

ностей. Выявляются общие и индивидуальные черты в трактовке жанра романтического трио исследуемых композиторов.

Ключевые слова: романтическое фортепианное трио, песенная стилистика, вариантность, драматургия, ансамблевая игра.

СОКОЛОВА Л. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНТИЧНОГО ФОРТЕПІАННОГО ТРІО (НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННИХ ТРІО Ф. ШУБЕРТА ТА Ф. МЕНДЕЛЬСОНА). Розглядаються фортепіанні тріо Шуберта та Мендельсона як романтичні зразки жанру. Здійснюється порівняльна характеристика стилістики, композиційно-драматургічних та ансамблевих особливостей. Виявляються загальні та індивідуальні риси у трактуванні жанру романтичного тріо досліджуваних композиторів.

Ключові слова: романтичне фортепіанне тріо, пісенна стилістика, варіантність, драматургія, ансамблева гра.

SOKOLOVA L. GENRE-STYLISTIC FEATURES OF A ROMANTIC PIANO TRIO (ON AN EXAMPLE OF PIANO TRIOS OF F. SCHUBERT AND F. MENDELSSOHN). In article it is considered Schubert and Mendelssohn's piano trios as romantic samples of genre. The comparative characteristic of stylistics, composite-dramaturgic and ensemble features is carried out. The general come to light and individual traits in treatment of a genre of a romantic trio of investigated composers.

Key words: a romantic piano trio, song stylistics, alternativeness, dramatic art, ensemble game.

УДК 78.071.2 : 786.2

Нина Инюточкина

ПАРТИЯ ФОРТЕПИАНО КАК КОМПОНЕНТ МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ «СТИХОТВОРЕНИЯ КОРОЛЕВЫ МАРИИ СТЮАРТ» Р. ШУМАНА

Активное развитие камерной вокальной лирики на протяжении последних двух столетий способствовало поиску адекватных методов ее исследования, очертив круг проблем, связанных с соотношением поэтического и музыкального начал, законами формообразования, постижением образного мира и средств его конкретизации, разнообразием жанров и их спецификой и т. п. При наличии обширной

литературы, посвященной вышеперечисленным проблемам, удивляет отсутствие фундаментальных разработок в области концертмейстерского компонента вокально-фортепианного ансамбля.

Данная статья является попыткой восполнить существующий пробел посредством выявления целого комплекса задач, стоящих перед современным исполнителем фортепианной партии вокально-инструментального дуэта. Предложенный подход определяет **актуальность** темы.

Цель статьи состоит в осмыслении трактовки фортепианной партии в вокальном цикле «Стихотворения королевы Марии Стюарт» Р. Шумана, отражающей эволюцию в структуре вокально-фортепианного ансамбля, а соответственно, и в сфере концертмейстерского исполнительства.

Р. Шуман обратился к поэтическому наследию шотландской королевы Марии Стюарт в поздний период творчества (1852). Чем же был вызван интерес Р. Шумана, столь придирчивого к поэтическим текстам своих творений? Мария Стюарт была весьма просвещенной монархиней, ее стихи не лишены литературных достоинств, но, по всей видимости, композитора, как и других художников, привлекла неординарная личность королевы, ее судьба, насыщенная драматическими событиями и нашедшая отражение в ее поэтических излияниях¹. Поэтому вокальный цикл Р. Шумана выстраивается в соответствии с основными вехами жизненного пути королевы. Для композитора всегда было важно показать характер в развитии, опираясь на кульминационные моменты жизни героя. С присущей ему утонченностью чувствования, с психологической достоверностью он создает портрет женщины сильной, выдающейся, прошедшей испытание властью. «В жизни человека, – пишет С. Цвейг, – внешнее и внутреннее время лишь условно совпадают: единственно полнота переживаний служит душе мерилom: по-своему, не как холодный календарь, отсчитывает она изнутри череду уходящих часов. <...>. Лишь когда в человеке взыграют его душевные силы, он истинно жив для себя и для других, только когда его душа раскалена и пылает, становится она зримым образом» [3, с. 10].

