УДК 78.03/78.08+784/78.087.6
DOI https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-24

Ло Юйхан
ORCID: 0000-0003-4775-9543
здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Неждановой
376074145@qq.com

СТИЛЬОВІ ОСНОВИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ГУСТАВА МАЛЕРА: ДО ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСЬКОЇ ФОРМИ

Мета роботи *– розглянути стильові основи камерно-вокальної творчості Густава Малера як основи побудови цілісної виконавської концепції твору.* ***Методологія дослідження*** *базується на комплексній взаємодії аналітичного музикознавчого та інтерпретативно-виконавського аспектах вивчення камерно-вокального циклу з одного боку, з іншого – спирається на основи стилістичного та музично-текстологічного методів дослідження музичного матеріалу.* ***Наукова новизна*** *даної роботи полягає у значно розширеному музично-аналітичному підході до вивчення камерно-вокальних творів Г. Малера, що дозволяє створити основу для формування цілісної художньо-образної моделі камерно-вокального циклу.*

Висновки. *Камерно-вокальна творчість Густава Малера, яка суттєво змінила концептуальні основи пісенного жанру, займає унікальне місце в історії австро-німецької традиції Lied і стала невід'ємною частиною світової музичної культури. Пісенні твори Г. Малера продовжують привертати увагу як видатних інтерпретаторів, так і молодих виконавців, що свідчить про незгасний інтерес до його спадщини. Дослідження камерно-вокальної спадщини Густава Малера проводилося на стику теоретичного (музикознавчого) та практичного (виконавського) підходів. Цей комбінований підхід дозволив виявити новий ракурс у дослідженні проблеми і запропонувати концепцію цілісності камерно-вокальної творчості Малера як самостійної лінії його творчості. Серед одних з найбільш показових для творчого доробку Г. Малера прийомів є використання численних повторів слів, фраз і речень, які виконують різні функції залежно від контексту. Повтори служать не лише для посилення драматичного або емоційного ефекту, але й для створення певної атмосфери та навіть додавання іронії, інше кажучи метод повторювання займає одне з ключових місць у творчому «арсеналі» митця, допомагаючи композитору передавати складні емоційні та смислові нюанси своїх творів. Густав Малер проявляє особливу*

© Ло Юйхан, 2023

свободу в роботі з динамічними та часовими параметрами поетичного оригіналу, що дозволяє йому суттєво змінювати сприйняття і емоційний вплив тексту.

Вільна інтерпретація поетичного оригіналу у Малера перетворюється на створення нового, самостійного твору, який лише віддалено пов'язаний з вихідним матеріалом. Це дозволяє композитору не тільки виразити свої творчі ідеї, але й адаптувати поетичні тексти під музичні завдання, надаючи їм нові смисли та емоційну глибину. Отже, втручання Г. Малера в текстову структуру оригінальних віршів стає не просто обробкою, а потужним інструментом для передачі глибоких емоційних станів і філософських ідей, що робить його музичні твори ще більш виразними та значущими.

Ключові слова: *камерно-вокальна творчість, камерно-вокальний цикл, камерність, циклічна форма, циклічність, музичний текст, текстологічний підхід, цілісність художнього твору, виконавська форма, виконавська семантика твору.*

Luo Yuhang, *Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

Stylistic foundations of Gustav Mahler's chamber-vocal works: towards the problem of performative form

The aim of the study *is to examine the stylistic foundations of Gustav Mahler's chamber-vocal works as the basis for constructing a holistic performative concept of the piece.* ***The research methodology*** *is based on the comprehensive interaction of analytical musicology and interpretative-performance approaches to studying the chamber-vocal cycle on one hand, and on the other hand, relies on the principles of stylistic and music-textological methods of musical material research.* ***The scientific novelty*** *of this work lies in a significantly expanded music-analytical approach to studying Mahler's chamber-vocal works, which allows for the creation of a foundation for forming a holistic artistic-imagery model of the chamber-vocal cycle.*

