

УДК 784.0 + 781.68 + 785.11

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-24>**Се Пенцзо**

ORCID: 0009-0007-0589-2123

аспірант

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
418063071@qq.com**«СИМФОНІЧНА ПІСНЯ» В ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ
ГУСТАВА МАЛЕРА**

Мета статті: виявлення формальних та образно-змістовних особливостей камерно-вокальних творів Густава Малера, які виявляють жанрові риси «симфонічної пісні». **Методологічні підстави:** понятійний аналіз категорій «жанру» і «симфонізму», порівняльний аналіз суджень дослідників щодо жанру та стилю пісень Малера, композиційний та герменевтичний аналіз музично-поетичного тексту його камерно-вокальних творів. **Наукова новизна** полягає у встановленні жанрово-стильових особливостей творів Г. Малера для голосу з супроводом фортепіано, які визначаються як жанровий клас «симфонічної пісні», і які можуть послужити стильовим орієнтиром для виконавської інтерпретації. **Висновки.** Стверджується, що одним із чинників складності розуміння та втілення художньо-образного смислу малеровських творів є їх жанрово-стильова багатомірність і неоднозначність. У результаті вивчення літератури та аналізу музично-поетичних текстів творів Г. Малера для голосу в супроводі фортепіано були виявлені їх формальні та семантичні особливості, які дозволили їх узагальнити поняттям «симфонічна пісня». Даний термін має доповнити прийнятий в музикознавчій літературі вираз «оркестрова пісня» (Orchesterlied, Orchestergesang). Симфонічними піснями автор вважає вокальні твори, що відносяться до європейської традиції мистецької пісні (Kunstlied). Вокальна партія в творах цього жанрового різновиду супроводжується звучанням оркестру або фортепіано. При цьому фортепіано трактується як інструмент, здатний до моделювання багатошарової політембральної оркестрової фактури. Вокальна партія симфонічних пісень виявляє ознаки не тільки «первинного» для цього жанру кантиленного стилю, але часто також ознаки стилів оперної арії, речитативу, драматичної сцени. Головними ознаками музичної форми симфонічних пісень є: висока щільність інтонаційних подій, насиченість тексту контрастними тематичними елементами; домінування принципу розробки і варіантного розвитку тематичного матеріалу над принципами експонування і повторення; звернення до принципу сонатної композиції;

використання монотематичної техніки композиції. Внаслідок подібної організації музичної форми, камерно-вокальний твір набуває масштабності, змістовної глибини, динамічності, які музикознавці пов'язують з поняттями симфонія і симфонізм.

Ключові слова: виконавське мистецтво, інтерпретація, симфонічна пісня, оркестрова пісня, симфонізм, Г. Малер, жанр, стиль, герменевтичний аналіз.

Xie Pengzuo, Postgraduate Student of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

“Symphonic Song” in the creative heritage of Gustav Mahler

Research objective. The purpose of the article is to identify the formal and semantical properties of Gustav Mahler's chamber and vocal works, which allow us to characterize them in the genre sense as “symphonic songs”. The **methodological basis** of the work is the conceptual analysis of the categories of “genre” and “symphonism”, a comparative analysis of the judgments of researchers regarding the genre and style of Mahler's songs, a compositional and hermeneutic analysis of the musical and poetic text of his chamber and vocal works. **The scientific novelty** lies in establishing of the genre and stylistic features of G. Mahler's works for voice with piano accompaniment, which are defined as the genre class of “symphonic song”, and which can serve as a stylistic reference point for performing interpretation. **Conclusions.** It is argued that one of the factors of the complexity of understanding and embodying the artistic meaning of Mahler's works is their genre and stylistic multidimensionality and ambiguity. As a result of the study of literature and analysis of the G. Mahler's musical texts for voice accompanied by piano, their formal and semantic features were revealed, which allowed them to be generalized by the concept of “symphonic song”. This term should complement the term “orchestral song” (Orchesterlied, Orchestergesang) adopted in musicological literature. Author considers symphonic songs to be vocal works that belong to the European tradition of art song (Kunstlied). The vocal part in works of this genre variety is accompanied by the sound of an orchestra or piano. At the same time, the piano is interpreted as an instrument capable of modeling a multilayered polytimbral orchestral texture. The vocal part of symphonic songs reveals signs not only of the “primary” cantilena style for this genre, but often also signs of the styles of opera aria, recitative, and dramatic scene. The main features of the musical form of symphonic songs are: high density of intonation events, saturation of the text with contrasting thematic elements; dominance of the principle of development over the principles of exposition and repetition of thematic material; appeal to the principle of sonata composition; use of monothematic composition technique. As a result of such an organization of the musical form, the chamber-vocal work acquires depth of content, and dynamism, which musicologists associate with the concepts of symphony and symphonism.

