в искусстве) с наивысшей последовательностью запечатлелась в образе

Пентесилеи — героини одноименной трагедии (весьма вольно переосмыслившей мотивы античного мифа об амазонках), легендарной девы-воительницы, вступающей в яростный смертельный поединок со своим возлюбленным Ахиллом, охваченной безумием и гибнущей, не в силах вынести горечи победы в этой схватке.

Драматургия симфонической поэмы Вольфа слагается из последования трех эпизодов, которые лишь относительно обособлены друг от друга, но обозначены композитором как три части цикла. Они неравнозначны не только по статусу и смысловой наполненности, но и по масштабам (первая и вторая части даже в совокупности по числу тактов не уравновешивают третью). По драматургической функции в составе целого первую и вторую части можно было бы осмыслить как две взаимоисключающие друг друга интродукции к третьей, основной части — средоточию драматического столкновения враждующих начал. По смыслу эти две взаимоисключающие интродукции экспонируют порознь неодолимые силы, движущие помыслами и страстями героини: смертельный ненависть и «грезы любви». Невозможность сочетания этих двух движущих сил драмы и, как следствие, «разорванность сознания» героини, влекущая ее к безумию и самоуничтожению, драматически раскрывается композитором в третьей части симфонической поэмы.

Первая часть, озаглавленная “Вторжение амазонок под Трою”, — картина грозного войска амазонок и — одновременно — символическое воплощение роковой предначертанности судьбы Пентесилеи как царицы амазонок и девы-воительницы. Она состоит из двух эпизодов. Первый из них использует звуковые средства, нацеленные на картинную обрисовку широких просторов поля битвы: звучат фанфарные “кличи”, попеременно провозглашаемые медными, эти реплики интонируются в разных тональных плоскостях, и композитор создает тем са-

мым “зримый” эффект широкого звукового пространства, постепенно заполняемого воинами. В кульминации все голоса сходятся в один мощный унисон (литера “С” партитуры [3, с. 11]), после которого звучит второй эпизод — трехдольная музыка фантастического маршеобразного шествия амазонок.

Вторая часть — просветленная картина брачного «праздника роз», о котором мечтают амазонки, обреченные, согласно легенде, брать в плен своих возлюбленных на поле битвы. По исходной жанровой основе тематизма и приемам его изложения вторая часть имеет песенный характер. Несколько экзотический характер придает материалу необычная инструментовка: мелодия проводится в высшем регистре у флейт, затем — у высоких скрипок на фоне мерцающей, переливающейся, вибрирующей звуковой атмосферы, слагающейся из разнообразных tremolo, восходящих пиццикато струнных, “тянущихся” педалей приглушенных медных, “глиссандирующих” пассажей альтов. Все эти оркестровые средства создают таинственно-“флуоресцирующий” звуковой образ, придают теме высшую утонченность, характер “нездешней” красоты, напоминающей звуковые таинства импрессионизма. Очевидно, что Вольф отталкивается здесь от одухотворенности и “бесплотности” начальных тактов оркестрового прелюда к “Лоэнгрину”, но при этом делает значительный шаг в сторону дифференцированной оркестровки Рихарда Штрауса. Динамическая реприза второй части обнаруживает стремление композитора детально передать сложные и неоднозначные душевые движения героини Клейста. Реприза состоит из двух эпизодов. В первом (литера «Q») — находится смысловая кульминация: на динамическом нюансе пианиссимо тема мечты о празднике роз самозабвенно изживается, растворяясь в бесконечности романтического томления. Во втором разделе (после смены размера на $\frac{3}{4}$) истаивающие, словно в бескрайней выси, мотивы темы

праздника роз у высоких деревянных духовых на фоне затаенного трепета литавр начинают оспариваться глухими угрожающими репликами басов, становящимися все более настойчивыми и агрессивными. Их нисходящая гаммообразная линия, «искривленный» мелодический рельеф, заостренная пунктирными оборотами ритмика формируют мотивы, в процессе концентрации которых возникает важнейшая музыкальная тема сочинения — тема ненависти Пентесилеи к Ахиллу (тромбоны, второй такт литеры «S»; ее более полный вид дает кульминация третьей части, литеры «X»).

Переход от второй к третьей части живописует борьбу противоречивых чувств в сознании героини, и эта борьба передается внешне неупорядоченными полифоническими комбинациями «мотива праздника роз» и темы ненависти Пентесилеи на фоне разрастающегося бурного вихря трепета струнных. Все средства здесь нацелены на передачу разноголосицы чувств в сознании героини. Линеарная жесткость сочетания голосов, утрата ясно ощущимой тонально-гармонической опоры живописуют помутнение сознания Пентесилеи, охваченной воинственной ненавистью к Ахиллу. Начало третьей части (звуковой картины битвы Пентесилеи с Ахиллом и амазонок с греками) с темы, представляющей собой вариант темы ненависти Пентесилеи, представляется психологически оправданным. Кроме того, пример этой трансформации подтверждает свободное владение Вольфом принципами монотематических вариационных преобразований тематизма, воспринятыми от Листа.