Conclusions. *Gustav Mahler's chamber-vocal works, which significantly altered the conceptual foundations of the song genre, occupy a unique place in the history of the Austro-German Lied tradition and have become an integral part of the global musical culture. Mahler's song compositions continue to attract the attention of both distinguished interpreters and young performers, reflecting the undying interest in his legacy. The research of Mahler's chamber-vocal heritage was conducted at the intersection of theoretical (musicological) and practical (performance) approaches. This combined approach has revealed a new perspective on the problem and proposed a concept of the integrity of Mahler's chamber-vocal works as an independent line of his creative output.*

One of the most representative techniques in Mahler's work is the use of numerous repetitions of words, phrases, and sentences, which serve various functions depending on the context. Repetitions not only enhance the dramatic or emotional effect but also create a particular atmosphere and even add irony. In other words, the method of repetition occupies a key place in the artist's creative "arsenal," helping the composer convey complex emotional and semantic nuances in his works.

Gustav Mahler demonstrates special freedom in working with the dynamic and temporal parameters of the poetic original, allowing him to significantly alter the perception and emotional impact of the text. Mahler's free interpretation of the poetic original transforms into the creation of a new, independent work that is only distantly related to the source material. This allows the composer not only to express his creative ideas but also to adapt the poetic texts to musical tasks, giving them new meanings and emotional depth. Thus, Mahler's intervention in the textual structure of the original poems becomes not merely an adaptation but a powerful tool for conveying deep emotional states and philosophical ideas, making his musical works even more expressive and significant.

Key words: *chamber-vocal works, chamber-vocal cycle, chamber music, cyclic form, cyclicality, musical text, textological approach, artistic integrity, performative form, performative semantics of the work.*

Актуальність теми роботи. Музична спадщина та творчий шлях Густава Малера, одного з найвидатніших австрійських композиторів межі XIX–XX століть, продовжують викликати постійно зростаючий інтерес з боку виконавців, слухачів та музикознавців-дослідників вже понад століття. Г. Малер досяг величезного успіху як оперний диригент, здобувши за життя славу неперевершеного інтерпретатора творів Ріхарда Вагнера та Вольфганга Амадея Моцарта, і, як вважали його сучасники, саме завдяки його зусиллям оперні постановки даних композиторів досягли небувалих висот.

Проте його композиторська діяльність за життя не отримала належного визнання, адже музику Г. Малера часто піддавали критиці: її називали пласкою, вульгарною, звинувачували у ремісництві та претензійності. Лише з плином часу, після його смерті, творчість композитора почали по-справжньому цінувати та вивчати, хоча ще протягом близько двадцяти років після його смерті тривали палкі суперечки стосовно цінності та художності малерівської спадщини, у яких думки публіки та преси категорично розходилися.

Ситуація ускладнилася в період 1933–1945 років, коли музику Г. Малера фактично віддали забуттю через ідеологію нацизму, під впливом якої намагалися практично заборонити творчість композитора, а новий виток інтересу до його творів розпочався зі створенням у 1955 році малерівського товариства, яке сприяло відродженню і поширенню його музичної спадщини. У 60-ті роки музика Густава Малера

набула нової актуальності та стала співзвучною прагненням і сумнівам нового покоління, а його твори стали своєрідним символом епохи, що був здатним відображати внутрішні переживання і прагнення людей того часу, вираження їх найглибших і найпотаємніших почуттів.

Американський диригент Леонард Бернстайн у 1967 році зазначив це, написавши: «Якщо коли-небудь існував композитор свого часу, то це був Малер, пророчий лише в тому сенсі, що він вже знав те, що світові належало дізнатися і прийняти через півстоліття» [2, с. 30]. Даний вислів підкреслює, що Г. Малер, будучи композитором свого часу, передбачив багато ідей та настроїв, які стануть зрозумілими і затребуваними лише через десятиліття.

Виклад основного матеріалу. Автори перших наукових праць, які були присвячені вивченню творчої спадщини Густава Малера, такі як П. Беккер, Р. Шпехт, П. Штефан і Г. Адлер, незважаючи на близькість до часу життя композитора, не змогли однозначно відповісти на питання, до кого стильового напрямку був ближчим Г. Малер – до романтизму чи до експресіонізм, про що неодноразово дискутували – ким був композитор – «останнім романтиком чи першим експресіоністом» [8, с. 234]. Остаточної відповіді, звичайно, не було знайдено і це питання залишилося відкритим, оскільки Малер втілював у своїй творчості риси обох напрямків.

