

style factors – from historical, national to individual. This has been proved on the example of musical activity of L.Kolodyb – a leading representative of modern Ukrainian instrumental school, – who shapes the constant features (characteristics) of the instruments – the French horn among them – according to genres and styles of national composers and interpreters' schools.

Key words: organology, instrumental style, a French horn image, genesis and evolution, constants and variables the French horn image style.

УДК 784 : 78.071.2 : 782

Анна Помпеева

ИСКУССТВО СОЛЬНОГО ПЕНИЯ КАК ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ «БОЛЬШОЙ» И «КАМЕРНОЙ» (ОДНОАКТНОЙ) ОПЕРЫ

Целью данной статьи является обобщение научных представлений об искусстве сольного пения как составляющей любой разновидности оперного жанра. **Объект** исследования – опера как синтетический жанрово-стилевой комплекс, **предмет** – искусство сольного пения как его составляющая.

Искусство сольного пения – один из источников оперы. Именно в связи с выделением автономного сольного вокального исполнительства возникала оперная культура, в своих первоначальных образцах представлявшая «речитатив с аккомпанементом» (style recitativo), где исполнитель вокальной партии – певец, актер, декламатор – олицетворял образ человеческой личности, ставшей в эпоху позднего Ренессанса центром искусства. Гуманистическое «ядро» оперы как синтетического вида искусства, объединяющего музыку, драму и сценическое действие, никогда не исчезало из оперной эстетики и поэтики, но проявлялось по-разному, в частности, в связи с модификациями сущности самого искусства сольного пения.

Это дает основание А. Стахевичу поставить вопрос о синхронности процессов эволюции оперы и ее составляющей – сольного вокала. Тезис, выдвигаемый автором, – «искусство сольного пения неотделимо от истории оперы» [8, с. 1] – отражает ситуацию, при которой

вокальная педагогика и методика существуют как бы отдельно от музыкально-теоретической проблематики, связанной с исследованиями оперы как жанрово-стилевого комплекса, стабильного и мобильного одновременно.

Возникнув в условиях глобального исторического «слома» традиций вокально-хоровой полифонии Ренессанса новой системой гомофонно-гармонического мышления, опера в области искусства исполнительства знаменовала перелом в самой природе этого искусства, вывела на первый план фигуру вокалиста-виртуоза, голос которого и техника владения им становятся наиболее востребованными в системе коммуникации «музыка-слушатель». За словом «виртуоз» (от лат. *virtus* – доблесть, талант) стоит целая мировоззренческо-эстетическая система. В эпоху Барокко, когда впервые возникло понятие «поэтической музыки» (*musicus poeticus*), исполнительская виртуозность стала особенно высоко цениться, причем не только как техника и мастерство. Мастерство пения исторически вызревало из двух «пластовых» источников – фольклорного и хорового академического. И в том, и в другом случаях личность певца была анонимной. Выделение певца-солиста, концертирующего виртуоза из анонимной певческой среды происходило параллельно с общими процессами перестройки музыкально-ценностных ориентаций, с высвобождением музыки из «оков» других видов искусства и жизненно-культурных функций внемузыкального предназначения.

Бурный рост гомофонии, сам принцип которой связан с выделением ведущего голоса и аккомпанемента как двух компонентов музыкального изложения, отразился буквально во всех сферах музицирования, из которых наиболее показательной для той эпохи была инструментальная. Инструменты создавались не только как «продолжение» человеческого голоса, но и как расширение возможностей многооктавного, многорегистрового интонирования. Инструментальное интонирование виртуозного типа (скрипичное, флейтовое) показывало пример свободного оперирования как минимум четырехактавным диапазоном, причем с тенденцией его расширения «вверх», поскольку нижний предел был ограничен строем инструментов. В результате возникло классическое искусство вокала – бельканто, которое отражает синтез многовековых вокальных традиций (народная

песня, церковное пение), модифицированных под мощным влиянием инструментальной виртуозно-сольной музыки. Под ее влиянием возникло искусство оперных певцов-кастратов.

Как отмечает А. Стахевич, «в силу своей физиологии певцы-кастраты установили чрезвычайно высокий уровень смены голосовых регистров в сольном пении ($c^2 - d^2$), общий для всех типов мужских и женских голосов. Уровень регистрового перехода определял соответствующую технологию голосообразования открытого типа в ярком, светлом тембре звука. Классический стиль бельканто представлял собой двухрегистровый стиль сольного пения с максимально высоким уровнем регистрового перехода» [8, с. 1]. Если в оперном искусстве XVIII века стиль бельканто полностью отвечал профессионально-техническим и музыкально-эстетическим нормам оперной драматургии и вокальных амплуа, то с первой половины XIX века «классический стиль бельканто эволюционирует в силу изменений каждого из компонентов. В процессе эволюции формировались певческие традиции и зарождались оперно-исполнительские стили, специфика которых полностью противоположна предыдущим» [8, с. 3].