Key words: performing arts, interpretation, symphonic song, orchestral song, symphonism, G. Mahler, genre, style, hermeneutic analysis.

Актуальність теми дослідження. Музика і творча постать Густава Малера протягом століття викликають великий інтерес професійних музикантів і маси любителів мистецтва по всьому світі. Цей інтерес набув швидкого зростання у другій половині ХХ сторіччя, і він не зменшується донині. У сучасному Китаї ім'я та твори геніального австрійського композитора стали добре відомими лише наприкінці минулого віку, переважно у зв'язку з твором «Das Lied von der Erde», тексти якого походять з китайської середньовічної поезії. Втім, концертний репертуар китайських вокалістів, а також академічні програми музичних закладів стали поповнюватися зразками пісенної творчості австрійського майстра. Відповідно цьому тренду кожного року зростає дослідницький інтерес музикознавців та викладачів музичних дисциплін до цієї музичної сфери. До музикознавчих студій долучаються і музиканти-виконавці. Вони особливо зацікавлені у дослідженнях естетики, поетики, принципів організації форми, семантичних властивостей, жанрово-стильових рис творів Малера, результати яких можуть сприяти їх успішній художній інтерпретації.

Жанр пісні займає у творчій спадщині Густава Малера таке ж важливе місце, як і його грандіозні симфонічні твори. Отже не дивно, що пісенній творчості Малера приділяється дуже велика увага музикантів-виконавців та дослідників. Практично у кожному дослідженні, що стосується особистості і творчості Малера, обов'язково під деяким кутом зору висвітлюються пісенні твори композитора або їх вплив на симфонічну музику композитора. Велика кількість досліджень присвячена саме пісням композитора. Зазначимо фундаментальні роботи Н. Danuser, G. Engel, A. Fauser, C. Floros, P. Frankie, E. Kravitt, C. Kuhn, Ch. Leitmeir, P. Revers E. Schmierer Українські дослідники – В. Алексєєв, І. Ботвінова, С. Винник, В. Вишинський, Л. Горелік, О. Корчова, Л. Неболюбова, О. Німилович, Е. Остер, А. Ставиченко, С. Щитова та ін. – також прийняли активну участь у розвитку музикознавчої малеріани. Свою долю в справу вивчення творчості Малера внесли й китайські вчені, такі як: Ху Хайпін, Цзян Пу-Ці, Жєн Їпін, Жєн Мен, Лу Жєньлун, Ло Юйхан, Ю Жуньян,

Ю Їфан, Ян Баоюй, Ли Сюцзюн, Цянь Ренькан, У Цзяньминь, Ли Ланьцин, Шині Сун та ін.

Серед питань, які ставляться у дослідженнях пісенних творів Малера, виділимо проблему їх жанрової атрибуції. Чому це питання є важливим, і чому воно привертає увагу вчених? По-перше, жанр – дуже важлива типологічна категорія в теорії музики. Коректне встановлення жанру твору відкриває можливості судження про його форму і зміст, його функції в культурі суспільства, місце в системі мистецтв, обставини виникнення та існування твору в мистецькій практиці. Жанр має велике значення у композиторській та музично-виконавській творчості. З погляду психології художньої творчості жанри – це історично обумовлені прототипи одиничних творів. Для композитора жанр виступає усвідомленим або неусвідомленим прототипом, за яким створюється кожний конкретний художній твір [2, с. 177]. Це стосується і музично-виконавського мистецтва. Успішність виконання твору істотно залежить від того – який жанровий прототип обрав музикант-виконавець в якості орієнтира інтерпретації.

Пісенні твори Малера є особливо складним «матеріалом» для їх жанрово-стильового аналізу, оцінки та атрибуції. Дослідники ведуть теоретичну дискусію щодо цього питання, констатуючи оригінальність, неоднозначність, невизначеність, нерідко – парадоксальність жанрових витоків, жанрової стилістики і семантики творів австрійського майстра. В той же час, музиканти-виконавці «на свій страх і ризик» вирішують проблему трактування конкретних музичних творів у контексті певних жанрових і стильових традицій. Таким чином, і теорія, і практика музичного виконавства виявляють актуальний інтерес до зазначеної проблеми.

Наукова новизна полягає у встановленні жанрово-стильових особливостей творів Г. Малера для голосу з супроводом фортепіано, які визначаються як жанровий клас «симфонічної пісні», і які можуть послужити стильовим орієнтиром для виконавської інтерпретації.

Мета статті – виявити формальні та образно-змістовні властивості камерно-вокальних творів Густава Малера, які дозво-

ляють характеризувати їх в жанровому сенсі як «симфонічні пісні» і націлювати музикантів-виконавців на відповідну стилістику інтерпретації.

Методологічні підстави роботи – *понятійний аналіз* категорій «жанру» і «симфонізму», *порівняльний аналіз* суджень дослідників щодо жанру та стилю пісень Малера, *композиційний та герменевтичний аналіз* музично-поетичного тексту камерно-вокальних творів Малера.

