

processes, which serves as a one-act representant of chamber opera, which has become one of the leading genres in the art of opera late XIX – early XX centuries and influenced the art of solo singing as one of the main components of an opera.

**Key words:** art of solo singing, bel canto, “great” opera, “chamber” opera, veristik opera, one-act opera.

УДК 78.0712 : 784. 3

*Галина Зуб*

**КОММУНИКАТИВНЫЕ КООРДИНАТЫ  
В ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ВЕРСИЯХ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА  
«ПЯТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ МАТИЛЬДЫ ВЕЗЕНДОНК»  
Р. ВАГНЕРА**

Одной из актуальных является проблема межжанровых взаимодействий, исторически возникающих между двумя синтетическими жанрами – вокальным циклом и оперой, что приводит в конечном итоге к появлению камерной оперы, монооперы, с одной стороны, и театрализации и симфонизации вокального цикла, с другой [2, с. 54–55], [4, с. 146], [5, с. 9–10]. Данные факторы непосредственно влияют на исполнительские задачи концертмейстера. При переложении вокальной партии нередко происходит ситуация жанровой переакцентуации, трансформации звукового образа фортепиано и артистической деятельности пианиста-концертмейстера.

В эпоху романтизма границы конкретных жанров зачастую оказываются размытыми, что накладывает отпечаток не только на драматургию целого, но повышает удельный вес инструментального начала, обуславливая новые творческие задачи концертмейстера-пианиста. «Пять стихотворений Матильды Везендонк» мыслились композитором как преддверие «Тристана», что обуславливает единство художественных исканий в произведениях, принадлежащих различным жанрам. В вокальном цикле Р. Вагнера заложена тенденция к масштабному, симфоническому прочтению сочинения, что подтверждается многократными переложениями музыкального текста, написанного композитором для сопрано и фортепиано, на другие исполнительские составы. Переложения на различные исполнитель-

ские составы способствуют привнесению новых образных нюансов в камерное сочинение, (не случайно этот цикл зачастую называют *Wesendonk-Lieder*, указывая на песенный жанровый прообраз вокальных миниатюр). Назовем лишь некоторые исполнительские версии данного сочинения: солистка – Сильвия Шашш (сопрано), оркестр Венгерской оперы, дирижер Андраш Короди; архивная запись 1912 года, солист – Вильгельм Грунинг / *Wilhelm Gruning* (фортепианное сопровождение); архивная запись 1914 года, солистка – Элен Гулбрансон / *Ellen Gulbranson* (оркестровое сопровождение); солистка – Элен Фаррел, Нью-Йоркский филармонический оркестр, дирижер Л. Бернштейн, 1961 год / *Eileen Farrell, L. Bernstein, New-York Philharmonic, 1961*; солистка – Вальтрауд Майер. Парижский оркестр, дирижер Д. Баренбойм, 1991 год / *Waltraud Meier, Orchester de Paris, Daniel Barenboim, A Radio France Recording, 1991*; две исполнительские версии Марты Медль: а) партия фортепиано – Райнер фон Застров, б) при оркестровом переложении сопровождения; переложение для голоса и органа – дуэт С. Калинин и Н. Сидоренко (Харьковская филармония); переложение для виолончели и органа, виолончели и фортепиано – дуэт С. Калинин и В. Рекало (Харьковская филармония).

При анализе интерпретационных версий необходимо учитывать технические возможности инструментальной партии – фортепиано, орган, симфонический оркестр, а также вокального голоса и «голоса» виолончели, необходимо определить сходство и различия в способах их интонирования и артикуляции. В одних случаях обнаруживается большая близость звукоизвлечения с оригинальной композиторской версией, в других – существенная разница. Конечной целью является уровень художественного результата, при этом необходимо отметить «потери» и новые обретения выразительных качеств – те специфические особенности, которые отличают исполнительские интерпретации рассматриваемого произведения. При анализе исполнительской трактовки важно также учитывать специфику партии инструмента и акустику помещения, в котором исполнялось данное произведение (церковное помещение, концертный зал филармонии, оперная сцена). Так, к примеру, произведение, исполненное в сопровождении клавирина, прозвучит по-иному, более сдержанно и галантно, в сравнении с фортепианным аккомпанементом, который предполагает широкую

динамическую и артикуляционную шкалу исполнения. В то же время орган, «наполняющий» своим полнозвучным тембром церковное пространство органного зала, потребует от вокалиста более сильной атаки звука. Концертная и студийная запись значительно отличаются по своим акустическим и коммуникативным параметрам (добавим, что во втором случае отсутствует существенный для концертного исполнения фактор непосредственного общения исполнителей и публики). Различный состав оркестра – камерный или симфонический – требуют от певца совсем иного вживания в образную сферу произведения. В связи с этим закономерной видится проблема переакцентуации, привнесения новой семантики, нового жанрового прочтения в изначальный композиторский замысел в контексте разнообразных переложений.

