

78.071.1

П.96

Б

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
Харківський національний університет мистецтв
ім. І. П. Котляревського

«П'ЯТЬ ВІРШІВ МАТИЛЬДИ ВЕЗЕНДОНК» Р. ВАГНЕРА
В КЛАСІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Методичні рекомендації
для студентів-піаністів, бакалаврів і магістрів музичного мистецтва

Харків - 2019

УДК 781.66 (07)

Укладач: Н. В. Інютюкіна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського

Рецензенти : О. І. Козак – доктор мистецтвознавства, професор кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ

В. М. Щепакін – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики ХДАК

3705

Робота над вокальним циклом Р. Вагнера «П'ять віршів Матильди Везендонк» у класі концертмейстерської майстерності. Методичні рекомендації для студентів – піаністів, бакалаврів і магістрів музичного мистецтва

Методичні рекомендації підготовлені на кафедрі концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського

3705

П'ять віршів Матильди Везендонк» Р. Вагнера в класі концертмейстерської майстерності.

Предметом даних методичних рекомендацій є вокальний цикл Р. Вагнера «П'ять віршів Матильди Везендонк» (1857-1858). Багато в чому цикл є проєкцією оперної естетики композитора, в якій глобальна оперна драма пронизана казковим елементом, що рівносильно поверненню до міфологічного і декоративного театру бароко, на цей раз збагаченому потужним оркестром. Вплив окремих ознак символізму на творчість Р. Вагнера дозволяє оцінювати музику «П'яти віршів» з точки зору багатозначної символіки тексту твору, складеного коханою жінкою композитора, символіки тематичних утворень музики, складеної з цитат опери «Тристан та Ізольда». Така жанрова різноманітність камерно-вокальної сфери, як «вірш з музикою», до якого відноситься цикл Р. Вагнера висуває більш тісний взаємозв'язок музики з поезією, переважання мовно-декламаційних елементів, використання наскрізної форми.

В. Васіна-Гроссман, розвиваючи тезу про переростання Lied в «вірш з музикою», зазначає насичення її музичної мови «лексикою неоромантизму». «Процес зрівнювання в правах голосу і інструмента, - зазначає дослідник, - що почався ще у Шуберта, тут досягає найвищої точки. Голосу Вагнер відводить функцію носія поетичного слова, в музичному плані він має підлегле значення» [1, с. 280-281].

Мета методичних рекомендацій - багатоаспектний аналіз фортепіанного супроводу вокального циклу Р. Вагнера «П'ять віршів Матильди Везендонк» для виявлення його ролі в створенні інтерпретаційного задуму.

Дослідницький інтерес до даного твору пояснюється і втіленням в іншому жанровому ключі важливого для Р. Вагнера значення інтонаційно-образної

Бібліотека ХНУМ



Б370

АБ

Бібліотека
ХНУМ

символіки Liebestod (Любові-Смерті). Даний твір осмислено з точки зору еволюції вокально-фортепіанного ансамблю і тих завдань, які виникають перед виконавцями, в тому числі перед піаністом-концертмейстером в нових стильових умовах.

У циклі відсутній традиційний сюжетний принцип об'єднання, однак в якості психологічного стрижня виступає наскрізний образ-символ Любові-Смерті, відбитий в поетичній концепції одного учасника. Черета психологічних станів об'єднана єдиним поетичним стилем, «точкою зору» поета, що постає в циклі в ролі ліричного героя.

Цикл «П'ять віршів Матильди Везендонк» створювався Р. Вагнером протягом 1857/8 років напередодні завершення роботи над «Тристаном і Ізольдою», що зумовило схожість художньо-поетичних мотивів і тематичних утворень. Не випадково, сам композитор називав цей опус «П'ять віршів» без вказівки жанру і розглядав його як ескіз до «Тристана» (зокрема, романси «Мрії» та «В теплиці»). Відібрані композитором вірші дихають якоюсь особливою цюгливою чистотою і відображають благородну, мрійливо-піднесену натуру поетеси. Красива і талановита жінка, Матильда зуміла перейнятися ідеалами і мріями Р. Вагнера, зрозуміти і оцінити його. За словами Б. Левика, «поступово ця дружба переросла в пристрасну любов з боку композитора. Працюючи над "Валькірією", Р. Вагнер мав звичай в передвечірній час приносити Матильді те, що ним було написано вранці в той же день. Він посилав їй листи і записки з виписаними лейтмотивами. Над рукописом вступу до "Валькірії" Р. Вагнер написав три букви: G.S.M., що означає "Gesegnet sei Mathilde" ("Хай буде благословенна Матильда!")» [2, с. 193-194].