На відміну від його симфонічних творів, які відрізнялися «сміливістю у сфері формотворення, метричною витонченістю та гармонічною свободою» [9, с. 214–215], у своєму пісенному доробку Малер не прагнув до революційного розширення можливостей музичної мови, а, скоріше, втілював протилежні тенденції. Навпаки, в піснях він зробив «різкий поворот від складного до простого» [3, с. 351], залишаючись у межах загальноприйнятих музичних форм і виражальних засобів [9, с. 215]. Однак, навіть залишаючись у цих межах, Г. Малер зумів досягти незвичайної виразності та глибини, а його використання простоти та демократичності інтонаційного матеріалу й словникового запасу стало особливим художнім методом та дозволило наблизитися до емоційної та смислової насиченості [10], характерної

для його симфонічних творів.

Образність і стиль камерно-вокальної творчості Густава Малера мають свої корені в австро-німецькій пісенній традиції, хоча на початку XIX століття пісенний жанр, на відміну від симфонічного, не претендував на значний соціальний вплив. Пісня призначалася для виконання у вузькому колі слухачів і мала більш інтимний характер, а в епоху Франца Шуберта Lied (або пісня) представляла собою строфічну музичну форму, де кожна строфа вірша мала однакову мелодійну лінію. Це забезпечувало єдність форми, але не передбачало буквального повторення музичного матеріалу, залишаючи простір для варіацій у композиційній побудові та можливості у інтерпретаційних прочитаннях та виконавських версіях. Г. Малер, спираючись на ці традиції і втілюючи їх у своїй творчості, залишаючись тим самим вірним спадщині своїх попередників, водночас, вносив у свої вокальні твори значні елементи новизни і розширював художні можливості даної жанрової сфери.

У творчості Густава Малера, одного з провідних австрійських композиторів межі XIX–XX століть, домінують два жанри – пісня та симфонія, які в творчості митця існують не окремо один від одного, а складають загальний творчий осередок. Наприклад, Ріхард Вагнер, великий реформатор німецької опери, лише епізодично звертався до камерно-вокальної музики, тоді як Гуго Вольф присвятив своє життя виключно жанру Lied (пісні). Для Малера пісня та симфонія були загальною та спільною художньо-творчою системою, де обидві жанрові сфери утворювали єдину художньо-образну «лабораторію». Пісні Г. Малера часто наочно проявляли себе й були відчутними в його симфоніях, іноді у вигляді інструментальних цитат, а іноді повністю зливалися із симфонічною тканиною твору. Цей «композиційний принцип чудесного сплетіння двох сфер» – симфонії та пісні, який вперше був реалізований у творчості Франца Шуберта, зазнав активного розвитку саме в піснях та симфоніях Г. Малера [11, с. 7].

Образний спектр камерно-вокальних творів Г. Малера надзвичайно широкий, охоплюючи діаметрально протилежні образні сфери – від прозорої, наївно-граціозної

вишуканості пісень у народному стилі – до глибоких занурень у глибині психологічних станів, через відчуття страждання до трагедійного напруження з усвідомленням короткочасності життя. Це риднить його з мистецтвом Ф. Шуберта, а саме актуальним для малерівської образної сфери стає образ молодого мандрівника з шубертівської пісні «Блукач», який шукає недосяжний ідеал («Прекрасна мельничиха», «Зимовий шлях»). Малерівський цикл «Пісні мандрівного підмайстра» продовжує шубертівську традицію ліричного пісенного циклу, об'єднаного однією темою та одним героєм, в яких герой змушений мандрувати через крах усіх своїх надій, а його пошуки щастя виявляються марними, і примирення з реальністю стає вираженням самообману. Г. Малер успадкував від Ф. Шуберта емоційну напруженість та інтимність жанру, додавши до нього свою психологічну гостроту, завдяки якій зміг передати найтонші відтінки душевного стану ліричного героя. Це стало можливим завдяки тонкому відтворенню поетичного слова та посиленню взаємодії між голосом і інструментальним супроводом.