Такие параметры, как темп, агогика, динамика активно проявляются в процессе раскрытия концепции произведения, его исполнительской интерпретации, апеллируя, в частности, и к такому понятию, как зонная природа музыкального слуха. В связи с этим немаловажно, что исполнительский состав влияет на характер прочтения инструментальной партии, с одной стороны, и на интонирование солиста, с другой, очерчивая в конечном счете индивидуальные границы исполнительской версии сочинения. Немаловажным с данных позиций является опыт неоднократного исполнительского прочтения песен «Ангел», «Стой!», «В оранжерее», «Скорби» певицей Мартой Медль, в одном случае при участии фортепиано, в другом – оркестра. Обнаруживаются различные качества вокального интонирования, которые обусловлены взаимодействием солистки и инструментальной составляющей дуэта, определяя в итоге различные градации эмоционально-психологического переживания образного строя песен. Остановимся отдельно на оркестровой версии. При оркестровом переложении трансформируются жанровые параметры сочинения, что приводит к сближению вокальных номеров с оперными сценами. В исполнительской интерпретации Марты Медль возникает широчайшая динамическая амплитуда, а в инструментальной партии появляется невозможное при обращении к «звуковому образу фортепиано» (при всем универсализме этого инструмента) богатство оркестровых тембров, углубляются заданные композитором полифонические качества фак-

туры, актуализируемые благодаря дифференциации фактуры на отдельные «голоса» и оркестровые группы. Гармония обретает большую полнозвучность, акустическую глубину, фоническую красочность, одновременно усиливается и полифонический фактор – выпуклость оркестровых голосов и подголосков, вступающих в «диалог» с солисткой, что совместно с усилением динамической шкалы ведет к повышению эмоционального тонуса, большей остроте психологических переживаний, преодолению характерной для жанра вокального цикла интимной песенной природы входящих в него миниатюр. При этом уже в оригинальной композиторской версии (в данном случае речь идет об авторском тексте) можно обнаружить не только черты камерного мышления, но, безусловно, и симфонизации, поскольку «при относительно ясном соблюдении строфичности стиха он (Вагнер – Г. З.) посредством гармонии и “бесконечной мелодии” вуалирует грани формы, оттягивая кадансовую “развязку”, вследствие чего обеспечивается текучесть музыкально-поэтической мысли» [3, с. 182].

При сравнении исполнительских интерпретаций цикла Р. Вагнера на слова М. Везендонк Мартой Медль обнаруживается ситуация «смены коммуникативных координат». Методологической базой для разработки данного концепта в диссертационном исследовании автора данной публикации [6] явились исследования Теодора Адорно, представленные в монографии «Социология музыки». Немецкий ученый обращался к проблемам коммуникации в различных музыкальных жанрах, сопоставляя и специфицируя камерные, концертные и музыкально-театральные жанры. Рассматривая камерную музыку, Адорно отмечает, что «этот тип музыки по своему внутреннему устройству, по своей фактуре конституируется распределением исполняемого между несколькими совместно музицирующими людьми» [1, с. 78]. Камерную музыку характеризуют особая интимность, доверительность высказывания, что обусловлено коммуникативными факторами внутреннего (между исполнителями) и внешнего (между исполнителями и публикой) «общения». Так, согласно взглядам Т. Адорно на сущность камерной музыки, этот вид творчества в первую очередь «обращен к исполнителям как минимум в той же степени, что и к слушателям» [1, с.78]. Так, камерная музыка имеет специфические коммуникативные качества – здесь возникает своеобразная

самоуглубленная исполнительская коммуникация, связанная с местом бытования камерных жанров – «дом». Согласно мнению литературоведа А. В. Михайлова, интерьер жилища – это продолжение внутреннего мира человека: «<...> стены моей комнаты или стены моего дома – это крайние границы моего, моего внутреннего мира, моего собственного мира» [7, с. 236–237].