В ідейно-тематичної інтерпретації Р. Вагнером вихідного поетичного тексту неможливо не помітити впливу песимістичній філософії А. Шопенгауера. У своїй книзі «Світ як воля і уявлення» філософ висуває ідею двоємір'я, в якому протиставлені Життя як еквівалент страждань і Смерть - еквівалент

Божественного, вічного. На його думку, «воля до життя не може знайти собі кращого стану, ніж те, яким є її сьогоднішня; а тому разом з життям для неї неминучі страждання і смерть індивідів. Звільнити її від страждань надано запереченням волі до життя» [4, с. 470]. Любов в цій ієрархії цінностей А. Шопенгауера вважає ілюзією, оманливим міражем, тільки зміцнює волю до життя і перешкоджає переходу в гірський світ.

Ріхард Вагнер по-своєму переломлює цю філософську концепцію: любов в його розумінні є єдиною метою, досягнення якої неможливо в земному житті, тому необхідність і бажаність смерті композитор розглядає як спосіб здійснення любові. Значить, тільки перейшовши в інший вимір можна отримати досконалу любов.

Як уже зазначалося, за вибором «П'яти віршів» композитора ясно проглядається одна з ідейно-сміслових домінант його оперного творчості - Liebestod. Зокрема, в створюваній в ті ж роки опері «Тристан і Ізольда» композитор, відмовившись від створення інтриги традиційного типу, він відмовляється і від протиставлення кохання і смерті, наділяючи ту і іншу властивостями вічності. П'ять різних станів складаються в оригінальну концепцію музичної драматургії: не конфліктну, завдяки ключовій ідеї Liebestod, не сюжетну, оскільки різні вірші не пов'язані подією канвою. Проте, цикл сприймається як єдине ціле, бо його музика організована внутрішньою логікою розвитку почуття ліричного героя: від томління і чуттєвого полону до набуття спокою. Такий тип драматургії можна назвати «драматургією станів».

Монолог як основний принцип висловлювання в «П'яти віршах» пронизаний динамікою внутрішнього психологічного впливу: боротьбою пристрасстей, зміною настроїв, мотивів, думок. Це зумовлює переважання повільних темпів, складний малюнок інтонаційної тканини, мерехтіння тональної палітри, багатство фортепіанної партії, що несе на собі печатку оркестрового мислення композитора.

Музику «П'яти віршів» слід розглядати як єдине тематичне ціле, де вокальний і інструментальний компоненти злиті воедино.

Метафоричний образний світ поезії Матильди Везендонк створює багатий ґрунт для звукової символіки, що реалізується за допомогою відомих знаків романтичного двоєміря, відображених в музично-драматургічній двоплановості, що наділяє любовну драму складним психологічним підтекстом.

Хоча жанрове визначення опусу не відповідає сформованим уявленням про вокальний цикл, тим не менш, Р. Вагнер зберігає тісний зв'язок зі сформованою традицією, надаючи більшості номерів завершеності форми, здійснюваної в першу чергу партією фортепіано. Досить назвати репрізне відновлення інтонаційно-фактурного викладу в «Янголі» (№1), «В теплиці» (№3), «Скорботах» (№4), «Мріях» (№5). Подібне трактування вступного та заключного розділів як смислових квінтесенцій виявляє спадкоємність з Л. Бетховеном, Ф. Шубертом та, особливо, Р. Шуманом і, відповідно, підвищує роль піаніста-концертмейстера в створенні образного світу твору, певної психологічної установки партнера. Така прозора тема, висхідна по тонах трезвуку на тлі органного пункту в «Янголі» (№1), остинатна ритмоформула, що символізує «прядку часу» в «Стій» (перший розділ №2), монотонна тема дурманних квітів в центральному номері «В теплиці» (№3), пафос низхідних з вершини пунктирних ходів в «Скорботах» (№4), що викликає в пам'яті риторичну фігуру «catabasis» епохи бароко, яка закріпила за собою семантику «сходження».