Основні результати дослідження. Звичайно всі твори Малера для голосу з інструментальним супроводом (фортепіанним чи оркестровим) охоплюються одним жанровим іменем: їх називають піснями. Наскільки ця назва є точною? Це питання вже давно турбує мистецтвознавців. У 1900 році найвідоміший в Європі тогочасний музичний критик, філософ і публіцист Едуард Ганслік після знайомства з циклом «Lieder eines fahrenden Gesellen» і декількома зразками творів на тексти «Чарівного рогу хлопчика» слушно зауважив: «Нові «пісні» важко класифікувати: вони не є ані піснями, ані аріями, ані драматичними сценами; вони містять що-небудь з цього» [9, с. 76]. Висловлене Е. Гансліком судження є, на перший погляд, цілком слушним. Навіть без ретельного аналізу досвідчений слухач відчуває жанрову неоднозначність, багатогранність пісенних творів Малера. Однак оцінка наведеної думки критика залежить від прийнятого погляду на феномен жанру. Ми орієнтуємось на визначення жанру, прийняте в «Українській музичній енциклопедії». Воно трактується як явище, природно притаманне музичній практиці, і обумовлене трьома чинниками. Такими виступають: «...функціональна подібність конкретних артефактів й актів музичної творчості, спорідненість їх життєвого призначення...»; «...кондиціональна подібність (від лат. *condicionalis* – підлеглий умові) музичних артефактів, тобто комплекс необхідних умов, обставин, за яких вони реалізують свої культурні функції...»; «...семантична (образно-змістовна) подібність музичних творів, що виникає внаслідок функціональної спорідненості форм музикування» [3, с. 69]. Останній чинник виникнення жанру та його очевидну ознаку прийнято називати *жанровим стилем*.

Якщо прийняти даний погляд на музичний жанр, то всі без виключення твори Малера для голосу з інструментальним супроводом без жодного сумніву слід віднести до жанру пісні. Аргументом для даної жанрової атрибуції є, по-перше, *функціональна однорідність* творів. Вони всі призначені для організованого уважного колективного сприйняття музичного твору в умовах камерного чи симфонічного концерту. Тобто, вони чітко вписуються в один функціональний клас європейської композиторської концертної музики, призначеної виключно для слухання. По-друге, умови виконання цих творів (*оказіональний чинник жанру*) також є однаковими: концерт проводиться у спеціальному приміщенні (салон, філармонічний зал), у спеціальний час, в обстановці дотримання слухачами і виконавцями певного етикету, порядку і тиші; твір виконується музикантами від початку до кінця, зазвичай один раз тощо.

Сумніви стосовно жанрової належності творів Малера для голосу з інструментальним супроводом викликає лише третій чинник жанрової ідентичності, а саме – *стиль* цих творів. Саме про суперечливе стильове враження і висловився Е. Ганслік на початку минулого століття. У творах Малера дійсно виявляють себе стильові ознаки демократичної пісні (Lied), оперної арії, драматичної сценки та інших вокальних жанрів.

Одним з підходів до вирішення поставленої проблеми може бути аналіз жанрових визначень, які були використані самим композитором. Застосовані Г. Малером *жанроніми* відрізняються такою ж самою різноманітністю, як і стильові засади його творчості. Позначаючи свої вокальні твори, композитор використовує такі жанрові найменування: Winterlied, Maitanz («3 пісні на власні слова», 1880); Lieder, Gesang, Serenade, Phantasie («Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit», 1892); «Lieder, Humoresken und Balladen», Nachtlid, Liedlein, Legendchen («Des Knaben Wunderhorn», 1899). Є свідчення про те, що в загубленому рукопису циклу «Lieder den fahrende Geselle» була позначка «Рапсодія у чотирьох віршах». Сама різноманітність та несподіваність застосованих Малером жанрових імен не стільки сприяє розв'язанню, скільки ускладнює питання жанрово-стильової атрибуції його вокальних творів.

Констатуючи оригінальність, багатомірність, стильову гетерогенність творів Малера для голосу з інструментальним супроводом, дослідники звертаються до виразу «оркестрова пісня» (нім. – *Orchesterlied* або *Orchestergesang*, англ. – *orchestral song*). Цим термінологічним виразом часто користуються спеціалісти (Bracht, 1993; Danuser, 1977; Fauser, 1920; Kahnt, 1995; Kuhn, 2002; Leitmeir, 2014; Schmierer, 1991 та ін.). Незважаючи на поширеність жанроніму «оркестрова пісня», далеко не всі вчені мають до нього повну довіру. Як зазначив Крістіан Ляйтмайр, даний вираз «...характеризується невизначеністю на багатьох рівнях, що докорінно підриває загальноприйняте використання терміна. Навіть розшифрування аббревіатури як «пісня для сольного голосу з оркестром» порушує далекосяжні, зрештою апоричні питання про те, чи є такі «пісні» жанром і, якщо так, то як вони пов'язані з іншими жанрами?» [12, с. 348]. Автор наведеного вислову позитивно відповідає на поставлене запитання. Він слушно вказує на те, що між 1890 і 1930 роками, тобто в часи музичного модернізму (в розумінні цього слова Г. Данузеттом), європейські композитори створили велику кількість творів для сольного вокалу з оркестром, які виявляють не тільки структурну схожість, але й жанрову єдність.