Еще в классическом итальянском бельканто середины XVII – первой половины XIX веков главным требованием была «певучесть исполнения» [2, с. 399]. По Л. Дмитриеву, «бельканто требует от певца совершенной техники владения голосом: безукоризненной кантилены, филировки, виртуозной колоратуры, эмоционально насыщенного красивого певческого тона» [2, с. 400]. На первом месте здесь принцип кантиленности – жанровое начало, наиболее специфичное для музыки, в котором «всегда есть две стороны – красота голоса и смысловая наполненность интонирования» [5, с. 180]. В кантиленности, по Е. Назайкинскому, «важен и звук и тон, <...> и интонация, подчиняющаяся одновременно требованиям выразительности и ясной звуковысотной организации» [5, с. 180]. В кантиленном пении объединяются, хотя и по-разному соотносятся в разных вокальных жанрах, пластика ведения голоса и внутренняя смысловая наполненность пения, «задушевность, интонационная проникновенность. Поющий и играет голосом и вкладывает в пение душу» [5, с. 180]. Опера вбирала в себя и разные жанровые оттенки кантиленности, идущие от различных видов вокального музицирования, – песни, романса, соб-

ственно арии как первой виртуозной концертной формы в музыке вообще (Б. Асафьев [1, с. 219]).

Кантиленное пение – не единственный компонент сольного пения в опере, но другие жанрово-стилистические начала – речитативность и декламационность – не столь ярко выражают специфику пения как собственно музыкального искусства, в большой мере свободного от словесно-речевого начала. Сольное пение в опере основано на том, что «звуки голоса (в гораздо большей степени, чем звуки языка) непосредственно содержат в себе сведения о состоянии человека, о его характере, мгновенно оцениваются не только как звуки, а как и само состояние, как сам человек» [5, с. 67–68]. В искусстве сольного пения сосредоточены два момента: «портретирование» поющего индивидуума (голос как орган выражения); «объективирование» (голос как инструмент выразительно-изобразительной знаковой деятельности).

Под знаком взаимодействия этих моментов в их разном сочетании проходило развитие искусства сольного пения в опере. Так, абсолютизация бельканто в его виртуозном варианте в «поющей опере», где на первом плане солист-вокалист и его «концертное амплуа» в арии, привело к снижению роли оперы как драмы, где необходимо выстраивать музыкально-сценическими средствами сюжетно-событийную линию, показывать столкновение характеров действующих лиц, активно развивать диалоги, цементировать музыкальную форму системой ведущих мотивов.

Не утратив своего определяющего значения, оперное бельканто как искусство кантиленного пения обрело новую жизнь в опере-драме XIX века, где приоритет снова принадлежал итальянской оперной школе. В операх предшественников Дж. Россини – С. Меркаданте, В. Беллини, Г. Доницетти – «бельканто обогащается палитрой новых тембровых и динамических красок» [2, с. 401]. Искусство сольного пения в его академической итальянской версии было не единственным источником вокально-оперной выразительности, что вытекает из самой природы голоса как средства речи и пения одновременно. Комментируя высказывание Р. Юссона по поводу того, что «все органы, участвующие в фонации, предназначены для первоочередных и более важных функций человеческого организма: фонации они служат как бы случайно и выполняют дополнительную, вторичную

функцию» [10, с. 214], Е. Назайкинский рассматривает взаимосвязь речи и пения как два режима работы голоса.

За основу автор берет фактор слуховой оценки, которая, во-первых, «ориентирована не на акустику, анатомию и физиологию голоса, а на связанные с ними черты облика человека. Именно они, знакомые слушателю по его жизненному опыту <...>, а во многом и через систему инстинктивных предзнаний, оказываются главными, определяющими» [5, с. 67]. Во-вторых, «слуховая оценка голоса является целостной и объективированной. Она подчинена своего рода постулату непосредственности» [5, с. 67].

В каких бы формах не проявлялся певческий голос – через декламацию, речитацию или кантиленное пение, функция отображения состояния оперного образа-характера в определенной сценической ситуации всегда остается главенствующей вне зависимости от жанра и стиля конкретной оперы, композитора и его эпохи.