Виконавський аналіз дозволяє виявити драматургічну роль кожної п'єси циклу, розкрити все багатство фортепіанного звучання, його здатність передати різноманітність емоційних станів героя. Потрібно відзначити, що поряд з тембрами фортепіано, Р. Вагнер вживає звучності, які асоціюються з тембрами інструментів симфонічного оркестру, що значно розширює звуковий діапазон

фортепіано. Процес «уравнювання в правах» голосу та інструменту, що почався ще у Ф. Шуберта, тут досягає вищої крапки [1, с. 280].

Відкриває цикл «Янгол» (№1 «Der Engel»). Sehr ruhig bewegt - дуже спокійно), де заявлена двоплановість музичного образного світу. Пісенна висхідна тема у світлому E-dur змінюється в середній частині чуттєвими спадними фразами в e-moll. Так, за допомогою протилежного руху, що кореспондує з поширеними риторичними фігурами бароко «anabasis» і «catabasis», Р. Вагнер надає поетичному тексту символічного звучання, виводячи його за рамки особистісного переживання в область філософського узагальнення. Знайдений прийом посиленій ладотональними фарбами, встановлює водорозділ між гірським і дольним світами.

Важливе значення в образній характеристиці відводиться тут партії фортепіано. Висхідний рух ламаних трезвуків поперемінно в правій та лівій руках, зазначено ремаркою автора «дуже ніжно і м'яко», створює відчуття повітря, прозорих «лоєнґрінівських» звучань (В. Васіна-Гроссман). Ретроспективно усвідомлюється дублюванням семантичної опозиції верху та низу у співвідношенні початкового і предфінального номерів («Янгол» і «Скорботи»), завдяки чому викреслюються глибинні зв'язки між зовні самодостатніми частинами даного опусу.

В середньому розділі на словах «де ледь чутно серце стогне і тугу в тиші приховує» фортепіанний супровід перетворюється в остинатну акордову пульсацію, статичність повторень якої долається хвилеподібним методичним розвитком. У репрізі відбувається характерне для циклу в цілому постійне мелодійне оновлення тематизму вокальної партії (за принципом «нескінченної мелодії»), в той час як тематизм початкового інструментального супроводу залишається незмінним.

Описані характеристики дозволяють оцінити твір номера як експозицію провідних поетичних мотивів і принципів відбору тематичних утворень.

У цьому контексті стає зрозумілим використання остинатних гамообразних пасажів в партії фортепіано в «Стій» (№ 2 «Stehe still!». Bewegt - жваво), які відсилають до риторичної фігури «fuga», яка уособлювала біг, плинність. В даному випадку виникають асоціації з образом прядки часу - веретена Парок (Мойр), які прядуть нитки людських долі, укладаючи їх в парну періодичність «Життя – Смерть». Подібна символіка диктує необхідність використання швидкого темпу (єдиний раз зустрічається в циклі) і визначає контур інструментальної фактури в першому розділі номера. Характерна протидія мелодійної спрямованості вокальної партії і інструментального супроводу в кожній фразі при загальному секвентному підйомі мелодії. Така структура тематизму створює підвищений емоційний тонус, який підтримується ланцюгом гармонійних модуляцій (c-moll - es-moll - f-moll).

Перехід в «небесну» сферу (2 розділ) характеризується зміною засобів виразності, які природно «проростають» з попереднього початкового образу, що робить правомірною паралель з оперною сценою наскрізного типу. Нові семантичні знаки: зміна темпоритму, розширення фактурного діапазону майже до чотирьох октав, зовнішня статика свідчать про психологічну трансформації образного плану з реальної сфери в містичну. Вперше в циклі виникає семантика любовного томління, мрій, блаженства. На словах «душі одне в одному себе знаходять» починається поступове уповільнення, яке завершує «вірш». Ця образна модуляція в рамках однієї частини циклу послужить моделлю для драматургії всіх наступних номерів циклу.