У цілому, жанровий вираз «оркестрова пісня» є достатньо виправданим у відношенні до пісенних творів Малера, які були призначені для голосу і оркестру. Однак, усі вокальні твори композитора поєднані, на наш погляд, спільною жанровою властивістю, яку ми наважимося охарактеризувати як «симфонічність». На такий вираз нас навели не тільки власні спостереження, але й думки авторитетних вчених, знавців творчості композитора. Так, скажімо, назва книги Габрієла Енгеля «Густав Малер: пісенний симфоніст» красномовно свідчить про наголос, який робить автор у характеристиці творчої особистості композитора. У цій роботі (доречі, першій англomовній монографії про австрійського майстра) Енгель поетично описав молоді роки двох геніальних представників австрійсько-німецької музики – Гуго Вольфа і Густава Малера: «Out of the obscurity of the Austrian provincial districts two boys of fifteen were thrust by Fate into

this dramatic setting – Hugo Wolf, fiery fanatic, with his dream of symphonizing the song, and Gustav Mahler, naive seeker, hungry for the experience he still lacked towards adequate self-expression» [7]. Погоджуючись з Г. Енгелем, ми вважаємо, що обидва композитори, кожний своїм шляхом, блискуче впоралися із історичним завданням симфонізації пісенного жанру.

Другою підказкою для нас стала робота П. Реверса, визнаного знавця творчості Малера, що має назву «Латентна оркестровка в клавірних піснях Густава Малера» [13]. В цій праці Реверс здійснив тонкий інтонаційний аналіз клавірних партій в піснях, що були створені для голосу в супроводі фортепіано, і виявив в них «природні» передумови використання прийомів оркестрового письма. Це свідчить про активність свідомих чи неусвідомлених композитором образів оркестрового звучання, про творчу інтенцію симфонізації пісенних творів.

Вираз «симфонічна пісня» ми пов'язуємо з словом *симфонізм*, яке використовується в музикознавчій літературі як термін. Даний термін має різні значення. У першому значенні це слово позначає «симфонічне мистецтво, симфонічний стиль», у другому значенні – «багатостороннє розкриття художнього замислу музичного твору через послідовний рух, розвиток музичних тем та образів, їх зміни та конфліктне зіткнення» [1]. «Merriam Webster Dictionary» також інтерпретує термін *symphonism* у двох значеннях. У першому значенні це «музична композиція в симфонічному стилі». У другому, більш спеціальному сенсі цього слова – це властивість музичного твору, який «...за складністю та серйозністю мети відповідає симфонії» [15].

Трохи інше та більш розгорнуте формулювання пропонує у своєму музичному словнику-довіднику Юрій Юцевич. Він на перше місце ставить таку дефініцію терміну: «музично-естетична категорія, яка характеризує метод музичної композиції, що виходить з необхідності всебічного розкриття художнього задуму в процесі руху, розвитку, змінювання і конфліктів музичного образу та зумовлений мисленням, характером і драматургією віддзеркалення дійсності в музиці» [4]. Тут «симфонізм» підводиться під більш загальне поняття методу музичної композиції.

Як можна вивести з цих визначень, симфонізм, трактований у значенні метода музичної творчості, пов'язаний з декількома властивостями, що дозволяють виділяти певні музичні твори серед таких, які не відзначені даною якістю. Для уточнення смислу цього виразу, не будемо, по-перше, відносити поняття симфонізм до симфонічних творів для уникнення нікому не потрібної тавтології на кшталт «симфонічна симфонія». Вважаємо доцільним застосовувати термін симфонізм до творів різних інших жанрів, у тому числі до творів сольної вокальної музики. По-друге, спробуємо визначити деякі формальні та змістовні ознаки даного підходу до композиції.