У зв'язку з цим, надзвичайної актуальності набувають дослідження, що присвячені вивченню проблеми інтонації в музиці, серед яких провідне місце посідають думки Б. Асаф'єва, який вважав що інтонація – це «душа музики», котра є генетичною основою музичного стилю. Саме завдяки інтонації і вибору виражальних засобів створюється можливість для реалістичного обґрунтування стильових тенденцій, а також встановлення специфічних норм та закономірностей, які згодом закріплюються у свідомості композиторів і оформлюються в музичні форми [1, с. 274]. Вокальні твори Густава Малера пронизані характерними інтонаціями та лейтмотивами, які зустрічаються в його музиці на різних етапах його творчості. Ці інтонації є конкретними засобами, що надають його пісенному стилю яскравої індивідуальності та неповторності, деякі з яких ґрунтуються на мелодичних формулах-символах, які допомагають у розумінні музики та мають глибоке історичне коріння. Дані символи, що семантично збагачують музику Г. Малера, ґрунтуються на «пояснюючих процес розуміння мелодійних формулах-символах, що мають

давню історичну традицію», що пов'язують творчість композитора не тільки з національною, а й з більш широкою музичною традицією [11, с. 21].

У піснях Густава Малера різних періодів помітний вплив музично-риторичних фігур та інтонаційних формул, що ведуть свій початок та сходять до епохи бароко. У його ранній мініатюрі «Спогад» вперше з'являється низхідний рух на кварту по звуках хроматичної гами, який можна безпомилково розпізнати як фігуру passus duriusculus. Ця музично-риторична фігура, тісно пов'язана з поетичним текстом, не просто використовується як виразний елемент, але й сприяє створенню варіативності секундових інтервалів, тим самим глибше розкриваючи емоційний зміст твору [11, с. 52].

Малер часто використовував цей інтонаційний патерн як звуковий символ для вираження жалоби і дитячого плачу [11, с. 52], наприклад, у гуморесці «Земне життя». У фінальній пісні циклу «Пісні про померлих дітей» він підкреслює невідворотність відходу дітей з реального світу, а слова «Die Kinder hinaus» композитор супроводжує риторичною фігурою catabasis, яка символізує спуск, вмирання та оплакування. Ці музично-риторичні фігури підсилюють драматизм і емоційну глибину пісень Г. Малера, підкреслюючи їх зв'язок з бароковою традицією музичного вираження [6, с. 17].

Мініатюра «Спогад» примітна тим, що її тематичний матеріал побудований на єдиному інтонаційному «зерні» – низхідній секунді, яка займає особливе місце в музично-інтонаційному «словнику» Густава Малера, а в даному випадку саме ця низхідна секунда є ключовим елементом, на якому будується загальна музична структура твору.

Найбільш різноманітне і художньо-образне використання низхідної секунди реалізоване у вокальному циклі «Пісні мандрівного підмайстра», в якому у третій пісні циклу низхідна мала секунда в словах стогону «O weh!» передає глибоке відчай героя, його відчуття неминучої катастрофи. У четвертій пісні та ж інтонація супроводжує слово «Прощавай», додаючи мелодії прощальну нотку, а дана інтонаційна формула стає виразним засобом, за допомогою якого Г. Малер передає складні емоційні переживання своїх героїв, пов'язуючи

їх внутрішній світ з музичною тканиною твору.

Якщо у шубертівському творі екстравертивний вигук «Ade!» (прощання), заснований на вольових ямбічних кварто-квінтових інтонаціях, ставав виразником надії на оновлення, Густав Малер у своїх творах тмодифікує цей мотив, замінюючи шубертівську фанфарну інтонацію на низхідну малу секунду, яка асоціюється зі жалібним стогоном «O weh!». При цьому він «розмиває» чіткий контур мотиву, перетворюючи його з двозвучного інтервального сполучення на тризвучний мотив.