Отобранные Р.Шуманом стихотворения из сборника староанглийской поэзии переведены на немецкий язык Г.Ф.Финке и компонуется

¹ История жизни Марии Стюарт вдохновила Ф. Шиллера на создание одноименной трагедии, С. Цвейга – романа, Ф. Мендельсона – 3-ей части «Шотландской» симфонии, С. Слонимского – оперы.

по принципу дневниковых записей, что предопределяет переключение номеров с одного эмоционально-психологического состояния на другое и выдвигает соответственные требования к исполнителям. Повествование ведется от первого лица, порождая ощущение происходящего «здесь и сейчас». Пять стихотворений, положенных в основу последнего вокального цикла композитора, образуют единую линию развития, отражающую переживания разных лет, от юности до смерти (период протяженностью в 26 лет).

№ 1 – Мария покидает Францию после краткого правления в связи со смертью супруга Франциска II, уступив трон Екатерине Медичи (1561). Теперь она больше не французская королева, а та, кем была от рождения, – королева Шотландская.

№ 2 – Рождение сына – будущего английского короля Якова I (1566).

№ 3 – Письмо английской королеве Елизавете – ее непримиримой политической противнице, война с которой привела Марию к фатальному исходу.

И, наконец, финальные № 4 и № 5, в которых заточенная в Тауэр Мария прощается с жизнью (1587).

Как известно, в цикле отсутствует сюжет как последовательность событий, однако ему присуща особая логика – мы узнаем о героине из отдельных важных жизненных событий, таким образом, пять стихотворений складываются в сюжетное музыкальное целое. Лаконичность цикла определяет особую степень концентрированности высказывания и тип лирики – экспрессивной и одновременно возвышенной. Р. Шуман выбирает для личностных высказываний особые условия: исповедь героини в жанрах монолога, письма, молитвы создает предпосылки для переосмысления драматургии вокального цикла, приобретающего черты монодрамы.

Установка на одного героя, его персонификация (для сравнения вспомним циклы «Любовь и жизнь женщины» и «Любовь поэта», герои которых обезличены, абстрактны – Женщина, Поэт), необходимость исполнителей «входить в образ» усиливают элемент театральности, позволяя говорить о наследовании опыта музыкального театра. По мысли Г. Ганзбурга, «подобно тому, как театрализация мадригала в XVI веке предвосхитила рождение оперы, театрализация вокального цикла, совершавшаяся в позднем творчестве Шумана, предвосхитила появление монооперы. Последняя возникла не как упрощение,

уменьшение масштабов многофигурной оперы, а как усложнение, укрупнение масштабов камерного вокального жанра» [1, с. 111]. Скрытая действенная сторона в развитии сюжета, динамизм, словно бы просящийся на сцену, подразумевают весомую роль исполнителей, разработку многочисленных деталей, компенсирующих отсутствие разыгрываемой лирико-психологической ситуации.

Прежде чем перейти к анализу новаций в области фортепианной фактуры, ансамблевого решения, обратим внимание на особенности стиля композитора, приметы его вокального письма, поскольку тип интонирования влияет на избираемый комплекс пианистических средств.

Вершиной считаются вокальные циклы, написанные в 40-ом году: «Круг песен» («*Liederkreis*» сл. Г. Гейне, *op.* 24), «Мирты» («*Myrthen*» сл. И. В. Гете, Ф. Рюккерта, Р. Бернса, Г. Гейне, Р. Байрона, Т. Мура и Ю. Мозена, *op.* 25), «Круг песен» («*Liederkreis*» сл. И. Эйхендорфа, *op.* 39), «Любовь и жизнь женщины» («*Frauenliebe und Leben*» сл. А. Шамиссо, *op.* 42), «Любовь поэта» («*Dichterliebe*» сл. Г. Гейне, *op.* 48). Обостренное внимание к тексту, равноправное и многоплановое взаимодействие голоса с фортепиано, усложненный в сравнении с Ф. Шубертом мелодико-полифонический тип фортепианной фактуры, возросшее значение гармонии – вот наиболее существенные черты зрелого вокально-инструментального стиля композитора.

