

Колотиленко М. Е.

ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ РІХАРДА ШТРАУСА 90-Х РОКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ: СПЕЦИФІКА ФУНКЦІЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПАРТІЇ

Протягом усього свого життя Р. Штраус працював у жанрі камерно-вокальної музики. Дослідники називають 150–200 пісень, створених ним для голосу в супроводі фортепіано чи оркестру. Проте цей пласт творчості композитора досі найменш вивчений. Вітчизняні музикознавці (Б. Асаф'єв, Г. Краукліс, Л. Неболюбова, Г. Орджонікідзе, І. Соллертинський та ін.) досліджують переважно симфонічні й оперні жанри в його творчості. В. Васіна-Гроссман, розглядаючи розвиток романтичної пісні в ХІХ ст.¹, присвячує окремий розділ камерно-вокальній спадщині Р. Штрауса і намагається з'ясувати інтонаційні витоки і пісенний стиль композитора. Крім того, до камерно-вокальної творчості композитора звертається й А. Ступель².

Серед німецькомовних праць найбільш відомою і доступною є монографія Е. Краузе, перекладена російською мовою. Дослідник присвячує окремий розділ пісенній і хоровій творчості Р. Штрауса, визначає його пісню як «концертну»³, протиставляючи її цим пісні Ф. Шуберта. Але ця теза надто загальна і не підтверджена музикознавчим аналізом. Більш детально камерно-вокальну творчість Р. Штрауса розглядає Елізабет Шмірер (Elisabeth Schmierer)⁴. Пісні, написані або перероблені для голосу в супроводі оркестру, досліджує Крістіан Лайтмайєр (Ch. T. Leitmeir)⁵. Дотримуючись хронологічного принципу в написанні творів, він наводить вичерпні відомості з історії створення та переробки пісень (Р. Штраусом чи іншими музикантами). Серед англomовних праць особливої уваги заслуговує книга Алана Джефферсона (Alan Jefferson)⁶, присвячена камерно-вокальній творчості композитора. Дослідник розглядає багато пісень, групуючи їх за змістом, проте музичний аналіз нерідко позначений описовістю.

Мета статті – виявити специфіку функції інструментальної партії в пісенній творчості Р. Штрауса 90-х років ХІХ ст.

Р. Штраус, здобувши блискучу загальну освіту, постійно опановуючи класичну музику під керівництвом батька, в досить молодому віці створює кілька симфонічних поем, випробовує свої сили в оперному жанрі, складає пісні. Більшість камерно-вокальних творів він написав ще до сорока років, після чого присвятив себе оперному жанру. У ХХ столітті пісні у творчості композитора з'являються як окремі опуси, тоді як раніше він писав по кілька опусів чи циклів на рік.

¹ Васіна-Гроссман В. Романтическая песня XIX в. / В. Васіна-Гроссман. – М. : Музыка, 1966. – 405 с.

² Ступель А. Рихард Штраус (1864–1949). Краткий очерк жизни и творчества / А. Ступель. – Л. : Музыка, 1972. – 94 с.

³ Краузе Э. Рихард Штраус / Э. Краузе. – М. : Музгиз., 1961. – С. 290.

⁴ Schmierer E. Klavierlieder / Elisabeth Schmierer // Richard Strauss: Handbuch / Hrsg. W. Werbeck. – Stuttgart : Metzler ; Bärenreiter, 2014. – S. 326–347.

⁵ Leitmeir Ch. T. Orchesterlieder / Christian Thomas Leitmeir // Там само, с. 348–361.

⁶ Jefferson A. The Lieder of Richard Strauss / Alan Jefferson. – London : The Camelot Press Ltd, 1971. – 148 p.

Найбільше творів камерно-вокального жанру створені протягом 1885–1888 рр. та 1894–1901 рр. Характерно, що у перший період композитор об'єднував пісні у цикли, продовжуючи цим традицію романтиків («Пелюстки лотоса», «Дівчата-квіти», «Прості наспіви»). З часом він відмовився надавати назви, хоч його вокальним опусам властиві циклічність, навіть симфонізація.