Одна з таких ознак – використання простих одиниць синтаксичної структури музичного тексту (мотивів, фраз чи речень) в якості тем, тобто одиниць композиційного рівня. При цьому різні теми можуть бути побудовані на споріднених у певному відношенні інтонаційних засадах (ритм, мелодична форма, фактурний тип). Такий симфонізм був особливо характерний для інструментальних творів Л. ван Бетховена та майстрів романтичної стиліової доби. Друга ознака симфонічного методу – провідна роль принципу розробки тематичного матеріалу, його превалювання над принципом експозиції. Під розробкою ми розуміємо, вслід за Ю. Юцевичем, один з принципів роботи композитора з тематичним матеріалом, що спирається на такі прийоми: «...структурні (поділ теми на фрази, мотиви); звуковисотні (інтервальне розширення, скорочення мотивів, обернення); гармонічне і тональне оновлення, секвенції; ритмічні (збільшення, зменшення; фактурно-темброві (переоркестровка); поліфонічні імітації, канонічні секвенції, фугато)» [4]. Третя ознака симфонізму – використання сонатного принципу композиції, навіть у самому простому вигляді. Йдеться про принцип побудови композиції на основі декількох тем, відношення між якими у процесі розвитку форми якісно змінюються. Це можуть бути тональні, ладові, ритмічні, тембральні та інші формальні зміни «стосунків» між декількома темами. На рівні семантики такі зміни сприймаються як драматургічні події, розкриті у музично-мовленнєвому тексті. Четверта і найважливіша ознака сим-

фонізму – висока інтенсивність, щільність інтонаційних подій у «просторі» тексту. Під подією ми розуміємо в даному контексті будь-яку зміну звукової форми, що пригортає до себе слухову і когнітивну увагу. Події – це семантично значущі моменти звукової форми. Інтонаційною подією може бути, наприклад, раптова зміна звукової висоти, гучності, типу артикуляції, тембру, ритмічного процесу, темпу, фактури, тональності, ладової організації. Чим частішими є зміни звукової форми в одиницю часу, чим більшого числа параметрів ці зміни стосуються, тим більш активним, напруженим, глибоким і складним стає психологічний процес інтерпретації смислу твору. Отже, звернення композитора до методу симфонічного компонування будь-якого твору, скажімо інструментальної чи камерно-вокальної мініатюри, завжди створює враження багатогранності, «всебічності», смислової багатомірності, глибини, тієї образної «філософічності», яку так охоче згадують дослідники явища симфонізму.

Спробуємо показати, що в жанрі пісні Густав Малер рухався шляхом симфонізації даного жанру. Вершиною цього шляху став, звичайно симфонічний твір «Das Lied von der Erde», який сам майстер називав «симфонією в піснях». Однак, початок руху в цьому напрямку окреслився вже у ранніх пісенних творах. Прикладом даної тенденції може послужити пісня «Frühlingsmorgen» («Весняний ранок») на слова Леандера, якою починається збірка «Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit», видана у 1892 році в місті Майнц. Основою композиції слугує коротенький віршовий текст, якій відображає переживання свіжого весняного ранку, наповненого ароматом квітів, безтурботними звуками комах і птахів, радісним передчуттям зустрічі з коханою людиною. В цьому поетичному тексті немає ніяких передумов для драматизації музичного висловлення. Типова для твору пісенного жанру строфічна композиція була би у такому разі цілком органічна. Але Малер звертається до нетипових композиційних засобів. Перша тема (функціонально це вступ) звучить в партії фортепіано. Вона будується на типовій класичній структурі чотирьохтактового періоду (a+a+A) раптово, без будь-яких «зовнішніх» чинників різко ускладняється в останньому реченні,

де виникає еліптична акордова послідовність, що намічає рух в напрямку соль-мінору. Окрім цього за рахунок двох доданих мотивів (другий повертає рух до основної тональності) порушується типова симетрія синтаксичного ритму. Голос вступає саме на незавершеній хвилі стабілізації тональної рівноваги. У партії соліста звучить варіант початкового періоду. Але цього разу він має 6-тактову структуру, завершену в основній тональності, яка доповнюється короткою фразою, що знову-таки несподівано зупиняється на домінантовій гармонії. На тлі органного пункту «до» звучить короткий мотив на слова «Steh' auf!» («Прокидайся!»), який здобуває особливе місце в композиції. По-перше, він оновлює стиль вокальної партії, оскільки вносить в її розгортання елемент окличної інтонації звичайного мовлення. Його можна порівняти за композиційною функцією з побічною темою сонатної форми.

Далі слідує швидкоплинний епізод звукозображального характеру (так би мовити, «пташині трелі»), і повертається у дещо оновленому мелодичному варіанті головна тема. Однак, звучить тільки перше речення. Як і після «вступу», тут порушується симетрія синтаксичного ритму (цей «збій» позначений зміною тактового розміру: з 6/8 на 3/8), а також відбувається яскравий тональний зсув у матеріалі головної теми пісні (фа-мажор зіставляється з ре-бемоль-мажором). В інструментальній партії тут нова інтонаційна подія – імітація гудіння бджілок («Die Bienen summen...»). Повернення головної теми створює музично-риторичний ефект репризи з рисами розробки. Далі знову з'являється, умовно кажучи, побічний мотив «Steh auf!». З нього раптово виростає відносно нова тема «Steh' auf, Langschläfer!» («Прокидайся, соня!»). Вона не контрастує з головною, але має більш відкрито радісний та урочистий характер. Її стверджувальний характер чудово підкреслений канонічною імітацією: перегукуванням голосу і фортепіано. На завершення знову звучить короткий мотив-заклик, однак, нарешті, в основній тональності, як і належить побічній партії у репризі, суміщеної з кодою.

