

ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

**Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису**

ВИННИК СВЯТОСЛАВ ЙОСИФОВИЧ

УДК 784.3; 78.071.1

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО
ПРОЄКТУ**

**МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНИЙ СВІТ КАМЕРНО-
ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛІВ ГУСТАВА МАЛЕРА ТА ГУГО
ВОЛЬФА ДЛЯ БАРИТОНА**

**025 «Музичне мистецтво»
02 «Культура і мистецтво»**

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва.
Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело _____ Винник С. Й.

Творчий керівник:
Ончул Петро Єпіфанович,
народний артист України, професор
Науковий консультант:

Зінків Ірина Ярославівна,
доктор мистецтвознавства, професор

Львів — 2023

АНОТАЦІЯ

Винник С. В. **Музично-поетичний світ камерно-вокальних циклів Густава Малера та Гуго Вольфа для баритона** — Кваліфікаційна праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, м. Львів, 2023.

У роботі досліджено і впроваджено до практики українського виконавського музикознавства пісні та камерно-вокальні цикли Густава Малера та Гуго Вольфа, створені для баритона. Охарактеризовано філософсько-естетичні засади та стильові особливості вокальної творчості Г. Малера і Г. Вольфа, досліджено особливості музичної поетики пісень для баритона цих композиторів, їх виконавську специфіку, музичну стилістику та символіку, а також показано взаємозв'язок вокальних творів Малера і Вольфа з музичними жанрами симфонії та опери. Матеріали наукового обґрунтування проєкту можуть бути використані у навчальних курсах з історії світової музичної культури, історії вокального мистецтва, у роботі в класах академічного та камерного співу, а також у сольній концертній діяльності вокалістів.

Роботу присвячено характеристиці музично-естетичних поглядів Г. Малера на жанр пісні, а також вивченню його вокальних циклів, що написані для баритона – «Чотирнадцяти пісень і романсів [з юних років]», «Пісень мандрівного підмайстра» та «Пісень про померлих дітей». Вокальна музика Малера тісно пов'язана з його симфоніями, оскільки його пісні часто слугували тематичним матеріалом його симфонічних творів. На вокальну творчість митця яскравий вплив зробили його літературні та філософські уподобання, зокрема, німецькі народнопісенні тексти і філософські погляди на фольклор Ф. Ніцше. На формування пісенного стилю молодого Малера

значний вплив зробило спілкування з композиторами-сучасниками та митцями тогочасного Відня, представниками віденської сецесії (Г. Клімтом, Й. Ольбріхом, М. Клінгером). Їхнє новаторське мистецтво знайшло відображення у вокальній творчості композитора, в якій можна умовно виділити два періоди: ранній (1880-1890) – час написання п'яти пісень на тексти Р. Леандера і Т. де Моліни, що увійшли до збірки «Чотирнадцять пісень і романсів з [юних років]» (1880-1883) і циклу «Пісні мандрівного підмайстра» (1883-1885), пісні на тексти з «Чарівного рогу хлопчика» (1887-1890) та зрілий, пов'язаний зі створенням циклу «Пісні про померлих дітей» на сл. Ф. Рюккерта (1901-1905).

У ранніх піснях відзначено яскравий вплив творчих манер Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса. Ранній цикл «Пісні мандрівного підмайстра», як «парафраз» на «Зимовий шлях» Ф. Шуберта, позначений фактурно-гармонічними та мотивними запозиченнями з Шубертової стилістики, першими спробами застосування симфонічного розвитку в жанрі пісні.

Вокальна збірка «Чарівний ріг хлопчика» демонструє зразки сучасного (як на той час) опрацювання пісень на народні тексти. Частково стилізуючи Ф. Шуберта, Малер вперше використовує неокласичну стилістику – прозору клавірну фактуру композиторів-верджиналістів XVIIIст., а також імітування народного інструментарію.

У циклі «Пісні про померлих дітей», написаного у зрілий період творчості, композитор звертається до принципів симфонізації тематичного матеріалу. По новому трактуючи роль фортепіанної партії, він широко застосовує поліфонічні прийоми, ладову специфіку єврейської народної пісенності (фрігійський лад, геміоліка), а також нову для його пісенного стилю лінеаризацію музичної тканини, джерела якої слід шукати у вагнерівській мелодиці. У вокальній мелодиці «Чотирнадцяти пісень і романсів» домінують впливи австро-німецької народної пісенності, у «Піснях мандрівного підмайстра» зростає експресивність вокальної мелодики, а у

циклі «Пісні про померлих дітей» вперше використовується декламаційний тип мелодики та елементи атональності.

У роботі розглянуто естетичні погляди Г. Вольфа на вокальний жанр та проаналізовано його пісні для баритона з вокальних збірок на сл. Е. Мьоріке та Й. В. Гете. Ці вокальні збірки належать до зрілого періоду творчості композитора. Зроблено основний висновок, що вагомий вплив на вокальну творчість Г. Вольфа зробила його музично-критична діяльність і філософські доктрини улюбленого композитора – Р. Вагнера. Композитор намагався втілити в невеликій формі пісні Вагнерові принципи музичної драми – створити мініатюрну музично-драматичну сценку, що дало підстави зарубіжним музикознавцям назвати Вольфа «Вагнером пісні». Визначальним чинником у формотворенні пісні Вольф вважав поетичний текст і тому називав свої вокальні збірки «Вірші з музикою». Композитор ретельно відбирав кращі зразки класичної німецької поезії, серед них – поезію Е. Мьоріке та Й. В. Гете, вважаючи, що лише твори ранніх поетів-романтиків найкраще підходять для покладення на музику.