Справедливою є думка, що Р. Штраусу властиве симфонічне мислення – у цьому переконає прагнення композитора до наскрізного розвитку, використання тем-символів, об'єднання різних, на перший погляд, тем єдиною інтонаційною основою¹ і, звісно, робота в жанрі симфонічної поеми, який започаткував Ф. Ліст. Як відомо, метод симфонізму виявляється і в оперній та пісенній творчості Р. Штрауса, що жодною мірою не зменшує його досягнень у камерно-вокальному жанрі². Навпаки, симфонічність мислення композитора надає своєрідних ознак його пісням, визначає їх особливості.

Р. Штраус тяжіє до синтезу жанрів, майстерно поєднуючи найкращі здобутки в кожному з них – пісню він часом наближує до оперної арії чи навіть сцени (пісні ор. 33, 44, Чотири останні пісні), а оперу насичує ознаками камерності, прозорості («Капричіо»). Прагнучи нових шляхів у розвитку пісенного жанру, Р. Штраус створює пісню для голосу в супроводі оркестру, яка, однак, не була унікальним явищем для межі ХІХ–ХХ ст. – варто згадати хоча б творчість Г. Малера, який органічно поєднав просту пісню і складну концептуальність симфонії.

У 90-х роках ХІХ ст. Р. Штраус починає роботу над створенням пісні з оркестром, а також над оркеструванням своїх пісень у супроводі фортепіано. Поширена думка, що він оркестрував фортепіанну партію для того, щоб «його дружина, “незрівнянна” інтерпретаторка його пісень, могла включати деякі з них у його оркестрові концерти, коли він диригував»³. Цілком імовірно, та навряд чи композитор керувався тільки цим, а не потребою художності. У 1890-ті роки Р. Штраус створив безпосередньо для голосу з оркестром два опуси: 33-й (1896–1897) на вірші Дж. Г. Маккея, Е. Бодмана, Ф. Шиллера, Й. Гете⁴ та 44-й (1899) – на вірші Р. Демеля і Фр. Рюккерта. Чотири пісні ор. 33 своєю масштабністю, значенням і яскравістю інструментальної партії настільки розширюють межі жанру, що А. Джефферсон називає їх «специфічно не піснями»⁵.

Починаючи з 1897 року, Р. Штраус оркеструє свої пісні. Першою такою спробою було складання «оркестрового акомпанементу – ніколи не надрукованого – до ранньої пісні “Музикант і його дитина” (“Der Spielmann und sein Kind”)⁶. Цікаво, що на початку своєї діяльності з оркестрування Р. Штраус звертається до твору, який він, 13-літній, написав 1878 року. 1897 року він оркестрував: «Ранок» («Morgen» ор. 27 № 4), який вважають одним із шедеврів композитора; «Цецилії» («Cäcilie» ор. 27 № 2); «Гімн кохання» («Liebeshymnus» ор. 32 № 3); «Рожеву стрічку» («Das Rosenband» ор. 36 № 1) і «Моїй дитині» («Meinem Kinde» ор. 37 № 3). Цікаво склала-

¹ Л. Неболюбова влучно і доступно сформулювала основну закономірність симфонізму як методу мислення – «зовні різне виявляється генетично пов'язаним» (Неболюбова Л. Музыкальная культура Германии и Австрии рубежа ХІХ–ХХ веков / Л. Неболюбова. – К. : Муз. Україна, 1990. – С. 155).

² Хоча О. Ступель у своїй книзі висловлює досить суперечливу думку про те, що Р. Штраус «майстер широких полотен з їх монументальним живописом, ніяково почував себе в тісному світі ліричної пісні» (Ступель А. Рихард Штраус (1864–1949). Краткий очерк жизни и творчества. – Л. : Музыка, 1972. – С. 89).

³ Jefferson A. The Lieder of Richard Strauss / Alan Jefferson. – London : The Camelot Press Ltd, 1971. – P. 34.

⁴ Відзначимо, що створюючи свій перший оркестровий опус, Р. Штраус звертається до поезії Ф. Шиллера та Й. Гете, що не є типовим для композитора. Як відомо, для створення своїх пісень він віддавав перевагу поезії його сучасників.