Поздние же циклы – «Семь песен Елизаветы Кульман. На память о поэтессе», *op.* 104 (1851) и – «Стихотворения королевы Марии Стюарт», *op.* 135 (1852), недостаточно востребованы ни исполнителями, ни музыковедами, хотя отдельные примеры можно обнаружить в исследованиях Г. Ганзбурга, Н. Говорухиной. Между тем, приверженность Р. Шумана к поиску новых форм и жанров привели его именно в поздних циклах к жанровым новациям.

Произведение *op.* 135² свидетельствует о направленности позднего шумановского стиля к обобщению более широкого ареала художественных явлений предшествующей культуры. Цикл характеризуется некоторым отходом от тех романтических позиций раннего периода творчества, которые ассоциируются с изменчивостью, эмоциональной заостренностью внутреннего душевного мира композитора, «двуплановостью» шумановского художественного сознания,

² Перевод с немецкого Эм. Александровой.

олицетворенного в образах Флорестана и Эвсебия. Так, стремление к ясности, осязаемое во всех элементах музыкального целого (в мелодике, сочетающей декламационную выразительность с кантиленой, в метроритмической упорядоченности, в лаконизме формы) протягивает нити к классицистским нормам музыкального мышления. Преобладание, по меткому выражению В. Васиной-Гроссман, «строгой лирики» над романтическим порывом сближают Р. Шумана с И. С. Бахом и поздним Л. Бетховеном. Лирика позднего Р. Шумана становится интроспективной, лишенной чувственности и внешних контрастов, что подчеркивается культивированием медленных темпов – *Langsam* (№ 1, 2, 4, 5), ограниченным диапазоном используемых тональностей, нивелирующих внезапность образных переключений, волновой тип драматургии. Все номера написаны в *e-moll*, а центральный третий номер – в *a-moll*, что создает «купольный» тип композиции. Тем самым, свойственная Р. Шуману контрастность миниатюр, порождающая калейдоскоп настроений, отступает на второй план перед динамикой становления и развития целостного образа, а органичное сочетание внутреннего (переживание) и внешнего (показ) действия обуславливает многочисленность деталей, нюансов интонирования.

Характерный для Р. Шумана тип вокального письма, где голос и инструмент выстраиваются по принципу *quasi*-имитационного взаимодействия, диалогического обмена репликами, подхватывания мелодической линии инструментом, создает выразительный контрапункт поэтического текста, вокала и фортепиано. В этом сложном союзе кардинально переосмысленной оказывается партия фортепиано. В цикле представлены различные типы фортепианной фактуры: фигурационная, полифонизированная, гомофонно-гармоническая, аккордово-хоральная. Комплекс избираемых средств взаимообусловлен жанровой природой номеров, более всего заявляющей о себе в фактурно-ритмической сфере; соответственно тип фортепианного изложения диктует своеобразие его отношений с вокальной мелодией. В овеянный светлой печалью первый номер она вносит звукоизобразительный элемент в соответствии с поэтическим текстом.

На первый взгляд, фортепианное сопровождение «**Прощания с Францией**» (№ 1 «*Abschied von Frankreich*». *Ziemlich langsam*) выполняет сугубо фоновую функцию, порождающую ассоциации с баркаролой. Однако Р. Шуман трактует гармоническую фигурацию наподобие барочной прелюдии, в которой просвечивает скрытое