Підтвердженням служить центральний номер «У теплиці» (№3 «Im Treibhaus». Langsam und schwer - повільно і важко) - символічне вираження єднання любовного томління і смерті («звуків життя і сонної імлі»). Змістовна теза номера: «І як сонце сховатися жадає від марноти денних сует, так і той, хто духом страждає, в п'яті мовчання шле привіт», головним чином, зосереджений в мелодико-гармонійному комплексі фортепіанного вступу, який виконує функцію

своєрідного motto. Трикратно повторюється, повільно висхідний мотив в третьому проведенні, ніби переборюючи безсилля, злітає на дві октави. На противагу традиційному в таких випадках crescendo Р. Вагнер виставляє знак поступового згасання динаміки - diminuendo, задає всьому номеру іреальний характер. Підсилює таке сприйняття специфіка ансамблевого письма, quasi-неузгодженість вокальної та фортепіанної партій. Містичний настрій в репрізованому розділі вносять тривожні tremolo в низькому регістрі на pp і синкоповані секунди з мерехтінням фригійської і натуральної II ступені лада. При великій кількості дрібних динамічних відтінків, як правило, в межах p і pp вражають два яскраві спалахи раптового f на словах «квіти» і «світло», як прорив реальності в світ мрії.

Особливе місце в циклі відведено «Скорботам» (№ 4 «Schmerzen». Langsam und breit - повільно і широко). Випереджаючи фінальну ідейно-тематичну розв'язку, Р. Вагнер поміщає в кульмінаційну зону текст, який можна було б назвати гімном Смерті. За метафоричним образом Феба, згасаючого, щоб відродитися до нового життя, слідує рядок оголення істини: «У смерті насіння життя нового», - це розуміння вищого сенсу Смерті стає виправданням земних скорбот. Як і у всіх піснях циклу, основне змістосуче навантаження припадає на фортепіанну партію. Саме в ній вміщено інтонаційний комплекс, що відображає всі ідейно-образні повороти. Інструментальний вступний двутакт - образно-смысловий ключ всього номера - квінтесенція музичних формул образу смерті. Повернення чотирьохдольного метра після двох номерів з «суперечки» дводольного і тридольного (6/8) метрів сприймається як твердження маршової ходи смерті. Асоціативний ряд посилений характером ритмічної організації мелодії, яка в процесі розвитку виявляє свою лейтмотивну природу: остинатний пунктирний ритм, риторична фігура «catabasis», нарешті, пряма алюзія до III частини (траурний марш b-moll'ної сонати Ф. Шопена). Те, що композитор включає в якості читаного семантичного ряду знаменитий твір підкреслює першочерговість інструментального (тобто, власне музичного) начала.

Незвично трактована і динаміка тонального розвитку. Традиційний для музичних творів просвітницької епохи рух від початкового мінору до однойменного мажору в фіналі стверджує перемогу світла над темрявою, життя над смертю. Р. Вагнер використовує для утвердження протилежної ідеї. Його фінальний C-dur трактовано так, що сприймається знаком просвітленого позбавлення від скорбот життя і, одночасно, смисловою антитезою традиційному уявленню про смерть як про трагедію, представлену в початковому c-moll. В тональному русі від c-moll до C-dur читається і бетховенська алюзія. У знаменитій П'ятій симфонії воно стало вираженням ідеї перемоги над долею, як перемоги життя над відчаєм. Р. Вагнер надав даного прийому інше смислове наповнення, створивши, по суті, філософсько-музичну інверсію відомої художньої концепції.