⁵ Jefferson A. The Lieder of Richard Strauss / Alan Jefferson. – London : The Camelot Press Ltd, 1971. – P. 35.

⁶ Там само.

ся доля пісні «Відпочинь, душе моя» («Ruhe, meine Seele»), якою відкривається 27-й опус. Цю пісню було оркестровано у червні 1948 р.¹, між створенням «На вечірній зорі» («Im Abendrot») і трьох пісень на вірші Г. Гессе – «Весна» («Frühling»), «Перед сном» («Beim schlafengehen»), «Вересень» («September»). Т. Л. Джексон (T. L. Jackson) вважає, що пісня «Відпочинь, душе моя» і «Чотири останні пісні» пов'язані концепцією, яку можна виразити німецьким словом «Not»² (крайня потреба, біда). Він доходить висновку про збентежений стан композитора у повоєнні роки. Якщо розуміння автором концепції «Чотирьох останніх пісень» є досить суперечливим, не можна заперечувати наявності зв'язку (на образно-поетичному і суто музичному рівнях) між останніми піснями і піснею «Відпочинь, душе моя».

Р. Штраус у різний час оркестрував три пісні з ор. 27, тобто він від початку відчував їх оркестрово. Не випадково для пісні «Таємний поклик» («Heimliche Aufforderung», № 3) він не створив оркестрового варіанта³, оскільки її фортепіанна партія фактурно і темброво значно відрізняється від трьох інших пісень опусу.

У піснях ор. 27 Р. Штраус звертається до віршів К. Хенкеля (№ 1), Г. Гарта (№ 2) і Дж. Г. Маккея (№ 3, 4). У поезії звучить вічна тема кохання, втоми («відпочивай, душе моя»), відчувається бажання усамітнитися від натовпу, шумного бенкетування («облишу галасливих товаришів») на природі («в саду», «вночі», «на узбережжі», «в тиші»). Два із чотирьох віршів («Цецилії», «Таємний поклик») є більш земними, реальними, а два інші («Відпочинь, душе моя», «Ранок») сповнені неоднозначності, метафоричності, намагання здолати межі реальності. Р. Штраус тонко відчуває ці особливості поетичного тексту і вмщує пісні більш глибокого змісту на початку і наприкінці опусу, створюючи своєрідну філософську арку, яка на образно-змістовному рівні виконує об'єднувальну функцію. Крім того, крайні пісні відзначаються прозорістю звучання, лаконічністю форми, повільними темпами і переважанням тихої звучності. Вокальна партія обох пісень декламаційного складу. Особливу увагу привертає інструментальна партія і її співвідношення з вокальною.

«Відпочинь, душе моя» і «Ранок» – це пісні з філософським підтекстом, вони налаштовують на появу в майбутньому натхненної і щирої лірики «Чотирьох останніх пісень»; умовно їх можна назвати піснями-роздумами. Раніше в циклі «Прості наспіви» була така пісня – «Жінки» («Die Frauen sind oft fromm und still») ор. 21 № 5. У піснях-роздумах Р. Штраус досягає особливої цілісності вокальної й інструментальної партій – голос як одна з ліній оркестру (чи фортепіанної фактури) або, навпаки, інструментальне звучання як другий голос. Інструментальна й вокальна партії утворюють ніби два звукові пласти, які рухаються паралельно, перебуваючи у постійному дуєті і зберігаючи при цьому кожен свою самостійність і самодостатність. Ці звукові пласти досить рідко вступають у діалог, гармонія цілого досягається єдністю різних начал.

Інструментальна партія пісні «Відпочинь, душе моя» – це хорал як невпинне чергування септакордів із розв'язанням у *до мажор* лише у двох останніх тактах. Септакорди чутливо реагують на будь-які зміни в партії соліста – динамікою, тембром, регістром, густотою – але принципово не змінюються. Яскравим прикладом реагування інструментальної партії на зміни у вокальній (звісно, зумовлені зміною поетичного настрою) є перехід до другої строфи. У вірші К. Хенкеля після першої строфи (ідилія «відпочиваючої» природи) настає переломний момент («Ruhe, ruhe, meine

¹ Leitmeir Ch. T. Orchesterlieder / Christian Thomas Leitmeir // Richard Strauss: Handbuch / Hrsg. W. Werbeck. – Stuttgart : Metzler ; Bärenreiter, 2014. – S. 353.