многоголосие. Это свойство импровизационного жанра позволяет композитору вплести в фигурационное движение контуры вокальной мелодии, то ритмически совпадая с ней, то, напротив, несколько запаздывая. Найденный фактурно-ритмический прием выполняет различные функции: асимметричность вносит звукоизобразительный элемент, напоминая плеск волн, с другой стороны, придает высказыванию трепетную взволнованность. Последнее становится очевидным в связи с декламационным стилем изложения вокальной партии, где каждая мелодическая фраза свободна от диктата стихотворного ритма с его регулярной акцентуацией. Р. Шуман сознательно нарушает стихотворную ритмику текста, лишая его сильной доли, вводит синкопу, создающую так называемый агогический акцент (тт. 6, 12, 16). Подобное расслоение фигурационного фона, поддерживающего вокальную интонацию в точках соприкосновения, создает впечатление полифонии инструментальных голосов. Музыкальная ткань насыщена микродинамическими нюансами (очень подробными у Р. Шумана), которые усиливаются в моменты подъема мелодии в верхний регистр и филируются в ее нисходящем движении. В тембральное расцветивание добавляются глубокие басы левой руки, партия которой, в свою очередь, также представлена двумя линиями: *E – H₁*, возникающих в виде свободных органных педалей, и более подвижным мелодическим рельефом, постепенно завоевывающим звуковое пространство нижнего регистра.

Контрастом воспринимается хоральность «**После рождения сына**» («*Nach der Geburt ihres Sohnes*». *Langsam*) и «**Молитвы**» («*Gebet*»), соответственно №№ 2, 5. Подобным типом фактуры композитор объединяет два важных события в жизни героини – материнство и осознание близкого конца, особым одухотворенным настроением, благодаря чему психологизм цикла реализует себя во внешнем и внутреннем планах действия. Вместе с тем, хоральность ассоциируется с высоким, лишенным суетности тоном, с церковным пением и с атмосферой храма. Здесь, как нигде, пожалуй, выявляется индивидуальность Р. Шумана в прочтении избранного жанрового прообраза.

В обоих номерах происходит своеобразное ритмическое решение вокальной партии, словно бы запаздывающей по отношению к начальной гармонической вертикали. В фортепианном сопровождении композитор также смещает акцент на слабую долю, внося в музыку импульс асимметрии (тт. 5, 6, 9 в № 5). Несмотря на то, что центром

цикла является третий номер, в нем, в силу присутствия лирического сюжета, ощутима сквозная линия драматического развития с кульминацией в «Молитве», где иное образное наполнение сопровождается напряженной гармонией уменьшенных созвучий, задержаний, хроматических скольжений. Хоральная фактура фортепианной партии компенсирует «разорванность» вокальных фраз, обусловленную более интенсивным интонированием и процессом вокального дыхания, предельной связностью аккордового сопровождения. Педаль позволяет расширить диапазон гармонических вертикалей, образуя «многоэтажные» (по терминологии Ю. Хохлова) аккордовые комплексы, и создает иллюзию бесконечно длящейся органной звучности.

Особый случай в плане динамического решения в № 2 («После рождения сына») представляет «виртуальная динамика» в такте 10. Невозможное с точки зрения акустики усиление аккорда, уже взятого на фортепиано, по замыслу композитора предполагает мысленный энергетический настрой пианиста на смысловой акцент всей фразы «много, много дней!» Продлевая задержание в вокальной партии, фортепианный аккорд, благодаря психологической установке исполнителя на градацию звучности, начинает «обретать очертания». Вокалист, подхватив этот импульс, объединяет многократные репетиции на звуке «g» в логически завершенное построение.

Не менее интересен интонационно-динамический профиль темы «Молитвы». При общем поступенном секвентном восхождении контур вокального мотива изломан ходом вниз на квинту, воплощая интонацию скорбной патетики. Фортепианные аккорды на *fp*, соотнесенные с верхним регистром вокальной фразы, и последующее их филирование до *pp* в нижнем привносят в трактовку хора еще большую эмоциональную остроту, предчувствие печальной развязки.