Конец эпохи классического бельканто, приходящийся, по Л. Дмитриеву, на появление опер Дж. Верди [2, с. 401], подтверждает это положение. Как отмечает автор, «засилие колоратуры исчезает; украшения в вокальных партиях опер Дж. Верди остаются только у сопрано, а в последних операх композитора (как позднее и у веристов) вообще не встречаются. Кантилена, продолжая занимать основное место, развиваясь, сильно драматизируется, обогащается более тонкими психологическими нюансами» [2, с. 402]. Бельканто превращается из обозначения техники (манеры, тембра, стиля) пения в сводное представление о певческом голосе, смысл которого сводится к «совершенному владению голосовыми средствами и прежде всего кантиленой» [2, с. 402]. Не только в национальных оперных школах XIX в., но и в самой итальянской школе классическое бельканто включается в процесс развития национальных стилистик, являясь одновременно «эталоном классической красоты певческого тона, кантилены и других видов звуковедения» [2, с. 402].

Сольное пение в опере генетически связано с моделями-идеалами личностей главных героев опер, именами которых оперные произведения и называются. Личность певца-актера как носителя аффектов («страстей» и «добродетелей»), высоких гражданских и нравственных общественных идеалов постепенно модифицируется в направ-

лении психологизации, противоречивости образа «мятущейся души» героя (героини) оперного действия как синтеза музыки и драматической сюжетной основы. По М. Черкашиной-Губаренко, становление фаустианской модели, тесно связанной с исходной героцентристской («дон-жуановской»), сыграло «важную роль в сюжетообразовании и внутренних коллизиях целого ряда наиболее популярных опер XIX века, принадлежащих как романтической, так и постромантической эпохам. Скрытые связи с этой моделью помогли обнаружить архетипы бессознательного, которые были выявлены аналитической психологией К. Юнга и представлены в ней как Эго – личность, Тень, Анима, Анимус, формирующаяся Самость» [9, с. 12]. Анима (душа), соприкасаясь с внешним миром, подвергается существенным изменениям, особенно, если она ведет борьбу с «мнимой Тенью». Олицетворением «души» в опере является центральный персонаж. Все остальные «субстраты» оперного вокально-сценического действия так или иначе связаны с главной интонационной идеей, воплощенной в центральном образе, находящемся в состоянии своеобразной динамичной статики (термин Е. Орловой) [7].

Центральный вопрос в опере со времен ее возникновения – соотношение драматического действия и его музыкального воплощения – становится ключевым противоречием в разного рода кризисах, которые переживала опера на всех этапах своей истории. Романтическая опера, преодолев кризис, возникший в оперной классике XVII–XVIII вв., сама вскоре оказалась в кризисной ситуации. Блился XX век – эпоха нового перелома в системе ценностей, ритма жизни, мировоззрения и эстетики, который не мог не сказаться на содержании и формах оперного искусства.

Как отмечает Е. Корчова, «в начале XX столетия формируется новая эстетическая атмосфера, обусловленная общим идеологическим кризисом переломного периода и глобальными сдвигами художественного сознания. Как следствие, опера оказывается в ситуации “второго рождения” и острее, чем другие жанры (возможно, благодаря своей синтетической природе), требует преодоления романтизма, выработки новых, не-романтических языковых канонов» [3, с. 171].

Одним из ключевых вопросов еще в романтической опере становится соотношение оперной условности и оперного реализма, что

существенным образом влияет на интонационные характеристики главных действующих лиц опер в лице их репрезентантов – оперных певцов-солистов. Наряду с сохранением исторической конкретики (атмосфера действия, антураж соответствующей эпохи, сюжетное построение драмы, типовые коллизии и «предсказуемость» их разрешения), в оперу проникает новый герой – современник, носитель актуального мировоззрения, той или иной национальной ментальности, психологической и «портретной» индивидуальности. В этих условиях «большая опера» не могла быть актуальной новым требованиям, вызревающим в демократической культурной среде. Пересмотра требовали типовые оперные формы, как «номера» так и «сцены», которые необходимо было соединить, концентрировать, «уложить» в единое русло интонационно-фабульного (В. Медушевский [4]) музыкально-поэтического содержания.

Внутри оперного жанра в постромантической опере намечается ряд разновекторных тенденций, обусловленных как синтетической природой жанра (отсюда – влияние литературы, где начинает преобладать жанр реалистической новеллы; образец – новеллы П. Мериме, одна из которых послужила основой «Кармен» Ж. Бизе), так и влияниями «изнутри» музыки (вокальный цикл, зарождающаяся на его основе моноопера, симфоническая поэма и др.). В этих условиях как один из векторов оперного стиля формируется жанр одноактной оперы, возникший впервые в творчестве итальянских веристов. Музыкальный веризм отражал, с одной стороны, идеи литературного веризма, с другой стороны, питался интродуцированными предпосылками. В творчестве представителей оперного веризма сформировался жанр одноактных опер-новелл, первыми образцами которого были «Сельская честь» П. Масканьи (1890) и «Паяцы» Р. Леонкавалло (1892).