² «Хоча німецьке слово “Not” близьке англійському “need”, воно сильніше і має релігійний і філософський підтекст, який не надається до перекладу» (Jackson T. L. “Ruhe, meine Seele!” and the Letzte Orchesterlieder / Timothy L. Jackson // Richard Strauss and his world / B. Gilliam. – Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1992. – P. 95).

³ «Heimliche Aufforderung» (ор. 27 № 3) оркестрував Р. Хегерс.

Seele" / «Відпочинь, відпочинь, душе моя»). У вокальній партії загалом змінюється напрямок руху, а початкова висхідна квінта першої строфи підміняється низхідною і звучить півтоном нижче як важкий, знесилений видих. В інструментальній партії зіставлено малий мажорний септакорд від звука *сі* й квінтсектакорд від звука *мі* – спостерігається не тільки загальне зниження звучання, слух уловлює півтоновий спуск *сі* – *сі бемоль*, а також підміну умовно дієзної тональності бемольною.

Про первинну «оркестровість» цієї пісні свідчить фактура, у якій написана фортепіанна партія – це витримані акорди, які мають звучати від половини до трьох тактів. Через те, що звук на фортепіано об'єктивно не може тривати довго, не затухаючи, така фактура у повільному темпі є надзвичайно складною для досягнення цілісності фрази й усього твору, вона значно краще, логічніше звучить в оркестровому виконанні.

Якщо в пісні «Відпочинь, душе моя» інструментальний і вокальний пласти співвідносяться як хорал і декламація, то в пісні «Ранок», яким завершується опус, вони набувають ще більшої самостійності – інструментальна партія являє собою чарівну завершену тему¹, на тлі якої декламує голос. Такий прийом відкрив Р. Штраус у пісні «Жінки» (ор. 21 № 5) ще 1888 року. Інструментальна партія у пісні «Ранок», як і «Відпочинь, душе моя», не змінюється протягом твору, лише на двох останніх поетичних рядках вона набуває вигляду хоральної послідовності септакордів, нагадуючи образи першої пісні і створюючи фактурну арку для всього опусу. Такий «погляд назад», окрім об'єднувальної функції, посилює неоднозначність поетичного тексту.

Фортепіанна фактура пісні «Ранок» є непростою для виконання як через природну складність створення довгої фрази у повільному темпі, так і через необхідність ясно диференціювати фактуру на мелодію і супровід, який своїм ритмічним рисунком сприяє «зупинкам» і подрібненню мелодичної лінії. Значно пластичніше, тепліше звучить тема інструментальної партії у скрипки в оркестровому варіанті.

На відміну від крайніх пісень-роздумів, «Цецилії» і «Таємний поклик» мають насичену і рухливу фактуру, розгорнуті форми, швидкі темпи і переважання гучної звучності. Вони позбавлені глибоких філософських роздумів, життя в них б'є ключем. Своїм запалом, спрямованістю вперед вони нагадують пісні з циклу «Пелюстки лотоса» (особливо «Ми повинні тримати в таємниці» / «Wir sollten wir geheim sie halten», ор. 19 № 4).

Нагадаємо, що Р. Штраус оркестрував лише «Цецилії», тому розглянемо її більш детально. Вірш Г. Гарта розгортається з пристрасного вигуку «Wenn du es wüßtest» («Якби ти знала»). Цей вигук є імпульсом до розвитку і звучить у кожній строфі.

Як і вірш, пісня Р. Штрауса розвивається з короткого інтонаційного зерна – висхідної поривчастої інтонації в межах кварта. Видозмінюючи її інтервально (терція, зменшена та чиста квінта, секста, септима), забарвлюючи її різноманітними ладовими відтінками, композитор досягає фінальної екстатичної кульмінації на словах «Du lebstest mit mir» («Ти живеш зі мною»). Інструментальна партія «Цецилії» є розгорненою, віртуозною, насиченою безліччю пасажів², потребує потужного звучання і свідчить про тлумачення фортепіано як оркестру. Але вона принципово відрізняється від інструментальних партій крайніх пісень, бо не є самодостатньою; навіть маючи свій інтонаційний комплекс³ (як крок до самодостатності) і розгалужену систему підголосків, вона все одно акомпанує, супроводжує партію соліста, вступаючи в діалог з останньою або дублюючи її.