Низхідний стрибок в інтервалі підкреслює трагічну безвихідь, і в пісні «Не побачитися знову!» малерівське «Ade!» остаточно перетворюється в «інтонацію скорботи» [4, с. 114]. Таким чином, Г. Малер створює новий музичний символ, який переосмислює традицію, закладену Ф. Шубертом, і надає їй більш трагічного та безвихідного відтінку, відповідного загальній емоційній атмосфері його творів. Камерно-вокальний твір Густава Малера «Розставатися, розлучатися», який є надзвичайно драматично напруженим, розповідає про вершника, який від'їжджає на війну, залишаючи вдома дружину та маленьку дитину. Прощання і пов'язана з ним скорбота в цій пісні виражені настільки явно, що, на думку П. Реверса, повторення вигуку «Ade!» (прощай) аж двадцять разів здається надзвичайно афектованим [11, с. 87]. Більшість цих повторень ґрунтуються на кварто-квінтових інтонаціях, які зображають зовнішню браваду новобранця, що йде на війну і намагається приховати свої справжні почуття за зовнішньою впевненістю. Однак внутрішній драматизм ситуації виражений у гострому і різкому хроматизмі клавірного супроводу, що підкреслює приховану напругу та тривогу. Тричі повторюване «схиляюче» «Ade», побудоване на низхідних малих секундах, ідентичне трагічному стогону «O weh!» і передає відчай близьких людей перед обличчям майбутнього розлучення.

Аналізуючи авторські ремарки можна зробити висновок про надзвичайно нестабільний та нервовий стан персонажів, що відображено у таких вказівках як «нерішуче, вагаючись», «відзвучав», «швидко зростаючи, посилюючись», «трохи стримуючись», що демонструє

внутрішню нестабільність і емоційну непевність героїв. Парадоксальне поєднання початкової ремарки «весело, забавно» з експресивною музичною мовою, яка майже доходить до екзальтації, перетворює цю мініатюру на яскравий приклад малерівської «трагічної іронії», завдяки якій композитор майстерно поєднує зовнішній оптимізм із внутрішньою трагедією, створюючи потужний емоційний вплив на слухача.

Мініатюра «Не побачитися знову!» Густава Малера перегукується зі світом підмайстра з його першого вокального циклу, розширюючи смислові горизонти і надаючи нове сприйняття цим пісням. У цій мініатюрі повільний похоронний хід, зображений рівномірною «ходою» фортепіанного супроводу, відсилає до траурного маршу, який також присутній у другому епізоді фінальної пісні циклу. Замкненість персонажа на своєму горі підкреслена постійним поверненням лейтмотиву «прощай, моя дорога кохана». Низхідна інтонація цього мотиву нагадує мелодійну лінію, яка супроводжує слова про «темну пустку», що огорнула підмайстра в «тихій ночі».

Тематичне споріднення цих музичних фрагментів підкреслює сюжетно-образну та емоційну єдність творів, у яких герої, підмайстер і солдат що повернувся з війни, втрачають своїх коханих. На думку П. Реверса, кожне повторення рефрену в мініатюрі «Не побачитися знову!» несе різний зміст. Перший раз це прощання юнака на короткий термін, вдруге у цих словах відчувається прощання дівчини з життям і коханим, а останнє проведення рефрену символізує прощання юнака з померлою коханою, на яке вже не буде відповіді. Таким чином, через використання інтонаційного і тематичного матеріалу Малер створює глибокий емоційний зв'язок між цими творами, посилюючи трагічне сприйняття та підкреслюючи неминучість втрат і прощань, які пронизують його вокальні цикли [11, с. 87].

У музичному матеріалі пісні «Не побачитися знову!» Густава Малера домінують низхідні інтонації, що символізують гостро-емоційні переживання трагедії «вічної розлуки». Єдина висхідна фраза з'являється у словах «Ти не побачиш ані сонця, ані місяця», і це трапляється

лише в заключному мажорному епізоді. Зазначимо, що саме цей мотив згодом знаходить несподіване відображення в пісні з циклу «Пісні про померлих дітей», де він звучить як умиротворення на словах «Від будь-якої бурі сховані, рукою Бога вкриті».