Драматургия третьей части («Борьба, страсти, безумие, уничтожение») слагается из нескольких эпизодов картинного характера. Но в этом последовании, определяемом программными предпосылками, ясно прослеживаются классические традиции симфонического жанра: в композиции третьей части отчетливо различимы контуры сонатной формы, трактованной, правда,

достаточно свободно. Многоэлементная главная партия вырастает из новой темы (5-й такт литеры «T», «Sehr lebhaft») и излагается как относительно завершенный эпизод. Длительное нагнетание приводит к внезапному перелому: к вторжению «темы ненависти Пентесилеи», которая прорывается на гребне кульминации (4 такта до «Ff») и сразу же перекрывает силою драматической экспрессии предшествующий тематизм главной партии. Сразу же отметим, что в репризе третьей части «тема ненависти Пентесилеи» уже безраздельно представляет главную партию, ее безудержный, стихийный напор прорывается в сферы грандиозного, а сама возможность такого прорыва определяется интонационным прообразом темы (в качестве такового выступает лейтмотив копья Вотана из тетralогии Вагнера); собственно же главная тема экспозиции в репризе «замещается» родственной ей по смысловому наполнению заглавной темой первой части симфонической поэмы (17 тактов до «Tt»), которая в конструктивном отношении становится интонационной аркой, обрамляющей и скрепляющей весь цикл.

В роли побочной темы экспозиции третьей части выступает слегка видоизмененная тема второй части симфонической поэмы (мечты амазонок о празднике роз, 7 тактов до «Kk»). Таким образом, полярные по смыслу образные сферы первой и второй частей поэмы в третьей части приводятся в непосредственное соприкосновение в качестве главной и побочной тем сонатной экспозиции. Однако достигнутая подобным образом «критическая масса» потенциально взрывчатого материала не повлекла за собой «цепную реакцию» взаимодействия в разработке сонатной формы третьей части. По динамике и целеустремленности развития она заметно уступает экспозиции и динамической репризе, в чем, вероятно, сказалась неопытность молодого композитора в подходе к этой важнейшей части сонатной формы. Разработка выглядит отстраняю-

щим эпизодом, который вводится и завершается одним и тем же материалом (21-й такт “L1”), и это способствовало в свое время легкости копирования всей разработки в первом (посмертном) издании партитуры [4]. Urtext же разработки состоит из небольшого вариационного цикла на материале побочной темы, встроенного в разработочный раздел сонатной формы. Экстатическое нагнетание настроения безудержного ликования в кульминации заканчивается срывом последней и вторжением динамической репризы (такт 730).

Наиболее впечатляющими страницами партитуры являются, бесспорно, те эпизоды третьей части, которые навеяны сценами трагедии, в которых, согласно Клейсту, ослепленная безумной ненавистью Пентесилея натравила на Ахилла свору гончих псов. Характерна предвосхищающая экспрессионизм «перегретость» эмоционального строя этих эпизодов, побудившая Вольфа к поиску экстраординарных средств, которые в дальнейшем встретятся в песнях с характерным сюжетным мотивом разбушевавшейся враждебной человеку природной стихии. Элементы этого слоя стилистики — уменьшенный лад, в котором и излагается первое кульминационное проведение «темы ненависти» (4 такта до “Ff”), политональные эффекты (сочетание диатонических фанфарных ходов труб и хроматических нисходящих тират, имитирующих лай озверевших псов), линеарная активность голосоведения, «искривляющая» функциональную логику последования аккордовых комплексов (особенно в генеральной кульминации — литеры «Хх»).

Субъективная накаленность эмоционального строя «Пентесилеи» стала закономерным и последовательным выражением периода «бури и натиска» в творчестве Вольфа — именно так характеризовал свое произведение сам композитор в письме к Оскару Гроэ от 16 апреля 1890 года [2, с. 14]. Именно поэтому от «Пентесилеи» тянутся нити к будущим значительнейшим работам

Вольфа — к песням на тексты из «Вильгельма Мейстера» Гёте с их глубочайшим душевным самоанализом и к образу Тио Лукаса из другого многострадального творения Вольфа — оперы «Коррехидор».