Г. Вольф є композитором – пізнім романтиком, представником періоду *fin-de-siecle*, який продовжив пісенні традиції своїх попередників, передусім К. Льове, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Ліста, Й. Брамса. Він уперше наблизився у вокальній мелодекламації до *Sprechstimme* та ввів у камерно-вокальну музику жанри сатиричної пісні та комічної сценки. У піснях Вольфа ми зустрічаємо безліч тем, це – любовні пісні, побутові, казково-фантастичні, з філософським підтекстом і глибоко моралізаторські. Особливістю його вокальних збірок є мініциклічність, де пісні у збірці на слова одного автора поділені за тематичними групами або за образною сферою. Часто у таких мініциклах пісні тонально споріднені між собою.

Мелодика вокальних творів Г. Вольфа заснована на народнопісенній наспівності. Пісенна ритміка, музична форма визначалися відносно поетичної структури вірша та рими. Гармонічна мова композитора заснована на

принципах модальності та дисонансної гармонії Р. Вагнера, за що Вольфа не сприймали його сучасники.

Подібно Вагнеровому принципу летмотивізму, у своїх піснях Вольф використовує систему музичних мотивів для підкреслення основного поетичного настрою. Кожна окрема музична складова – тональність, риси гармонії, мелодики, ритму, фортепіанної фактури, – слугує змалюванню рис головного персонажа чи втіленню основної поетичної ідеї.

Ключові слова: Густав Малер, Гуго Вольф, музична поетика, вокальний цикл, баритон, вокальна збірка, камерно-вокальна музика, пісні у супроводі фортепіано.

SUMMARY

Vynnyk S. Music-poetic world of chamber vocal cycles by Gustav Mahler and Hugo Wolf for baritone voice — Qualification work on the rights of manuscript.

Scientific substantiation of the creative art project for obtaining the educational and creative degree of Doctor of Arts in the specialty 025 Musical Art (branch of knowledge 02 «Culture and art»). — Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv, 2023.

The work investigates and introduces into the practice of Ukrainian performing musicology songs and chamber-vocal cycles by Gustav Mahler and Hugo Wolf, composed for baritone. The work describes the philosophical and aesthetic foundations and stylistic features of the vocal works of Mahler and Wolf, explores the peculiarities of the musical poetics of songs for baritone by these composers, their performance specificity, musical style and symbolism, and also shows the relationship between the vocal works of Mahler and Wolf and the musical genres of symphony and opera. The materials of the project's scientific substantiation can be used in training courses on the history of world musical culture, the history of vocal art, in academic and chamber singing classes, as well as in the

solo concert activities of vocalists.

The work is devoted to the characterisation of Mahler's musical and aesthetic views on the song genre, as well as to the study of his vocal cycles written for baritone – “Fourteen Songs and Romances [from Young Ages]”, “Songs of a Wayfarer” and “Songs about Dead Children”. Mahler's vocal music is closely related to his symphonies, as his songs often served as thematic material for his symphonic works. The artist's vocal work was strongly influenced by his literary and philosophical preferences, in particular, German folk songs and philosophical views on folklore by F. Nietzsche. The formation of the young Mahler's song style was greatly influenced by his communication with contemporary composers and artists of the Vienna of that time, representatives of the Viennese Secession (G. Klimt, J. Olbrich, M. Klinger). Their innovative art is reflected in the composer's vocal work, in which two periods can be conditionally distinguished: the early (1880-1890) – the time of writing five songs to texts by R. Leander and T. De Molina, which were included in the collection *Fourteen Songs and Romances from [Young Ages]* (1880-1883) and the cycle *Songs of a Wayfarer* (1883-1885), songs to texts from «*The Boy's Magic Horn*» (1887-1890), and the mature period associated with the creation of the cycle “*Songs of Dead Children*” to lyrics by F. Rückert (1901-1905).

In the early songs, there is a strong influence of the creative manners of F. Schubert, R. Schumann, and J. Brahms. The early cycle «*Songs of the Travelling Apprentice*», as a “paraphrase” of F. Schubert's “*Winter Journey*”, is marked by textural, harmonic and motivic borrowings from Schubert's style, the first attempts to use symphonic development in the song genre.

The vocal collection “*The Boy's Magic Horn*” demonstrates examples of modern (as of that time) arrangements of songs based on folk texts. Partially stylising Schubert, Mahler for the first time uses neoclassical stylistics – the transparent keyboard texture of the seventeenth-century Virginist composers, as well as imitations of folk instruments.

In the cycle “*Songs about Dead Children*”, written in his mature period of

creativity, the composer refers to the principles of symphonising thematic material. Interpreting the role of the piano part in a new way, he makes extensive use of polyphonic techniques, the harmonic specificity of Jewish folk song (Phrygian mode, hemiolics), and a linearisation of the musical fabric, which is new to his song style and whose origins are to be found in Wagnerian melody. The vocal melody of the “Fourteen Songs and Romances” is dominated by the influences of Austro-German folk songs, the “Songs of the Wayfarer” show an increase in the expressiveness of the vocal melody, and the “Songs of Dead Children” cycle uses a recitative type of melody and elements of atonality for the first time.