В камерных жанрах отсутствует дух соревнования, мыслимого как противостояние, соперничество. Соревнование участников в камерно-инструментальных жанрах это всегда своего рода диалог – «попеременное выделение голосов и их отход на второй план» [1, с. 79]. В камерно-инструментальных жанрах момент сотрудничества главенствует над тенденцией личностного самоутверждения. Перед исполнителями встает важная задача – «не играть за чужой счет, а уметь отступить на второй план» [1, с. 80]. Самоограничение и рефлексия помогают участникам ансамбля избежать «решительного самоутверждения отдельных голосов во что бы то ни стало» [1, с. 80].

Поведение исполнителей камерной музыки Т. Адорно остроумно соотносит с поведением игроков в старинном английском спорте: это одухотворение конкуренции, которая как бы перемещается в сферу воображения, – предвосхищение таких условий, где музыкальное исполнение, как соревнование, было бы свободным от всего агрессивного, злого, где труд выступал бы как игра, сотрудничество. Он определяет подобную музыку как самоуглубленную. Такое самоуглубление связано с местом бытования камерной музыки, это «буржуазный дом», в котором не предусмотрено четкое разделение на исполнителей и слушателей. Здесь возникает сентиментальный образ слушателя, переворачивающего листы фортепианной партии и внимательно следящего по нотам за музыкальным действием исполнителя. Эти образы прочно вошли в практику домашнего камерного музицирования и любительского исполнительства XIX – начала XX веков, став образами социальными, как бы частью буржуазного интерьера. По Т. Адорно, основополагающий принцип камерного музицирования – отсутствие всякой мысли о широком воздействии в отличие от концертной практики, где основополагающим жанром стала симфония. Камерная музыка требует от исполнителей особой глубины в постижении композиторского замысла, способности охватить фактуру

в ее целостности, ощущать диалогичность партий как особый коммуникативный процесс. Камерная музыка «рассчитана на таких музыкантов, которые, исполняя свою партию, вполне отдают себе отчет в целом и соизмеряют свою партию с ее функцией в целом» [1, с. 80]. При этом верная интерпретация отмечена особым качеством в воссоздании композиции, которая мыслится не как данность или застывшая структура, а как динамический процесс становления.

«Пять стихотворений Матильды Везендонк» – произведение, которое находится на пересечении жанров – камерно-вокального и оперного, две песни этого цикла являются этюдами к «Тристану». Вследствие этого при переложении инструментальной партии на оркестр возникает возможность приближения коммуникации к оперному типу, который отличается повышенной эмоциональностью, метафорически говоря, «укрупненным театральным жестом», аффектированной интонацией, адресованной многочисленной публике. Подобная возможность была реализована в рассмотренных интерпретационных версиях Марты Медль, которая исполнила цикл в двух вариантах: в ансамбле с пианистом Райнером фон Застровым и при оркестровом переложении инструментальной партии. В дуэте с фортепиано певица исполняет песни в самоуглубленной интровертивной манере в более сдержанном, чем при участии оркестра, темпе. Динамическая и эмоциональная шкала в оригинальной камерно-вокальной версии отличается меньшей амплитудой, чем в вокально-оркестровой версии, где обнаруживаются яркие эмоциональные всплески. Таким образом, подобные образно-эмоциональные трансформации при переложении на иной исполнительский состав указывают на возникающую смену коммуникативных координат.

Совсем по-иному звучит архивная запись 1912 года в реализации композиторского замысла тенором Вильгельмом Грунингом (вокальная миниатюра «Ангел»), который, напротив, сообщил песне подчеркнуто камерные черты в духе богатых камерно-вокальных традиций. Его исполнение максимально объективировано, в нем преобладает «повествовательный» тон, что всецело соответствует поэтическому тексту, где рассказ ведется от третьего лица. Эмоциональный уровень в данной исполнительской версии не противоречит камерной природе жанра, переживания не выходят на уровень театрального аффекта.

Его интерпретация лишена острых эмоциональных всплесков-кульминаций, которые присущи вокально-оркестровым вариантам, которые решены в духе вагнеровских оперных сцен.