Известного рода однозначностью решения отличается центральный номер цикла – «**Королеве Елизавете**» (№ 3 «*An die Königin Elisabeth*». *Leidenschaftlich*). Энергичные аккорды в его начале воспринимаются резким контрастом на фоне «хоральной тишины» предшествующего *Langsam*. Пунктирный ритм, интонация возгласа, преобладание нюанса *f*, напористость страстного высказывания имеют своим прообразом арию мести. Эмоциональный тон задает фортепиано, в котором многократно на протяжении небольшого номера повторяется одна и та же ритмофактурная формула. Здесь аккордовое изложение выполняет две функции:

эмоционально-психологического переключения и связующего элемента между вокальными репликами.

В отличие от описанных выше номеров, участники ансамбля сливаются в едином психологическом переживании, поскольку ни вокальная, ни фортепианная партии не содержат даже намека на какой-либо второй смысловой план. Напряженный диалог между вопрошающими ходами у пианиста и ниспадающими ответами у певицы при совместном выполнении тончайших агогических и динамических нюансов аккумулирует энергию отчаяния. Речитативно-декламационная вокальная мелодика вместе с пунктирной аккордовой пульсацией создают неразрывный ток музыкального движения, когда участники ансамбля мыслятся неким единым разнотембровым инструментом, в синкретическом единстве. Поэтому краткость вокальных фраз, запаздывающий характер их вступлений, прием «подхватывания» в качестве общей стилиевой приметы данного цикла здесь приобретает иное наполнение. Учитывая, с одной стороны, дублирование фортепианной партией вокальной мелодии, а с другой – функцию инструмента в качестве своего рода пружины, двигающей развитие действия, фактурный рельеф предстает как единый разнотембровый мелодико-гармонический пласт, не лишенный, однако, выразительных элементов подлинной диалогичности, обыгрываемой Р. Шуманом в виде попеременных реплик либо посредством *quasi*-имитаций.

Иное распределение ролевых функций отличает предпоследний номер цикла «**Прощание с миром**» (№ 4 «*Abschied von der Welt*». *Langsam*). Среди схожих черт назовем интонационную инициативу фортепиано с его сарабандным нисходящим ходом, преобладание аккордовой фактуры и элементов диалогичности, выстраивание крупных построений за счет нанизывания относительно кратких вокальных фраз. Вместе с тем, проникновение большого числа выразительных пауз в фортепианную партию (редкий прием для этого цикла), усиление моментов солирования у вокалиста, которое подчеркнуто скромной аккордовой поддержкой, и, одновременно, удержанное *mot-to* у инструмента наделяя партии относительной самостоятельностью по принципу комплементарности.

Таким образом, ансамблевое взаимодействие индивидуализируется, а фортепианная партия вновь выполняет множество ролевых функций. Например, Р. Шуман намеренно разрывает проведение мотива на словах «*небесного блаженства, а не земного*» (см. т. 30), чтобы уси-

лить слова «а не земного». Партия фортепиано посредством канонической секвенции динамизирует изложение, что раздвигает границы кульминационной зоны. В заключительном сольном проведении фортепиано поднимается на тон выше вокала (f^2 самая высокая вершина номера), усилив, таким образом, эмоциональный тонус коды.

Как видно из приведенных примеров, соотношение вокальной и фортепианной партий в шумановском цикле не укладывается в традиционную формулу «рельеф – фон», более того, свидетельствует не только о необходимости баланса звучности между партиями, агогических нюансов, органичного продвижения к кульминации, но и поиска разнообразных средств инструментальной выразительности для реализации смысловых планов фортепианной фактуры. Фортепианная партия в цикле является органичной частью целого, что значительно повышает роль пианиста-концертмейстера в процессе интерпретации.

Экспрессивность, выразительность музыкальной речи невозможна без агогической свободы. И хотя мы не найдем в цикле таких темповых отклонений, которые композитор счел бы нужным обозначить в тексте, тем не менее, музыка Р. Шумана насыщена психологизмом, богатейшей палитрой чувств, настроений, тончайшими агогическими нюансами. Например, микроагогические сжатия необходимы на фоне длинных звуков вокальной партии (№ 1 тт. 2, 4, 6, 8, 12, 17, 18; № 5 тт. 11, 12, 19, 20 и др.). Агогика необходима и в тех случаях, когда у вокалиста появляется достаточно длинная череда звуков, устремленных к последнему слову фразы, как например, в № 4 (тт. 6, 15).