В цілому співвідношення вокальної та фортепіанної партій при зовнішній схожості з добетховенською традицією дублювання в фортепіанній партії вокального мелосу також має протилежне трактування. Ключова тематична фраза вперше проводиться в інструментальному вступі в октавному подвоєнні. Її вторинне проведення унісоном голосу і фортепіано сприймається з позиції змін інструментального варіанту як зняття пафосності траурного жанру і переведення проблеми в площину ліричного осмислення. Голос в заданих умовах сприймається додатковим коментуючим: злиття вокальної партії з мелодією інструменту залишає йому самостійність лише в словесному тексті. Структура пісні також вибудовується відповідно до жанрової семантики інструментального ряду. Форма, яку можна розглядати як тричасну з контрастною серединою, динамізованою репризою і доповненням, оголюється в чергуванні двох відомих жанрових прообразів: траурного маршу і гімну. Гімничною фактурою виділений середній розділ, в якому ранкове народження сонця для нового дня (після вмирання в годину заходу) сприймається метафорою ключової ідеї - народження для нового досконалого життя за межею смерті. Дотримуючись точності відтворення вокальної природи жанру, Р. Вагнер в цьому розділі дає свободу голосу, жорстко

розділивши мелодію (вокал) і супровід (акомпанемент). Але контрастний характер розділу композитор підкреслює інструментальними засобами: гімнична фактура підсилює ладогармонічну динаміку, що створює важливий смисловий пласт. Вокальна ж партія на протигагу абсолютній новизні інструментального ряду як і раніше зберігає елементи вихідного інтонаційного initio. Показово і те, що смислова розв'язка відбудеться лише після звільнення фортепіанної партії від союзу з вокалом.

Інше рішення функції фортепіанної партії дано в заключному номері циклу «Мрії» (№ 5 «Traume» - Sehr mabig bewegt, aber nie schleppend - дуже помірно, але не затягуючи), де вона наділена кількома функціями. З одного боку, витримана остинатна аккордова пульсація створює виразний фон для вокальної партії, що підноситься над гармонійним супроводом. Однак в фортепіанному вступі та висновку містяться виразні секундові ковзання-зітхання в верхньому рельєфі, що надають вокально-поетичному настрою особливий колорит. З іншого боку, у міру розвитку поетичних образів активізується мелодійний голос фортепіанної фактури, дублюючи вокальну партію і надаючи їй особливу вагомість за рахунок унісонного викладу. При цьому партія фортепіано «розщеплюється» на рельєф і фон, а при появі лінії баса набуває вигляду триярусної фактури, що наділяє її характерними властивостями самостійної інструментальної мініатюри. У цих випадках вокаліст і піаніст не тільки зливаються воедино, а й співак, в свою чергу, підсвічує фортепіанну партію іншими тембровими фарбами.

Будучи фінальним номером циклу, «Мрії» стягують багато ключових інтонацій і типів фактурно-ритмічного руху попередніх номерів: аккордова пульсація, пунктирний ритм, хвилеподібний мелодійний розвиток, висхідний рух по звуках тризвуків (тт. 56-57). Два плану оселі душ тут показані в нерозривній єдності: смерть - бажаний результат для закоханих. «Мрії» виявляються, таким чином, і смисловою кульмінацією циклу, і його репризою. Наведені приклади свідчать про широке залучення в фортепіанній партії риторичних фігур, усталених

2075

інтонаційно-ритмічних формул і мотивів, що дозволяють поєднувати конкретизацію поетичних образів з їх філософським осмисленням. Наприклад, незважаючи на «острівці» дублювання вокальних тем у фортепіано, в цілому Р. Вагнер виявляє незалежність інструментальної партії в структурному, мелодико-тематичному, ритмічному планах, що ставить перед виконавцями найскладніші завдання ансамблевої взаємодії. Мелодійні вершини, місцеві кульмінації практично ніколи не збігаються, протяжність фраз різна. Подібна аметрійність створює вібруючий простір, звільняє інструментальну партію від функції супроводу, наділяючи її інтонації додатковими нюансами. У романах «Янгол», «У теплиці», «Мрії» спостерігається ефект поділу функцій вокальної та інструментальної партій: фортепіанні теми створюють замкнутість і завершеність, в той час як вокальний мелос залишається рухливим і мінливим.