Як свідчить наш короткий аналіз композиційного устрою пісні Малера «Frühlingsmorgen», цей твір є не типовим для тра-

диції німецько-австрійської артистичної пісні «Kunstlied». Його особливими властивостями є такі: а) надзвичайна інтенсивність інтонаційних подій (експозицій тематичних елементів, їх варіювання, раптових тональних, ритмічних, регістрових та ін. змін). Варто відмітити короткі вторгнення елементів звукової імітації, що вносять додаткову стильову фарбу і ще більше наближають даний камерно-вокальний твір до симфонічних опусів композитора, з типовою для них полістилістикою. Усі відзначені властивості, що окреслюють умовну траєкторію симфонізації пісні, ніяк не обтяжують її загального світлого і радісного характеру. Але внаслідок застосування зазначених засобів твір стає ніби пронизаним особливими нервовими «токами», хвилюванням, певним інтелектуально-емоційним збудженням і ледь відчутними обертонами меланхолічної ніжності. В цій семантичній акцентуації сповна проявляє себе особливий духовний світ композитора, його художній темперамент, його світовідчуття – особистісні властивості, які притаманні поетиці композитора.

Розглянемо тепер зовсім інший за композиційним рішенням камерно-вокальний твір Малера, який теж виявляє ознаки симфонізму як музично-поетичного методу. Йдеться про пісню «Erinnerung» з першого зошиту збірки «Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit», також написану на слова Леандера. Ця пісня виявляє не тільки геніальну художню обдарованість, але також зрілість і досконалість техніки компонування. Чотири строфи вірша послужили вербальною основою для створеної Малером короткотривалої (приблизно хвилин) і при тому надзвичайно динамічної (за характеристикою процесу розгортання) синтетичної композиції, яка актуалізує принципи монотематизму, строфічності, варіантності, basso ostinato, контрастного тематичного зіставлення і репризного повторення. По суті, вся пісня напрочуд майстерно, в дусі симфонічного методу Бетховена, органічно «вироснується» композитором з мелодичної фрази, що звучить в партії голосу і дублюється в партії фортепіано (рис. 1, пр. 1a) та тріольного ритмічного мотиву фортепіанного супроводу (рис. 1, пр. 1b).

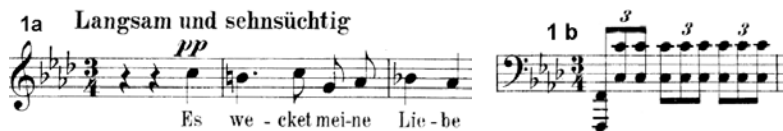


Рис. 1. Тематичний матеріал пісні Г. Малера «Erinnerung»

Перша музична фраза, вочевидь, виконує функцію головної теми твору. В даному разі вона є темою і в конструктивному сенсі, і в семантичному відношенні: в ній сконцентована неймовірна виразна сила. І у першому проведенні, і далі у творі вона сприймається як квінтесенція глибокого переживання, а кажучи більш конкретно – гіркого і руйнівного для душі любовного страждання та мук творчості, породженого нещастям. Фраза-тема без ритмічних змін повторюється 14 разів. При цьому вона жодного разу не повторюється у звуковисотному відношенні. Лише 13-те її проведення за мелодичним малюнком співпадає з 3-ім варіантом, але звучить пів-тоном вище. Таке композиційне рішення має глибоке психологічне виправдання: ліричний герой твору ніби розмовляє сам з собою, він знаходиться у стані відстороненості від навколишнього світу, зосередженості на своїй душевній болі. Отже, багаторазово повторену фразу-тему природно сприймати та інтерпретувати як своєрідний музичний знак «нав'язливої ідеї» (*idées fixes*) ліричного героя, його невсцухаючого болю.

Визначені вище властивості жанрового класу «симфонічної пісні» виявили такі чудові зразки *Kunstlied*, як «*Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald*», «*Zu Straßburg auf der Schanz*» (зі збірки «*Lieder und Gesängen*»), більша частина пісень з «*Des Knaben Wunderhorn*» і практично всі частини пісенних циклів «*Lieder eines fahrenden Gesellen*», «*Kindertotenlieder*», «*Rückert-Lieder*» та, звичайно, «Пісні про Землю».