The work examines Wolf’s aesthetic views on the vocal genre and analyses his songs for baritone from vocal collections based on the lyrics of E. Mörike and J. W. Goethe. These vocal collections belong to the mature period of the composer’s work. The main conclusion is made that H. Wolf’s vocal creativity was greatly influenced by his music-critical activity and philosophical doctrines of his favourite composer – R. Wagner. The composer tried to embody the principles of musical drama in a small form of Wagner’s song – to create a miniature musical and dramatic scene, which gave foreign musicologists the reason to call Wolf the “Wagner of Song”. Wolf considered the poetic text to be the determining factor in the formation of a song, and therefore called his vocal collections “Poems with Music”. The composer carefully selected the best examples of classical German poetry, including the poetry of E. Mörike and J. W. Goethe, believing that only the works of the early Romantic poets were best suited to be set to music.

Wolf was a late Romantic composer, a representative of the “fin-de-siecle” period, who continued the song traditions of his predecessors, primarily C. Loewe, F. Schubert, R. Schumann, F. Liszt, and J. Brahms. He was the first to approach “Sprechstimme” in vocal melodic composition and introduced the genres of satirical song and comic sketch into chamber music. In Wolf’s songs, we encounter a variety of themes: love songs, household songs, fairy-tale and fantasy songs, songs with philosophical overtones and deeply moralistic songs. The peculiarity of his vocal collections is their mini-cyclicity, where the songs in the collection with lyrics by

one author are divided into thematic groups or figurative spheres. Often in such mini-cycles, the songs are tonally related to each other.

The melody of H. Wolf's vocal works is based on folk song melody. Song rhythm and musical form were determined by the poetic structure of the verse and rhyme. The composer's harmonic language is based on the principles of modality and dissonant harmony by Wagner, for which Wolf was not perceived by his contemporaries.

Similar to Wagner's principle of leitmotivism, Wolf uses a system of musical motifs in his songs to emphasise the main poetic mood. Each individual musical component – tonality, harmony, melody, rhythm, piano texture – serves to depict the features of the main character or to embody the main poetic idea.

Keywords: *Gustav Mahler, Hugo Wolf, musical poetics, vocal cycle, baritone, vocal collection, chamber and vocal music, songs accompanied by piano.*

ЗМІСТ

ВСТУП.....	10
РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНИЙ СВІТ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛІВ Г. МАЛЕРА ДЛЯ БАРИТОНА	
1.1. Музично-естетичні погляди Г. Малера в контексті «fin de siècle».	17
1.2. Збірка «Чотирнадцять пісень і романсів [з юних років]».....	25
1.3. Цикл «Пісні мандрівного підмайстра».....	45
1.4. Цикл «Пісні про померлих дітей».....	53
Висновки до розділу I.....	77
РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНА ПОЕТИКА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛІВ Г. ВОЛЬФА ДЛЯ БАРИТОНА.....	79
2.1.Музично-естетичні погляди та стиль Гуго Вольфа крізь призму жанру пісні..	79
2.2. Пісні для баритона зі збірки на сл. Е. Меріке.....	87
2.3. Пісні для баритона зі збірки сл. Й. В. Гете.....	111
Висновки до розділу 2.....	129
ВИСНОВКИ.....	131
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	135
НОТОГРАФІЯ.....	146
ДОДАТОК 1. Нотні приклади.....	147
ДОДАТОК 2. Афіші концертів	155

ВСТУП

Актуальність теми. Музичне мистецтво останніх десятиліть ХІХ – поч. ХХ ст. – періоду *fin-de-siecle* балансувало на межі пізньо-романтичних та модерністичних тенденцій. Прагнення втілювати новаторські творчі ідеї, виходити за рамки усталених традицій в архітектурі, скульптурі, живописі, арт-декорі позначився на різних жанрах музичного мистецтва. Основний вплив модерних течій зазнали жанри опери та симфонії. Серед камерних музичних жанрів мистецька пісня поєднала пізньоромантичні музичні засоби з вокальною експресією.

Яскравими реперезентантами розвитку пісенного жанру на зламі століть були Густав Малер і Гуго Вольф, які збагатили тезаурус традиційної австро-німецької *Lied* новими музичними засобами, тим самим поглиблюючи трактування змісту поетичних текстів, до яких вони зверталися.

Пісні та камерно-вокальні цикли Г. Малера та Г. Вольфа є перлинами концертного репертуару провідних співаків світу. Обрана тема дослідження спрямована на вивчення тих вокальних творів австрійських композиторів кін. ХІХ – поч. ХХ ст., що написані для баритона, які є маловідомими в нашій країні. В українському виконавському музикознавстві на сьогодні відсутні наукові публікації, які б стосувалися вокальної спадщини Г. Малера; недостатньо вивченою залишається вокальна творчість Г. Вольфа.

У наш час Україна прискорено інтегрується у світовий культурний простір, тому видається вкрай необхідним засвоювати питомі принципи виконавства кращих зразків європейського вокального репертуару, зокрема австро-німецької *Lied*, що набула особливого розквіту в творчості представників австрійського *fin-de-siecle* Г. Малера та Г. Вольфа, а також високопрофесійно інтерпретувати вокальну спадщину її класиків, що творили в добу *fin-de-siecle*. Вивченню та пропаганді у ВНМЗ України австрійської вокальної спадщини епохи *findesiècle* відведено вкрай

недостатньо уваги; це стосується, зокрема, репертуару, розрахованого для виконання чоловічими голосами (баритон, бас-баритон).