Що ж дозволяє Р. Вагнеру радикально осмислити роль інструментального початку в вокально-фортепіанному дуеті? На перший погляд, розвиваючи техніку співвідношень голосів аналогічно пасіонам І. С. Баха, він наділяє співочий голос властивими інструменталізму інтонаціями (мається на увазі швидка зміна типу викладу, мінливість ритмічного малюнка, зламана мелодика, хроматичні ковзання і т. п.). Разом з тим, композитор апробує новий принцип взаємодії вокальної мелодії і класичної гармонії, протиріччя між якими призвело до народження знаменитої «нескінченної мелодії». Безперервність форми забезпечується варіантним перетворенням вихідних тематичних оборотів, особливою плинністю гармонійного розвитку, заснованого на постійному зволіканні розв'язання нестійких гармоній, довгому очікуванні тоніки. У такому контексті партія фортепіано наділяється цементуючою функцією, про що свідчить наявність практично в кожному номері утриманого комплексу виразних засобів, що дозволяє дослідникам виділяти певне коло лейтінтонацій, співвідносячи його з тематичним змістом опери «Трістан і Ізольда». Зокрема, В. Васіна-Гроссман вказує на тему любові Ізольди (постлюдія в «Янголі») [1, с. 27], завершальний

епізод циклу в «Мріях», що має схожість зі знаменитим дуєтом Трістана та Ізольди з другої дії [1, с. 279]. Цей ряд можна продовжити риторичною фігурою «біг часу», «прядки часу» в фортепіанному остинато в «Стій!», умовно названої нами темою дурманних квітів в «У теплиці».

Сприяючи домінуванню того чи іншого емоційного стану або конкретизації поетичного образу, подібні лейткомплекси створюють певні труднощі в рішенні виконавських завдань. З одного боку, їх багаторазова повторність чревата монотонністю, стимулюючи концертмейстера до пошуку оновлювання піаністичних ресурсів, тим більше що сам Р. Вагнер нерідко обмежується подібними динамічними вказівками. Наприклад, домінуючий нюанс *p* в «Янголі» розцвічується вказівками *rit p*, *cresc.*, \diamond , *pp*; в «Стій» переважає прийом «хвилеподібного нахату» гучності в межах одного такту: $p < mf$, що прогнозує розширення кордонів динамічної хвилі з кульмінаційними сплесками на *f* і *ff* (тт. 1, 2, 16-17). Аналогічним рішенням відзначені інші номери циклу.

З іншого боку, жанрова природа вокально-фортепіанного дуету, незалежно від трактування композитором співвідношення вокального та інструментального начал, вимагає дотримання найсуворішої міри звукового балансу в ім'я збереження першорядної ролі співака. Особливо це стосується тих моментів, коли голос виявляється, з точки зору регістра, «зануреним» всередину інструментальної тканини, а саме: середній розділ в «Янголі», другий розділ в «Стій!», Такти 9-13, 17-20, 29 -30 в «У теплиці», такти 16-22 в «Скорботах». Крім вищесказаного, це є ще одним підтвердженням тези про синкретичне трактування композитором вокально-інструментальної взаємодії. Повертаючись до паралелей в трактуванні вокально-інструментального початку в пасіонах І. С. Баха, відзначимо творче переосмислення традиції. Якщо у І. С. Баха пісенність, співучість були сплавлені з декламаційним типом висловлювання, що додає особливу смислову наповненість, «духовну напругу», то у Р. Вагнера нова якість досягається на перетині пісенного

з інструментальним за принципом сполучених судин. В результаті композитор в своєму вокальному опусі звільняється від привабливих пут німецької Lied.