Висновки. Пісенні твори Густава Малера приваблюють слухачів винятковими художніми властивостями: красою мелодики, багатством гармонічного і тембрального колориту, силою експресії, витонченістю образів та іншими чудовими якостями. Разом з тим, їх виконання ставить перед музикантами складні

завдання інтерпретаційного характеру. Одним із чинників складності розуміння та втілення художньо-образного смислу малеровських творів є їх жанрово-стильова багатомірність і неоднозначність. Тому актуальним дослідницьким завданням, спрямованим на вдосконалення музично-виконавської практики, є виявлення жанрових і стильових особливостей пісенної спадщини композитора.

Внаслідок вивчення літератури та аналізу музично-поетичних текстів творів Г. Малера для голосу в супроводі фортепіано були виявлені їх формальні та семантичні особливості, які дозволили запропонувати щодо даного класу опусів композитора вираз «симфонічна пісня». Цей вираз може доповнити жанровим «оркестрова пісня» (*Orchesterlied*, *Orchestergesang*) які вже широко вживаються музикознавцями для позначення жанрового класу творів європейської композиторської музики XIX–XX століть. «Симфонічними піснями» ми вважаємо вокальні твори, що відносяться до європейської традиції мистецької пісні (*Kunstlied*). Їх літературною основою є віршовий текст професійного чи самодіяльного поета на одній з національних європейських мов, або оброблений чи стилізований текст фольклорного походження. Вокальна партія в творах цього жанрового різновиду супроводжується звучанням оркестру або фортепіано. При цьому фортепіано трактується як інструмент, здатний до моделювання багатогарбової політембральної оркестрової фактури. Вокальна партія симфонічних пісень виявляє ознаки не тільки «первинного» для цього жанру кантиленного стилю, але часто також ознаки стилів оперної арії, речитативу, драматичної сцени.

Головними ознаками музичної форми симфонічних пісень є: а) висока щільність інтонаційних подій, насиченість музичного і поетичного тексту виразно-контрастними тематичними елементами; б) домінування принципу розробки і варіантного розвитку тематичного матеріалу над типовим для пісні принципом експонування і повторення (строфічності); в) звернення до принципу сонатної композиції, коли архітектоніка твору будується на основі принаймні двох тем, відношення між якими (тональні, ладові, ритмічні, тембральні тощо) якісно змінюються у процесі

розвитку форми, що сприймається як зміни у драматургічному сюжеті, в образних характеристиках тем-«героїв»; г) використання монотематичної техніки композиції, розробленої Л. ван Бетховеном, тобто виведення всього значущого композиційного матеріалу з виразного мотиву чи фрази, які концентровано виражають образний характер твору чи тематичного розділу. Внаслідок подібної організації музичної форми, камерно-вокальний твір набуває масштабності, монументального характеру, тобто властивостей, які музикознавці пов'язують з поняттями *симфонія* і *симфонізм*.

Подальший аналіз поставленої проблеми передбачає два напрямки: 1) уточнення історичного значення новаторських творів Г. Малера у процесі симфонізації жанру *Kunstlied*, який протягнувся від Л. ван Бетховена і Ф. Шуберта до Г. Вольфа, Р. Штрауса, А. Шенберга і далі, у ХХІ століття; 2) виявлення художньо-інтерпретаційних, у тому числі жанрово-стильових і вокально-технічних завдань, які ставлять пісенні твори Г. Малера перед співаками музикантами-акомпаніаторами.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови. «Перун». 2005. URL: https://ukrainian_explanatory.academic.ru/163198/%D1%81%D0%B8%D0%BC%D1%84%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC
2. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка)*. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 16. К.: НМАУ, 2002. С. 154–177.
3. Шип С. Жанр Музичний. *Українська музична енциклопедія*. Том 2. Київ: Вид-во Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського АНТ України, 2008. С. 69–72.
4. Юцевич, Юрій. *Музика: словник-довідник*. Тернопіль, 2003. 404 с. URL: <http://term.in.ua/index.html?term=%D0%A1%D0%98%D0%9C%D0%A4%D0%9E%D0%9D%D0%86%D0%97%D0%9C>
5. Bracht, Hans-Joachim. *Nietzsches Theorie der Lyrik und das Orchesterlied. Asthetische und analytische Studien zu Orchesterliedern von Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schonberg*. Kassel. 1993.
6. Danuser, Hermann. *Der Orchestergesang des Fin de siecle: Eine historische und dsthetische Skizze*. *Die Musikforschung* 30, H. 4 (1977), 425–452.