Актуальність обраної теми дослідження зумовлена, також явно недостатнім рівнем концертного виконання та теоретичного осмислення камерно-вокальних циклів Г. Малера та Г. Вольфа, зокрема пісень, написаних для баритона та баса-баритона.

Зв'язок роботи з науковими програмами, темами і змістом творчого мистецького проєкту. Творчий мистецький проєкт і його обґрунтування виконане на кафедрах академічного співу та теорії музики Львівської Національної Музичної Академії ім. М. В. Лисенка та відповідає темі № 6 «Музичне-виконавське мистецтво: теорія, історія, практика». Тему проєкту затверджено на засіданні Вченої ради ЛНМА ім. М. В. Лисенка (протокол № 6 від 16.12.2021 р.).

Об'єктом дослідження стала сольна австрійська пісня останніх десятиліть XIX – першого десятиліття XX ст.

Предмет дослідження – музично-поетичний світ камерно-вокальних циклів Г. Малера та Г. Вольфа, написаних для баритона в супроводі фортепіано. ***Матеріал дослідження.*** Матеріалом дослідження слугували пісні з вокальних циклів Г. Малера («Чотирнадцять пісень і романсів [з юних років]», «Пісні мандрівного підмайстра», «Пісні про померлих дітей») та Г. Вольфа (пісенні збірки на сл. Е. Меріке та Й. В. Гете).

Мета роботи – дослідити і впровадити до практики українського вокального виконавства пісні та камерно-вокальні цикли Г. Малера та Г. Вольфа написані для баритонового голосу.

Основні завдання дослідження:

- 1) охарактеризувати філософсько-естетичні погляди Г. Малера та Г. Вольфа на пісенний жанр та стильову специфіку вокальної творчості;
- 2) дослідити особливості музичної поетики пісень цих композиторів, написаних для баритонового голосу;
- 3) вивчити стилістику пісень та вокальних циклів Малера і Вольфа;

- 4) показати зв'язок вокальних творів Малера і Вольфа з музичними жанрами – симфонії, опери;
- 5) дослідити вокально-виконавські особливості досліджуваних пісень – теситуру, діапазон, регістр.

Методологія наукового обґрунтування проєкту спирається на низку наукових методів, серед яких:

- історичний, використаний до вивчення вокальної творчості Малера і Вольфа;
- музично-естетичний, застосований для характеристики музично-естетичних формувань та філософських поглядів/значених композиторів;
- порівняльно-типологічний – для здійснення класифікації вокальних творів обох митців за тематикою та образними концентосферами;
- музично-текстологічний – для дослідження особливостей музичної поезики та драматургії пісень та вокальних циклів Г. Малера і Г. Вольфа.

Використані джерела. В українському музикознавстві тематика дослідження є недостатньо вивчена. Проте, є декілька наукових розвідок українських музикознавців, серед них – наукові статті, присвячені вокальній творчості Г. Малера: І. В. Ботвінової [1], Л. Неболюбової [13], Е. Остер [16], С. Щитової [20], в яких розглянуто проблеми жанру, стилістики вокальних циклів; вокальній творчості Гуго Вольфа: Т. Муляр-Огородник [12] Наукові дисертації, присвячені вокальній творчості Г. Малера: І. Ботвінова [2]; присвячені вокальній творчості Г. Вольфа: Н. І. Говорухіна (4).

Основний масив наукової літератури з досліджуваної проблематики залучено із зарубіжних джерел, з яких основна частина присвячена життєтворчості Г. Малера, менша їх кількість – Г. Вольфа. Їх можна класифікувати за: *монографіями* присвяченими:

життєтворчості та естетичним поглядам Г. Малера – Т. Адорно [21], Дж. Бархам [28], К. Блаукопф [32], Е. Блоджет [33], Б. Вальтер [118], Г. Данузер [39]; Г. Де ла Гранж [42], М. Кеннеді [67], А. Малер [58], Д. Мітчелл [84-86],

Ф. Пфоль [100], Дж. Фехнер [48], С. Федер [49], Й. Фішер [51], К. Флорос [54], М. Хансен [64], Г. Шайд [109];

пісенній творчості Г. Малера – М. Даргі [40], Дж. Джонсон [66], Г. Еггебрехт [45], С. Пол [97], П. Рассел [107];

життєтворчості Г. Вольфа – Ф. Валькер [119], А. Глауерт [55], Е. Дексі [41], Е. Ньюмен [90], М. Хаберландт [59];

пісенній творчості Г. Вольфа – А. Глауерт [55], Е. Семс [108], С. Юенс [120];

музично-естетичним поглядам на вокальну музику Г. Вольфа – Д. Фішер-Діскау [52];

науковими статтями, присвяченими вокальній творчості Г. Малера: К. Агаву [22], К. Фішер [50],

присвяченими вокальній творчості Г. Вольфа: Г. Епштайн [46], С. Монахан [87], Р. Фалкер [55], С. Хандгайде [63];

присвяченими вокальній творчості Г. Вольфа: А. Глауерт [56], Ч. Хатч [65], С. Юенс [122].