В исполнении песни «Грезы» – вокальной миниатюры, которая непосредственно предстает этюдом к любовной сцене Тристана и Изольды из II действия оперы, вокалисткой Элен Гулбрансон (архивная запись 1914 года) подчеркивается внутренний драматизм музыки благодаря неторопливости темпо-ритмического развертывания, погружению в тембральную ауру голоса и оркестра, выделению на первом плане вокальной партии в общем звучании. Это связано не только с особенностями данной аудиозаписи, но вероятно, и с особой интерпретацией, характерной для этого переложения. Инструментальная партия при всей своей тембральной дифференцированности все же в большей мере прочитана с точки зрения сопровождающей функции, несмотря на то, что она насыщена важнейшими тематическими идеями, в то время как основным «действующим лицом» является солистка, здесь ощущается присущая камерному жанру «жертвенность» инструментального начала, способность отойти на второй план. Несмотря на оркестровое переложение, в этой трактовке в большой мере ощущается камерная интровертивная трактовка сочинения, лишенная нацеленности на широкое эмоциональное воздействие. Совсем по-иному звучат оркестровые версии этого сочинения в более близких к нам по времени создания интерпретациях, которые нацелены на более широкое эмоциональное воздействие и даже эстрадную исполнительскую подачу образного содержания, как это было в интерпретации Элен Фаррел совместно с Нью-Йоркским филармоническим оркестром под руководством Л. Бернштейна (1961 год).

Интересна современная версия вагнеровского цикла с участием виолончелиста В. Рекало. «Голос» виолончели способен передать тонкую шкалу эмоций, чувствований, ему присуща особая глубина и густота тембра, богатство штрихов, полнозвучность вибрато. При этом артикуляция инструмента во многом родственна вокальному интонированию, обнаруживая особую широту дыхания. Вместе с тем, струнный инструмент не способен к непосредственной передаче «вербального» смысла. Следует отметить, что в дуэте В. Рекало и С. Калинина (Харьковская филармония) была реализована комму-

никативная задача «общения» двух участников дуэта, донесения до слушателей той эстетической информации, которую композитор заложил в синтетическом единстве музыкально-интонационной сферы и поэтической составляющей сочинения. Говоря о данном дуэте, отметим, что в творческой практике исполнителей существуют два варианта переложений: виолончель – фортепиано и виолончель – орган (автор переложений С. Калинин).

Можно прийти к заключению, что пианисту-концертмейстеру в отличие от солиста-виртуоза присущ иной тип артистизма, обусловленный специфическими коммуникативными условиями его творческой деятельности, которая сформировалась под влиянием определенных исторических и социальных предпосылок. И все же фортепианная партия камерно-вокальных сочинений, начиная свой эволюционный путь от «Далекой возлюбленной» Л. Бетховена вплоть до творчества композиторов-романтиков Ф. Шуберта, Р. Шумана, Р. Вагнера, Г. Малера, Г. Вольфа, связана с векторной направленностью от симфонизации инструментальной партии, намеченной еще в циклах Ф. Шуберта, до экспрессивного звучания оркестра в произведениях Г. Малера. Таким образом, в камерно-вокальном творчестве романтиков фортепиано, выполняя сопровождающую функцию, передает эстафету оркестру, наделенному многообразными, яркими тембровыми красками, преисполненному величайшими возможностями сквозного тематического развития. Оркестровая партия в переложениях вокального цикла на стихи М. Везендонк Р. Вагнера может быть истолкована как аналог вагнеровского оперного оркестра (интерпретации Сильвии Шашш, Вальтраут Майер), звучать по-тристановски, где вокальное и инструментальное интонирование образуют неразрывное единство, смысловой синтез, привносящий в замысел сочинения новые экспрессивные особенности. Подобное исполнение связано с преодолением интровертивности жанра вокального цикла и привнесением большей эмоционально-исполнительской шкалы в интерпретацию сочинению. Благодаря использованию оркестра возникает возможность более рельефного проведения отдельных тематических линий, противопоставленных вокальной партии, что способствует яркому раскрытию «диалогической» целостности вокального и инструментального начал.



При переложениях возникают и некоторые потери, ведь звуковой образ фортепиано во многом определяет камерность интерпретации, особую атмосферу «доверительного общения» двух участников ансамбля и слушателей. В то же время рассмотренные оркестровые версии обладают яркой эмоционально-экспрессивной выразительностью. В отличие от ударной артикуляции клавишного инструмента они в большей мере способны передавать текучесть, процессуальность, тембровую и фактурную дифференцированность, заложенную и в фортепианном варианте. Использование оркестровых возможностей в рассмотренных переложениях знаменует тенденцию исторического сближения вокального цикла с оперой на пути к их слиянию в жанре монооперы. Если в камерно-вокальном цикле Р. Вагнера стремился передать череду эмоциональных состояний и круг философских образов, то в крупных музыкально-театральных сочинениях процесс становления определяется логикой оперной драматургии. В рассматриваемом сочинении композитор решает проблемы личности на высоком мировоззренческом уровне, однако, что парадоксально, благодаря обращению к жанру камерно-вокального цикла подобная всеобщая проблематика получает у него глубоко интимное, личностное, интровертивное претворение, обусловленное звуковым образом фортепиано. Философско-обобщенное содержание цикла позволяет соотносить его с образно-смысловыми координатами музыкальных драм Р. Вагнера. Использование экспрессивных возможностей оркестра настраивает исполнителей и слушателей на более сильную эмоционально-психологическую шкалу в процессе интерпретации и восприятия реципиентами идей, заложенных соавторами цикла на уровне музыкально-поэтического единства: образы-символы страждущей души, любви, смерти и бессмертия, поиска покоя в мире вечных метаморфоз.