Заслуживает особого внимания частое применение композитором знака *fp*. Необходимо подчеркнуть, что в вокальной музыке, как правило, *sf* (или *fp*) – это не столько ударный динамический акцент, сколько глубокое звукоизвлечение, необходимое для усиления смысла поэтического текста, интонации. В цикле Р. Шумана этот прием можно отнести к наиболее константным, что свидетельствует о намерении композитора подчеркнуть необходимость поиска единой артикуляции. Достаточно вспомнить синкопы в «Прощании с Францией», где они утрачивают свойственную им упругость, превращаясь в агогические (продленные) акценты; или начальный звук на *fp* в нисходящем фортепианном мотиве в «Прощании с миром».

В цикле господствует тончайшая звуковая палитра, которая с помощью динамических вилок может меняться в предельно

ограниченном звуковом поле. В последнем номере мы встречаем единственный макродинамический контраст, где после ферматы на *pp* резко вторгается аккорд на *f* (тт. 3, 4). Такой эмоциональный всплеск создан с помощью фактурно-гармонических средств (максимальная удаленность басовой опоры, напряженная фоника уменьшенного септаккорда, выразительный разлет голосов вертикали), что диктует задействие педальных возможностей.

Паритетное соотношение партий в данном цикле подтверждается особой ролью пауз, вычерчивающих сложное взаимодействие участников ансамбля. Помимо традиционной синтаксической функции, здесь паузы играют нередко роль «ключа передачи», переводя личностное высказывание из одной тембровой плоскости в другую, из сферы конкретизации образного смысла в область его инструментального обобщения. В этих условиях от ансамблистов требуется единое ощущение времени, общность эмоционально-психологического настроения, синхронизация дыхательного и моторно-двигательного аппарата.

ВЫВОДЫ. Детальный анализ фортепианной партии позволил обнаружить в ней индивидуально претворенные завоевания предшественников.

Во-первых, эволюционным шагом является трансформация приема дублирования вокальной мелодии инструментальной партией. При внешнем отсутствии очевидного дублирования ее абрис часто растворен в фортепианной фактуре. Возникающий эффект звукового отражения является порождением скрытой имитации отдельных оборотов, досказывания предшествующей музыкальной мысли. Художественное пространство цикла заполняется мелодико-ритмическими смещениями вокального и инструментального голосов относительно друг друга. Такая трактовка вносит коррективы в приемы ансамблевого взаимодействия исполнителей.

Во-вторых, партии участников ансамбля разнятся амплитудой эмоционально-динамической волны: у пианиста она в большинстве случаев продолжительнее, чем у певца. В-третьих, используемый Р. Шуманом прием «обобщения через жанр» создает возможность выразить в фортепианной фактуре ключевой смыслообраз каждого из номеров.

В-четвертых, внимание к поэтическому слову и нюансам лирического высказывания свидетельствует об установлении равноправных

отношений между поэтом и композитором, при этом Р. Шуман наделяет музыку правом обобщения, которое осуществляется, как правило, в фортепианной партии. По мнению Е. Царевой, «за ней нередко остается “последнее слово”» [2, с. 201], в этом проявляется позиция немецкого романтика по отношению к песенному жанру.

В-пятых, смысловые акценты поэтического текста подчеркиваются агогическими, динамическими и гармоническими средствами фортепианной партии, придавая ей статус полноправного участника вокально-фортепианного дуэта.