Науковими дисертаціями та магістерськими роботами,

присвяченими вокальній творчості Г. Малера: Г. Баехтель [24], М. Бреклінг [34], Дж. Флетвуд [53], Л. Крайзел [72], П. Лайбаншпергер [76], Р. Петусдоттір [98], Т. Пожгай [99], М. Реп [104], А. Стрендж [115], А. Ваалер [117].

присвяченими вокальній творчості Г. Вольфа: А. Кіккерк [68].

Наукова новизна і особистий внесок: уперше в українському музикознавстві зроблено спробу дослідити камерно-вокальні твори Малера і Вольфа, написані для баритонового голосу.

Практичне значення роботи. Матеріали можуть бути використані у навчальних курсах з історії світової музичної культури, історії вокального мистецтва, у роботі в класах академічного та камерного співу, а також, у сольній концертній практиці вокалістів.

Апробація матеріалів дослідження:

За темою творчого мистецького проекту проведено такі заходи:

1. 18 грудня 2021 р. Концерт-презентація вокальних циклів Г. Малера «Пісні мандрівного підмайстра» та «Пісні про померлих дітей».
2. 12 травня 2022 р. Концерт-презентація пісень для баса-баритона зі збірки «Goethe-Lieder» Г. Вольфа.
3. 27 жовтня 2022 р. Концерт-презентація пісень для баритона зі збірки «Mörike-Lieder» Г. Вольфа.
4. 1 березня 2023 р. Концерт-презентація пісень з вокальної збірки «Чотирнадцять пісень та романсів з юних років» Г. Малера.

Результати дослідження опубліковані у таких працях:

1. Винник С. «Втілення Гуго Вольфом гуманістичних поглядів Йоганна Вольфганга Гете у вокальній збірці «Goethe-Lieder» (на матеріалі пісень для баритонового голосу). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво: науковий журнал Київського національного університету культури і мистецтв. Том 5. №2. Київ: Видавничий центр КНУКІМ. 2022. С.178 – 184.*
2. Vynnyk S. The Musical-Poetic World of Gustav Mahler's Early Chamber-Vocal Cycles. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. №2 (43). 2022: revista Academia de Muzika, Teatru și Arte Plastice. Chisinau: Notograf Prim. 2022. P. 29 – 36.*

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту обговорено на засіданнях кафедри теорії музики. Матеріали дослідження оприлюднено у доповідях на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях. У рамках творчого мистецького проекту презентовано чотири творчі заходи.

Участь у науково-практичних конференціях з опублікуванням тез:

1. Музично-поетичний світ ранніх камерно-вокальних циклів Г. Малера. *Захід – Схід: культура і мистецтво: тези Міжнародної науково-творчої*

- інтернет-конференції (25–26 вересня 2021 р.). Одеса: «Астропринт», 2022. С. 30 – 32.
2. Музична поетика збірки «Пісні на слова Й. В. Гете» Гуго Вольфа для низького чоловічого голосу. *Музикознавчий універсум молодих: протоколи засідань Міжнародного наукового форуму (1–2 березня 2022 р.)*. Львів. 2022. С. 14 – 15.
 3. Музична поетика збірки «Пісні на слова Е. Меріке» Г. Вольфа для низького голосу. *Трансформація музичної освіти і культури: традиції та сучасність: тези Міжнародної науково-творчої конференції (7–9 травня 2022 р.)*. Одеса: «Астропринт», 2023. С. 35 – 36.
 4. Музичний символізм вокальної збірки «Mörrike-Lieder» Гуго Вольфа (на прикладі вибраних пісень для баритона). *Соломія Крушельницька – королева світової оперної сцени (до 150-річчя з дня народження: матеріали науково-практичної інтернет-конференції (19 жовтня 2022 р.)*. Київ. 2022. С. 137 – 138.
 5. Камерно-вокальний цикл «Пісні про померлих дітей» Густава Малера: питання музичної поетики та драматургії. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології: тези IV Міжнародної наукової конференції (16–17 листопада 2022 р.)*. Київ. 2022. С. 47 – 48.
 6. Камерно-вокальний цикл «Пісні про померлих дітей» Густава Малера: питання музичної поетики та драматургії. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнародної наукової конференції (17–18 листопада 2022 року)*. Харків. ХДАК. 2022. С. 350 – 351.
 7. Проблематика циклоутворення вокальної збірки «Чотирнадцять пісень і романсів [з юних років] Густава Малера. *Музикознавчий універсум молодих України і світ: вектори музичної комунікації*»: матеріали засідань Міжнародного наукового форуму (1 березня 2023 р.). Львів. *ЛьвівПринт*. 2023. С. 20 – 21.

Структура роботи: робота складається з анотації, вступу, двох розділів, з яких перший присвячений вивченню камерно-вокальних циклів для баритона Г. Малера, другий – Г. Вольфа, висновків, списку використаних джерел (123 прозиції), нотографії (6 позицій) та нотного додатку (прикладів). Загальний обсяг роботи складає 122 сторінки.

РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНИЙ СВІТ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛІВ Г. МАЛЕРА ДЛЯ БАРИТОНА

1.1. Музично-естетичні погляди Г. Малера в контексті «fin de siècle»

До жанру пісні композитор звертався як у ранній, так і зрілий періоди життєтворчості, і були пов'язані з Віднем, роками навчання у Віденській консерваторії та університеті (1875-1883), а згодом – з його діяльністю в якості головного диригента Віденської придворної опери (1897-1907). Для культурно-мистецької діяльності Малера австрійська столиця доби *findesiècle* стала «духовним домом», у якому створювалися й апробувалися на публіці його вокальні твори [67, с.80].