Вокальный цикл Р. Вагнера написан для сопрано и фортепиано, однако использование органа с его массивной звучностью, виолончели – инструмента, не связанного с непосредственной передачей слова, а «говорящего со слушателем» на ином, имманентном музыкальном языке (переложение С. Калинина), привносит новый смысловой оттенок в художественное восприятие реципиента. Данную интерпретацию можно сравнить с «песней без слов», где все повороты вер-

бального смысла, заложенного в вокально-инструментальной версии, осуществляются на уровне собственно инструментального интонирования. Напомним также, что рассматриваемое камерно-вокальное сочинение зачастую исполняется на языке оригинала, хотя имеется русский перевод В. Коломийцова, в полной мере передающий фило-софский подтекст словесного компонента. И все же рассматриваемые в данном подразделе вокальные версии – немецкоязычные, что связано в контексте непосредственного восприятия с интуитивностью и фонетической адекватностью в постижении смысла синтеза слова и музыки.

Интересен также гендерный аспект исполнения. Опыт претворения в жизнь миниатюры «Ангел» певцом Вильгельмом Грунингом в духе эпической повествовательности, определенной отстраненности от личностных проблем, отличается большей эмоциональной интровертностью, чем интерпретации этой миниатюры солистками-сопрано, которые более экспрессивно выражают эмоции подразумеваемого «лирического героя», передавая его экспансивные «всплески». Данная особенность, по-видимому, связана не только с индивидуальным прочтением этого исполнителя, но и со свойствами психологической мускулиности, ведь в мужском мире индивидуальные переживания зачастую получают более скрытое, сублимированное выражение. При сравнении архивных записей (1912 и 1914 гг.) с более современными прочтениями обнаруживается тенденция к усилению исполнительской экспрессивности, от камерного, доверительного к масштабному, концертному звучанию. Не в последнюю очередь это связано и с усвоением разнообразного по своим стилевым показателям музыкального опыта XX века (в области серьезной академической и легкой развлекательной музыки), самими эволюционными процессами в области понимания наследия прошлого, которое не сохраняется «в законсервированном виде», а подвергается постоянному осмыслению и переосмыслению.

Примеры, рассмотренные в данной статье, подчеркивают важность коммуникативных процессов, в том числе жанровой коммуникации, возникающей в связи с исполнением переложений, которые звучат в ином пространственно-временном и художественном континууме. Переложения могут привести, к примеру, не только к увели-

чению количества участников, значительному усилению динамики, эмоционального диапазона сочинений, но и смене коммуникативных координат в связи с задачами, возникающими у дирижера, инструменталистов, певцов в осуществление новых версий исполняемого произведения. Индивидуальный выбор участников ансамбля как интерпретаторов вокального цикла Р. Вагнера на слова М. Везендонк, так же, как и выбор исполнительского состава, может определять смену характер коммуникативных координат, в том числе с позиций преодоления – в противовес самоуглубленной жанровой природе дуэта, так и, напротив, привнесение камерной семантики в оркестровую партию, которая как бы отодвигается на второй план, что обуславливает закономерную сдержанность певческого интонирования и преодоление повышенной экспрессии, что отвечает природе концертного исполнения. Подобной многоплановости способствуют межжанровые взаимодействия, актуализирующиеся в эпоху романтизма. Они позволяют исполнителям многомерно трактовать те или иные жанры, сочинения, выделяя каждый раз новую грань в замысле композитора, акцентируя заложенные в рамках заданного стиля интерпретаторские возможности.