Спільність між комплексом персонажів, які представлені у ранніх камерно-вокальних мініатюрах Г. Малера, підтверджується багаточисленними художньо-образними асоціаціативними зв'язками та постійними тематичними перекликами, що пронизують музично-поетичну структуру його творів. Наприклад, схожість інтонаційного матеріалу і фактури супроводу поєднує епізод прощання дезертира з пісні «У Страсбурзі в фортеці» із заключною «колисковою» з циклу про підмайстра. У цих творах Малер використовує різні прийоми для посилення емоційного впливу – від змінювання ладового забарвлення, з включенням різних інтонаційних комплексів та фігуративних прийомів – до застосування фальцетного співу на *pp* у максимально високому регістровому діапазоні голосу. Разом з тим, незважаючи на художньо-образне та музично-драматургічне зближення, герої цих пісень мають різні долі, що знаходить своє вираження та композиторське рішення – підмайстер намагається знайти забуття душевного болю через злиття з природою, прагнучи піти в небуття; у той час як герой пісні «У Страсбурзі в фортеці», який дезертирував через «альпійський ріг», що символізує голос батьківщини і справжньої людської природи, приречений на безглузду смерть, зумовлену соціальними обставинами. Трагічність взаємин між суспільством і особистістю знаходить своє вирішення і найвище вираження в баладі «Маленький барабанщик», останній у збірці «Das Knaben Wunderhorn», де конфлікт між особистістю і соціальними вимогами досягає надзвичайного напруження й кульмінації.

Інтонація "Ade", яка є знаковим елементом музично-мовного «словника» Густава Малера, також пов'язана з вигуком-мольбою героя з його пізньої балади «Зоря», де герой звертається по допомогу до Бога. Ця інтонація, будучи центральною темою, в якій «концентрується образність» [7, с. 160], є однією з ознак, за якими цей

твір (або групу близьких за художньо-образним змістом) можна віднести до певної стильової системи [5, с. 125]. Лейтмотив "Ade" представляє собою індивідуально-авторську семантичну фігуру, що пронизує інтонаційну структуру багатьох вокальних творів Г. Малера як раннього, так і зрілого періодів його творчості. Цей лейтмотив можна розглядати як «вузько-інтонаційну» стильову ознаку, яка характеризує унікальний авторський почерк композитора [5, с. 143].

Крім спільного інтонаційного «словника», єдність малерівської пісенної творчості також базується на наскрізних образах, через взаємодію з якими розкриваються різні аспекти авторського «я». Ці наскрізні образи та інтонації слугують зв'язуючими елементами, що утворюють цілісність й неперервність у музичному та смисловому просторі творів Г. Малера, підкреслюючи його глибоку емоційну і філософську спрямованість. Густав Малер, як істинний продовжувач романтичної традиції Lied, у пошуках простих і вічних цінностей звертався до природи, знаходячи в ній уособлення стабільності і непорушності світоустрою [8, с. 237], яка, на глибоке переконання композитора, може протистояти внутрішній «душероздираючій подвійності» людини [2, с. 30], адже саме природа для нього стає символом вічної і прекрасної матерії, не схильної до змін і руйнування.

Одним із ключових символів у творчості Г. Малера є лейтмотив Grьne (зелень), який він позиціонує як символ щастя, безтурботності та розквіту життя. Цей образ вперше з'являється в його пісні 1880 року «Травневий танець серед зелені», а у ранніх вокальних творах персонажі, що уособлюють квітучу природу, є постійними супутниками повсякденного життя людини. Згодом, у баладі «Пісня в'язня в башті», «зелена галявина» символізує бажану, але недосяжну свободу, але з плином часу образ Grьne набуває більш трагічного відтінку. У пісні «Де звучать чудові труби» «зелена трава» і «зелена вересова пустка» стають місцем «вічного дому», останнього притулку героя, що символізує його смерть.

Еволюція сприйняття Малером цього образу відображає зміну його погляду на життя і смерть, а лейтмотив

Grьne, як невід'ємне природне явище, супроводжує героїв пісень Малера від юності до смертної години, трансформуючись в алегорію людського буття. Цей образ стає зв'язуючим елементом, через який композитор передає свої роздуми про життя, свободу і неминучість смерті. У музичній творчості Густава Малера одним із значущих елементів, що символізують біографічну стилістику, засновану на поєднанні раннього і пізнього стилю, є поетичний образ липи. Цей образ, широко представлений у німецькій літературі від Вальтера фон Фогельвейде до народної поезії, зібраної в «Das Knaben Wunderhorn» («Чарівний ріг хлопчика»), традиційно асоціюється з любов'ю [11, с. 58].