Мистецько-естетичні погляди композитора формувались під впливом літератури та поезії епохи античності, Ренесансу, класицизму та доби романтики, а також філософських ідей його часу. На літературні вподобання юного Малера вплинули книги з домашньої бібліотеки в Іглау (суч. Іглава, Чехія) – від античних драм Евріпіда до творів сучасних йому авторів. З-поміж творців Ренесансу-бароко він надавав перевагу В. Шекспіру, Т. де Моліні, М. Сервантесу. Серед німецьких класиків і романтиків – Й.В. Гете, Ф. Гендерліні, Е.Т.А. Гофману, серед великих гумористів – Ф. Штерну, Жан Полю, Ч. Діккенсу, Мультигалі (автонім – Е. Дауес Деккер) та норвезькому драматургу Г. Ібсену [50. с.128]. З творів новітньої літератури композитор захоплювався творчістю своїх сучасників – З. Ліпінера, Г. Гауптмана, Ф. Ведекінда, Д. Мережковського. Його вподобання поширювалися й на філософські твори Е. Канта, Ф. А. Ланге та А. Е. Брема. За свідченнями С. Федера, Малер не надто симпатизував віденській літературі періоду *findesiècle*, він ігнорував французький та англійський символізм, натомість надавав перевагу своєму сучаснику П. Розеггеру, як провідному австрійському поету епохи [50. с.130].

На формування мистецько-естетичного світогляду Малера вплинули філософські праці Й. В. Гете, якого він глибоко шанував як мислителя-філософа. Серед інших філософів він надавав перевагу Арістотелю, Р. Г.Лотце

(«Мікрокосмос»), Г. Т. Фехнеру, А.Шопенгауеру та Ф.Ніцше. У останньому Малеру найбільше імпонувала ідея діонісійського та аполонійського начал у мистецтві, яку (за Ніцше), найповніше репрезентує народна творчість. Вплив філософії Ніцше позначився на вокальній творчості Малера – глибині контрастів, зіставленні протилежних настроїв, прийнятті протилежностей, болю й радості. Малер не сприйняв критики Ніцше щодо музики Р. Вагнера. Як згадував друг композитора Б. Вальтер, «антивагнеризм Ніцше обурював його, і згодом він відвернувся від нього» [86, с. 101-103]. Ідея життя як вічного оновлення стає центральною концепцією у філософських поглядах Малера. Вона відображена в останній строфі другої пісні циклу «Пісень про померлих дітей», яка пояснює «містичну сутність» циклу: «das sich der Strahl bereits zur Heimkehr schike, dorthin, dorthin, von wannen alle Strahlen stammen»¹. Ці філософські рядки стають ключовими для розуміння змісту пісні [107, с.96]. Крім того, Малер сповідував ідею панпсихізму, запозичену з філософських праць Г. Т. Фехнера, за якою «весь матеріальний космос має свідомість, і після відходу у вічність людина залишається безсмертно присутньою в космосі у вищій духовній субстанції» [107, с.98].

Музично-естетичні погляди Малера формувалися також під впливом композиторів-сучасників. З років навчання у консерваторії Малер товаришував з Г. Вольфом, Р. Кржижановським, Е. Крженеком, Ф. Льором, Й. Фьорстером, Й. Штайнером, А. Кріспером і Г. Роттом, пісні якого високо цінував [86. с. 103]. Із Г. Вольфом Малера єднали особливо теплі стосунки ще зі студентських років. Однак, як згадував композитор, йому не імпонували пісні Вольфа через їх декламаційну мелодику: «З тисячі пісень Вольфа я знаю тільки три сотні й сорок чотири, <...> які мені не подобаються» [86. с. 103]. Значний вплив на молодого композитора зробили його консерваторські професори – А. Брукнер (гармонія, контрапункт) і Й. Екштайн (фортепіано), які були членами групи брамсіанців і прищепили молодому Малеру любов до

¹«що промінь уже прямує додому, туди, звідки виходять усі промені» - С.В.

музики Й. Брамса.² Та захоплення музикою Брамса тривало недовго, позаяк у 1880 р. журі композиторського конкурсу, очолюване Брамсом, не присудило приз юному композитору за кантату «Жалібна пісня» [41, с.125]. Натомість, пісні Малера глибоко цінували О. Цемлінський та А. Шенберг, з якими композитор познайомився на одному з концертів «Товариства творчих музикантів» (1904) [116, р.58]. Спільна праця пов'язувала Малера з Ріхардом Штраусом, коли той сприяв виконанню Першої симфонії молодого композитора. Серед творів Р. Штрауса Малер поцінував опери «Саломея» та «Електра» [117, с.109].

Створення нової художньої реальності деякими митцями Відня було пов'язане з віденською сецесією. Висвітлюючи суспільне життя, сецесіоністи намагалися показати притаманні йому проблеми людського відчаю, що переживало тогочасне населення; чимало митців розглядало «штучність» традиційних підвалин суспільства як ознаку його відсталості й було готове до їхніх змін. Кризові явища в суспільно-політичному та мистецькому житті Відня митці трактували як можливість оновлення традицій, і, в дусі Германа Бара створити нове людство [116, с.25].