Жанр подобного рода в национальных оперных школах не только существовал как самостоятельный, но и ассимилировался жанрами многоактной оперы. Сами же одноактные оперы-новеллы и оперы-картины стали объединяться в циклы, из которых наиболее показательным уже в XX веке является триптих Дж. Пуччини «Плащ», «Сестра Анжелика», «Джанни Скикки» (1915–1918). В русской опере одноактные образцы представлены «Моцартом и Сальери» Н. Римского-Корсакова (1897), «Скупым рыцарем» С. Рахманинова (1904),

созданными на оригинальные тексты «Маленьких трагедий» А. Пушкина (своего рода стилистически рассредоточенный оперный диптих, объединенный литературным источником).

Принцип одноактности не является сам по себе жанровым феноменом, а характеризует лишь некоторые общие черты, свойственные семантико-композиционным особенностям подобного рода опер. Сфера языковой стилистики в них может быть кардинально различной, для доказательства чего достаточно сравнить итальянские веристские оперы с «Каменным гостем» А. Даргомыжского или со «Счастливой рукой» А. Шенберга.

В числе общих признаков жанра оперы-новеллы И. Нестьев выделяет «эффектность театральных ситуаций, напряженность кульминационных сцен», а также «калейдоскопическую смену событий, предвосхищающую “кадровый монтаж” в кино, применение прозаического текста вместо стихотворного», «обогащение речитативно-декламационной сферы, применение сквозного симфонического развития, отказ от активной роли хора, от развернутых арий-монологов, введение сжатых динамичных ариозо, отличающихся мелодической выразительностью» [6, с. 753]. В таких условиях драматургии и формы существенно преобразуются и характер задач, стоящих перед оперным певцом-актером. Он вынужден не только сценически перевоплощаться, адаптируясь к быстрому ходу сюжетных коллизий, свойственному опере-новелле, но и учитывать роль своей партии как их музыкального стержня. При этом в активной динамике находятся и вокально-исполнительские средства, изменяемые по ходу действия от речитативов, монологов, жанровых «вставок» (песня, каватина и др.), даже традиционных «больших арий» в духе многоактных опер.

Существенно возрастает и необходимость совершенствования мастерства пения в ансамблях, которые становятся в одноактной опере драматургическими «узлами» музыкального действия. Именно в ансамблях проявляется такое родовое качество одноактной оперы-новеллы, как камерность, зависящая не только от типа содержания (эмоционально-психологический «уклон» в личностную сферу), но имеющая и прямое отношение к организации фактуры в целостной оперной сцене. На этом уровне вокальные и инструментальные партии в камерной опере отличаются, как и в любой камерной музыке,

паритетностью, самостоятельностью в организации совокупного звучания, что определяет характерную для камерных одноактных опер полифоническую (в широком смысле – «многозвучную») фактуру голосов и пластов.

Выводы. Сохраняя связь с традициями «большой оперы», оперы-новеллы и оперы-картины демонстрируют черты нового оперного мышления, детерминированного социо-культурными процессами и коренными сдвигами в системе искусств, намеченными ближе к концу XIX века, в преддверии Новейшего времени. Принцип камерности в оперной драматургии, запечатленный в одноактных операх XIX в., становится одним из магистральных направлений в дальнейших репрезентациях оперы XX века, отличающейся исключительным разнообразием жанровости, языка и композиционно-драматургических решений. Все это накладывает свой отпечаток и на искусство сольного пения в опере, которое именно благодаря камерным разновидностям жанра обретает новый актерско-сценический смысл, становится сложнее и разнообразнее в плане сочетания речевого и вокального начал.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. — 2-е изд. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. — 278 с. : нот.
2. Дмитриев Л. Б. Бельканто / Л. Б. Дмитриев // Муз. энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., Сов. энциклопедия, 1973. — Т. 1. — Стб. 399–402.
3. Корчова О. «Плац» Джакомо Пуччині як спроба подолання оперного романтизму // Науковий вісник : зб. ст. Вип. 13. Чотири століття опери. Оперні школи XIX–XX ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. — С. 171–176.
4. Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы : автореф. дис. доктора искусствоведения : 17.00.02 / Медушевский Вячеслав Вячеславович. — М., 1983. — 46 с.
5. Назайкинский Е. Голоса / Е. Назайкинский // Звуковой мир музыки. Очерк второй. — М. : Музыка, 1988. — С. 55–80.
6. Нестьев И. В. Веризм / И. В. Нестьев // Муз. энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., Сов. энциклопедия, 1973. — Т. 1. — Стб. 753–754.