Совокупность отмеченных свойств демонстрирует выдвижение инструментального начала на авансцену драматургического процесса, выявляя изменения, произошедшие во взаимодействии вокала и фортепиано. Усложнение фортепианной партии, обретение ею собственной значимости побуждает пианиста-концертмейстера постоянно совершенствовать свое мастерство в отборе средств музыкальной выразительности, интонировании, поиске тембрового многообразия, всего того, что создает подлинные художественные ценности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ганзбург Г. И. *Песенный театр Роберта Шумана* / Григорий Ганзбург // *Муз. академия*. – 2005. – № 1. – С. 106–119.

2. Царева Е. *Роберт Шуман. Песни* / Е. М. Царева // *Музыка Австрии и Германии XIX века : учеб. пособие [под ред. Т. Цытович]*. – М., 1990. – Кн. 2. – С. 198–227.

3. Цвейг С. *Собрание сочинений : в 4 т. – Т. 3. Романтизированные биографии [пер. с нем.] / Стефан Цвейг*. – М. : Художественная литература, 1984. – 576 с.

ИНЮТОЧКИНА Н. ПАРТИЯ ФОРТЕПИАНО КАК КОМПОНЕНТ МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ Р. ШУМАНА «СТИХОТВОРЕНИЯ КОРОЛЕВЫ МАРИИ СТЮАРТ». Рассматривается последний цикл Р. Шумана (ор. 135, 1852), демонстрирующий эволюционные процессы в области вокально-фортепианного ансамбля. Кардинально переосмысленной оказывается партия фортепиано. Используемый Р. Шуманом прием «обобщения через жанр» создает возможность воплотить ключевой смыслообраз каждого из номеров в фортепианной фактуре.

Ключевые слова: партия фортепиано, стихотворение, жанр, артикуляция, концертмейстер.

ІНЮТОЧКІНА Н. ПАРТІЯ ФОРТЕПІАНО ЯК КОМПОНЕНТ МУЗИЧНО-ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ У ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ Р. ШУМАНА «ВІРШІ КОРОЛЕВИ МАРІЇ СТЮАРТ». Розглядається останній цикл Р. Шумана (op. 135, 1852), що демонструє еволюційні процеси в області вокально-фортепіанного ансамблю. Кардинально переосмисленою є партія фортепіано. Прийом «узагальнення через жанр» уможливило висловлення ключового смислообразу кожного з номерів у фортепіанній фактурі.

Ключові слова: партія фортепіано, вірш, жанр, артикуляція, концертмейстер.

INUTOCHKINAN. PIANO PARTY AS A COMPONENT OF THE MUSICAL AND ARTISTIC INTEGRITY OF THE VOKAL CYCLE BY R. SCHUMANN «POEMS OF QUEEN MARY STUART». The considered final cycle of R. Schuman (op. 135, 1852) uncovers the evolution processes that took place in the field of vocal-piano ensemble. The piano party suffers drastic transformation. The technique of generalizing used by Shuman makes it possible to express the key sense of every number in a piano texture.

Key words: piano party, poem, genre, articulation, accompanist.

УДК 78.071.1 : 782.1

Вера Мовчан

ОСОБЕННОСТИ КОНФЛИКТА В ОПЕРЕ Л. ДЕЛИБА «ЛАКМЕ»

Актуальность темы. В отечественном музыкознании все больший интерес начинает вызывать оперное творчество выдающихся французских композиторов XIX века, таких как Ш. Гуно (работы Е. Энской [7; 8; 9; 10]), А. Тома (статьи А. Балдиной [1; 2]), Ж. Масне (труды Л. Мудрецкой [4; 5; 6]). Все эти композиторы вошли в историю мировой музыкальной культуры как создатели нового оперного жанра – французской лирической оперы. Но оперное наследие Л. Делиба – одного из сотворцов вышеуказанного жанра – все еще остается наименее исследованным. В связи с этим *цель* статьи заключается в анализе оперного шедевра композитора «Лакме» с точки зрения особенностей претворения конфликта.

По выражению Г. Кулешовой, «конфликт определяет концепцию произведения, по-разному преломляясь в зависимости от сюжета, и служит своего рода пружиной в развитии действия» [3]. Представ-