Одночастная «Итальянская серенада» для струнного квартета (1887) замыкает ряд завершенных Вольфом инструментальных опусов. Однако она в то же время выступает из этого ряда благодаря новизне, нетрадиционным формам решения проблемы инструментального цикла. Тематически близкое к «Итальянской симфонии» Ф. Мендельсона, произведение это стоит за рамками жанрового канона классической симфонии или струнного квартета и обнаруживает прямые параллели композиционным решениям многих зрелых песен (в особенности из «Итальянской книги»). Характерная для стиля зрелых песен Вольфа импульсивная концентрация мысли влечет за собой «сжатие» крупной формы в инструментальную миниатюру, которая трактуется как программная драматическая сценка. «Серенада» как бы наполнена до краев огненной пластикой итальянского народного танца (типа тарантеллы или сальтарелло), и при этом ее об разность находится на грани сценической наглядности, апеллируя, конечно, не к зрению, а к фантазии слушателя.

Характерной чертой произведения, обнаруживающей еще одну параллель к «романским» песенным циклам, является индивидуализация формообразования. Лишь отдельные элементы классической сонатности сохраняются композитором: характерна в этом отношении тонико-доминантовая смена тональных «плоскостей» изложения при переходе от рефrena к первому эпизоду пятычастного рондо, к которому ближе всего стоит композиция серенады. Но и эта инерция восприятия сразу же преодолевается композитором, дающим новую яркую тему в основной тональности, а не в побочной. В связи с элементами сонатной формы должен быть также упомянут фрагмент мотивной разработки темы — рефrena перед его пер-

вым повторным проведением, — напоминающий по типу изложения разработочные разделы классической сонатной формы.

Композиция произведения «крупным планом» более всего напоминает о рондо, но подлинным «режиссером» драматургического процесса здесь является вариационно-вариантное развитие, имеющее своей основой песенную строфичность, а не инструментальную рондальность. При этом логика чередования сыплющихся, словно из рога изобилия, замечательно ярких танцевальных тем скрыта в «поэтической программе» сочинения, разгадать которую и предлагается слушателю. В общих своих чертах это, без сомнения, сценка любовного признания, с диалогами самоуверенно-мужественного и кокетливо-женственного персонажей, с выразительными инструментальными речитативами солирующей виолончели, словно передающей комичную жалобу неудачливого ухажера. Все это — характерные сюжетные мотивы будущих циклов песен Испанской и Итальянской книг. «Интонационная наглядность» обрисовки поведения персонажей в сочетании с обостренным и динамичным выражением неоднозначного психологического состояния (смеси неподдельной нежности, страсти и лукавства) делают из этого неболь-

шого шедевра подлинный прогноз вершинных достижений мастера в песенном жанре.

Решительный поворот в сторону драматической миниатюры, обозначенный «Итальянской серенадой», стал, вместе с тем, предвосхищением радикального поворота Вольфа к полному господству в творчестве вокальных жанров. Если ранний Вольф с покоряющей художественной убедительностью, отчасти компенсирующей неполную творческую зрелость, раскрыл себя именно в инструментальных опусах, а его ранние песни остались свидетельством напряженной работы над овладением вершинами композиторского мастерства, то после покорения этих вершин Вольф уже не обращается к инструментальной музыке. Авторитетное мнение, разделяемое видными учеными, о том, будто Вольф утратил творческий интерес к инструментальной музыке исключительно под впечатлением скандалного провала оркестровой репетиции «Пентесилеи» с Хансом Рихтером [1, с. 141], все-таки не объясняет исчерпывающим образом этого поворота, подспудно вызревавшего в инструментальном творчестве композитора. Его достижения в этой области, трансформировавшись, естественно влились в мощный поток развития его вокальной лирики и в оперные опыты.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Decsey E. Hugo Wolf. Erster Band: Hugo Wolfs Leben. 1860-1887. Leipzig und Berlin: Schuster und Loeffler, 1903. 159 s.
2. Hugo Wolfs Briefe an Oskar Grohe. Im Auftrage des Hugo Wolfs-Vereins in Wien, herausgegeben von Heinrich Werner. Berlin: G. Fischer-Verlag, 1905. 316 s.
3. Hugo Wolf. Saemtliche Werke, Bd. 16: Penthesilea. Symphonische Dichtung. Nach der von Univ. Prof. Dr. Robert Haas 1937 veroeffentlichten Ausgabe vorgelegt von Prof. Dr. Hans Jancik. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1971. 140 S.
4. Penthesilea. Sinfonische Dichtung fuer grosses Orchester nach dem gleichnamigen Trauerspiel Heinrich von Kleist's komponiert von Hugo Wolf. Die Partitur, bearbeitete v. J. Hellmesberger. Leipzig: Verlag von Lauterbach et Kuhn, 1903. 116 s.