Наприкінці 1890-х років дві художні групи – Академія образотворчих мистецтв (1692) та «Галерея мистецького дому» («Künstlerhausgenossenschaft») – домінували у візуальному мистецтві Відня, виставляючи свої твори у виставковій залі, власницею якої була «Галерея» [116, с.26]. До останнього товариства належала більшість художників, які «контролювали» суспільні смаки та мистецьку політику. Від «Галереї мистецького дому» в 1897 р. відокремилась мистецька група на чолі з Г.Клімтом, що отримала назву «Асоціація австрійських вишуканих митців» («Vereinigung bildender Künstler Österreichs») [116, с.26]. Формально будучи членами «Галереї мистецького дому», ці митці висловили незадоволення її консервативною політикою і утворили товариство Віденської сецесії та були названі «синами, що повстали

² Б. Вальтер згадує, що серед брамсових творів Малеру дуже подобалися «Варіації на теми Гайдна», фортепіанні квартети g-moll (op.25), c-moll (op.60), секстет B-dur (op.18) і Третя симфонія [116, с.60].

проти своїх батьків» через бажання порвати з обмеженнями традиційної художньої практики [116, с. 26]. Ця фраза згодом набула політичного значення.

Мистецтво віденської сецесії не встановлювало єдиного художнього стилю, а було позначене стильовою свободою та різноманітністю. Про це свідчить багатолічність творів мистецтва, створених членами віденської сецесії. Девіз віденської сецесії, сформульований письменником Людвігом Хевеші: «Часу – його мистецтво, мистецтву – його свободу» – відзначав свободу, яку вони знайшли в мистецтві. Віденська сецесія об'єднала митців різних напрямів (імпресіонізм, натуралізм, модернізм) і видів мистецтва (графіка, архітектура, скульптура). Серед відомих художників-сецесіоністів – Отто Вагнер, Йозеф Марія Ольбрех та Йозеф Гофман. Відданість сецесії вагнерівській ідеї «Gesamtkunstwerk» (тотального мистецтва) була основою цього інклюзивного середовища та мала на меті усунути поділ між «високим» і «низьким» мистецтвом [116, с.27].

Головне видання групи – «Versacrum» – відображало ідеал «Gesamtkunstwerk», включаючи мистецтво, вірші та оповідання. Один із випусків складався з одинадцяти пісень різних композиторів у супроводі різних мистецьких творів. Поєднуючи безліч стилів і засобів, митці турбувались про взаємодію публіки з мистецтвом, що знайшло відбиття у першому номері «Versacrum» з переліком статутів групи. У першому з них було зазначено: «Асоціація австрійських художників висунула завдання сприяти суто мистецьким інтересам, особливо розвитку мистецького почуття в Австрії» [Цит. за: 116, с. 27]. Подібно Й. Арніму й К. Brentano, які усвідомлювали власну відповідальність за оновлення німецької культури, члени Віденської сецесії постулювали відповідальність за зміну сприйняття мистецтва публікою. У певному сенсі вони прагнули змінити частину своєї культури, яку вважали застарілою, не здатною розвиватися відповідно до вимог сучасності.

Малер познайомився з віденською сецесією за сприяння своєї дружини Альми, вітчиму якої, художник Карл Молль (1861-1945), був одним із

засновників цього напрямку в австрійському мистецтві. Згодом Малер як диригент Віденської опери співпрацював з художником-постановником опер Вагнера Альфредом Роллером [116, с.8].

Однією з найвідоміших подій «Gesamtkunstwerk» Віденської сецесії за участі Малера-диригента була «Виставка Бетовена», присвячена 175-річчю від дня народження композитора, що відбулася у Віденському сецесійному домі (1902). Виставка була зосереджена, головню, на статуї «Бетховен» роботи М. Клінгера та представляла інші твори мистецтва, предметом яких була особистість Бетховена. Крім скульптури великого класика, центральним у залі був «фриз Бетховена» роботи Г. Клімта. Під час відкриття виставки Малер диригував власним аранжуванням для духового оркестру фіналу Дев'ятої симфонії Бетовена. Художнім завданням виставки було злиття традиційних і стилістичних форм та прийомів у сучасному експозиційному просторі Дому сецесії³[116, с.28].

Період *findesiècle* для Малера став часом культурних потрясінь, схожих на ті, що їх пережили Арнім і Brentano під час публікації фольклорної поетичної збірки «Чарівний ріг хлопчика» (1806), тексти до якої вони записували під час літніх мандрівок по Рейну землями Німеччини на початку 1800-х рр. Написавши свої пісні на тексти з цього зібрання, Малер приєднався до ліги митців, письменників і філософів, що писали твори, які не сприймали тогочасну ситуацію та дивилися у майбутнє. Про належність Малера до віденської сецесії писали відомі музичні критики. Зокрема, Е. Ганслік у часописі «Нова вільна преса», коментуючи пісні Малера з «Чарівного рогу хлопчика», вважав його твори музичним продовженням художньої віденської сецесії: «Не можна заперечувати протиріч між ідеєю народної пісні та надмірно масивним оркеструванням. Але Малер виконав цей сміливий твір з винятковою чутливістю та майстерною технікою. Зараз, на початку нового

³Внутрішні білі стіни різко контрастували з іншими віденськими музеями палацового типу. Клімту було доручено оздобити один із цих музеїв – Музей історії мистецтв. Однак замість декадентського палацу Будинок сецесії нагадував язичницький храм, що містив навмисно марний простір на честь мистецтва, виставленого в його стінах.