7. Engel, G. *Gustav Mahler: Song-Symphonist*. New York, 1932. Reprint 1970. URL: <https://www.gutenberg.net.au/ebooks03/0300041h.html>.
8. Fauser, Annegret. *Der Orchestergesang in Frankreich zwischen 1870 und 1920*. Laaber 1994.
9. Hanslick, Eduard. Aus neuer und neuester Zeit. *Musikalische Kritiken und Schilderungen*. Berlin 3. 1900.
10. Kahnt, Christine. Musik und Jugendstil: Untersuchungen zu Orchesterliedern der Jahrhundertwende. In: Werner Keil (Hg.): *1900: Musik zur Jahrhundertwende*. Hildesheim 1995, 98–122.
11. Kuhn, Clemens. Orchestergesänge: Notizen zu Richard Strauss' «Vier letzten Liedern». In: Michael Heinemann u. a. (Hg.): *Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk*. Laaber, 2002. 255–271.
12. Leitmeir Ch. Th. *Orchesterlieder*. Werbeck W. *Richard Strauss-Handbuch*. Verlag J.B. Metzler: Stuttgart-Weimar, 2014. S. 348–361.
13. Revers P. Latente Orchestrierung in den Klavierliedern Gustav Mahlers'. *De editione musices Festschrift Gerhard Kroll*, ed. W. Gratzner and A. Lindmayr (Laaber, 1992), 65–77.
14. Schmierer E. *Die Orchesterlieder Gustav Mahlers*. Kassel: Bärenreiter-Verlag. 1991. 293 S.
15. Symphonism (2025). *Merriam Webster Dictionary*. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/symphonism>.

REFERENCES

1. Velykyy tлумachnyy slovnyk suchasnoyi ukrayins'koyi movy. The Great Explanatory Dictionary of the Modern Ukrainian Language. «Perun». 2005. URL: https://ukrainian_explanatory.academic.ru/163198/%D1%81%D0%B8%D0%BC%D1%84%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC
2. Shyp S. Muzychnyy zhanr v metodolohichnomu aspekti. Kul'turolohichni problemy ukrayins'koyi muzyky (naukovi dyskursy pam'yati akademika I. F. Lyashenka). Musical genre in the methodological aspect. Culturological problems of Ukrainian music (scientific discourses in memory of academician I. F. Lyashenko). *Naukovyy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovs'koho*. Vyp. 16. K.: NMAU, 2002. S. 154–177.
3. Shyp S. Zhanr Muzychnyy. Ukrayins'ka muzychna entsyklopediya. Musical genre. Ukrainian musical encyclopedia. Tom 2. Kyiv: Vyd-vo Instytutu mystetstvoznavstva, fol'klorystyky ta etnolohiyi imeni M. T. Ryl's'koho ANT Ukrayiny, 2008. S. 69–72.
4. Yutsevych, Yuriy. Muzyka: slovnyk-dovidnyk. Music: dictionary-reference book. Ternopil'. 2003. 404 c. URL: <http://term.in.ua/indexs.html?term=%D0%A1%D0%98%D0%9C%D0%A4%D0%9E%D0%9D%D0%86%D0%97%D0%9C>
5. Bracht, Hans-Joachim. (1993). Nietzsches Theorie der Lyrik und das Orchesterlied. *Asthetische und analytische Studien zu Orchesterliedern von Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schonberg*. Kassel.

6. Danuser, Hermann. (1977). Der Orchestergesang des Fin de siècle: Eine historische und ästhetische Skizze. *Die Musikforschung* 30, H. 4, 425–452.
7. Engel, G. (1932). *Gustav Mahler: Song-Symphonist*. New York, 1932. Reprint 1970. URL: <https://www.gutenberg.net.au/ebooks03/0300041h.html>
8. Fauser, Annegret. (1994). *Der Orchestergesang in Frankreich zwischen 1870 und 1920*. Laaber.
9. Hanslick, Eduard. (1900). Aus neuer und neuester Zeit. *Musikalische Kritiken und Schilderungen*. Berlin 3.
10. Kahnt, Christine (1995). Musik und Jugendstil: Untersuchungen zu Orchesterliedern der Jahrhundertwende. In: Werner Keil (Hg.): *1900: Musik zur Jahrhundertwende*. Hildesheim. 98–122.
11. Kuhn, Clemens (2002). Orchestergesänge: Notizen zu Richard Strauss' «Vier letzten Liedern». In: Michael Heinemann u. a. (Hg.): *Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk*. Laaber. 255–271.
12. Leitmeir Ch. Th. (2014). *Orchesterlieder*. Werbeck W. *Richard Strauss-Handbuch*. Verlag J.B. Metzler: Stuttgart-Weimar, 2014. S. 348–361.
13. Revers P. (1992). Latente Orchestrierung in den Klavierliedern Gustav Mahlers'. *De editione musices Festschrift Gerhard Kroll*, ed. W. Gratzner and A. Lindmayr (Laaber, 1992), 65–77.
14. Schmierer E. (1991). *Die Orchesterlieder Gustav Mahlers*. Kassel: Bärenreiter-Verlag. 1991. 293 S.
15. Symphonism (2025). *Merriam Webster Dictionary*. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/symphonism>.