¹ Цікаво, що інструментальна тема за своєю природою є більш вокальною, ніж партія соліста.

² Такий тип інструментальної партії (розгорнута, віртуозна, поліфонізована мелодичними підголосками, яка охоплює великий регістровий діапазон) характерний для штраусівської «концертної» пісні.

³ Ключовою інтонацією інструментальної партії є низхідний рух у межах кварта, який, по суті, є оберненням інтонаційного ядра пісні. Але Р. Штраус розмежовує висхідний і низхідний напрями руху відповідно – між вокальною та інструментальною партіями.

Найявністю пасажів, які рухаються звуками арпеджіо, піаністично ускладнюється інструментальна партія, хоча саме арпеджіо надають пісні пристрасного характеру, бурхливості і насиченості звучання, відчуття постійного, безупинного руху. Крім того, Р. Штраусу було б нудно залишатися в межах акордових звуків, і він насичує арпеджіо хроматизмами, наближуючи їх до своєї мелодичної лінії. Інструментальна партія «Цецилії» не викликає відчуття *необхідності* оркеструвати її – вона досить переконливо (звісно, за умови належної підготовки виконавця) звучить і у фортепіано. Але насиченість її підголосками, як і охоплення великого регістрового діапазону, вимагають від виконавця на фортепіано ясної диференціації тембрів, що, звісно, легше дається оркестру. Можливо, саме прагнення композитора надати кожному підголоску свого забарвлення, а також можливості досягти потужного звучання стали причиною оркестрування цієї пісні.

Єдиною не оркестрованою композитором піснею 27 опусу є «Таємний поклик». Із попередньою піснею «Цецилії» її споріднюють рухливість і поривчастість, які виявляються в застосуванні пунктирного ритму і висхідних квартових інтонацій. Музичний матеріал пісні розгортається з трьох терцієвих поспівок, які, поступово завойовуючи простір, розширюються до сексти. Пісню можна розділити на два розділи, які відповідають першій і другій та третій і четвертій строфам – у першому розділі герой перебуває на бенкеті серед гуляк, а в другому – прагне «покинути галасливих товаришів» і сховатися від них із коханою в саду. Саме для першого розділу характерна спрямованість уперед, численні квартово-терцієві стрибки у вокальній партії. Другий розділ розпочинається в тиші п'ятикратним повторенням у партії соліста звука *сі-бемоль* на тлі репетицій цього ж *сі-бемоля* у фортепіано – весь звуковий простір неймовірно звучується. Тут Р. Штраус майже з графічною точністю дотримується поетичного тексту¹. Мелодія ніби намагається подолати замкненість і відірватися від звука *сі-бемоль*: робить крок на секунду, потім – на кварту і, нарешті, на словах «und wandle hinaus in den Garten» («і вийду назовні в сад») розливається теплим висхідним ходом у межах сексти. Цікаво, що вокальна партія другого розділу, викладена довшими, порівняно з першим розділом, тривалостями, втрачає дещо нервозну поривчастість і набуває неабиякої плавності. Така трансформація нагадує нам про драматургічне чуття Р. Штрауса.

Фортепіанна партія у пісні «Таємний поклик» викладена двома типами фактури – арпеджіо й акордові репетиції і не містить характерної для Р. Штрауса розгалуженої системи підголосків. Супроводжуючи партію соліста, вона час від часу дублює її або ж «відповідає» їй короткими фразами. Загалом, фактура інструментальної партії (хоч і вимагає певної віртуозності виконавця) є цілком «фортепіанною». В інструментальній партії пісні «Таємний поклик» немає рельєфних тематичних утворень (зокрема широких тем у повільному темпі) і довгих тривалостей, вона не потребує потужного оркестрового звучання чи складної тембрової диференціації, а отже, не має передумов для створення оркестрового варіанту.