У пісні «Весняний ранок» висхідна політна інтонація на словах «липове дерево» передає відчуття безтурботності і гармонії навколишнього світу. Однак у заключному епізоді четвертої пісні циклу про підмайстра, як і в шубертівському циклі «Зимовий шлях», образ липи стає символом відходу у сновидіння, в небуття, в ілюзорний світ, де мрія про щастя здається реальною в момент злиття мрії і поезії [11, с. 58]. У пісні на вірші Ф. Рюккерта «Я вдихав ніжний аромат» квітуча липа стає джерелом несподіваного радісного прозріння, що дозволяє автору побачити красу в самому житті, незважаючи на її суворість і холодність. Цей образ дарує можливість відчути казковість і романтизм у кожній миті, привносячи елементи чарівності в повсякденність. Таким чином, образ липи в творчості Малера виступає як символ любові, мрії та утопічного прагнення до щастя. Він з'єднує різні періоди творчості композитора, відображаючи його еволюцію від ранніх до пізніх робіт і створюючи неперервний зв'язок між його музичними та поетичними мотивами.

Висновки. Підбиваючи підсумки даного дослідження, можна зробити висновок, що камерно-вокальна творчість Густава Малера, яка суттєво змінила концептуальні основи пісенного жанру, займає унікальне місце в історії австро-німецької традиції Lied і стала невід'ємною частиною світової музичної культури. Пісенні твори Г. Малера продовжують привертати увагу як видатних

інтерпретаторів, так і молодих виконавців, що свідчить про незгасний інтерес до його спадщини. Дослідження камерно-вокальної спадщини Густава Малера проводилося на стику теоретичного (музикознавчого) та практичного (виконавського) підходів. Цей комбінований підхід дозволив виявити новий ракурс у дослідженні проблеми і запропонувати концепцію цілісності камерно-вокальної творчості Малера як самостійної лінії його творчості. Ця концепція обґрунтована багаторічною концертною практикою виконання його вокальних творів.

Розгляд еволюції камерно-вокальної творчості Густава Малера в контексті концертної практики є перспективним напрямом для подальших досліджень. З плином часу і в міру накопичення інформації про зміни репертуарних пріоритетів можуть з'явитися нові напрями і тенденції у виконавському процесі, що дозволяє доповнювати уявлення про виконавську форму камерно-вокальних творів композитора.

Музичний твір, сприйманий слухачем як цілісний звуковий текст, являє собою складну систему. У цьому контексті вивчення музично-поетичної мови малерівських пісень стає особливо актуальним, адже у цих творах синтезуються елементи різних художніх стилів, а традиції минулого переломлюються через призму сучасності. Це робить аналіз малерівської спадщини важливим завданням, що сприяє глибшому розумінню його внеску у світову музичну культуру. Одним із характерних прийомів роботи Густава Малера з поетичним матеріалом є особлива «театралізація» тексту, заснована на виявленні його «діалогічності». Цей підхід проявляється у створенні музичних мініатюр, які перетворюються на своєрідні театральні сценки. Нерідко композитор змінює структуру оригіналу, замінюючи непряму мову оповідача прямим діалогом, що посилює драматичний ефект і робить сцену більш живою та виразною. Цей прийом «театралізації» тексту композитор також застосував у гуморесці «Похвала знавця». Тут він змінив назву оригінального вірша «Змагання зозулі з солов'єм», що підкреслює сатиричний підтекст твору та виводить

на передній план фігуру третього персонажа – «судді-знавця» Осла. Такі зміни дозволяють Малеру не лише збагатити музичний твір новими сенсами, але й надати йому характер театрального дійства, що є однією з відмінних рис його стилю.

Одним з улюблених прийомів Густава Малера є використання численних повторів слів, фраз і речень, які виконують різні функції залежно від контексту. Повтори служать не лише для посилення драматичного або емоційного ефекту, але й для створення певної атмосфери та навіть додавання іронії, інше кажучи метод повторювання займає одне з ключових місць у творчому «арсеналі» митця, допомагаючи композитору передавати складні емоційні та смислові нюанси своїх творів. Густав Малер проявляє особливу свободу в роботі з динамічними та часовими параметрами поетичного оригіналу, що дозволяє йому суттєво змінювати сприйняття і емоційний вплив тексту. У пісні «Проповідь Антонія Падуанського рибам» Малер модифікує строфи, щоб подолати певну статичність оригінального тексту. Виключивши рефрени між третьою і четвертою, п'ятою і шостою строфами, він підвищує динаміку розвитку сюжету, роблячи розповідь більш живою та напруженою.