Серед новаторських прийомів, властивих даному циклу, музикознавці називають інтонаційно-темброве протиставлення двох сфер - Небесної і Земної. В. Васіна-Гроссман зазначає «подвійність ліричних образів, що з'єднують піднесену споглядабельність з чуттєвістю,» земними "пристрастями" [1, с. 275-276];]. Так, для першого номера характерна мажорна тональність, розрідженість фортепіанної фактури, світлий регістр, переважання повільних темпів, що передають стан спокою, томління. На протилежному полюсі виявляються більш інтенсивна динаміка, щільність фактури, тональна нестійкість. Разом з тим, для абсолютизації протилежних начал немає достатніх підстав. По суті, найбільш яскраво вищеназвані прийоми заявляють про себе лише в крайніх номерах. В інших - світло і тінь, захват і печаль, наснага і спокій співіснують, визначаючи мінливість психологічних станів. Не випадково, тільки початок другого номера відзначено зазначенням автора «жваво» (Bewegt), в інших випадках це ремарки: «дуже спокійно» (Sehr ruhig bewegt), «повільно і важко» (Langsam und schwer), «повільно і широко» (Langsam und breit), «дуже помірно, але не затягуючи» (Sehr mäßig bewegt, aber nie schleppend). Усередині ж номерів присутні уточнення: «з ентузіазмом» (mit enthusiasmus, №1), «більш помірковано» (mäßiger als zuvor, №2), «оживлено» (belebt, №5). Досить виразні і характеристичні примітки Р. Вагнера, серед яких зворотів: «ніжно» (zart), «м'яко» (sanft), «немов у забутті» (wie ganzlich sich verlierend), «виразно» (ausdrucksvoll), «схвильовано» (bezeugt), «важко» (schwer) і т. п. Так само рухливі динамічні і алогічні плани, де нерідко протягом двох тактів *f* змінює *p* (№2 тт. 10-11), *ff* - *p* (№2 тт. 17 -18, №4 тт. 13-14), *p* - *f* (№4 т.3) *ritenuto* - *accelerando* (№5 тт. 46-47).

Виходячи з цього, складно погодитися з таким однозначним прочитанням образного ладу циклу. Нам здається, що саме відсутність однозначності висуває

особливі вимоги до пошуку виконавських деталей. Здатність перевести вокальне інтонування в інструментальний план, володіння найтоншими звуковими аналогіями поетичних образів є необхідною умовою при виконанні цих «віршів».

Підсумовуючи аналітичні спостереження, відзначимо найбільш суттєві з точки зору концертмейстерських завдань моменти. Тонка градація психологічних нюансів всередині кожного з «віршів», відсутність помітних контрастів між ними, утримані інтонаційні комплекси, прийоми репрізної завершеності вимагають від піаніста-концертмейстера детального опрацювання драматургічного плану кожного номера і циклу в цілому, стимулюючи пошук адекватних засобів для втілення емоційних переживань поетичних образів. На перший погляд, такого роду ситуація, при якій концертмейстер набуває статусу рівноправного ансамбліста, служить спонукальним мотивом для демонстрації особистісного підходу і піаністичної майстерності. Разом з тим, специфіка вокально-фортепіанного дуету полягає в тому, що концертмейстер зобов'язаний підпорядкувати своє виконавське рішення логіці вокального розвитку. «П'ять віршів Матильди Везендонк» Р. Вагнера є одним з тих відкриттів в області вокальної літератури, в яких діалог-згода рівноправних партнерів постає досконалою формою, оголюючи при цьому підпорядковану функцію інструментального компонента. Висловлений парадокс в проекції на вагнерівську творчість також передбачає переосмислення поняття «підпорядкованості», оскільки, не знижуючи вимог до цілісності фортепіанного рішення, пов'язаного з подоланням закладеної в тексті статичності повторності, наповненню партії внутрішнім динамізмом, концертмейстер перебуває ніби в прикордонній зоні, постійно коригуючи обираємий комплекс засобів з незалежно розгортаємою вокальною партією.

Список литературы

1. Васина – Гроссман В. А. Романтическая песня XIX века / В. Васина – Гроссман. – М. Музыка, 1966. – 407 с.
2. Вагнер Р. Статьи и материалы / Рихард Вагнер ; [ред.-сост., авт. Коммент. – Г. В. Крауклис и В. Г. Гамрат-Курек ; пер. с нем. М. А. Абезгауз и др.]. – М. : Музыка, 1974. – 200с.
3. Левик Б. Рихард Вагнер / Б. Левик. – М. : Музыка, 1978. – 448 с. – (Классики мировой музыкальной культуры).
4. Шопенгауэр А. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 2. Мир как воля и представление : [пер. с нем.] / Артур Шопенгауэр. – М. : Terra-Книжный клуб : Республика, 2001. – 559 с.