Інструментальна партія не обмежується функцією акомпанементу, вона бере участь у драматургічному розвитку. Першому розділу пісні відповідає арпеджована фактура, другий розділ розпочинається репетиціями на одному звуці, які згодом переростають в акордові репетиції. Але Р. Штраус не забуває про образність першого розділу і майстерно вкраплює арпеджіо в музичну тканину. Крім того, на словах «і вийду назовні в сад» композитор вводить видозмінені арпеджіо – вони в неспішному русі восьмих піднімаються вгору, щоразу октавним ходом досягаючи нової вершини.

¹ «Doch hast du das Mahl genossen, den Durst gestillt, dann verlasse der lauten Genossen» – «нарешті ти бенкетом насолодилась, спрагу втамувала, то ж облишу галасливих товаришів» (дослівний переклад) – герой хоче вийти разом із коханою з бенкету.

Отже, фортепіанна партія пісні «Таємний поклик» містить два типи арпеджованої фактури, одним із них змальовано поривчастість, а другим – передчуття єднання з коханою і образ природи. Синтезуючи арпеджію з акордовими репетиціями, Р. Штраус досягає яскравої кульмінації і завершує пісню тихими терцієвими послівками з плагальним кадансом. Р. Штраус оркеструє ті пісні, які в оркестровому варіанті могли б глибше розкрити художній задум. Це передусім пісні-роздуми філософського змісту, у яких інструментальна партія є самостійним, дещо відокремленим звуковим пластом. Крім того, фортепіанні партії пісень, оркестрованих пізніше, нерідко мали передумови технічного рівня, зокрема протяжні теми у повільному темпі, акордову фактуру, витриману довгими тривалостями, складну систему підголосків, які вимагають тембрового підкреслення, а також необхідність досягти насиченого, потужного і м'якого звучання.

Як відомо, художня цінність музичних творів, правильність пошуків композиторів визначаються тим, як довго їхні твори утримуються в концертному репертуарі. Якщо звернутись до виконавської практики, то більшість оркестрованих Р. Штраусом пісень і досі звучать зі сцени у виконанні видатних співаків саме в супроводі оркестру. Так, три пісні з ор. 27 (із симфонічними оркестрами різних країн) виконала американська оперна співачка Дж. Норман; «Ранок» і «Цецилії» – Р. Флемінг. Німецькі співачки Е. Шварцкопф, Д. Дамрау, Г. Яновітц також виконують оркестровані пісні Р. Штрауса. Водночас, продовжує концертне життя і камерна інтерпретація штраусівської лірики: талановитий німецький тенор Й. Кауфман виконав усі пісні з ор. 27 у супроводі фортепіано спільно зі своїм піаністом Г. Дойчем. Отже, виконавська практика підтверджує логічність оркестрування Р. Штраусом деяких пісень, хоча й не заперечує їх первинного, фортепіанного варіанту.

У пісенній творчості Р. Штрауса особливого значення набувають 90-ті роки XIX ст., коли композитор не тільки активно застосовує вже освоєні ним художні прийоми, а й закладає фундамент для нової, вокально-інструментальної лінії творчості. Ще наприкінці 1880-х років він створив самобутні зразки філософської лірики («Жінки», ор. 21 № 5), так звану «концертну» пісню («Ми повинні тримати в таємниці», «Сподіватися, і знову зневірятися», ор. 19 № 4,5), театральну пісню-сценку («Ах, тяжко мені бідному», ор. 21 № 4) і просту задушевну лірику («Ах, милий, ми маємо розлучитися», ор. 21 № 3). Така образно-жанрова різноманітність свідчить про широту творчих пошуків композитора і ще раз нагадує про взаємозв'язок у його творчості театральної, симфонічної і камерної музики. Але майже в усіх піснях Р. Штрауса велику роль відігравала фортепіанна партія, яка або змальовувала зовнішні риси героя (прийом, запозичений з опери і штраусівської симфонічної поеми), або створювала загальний настрій пісні (поривчастість, спрямованість уперед, піднесеність, суворість тощо) і нерідко набувала неабиякого розмаху, досягаючи потужної звучності й охоплюючи весь діапазон рояля.