У той же час додавання рефрену «Прощавай, моя дорога кохана!» у пісні «Не побачитися знову!» діє протилежним чином. Цей прийом навмисно уповільнює розвиток сюжетної лінії, посилюючи трагічність ситуації та підкреслюючи неминучість розлуки. Таким чином, Малер використовує зміни в структурі оригінального тексту для досягнення різних емоційних ефектів, роблячи свої твори більш драматичними та виразними.

Вільна інтерпретація поетичного оригіналу у Малера перетворюється на створення нового, самостійного твору, який лише віддалено пов'язаний з вихідним матеріалом. Це дозволяє композитору не тільки виразити свої творчі ідеї, але й адаптувати поетичні тексти під музичні завдання, надаючи їм нові смисли та емоційну глибину. Отже, втручання Г. Малера в текстову структуру оригінальних віршів стає не просто обробкою, а потужним інструментом для передачі глибоких емоційних станів

і філософських ідей, що робить його музичні твори ще більш виразними та значущими.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Гос. Муз. Издат.,1963. 379 с.

2. Бернстайн Л. Малер – его время пришло. *Музыкальная жизнь.* 2005. № 4. С. 30-31.

3. Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. М.: Музыка, 1966. 405 с.

4. Конен В. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. М.: Музыка, 1968. 349 с.

5. Михайлов М. К проблеме стилевого анализа. *Современные вопросы музыкознания.* М.: Музыка, 1976. С. 115-145.

6. Носина В. Символика музыки И. С. Баха. М.: Классика – XXI, 2004. 56 с.

7. Ручьевская Е. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века. *Современные вопросы музыкознания.* М.: Музыка, 1976. С. 146– 206.

8. Тимощенкова Г. Малер: художник и эпоха. *Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст.* Выпуск 13. Л.: Музыка, 1974. С. 216-236.

9. Fischer J. M. Gustav Mahler. Der fremde Vertraute. Munchen: Barenreiter-Verlag, 2011. 992 s.

10. Osadcha S., Wei Lixian, Qiao Zhi, Chen Hongyu, Cheng Shuo. Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience // AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35, pp. 37-39.

11. Revers P. Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkfuhrer. Munchen: Verlag C. H. Beck, 2000. 132 s.

REFERENCES

1. Asafiev, B. (1963) Musical form as a process. L.: State Music Publishing House. 379 p. [in Russian].

2. Bernstein, L. (2005) Mahler – his time has come. Musical life. No. 4. Pp. 30-31 [in Russian].

3. Vasina-Grossman, V. (1966) Romantic song of the 19th century. M.: Muzyka. 405 p. [in Russian].

4. Konen, V. (1968) Theater and symphony. The role of opera in the formation of the classical symphony. M.: Muzyka. 349 p. [in Russian]

5. Mikhailov, M. (1976) On the problem of stylistic analysis. Modern issues of musicology. M.: Muzyka. Pp. 115-145 [in Russian].

6. Nosina, V. (2004) Symbolism of J.S. Bach's music. M.: Klassika – XXI. 56 p. [in Russian].

7. Ruchevskaya, E. (1976) Theme and Form in the Methodology of Music Analysis of the Twentieth Century. Modern Issues in Musicology. M.: Muzyka. Pp. 146-206 [in Russian].

8. Timoschenkova, G. (1974) Mahler: Artist and Era. Issues of Theory and Esthetics of Music: Coll. Articles. Issue 13. L.: Muzyka. Pp. 216-236 [in Russian].

9. Fischer, J. M. (2011) Gustav Mahler. Der fremde Vertraute. Munchen: Barenreiter-Verlag. 992 s. [in German].

10. Osadcha, S., Wei, Lixian, Qiao, Zhi, Chen, Hongyu, Cheng, Shuo. (2023) Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35, pp. 37-39 [in English].

11. Revers, P. (2000) Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkfuhrer. Munchen: Verlag C. H. Beck. 132 s. [in German].