7. Орлова Е. «Динамичная статика» как черта образно-драматургического содержания / Е. Орлова // Вопросы драматургии и стиля в русской музыке : сб. тр. / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского ; отв. ред. А. И. Савкина. — М., 1980. — 267 с.

8. Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика. Исследование / А. Г. Стахевич. — Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 1997. — 272 с.

9. Черкашина-Губаренко М. / Фаустианская модель и архетипы бессознательного в опере XX века // Науковий вісник : зб. ст. Вип. 13. Чотири століття опери. Оперні школи XIX–XX ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. — С. 1–12.

10. Юссон Р. Певческий голос. Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / Р. Юссон. — М. : Музыка, 1974. — 263 с.

Помпеева А. Ю. Мистецтво сольного співу як виконавська складова «великої» і «камерної» (одноактної) опери. Статтю присвячено характеристиці еволюції мистецтва сольного співу як найважливішої складової опери на всіх етапах її історії. Мистецтво сольного співу відображує принципи оперної естетики і поетики та, одночасно, є їхнім джерелом. Стиль бельканто, що панував у класичній італійській опері XVII–XVIII ст., зберіг своє значення і у подальшому в галузі кантиленності як основи сольного співацького мистецтва. Разом з тим, формування опери-драми та її камерних різновидів (веризм) суттєво розширило палітру завдань, що стояли перед співаком-актором в опері. Поглиблення психологізму, використання реалістичних сюжетів з повсякденного життя, зміни у системі музичної мови сприяли широкому використанню декламаційності та речитативності, модифікації жанрів, характерних для сольного оперного співу. Камерність в опері розвивалася у двох напрямках: «стиснення» «великої» опери до одноактності; формуванні моноопери. У статті вперше показано взаємозв'язок цих процесів, репрезентантом яких слугує одноактна камерна опера, що стала одним з провідних жанрів у оперному мистецтві кінця XIX – початку XX ст., і мала вплив на мистецтво сольного співу як на один з головних інгредієнтів оперного спектра.

Ключові слова: опера, мистецтво сольного співу, бельканто, «велика» опера, «камерна» опера, веристська опера, одноактна опера.

Помпеева А. Ю. Искусство сольного пения как исполнительская составляющая «большой» и «камерной» (одноактной) оперы. Статья посвящена характеристике эволюции искусства сольного пения как важнейшей составляющей оперы на всех этапах ее истории. Искусство сольного пения отражает принципы оперной эстетики и поэтики и, одновременно, является их источником. Стиль бельканто, господствовавший в классической итальянской опере XVII–XVIII вв., сохранил свое значение и в дальнейшем в области кантиленности как основы сольного певческого искусства. Вместе с тем, формирование оперы-драмы и ее камерных разновидностей (веризм) существенно расширило палитру задач, стоящих перед певцом-актером в опере. Углубление психологизма, использование реалистических сюжетов из повседневной жизни, изменение в системе музыкального языка способствовали широкому использованию декламационности и речитативности, модификации жанров, характерных для сольного оперного пения. Камерность в опере развивалась в двух направлениях: «сжатия» «большой» оперы в одноактность; формирование монооперы. В статье впервые показана взаимосвязь этих процессов, репрезентантом которых служит одноактная камерная опера, ставшая одним из ведущих жанров в оперном искусстве конца XIX – начала XX вв., и повлиявшая на искусство сольного пения как один из главных ингредиентов оперного спектакля.

Ключевые слова: опера, искусство сольного пения, бельканто, «большая» опера, «камерная» опера, веристская опера, одноактная опера.

Pompeeva A. J. The Art of solo singing as performing component of the “big” and “chamber” (one-act) Opera. Article is devoted to the evolution of the art of solo singing as an essential component of the opera in all stages of its history. Art of solo singing opera reflects the principles of aesthetics and poetics and, simultaneously, is their source. Bel canto style that prevailed in classical Italian opera XVII–XVIII centuries retained importance in the future in the field as a basis cantilena solo singing art. However, the formation of opera drama and chamber varieties (verismo) significantly expanded palette challenges faced singer-actor in the opera. Deepening psychology, the use of realistic scenes of everyday life, a change in the system of musical language contributed to the wide use of declamatory recitative and modifications genres characteristic of solo opera singing. Chamber opera developed in two directions: “compression” of the “big” one-act opera; monooopera formation. The article at first shows the relation of these

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-