У 90-х роках художній задум композитора «переростає» виражальні можливості фортепіано, і він складає інструментальну партію деяких пісень для оркестру. Крім того, у цей час Р. Штраус активно працює в жанрі симфонічної поеми (починаючи з «Дон Жуана», 1889, і закінчуючи «Життям героя», 1898), що також могло спонукати композитора оркеструвати написані раніше пісні в супроводі фортепіано. В оркестрі Р. Штраус міг досягти значної тембрової різноманітності і масштабності звучання, таких необхідних для пісні «концертного» типу.

У піснях філософського змісту Р. Штраус ще більш посилює роль інструментальної партії, трактуючи її нарівні з партією соліста. Вона перестає виконувати функцію супроводу і стає рівноправною складовою втілення художнього задуму. Такий принцип рівноправності стане основою наступних вокально-інструментальних опусів композитора, аж до «Чотирьох останніх пісень», якими завершується тривалий і цікавий творчий шлях митця.

ЛІТЕРАТУРА

1. Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX в. / В. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1966. – 405 с.
2. Краузе Э. Рихард Штраус / Э. Краузе. – М. : Музгиз., 1961. – 610 с.
3. Неболюбова Л. Музыкальная культура Германии и Австрии рубежа XIX–XX веков. / Л. Неболюбова. – К. : Муз. Україна, 1990. – 167 с.
4. Ступель А. Рихард Штраус (1864–1949). Краткий очерк жизни и творчества / А. Ступель. – Л. : Музыка, 1972. – 94 с.
5. Jackson T. L. “Ruhe, meine Seele!” and the Letzte Orchesterlieder / Timothy L. Jackson // Richard Strauss and his world / B. Gilliam. – Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1992. – P. 90–137.
6. Jefferson A. The Lieder of Richard Strauss / A. Jefferson. – London : The Camelot Press Ltd, 1971. – 134 p.
7. Leitmeir Ch. T. Orchesterlieder / Christian Thomas Leitmeir // Richard Strauss : Handbuch / Hrsg. W. Werbeck. – Stuttgart : Metzler ; Bärenreiter, 2014. – S. 348–361.
8. Schmierer E. Klavierlieder / Elisabeth Schmierer // Richard Strauss : Handbuch / Hrsg. W. Werbeck. – Stuttgart : Metzler ; Bärenreiter, 2014. – S. 326–347.

Колотиленко М. Е. Пісенна творчість Ріхарда Штрауса 90-х років XIX століття: специфіка функції інструментальної партії. Уперше в українському музикознавстві розглянуто період творчості Р. Штрауса, у межах якого започатковано новий – вокально-інструментальний напрям його творчих пошуків. Проаналізовано пісні ор. 27 як такі, що знаходяться на межі камерно-вокального та вокально-інструментального жанрів. Виявлено особливості та значення інструментальної партії в пісенній творчості Р. Штрауса.

Ключові слова: інструментальна партія, звуковий пласт, темброва диференціація, синтез жанрів, інтонація, фактура.

Колотиленко Н. Э. Песенное творчество Рихарда Штрауса 90-х годов XIX века: специфика функции инструментальной партии. Впервые в украинском музыковедении рассмотрен период творчества Р. Штрауса, в котором берёт начало новое – вокально-инструментальное направление его творческих поисков. Проанализированы песни ор. 27, находящиеся на грани камерно-вокального и вокально-инструментального жанров. Выявлены особенности и значение инструментальной партии в песенном творчестве Р. Штрауса.

Ключевые слова: инструментальная партия, звуковой пласт, тембровая дифференциация, синтез жанров, интонация, фактура.

Kolotylenko M. E. The Songwriting of Richard Strauss in the 1890^s: Specific Functions of the Instrumental Part. For the first time in Ukrainian musicology the article examines the period in the work of R. Strauss which inaugurates a new (vocal-instrumental) direction in his creative process. The songs in op. 27 are analyzed as balancing between chamber-vocal and vocal-instrumental genres. The article establishes the features and value of the instrumental part in the songs created by Richard Strauss.

Keywords: instrumental part, sound layer, timbre differentiation, genre synthesis, intonation, texture.