**Подведем итоги.** Музыкальный романтизм выдвигает новые задачи перед концертмейстерами, что особенно ясно обнаруживает себя в контексте обращения исполнителей к авторскому стилю великого реформатора оперного жанра – Рихарда Вагнера. Ситуация смены коммуникативных координат в связи с переложением вокального цикла на слова М. Везендонк на различные исполнительские составы связана с переходом исполнительского «общения» на иной уровень при переложении фортепианной партии на оркестр – за границы камерного музицирования (предполагаемого в связи с природой жанра камерно-вокального цикла при изначально обозначенной в авторском тексте симфонизации замысла, текучести становления музыкально-словесного единства, мыслимого как процесс) в сторону широкого (концертного) воздействия на публику, расширения динамической и тембровой амплитуды звучания. В дуэтах «виолончель – фортепиано», «виолончель – орган» возникает жанровая переакцентуация в сторону «песни без слов».

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. В. Камерная музыка // *Избранное: Социология музыки* / Адорно Т. В. ; [пер. А. В. Михайлова, М. И. Левиной ; гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит ; сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов]. — СПб., 1998. — С. 78–94.
2. Алексеева Е. «Нежность» («Письма любви») Виталия Губаренко как жанр монооперы / Е. Алексеева // *Науковий вісник : зб. статей / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; [упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко, О. Г. Таранченко ; ред. Л. А. Гнатюк].* — К., 2003. — Вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. — С. 53–61.
3. Бабий О. П. *И. В. Гете в художественном сознании и творчестве Рихарда Вагнера : дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения спец. : 17.00.03 – Музыкальное искусство* / Бабий Оксана Петровна ; Харьк. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. — Харьков, 2008. — 212 с.
4. Ганзбург Г. *Театрализация камерных жанров в вокальной музыке Р. Шумана* / Г. Ганзбург // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [відп. ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова].* — Харків, 2010. — Вип. 28. — С. 145–158.
5. Говорухіна Н. О. *Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства спец. : 17.00.03 – Музичне мистецтво* / Говорухіна Наталія Олегівна ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2009. — 18 с.
6. Зуб Г. А. *Концертмейстер-пианист в контексте эволюции исполнительского искусства : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03* / Г. А. Зуб. — Харьков, 2012. — 222 с.
7. Михайлов А. В. *Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII–XIX вв.* / А. В. Михайлов // *Быт и история в античности.* — М., 1988. — С. 219–270.

**Зуб Г. А. Коммуникативные координаты в исполнительских версиях вокального цикла «Пять стихотворений Матильды Везендонк» Р. Вагнера.** Актуальная в эпоху романтизма проблема межжанровых взаимодействий рассмотрена сквозь призму исполнительских задач концертмейстера. Определены коммуникативные координаты в различных исполнительских

версиях при переложении вокального цикла Р. Вагнера на различные исполнительские составы. В связи с исполнительским обращением к оригинальному авторскому тексту «Пяти стихотворений Матильды Везендонк» определены взаимодействие природы камерного жанра с симфоническим методом, специфика звукового образа фортепиано и артистизма концертмейстера.

**Ключевые слова:** коммуникативные координаты, концертмейстер, фортепиано, оркестр, орган, вокальный цикл, романтизм, интерпретация.

**Зуб Г. О. Комунікативні координати в виконавських версіях вокального циклу «П'ять віршів Матільди Везендонк» Р. Вагнера.** Актуальна в епоху романтизму проблема міжжанрових взаємодій розглянута крізь призму виконавських завдань концертмейстера. Визначені комунікативні координати в виконавських версіях при перекладанні вокального циклу Р. Вагнера на різні виконавські склади. У зв'язку із виконавським зверненням до оригінального авторського тексту «П'ять віршів Матільди Везендонк» визначено взаємодію природи камерного жанру із симфонічним методом, специфіку звукового образу фортепіано та артистизму концертмейстера.

**Ключові слова:** комунікативні координати, концертмейстер, фортепіано, оркестр, орган, вокальний цикл, романтизм, інтерпретація.

**Zub G. O. Communicative coordinates in performance versions of a vocal cycle «Five Wesendonk's poems» by R. Wagner.** Urgent in epoch of romanticism the problem of intergenre interactions is considered through a prism of performance tasks by concertmaster. The communicative coordinates in various performance versions are determined at conversions of a vocal cycle by R. Wagner on various performance groups. In connection with the reference to performance connection to original author's text of «Five Wesendonk's poems» are determined interaction of a nature of a chamber genre with a symphonic method, specificity of a sound image of a piano and artistic performing of concertmaster.

**Key words:** communicative coordinates, concertmaster, piano, orchestra, organ, vocal cycle, romanticism, interpretation.