століття, варто повторити музичні новинки «Сецесії» (Малер, Ріхард Штраус, Гуго Вольф, інші); дуже ймовірно, що майбутнє належить їм»[116, с.29]. Асоціація Гансліка імені Малера з Сецесією свідчить про новизну пісень з «Чарівного рогу» та нового поєднання в них традицій і сучасності. Як і твори інших митців сецесії, пісні з «Чарівного рогу» Малера відрізнялися від традиційних німецьких пісень, застосовуючи при цьому їх традиційні мелодичні звороти.

Митці віденської сецесії використовували традиційні елементи культури таким чином, що сучасники могли їх упізнати у мистецьких творах. Одним із найвідоміших прикладів цієї практики є картина «NudaVeritas» Г. Клімта, зображення якої з'явилося у статті журналу «VerSacrum»(№3), присвяченій символізму в мистецтві. На картині «NudaVeritas» («Гола правда») зображено давньогрецьку богиню мудрості Афіну з дзеркалом. Її зображення супроводжується підписом: «Істина – це вогонь, а говорити правду – це сяяти й горіти»[116, с.30]. Тут Афіна є традиційним символом мудрості, а дзеркало в її руках відображає правду про стан людини, яка стикається з ним. Малер по-своєму потрактував звукове музичне дзеркало, щоб сучасна людина могла поглянути на себе. Використовуючи народні пісні для створення спогадів про минуле, він створив для сучасного слухача традиційний пейзаж. Роблячи це, Малер уподібнювався митцям віденського сецесіону, які використовували традиційні символи, намагаючись залучити сучасну людину до роздумів над взаємодією минулого та сучасності.

За своє творче життя, Г. Малер створив п'ять вокальних циклів – «Чотирнадцять пісень і романсів [з юних років]» (1880-1890), «Пісні мандрівного підмайстра» (1883-1885), «12 гуморесок на тексти з «Чарівного рогу хлопчика» (1900), «Пісні про померлих дітей» (1901-1905), «П'ять пісень на сл. Ф. Рюккерта». Перші його пісні початку 1880-х рр. були натхненні піснями Р. Шумана та Й. Брамса. Про явну Малерову симпатію до Шумана згадувала Н. Бауер-Лехнер в 1901 році: «Ніхто не є досконалішим майстром пісенної форми, завершеної в собі, ніж він (Шуман – С. В.). Його концепція

ніколи не виходить за межі лірики<...>. Стримане почуття, справжній ліризм, глибока меланхолія наповнюють його пісні...» [77, с. 188]. Починаючи з 1883 р., коли створювалися пісні з циклу «Пісні мандрівного підмайстра», можна простежити яскравий вплив пісень Ф. Шуберта, а з 1901 – часу написання циклу «Пісень про померлих дітей» – музичної мови Р. Вагнера. Улюбленим композитором-пісенником Малера був Ф. Шуберт. Малер дотримувався постулату Шуберта про те, що будь-який пісенний повтор <...> повинен розвиватися» [77, с.119]. Свою варіаційну техніку Малер описував так: «У моєму письмі <...> ви не знайдете жодного повторення від строфи до строфи. Музика керована правилами вічної еволюції, вічного розвитку – як і світ, навіть в одному й тому ж місці, завжди змінюється, вічно оновлюється»[77, с.119]. Тому основа пісенної форми у Малера – куплетно-варіаційна та баладна. Вокальна мелодика заснована на пісенних мотивах, а в циклах «Пісні мандрівного підмайстра» та «Пісні про померлих дітей» Малер застосовує декламаційність для підвищення експресії вислову. Одним з основних принципів композиційної техніки Малера в останньому циклі є двоголосний контрапункт як природний засіб для втілення контрастних станів. Він передається мелодією, пов'язаною зі зміною гармонічних функцій. У міру розвитку Малерового стилю спостерігаємо відмову від педальних тонів та поліфонічну лінеаризацію музичної тканини, що зумовлює відхід від традиційного відчуття тональності, коли кожен голос стає незалежним від іншого та розвивається індивідуально [66, С. 80].

Гармонічна мова пісень Малера заснована на традиціях пісенної лірики романтиків, з використанням елементів модальності. Однією з ладових особливостей його пісень є завуальоване використання фригійського ладу, який у естетиці античності ототожнювався з непевністю, хиткістю та сумнівами. Крім того, фригійський лад є одним з основних ладів єврейської народної музики. Вагомим елементом гармонічної мови також є використання чистих інтервалів (кварти, квінти) і педальних тонів.

Фактура фортепіанної партії пісень Малера еволюціонує від традиційного пісенного супроводу до використання елементів оркестрової та поліфонічної фактури, що надає їм особливої експресії. Це пов'язано з еволюцією композиторського мислення, на яке вплинув, зокрема, його метод пісенного симфонізму. Крім того, на фортепіанний акомпанемент пісень на тексти з «Чарівного рогу хлопчика» 1887-1890 рр. зробив вплив клавірний стиль школи ранніх верджиналістів ХVІІст.

У своїй камерно-вокальній творчості Малер, на думку Б. Вальтера, виступає як композитор-романтик, який у власній композиторській еволюції поєднав пізньо-романтичні та класичні риси. Завдяки музичній експресії він підпорядкував свою вокальну лірику впливові симфонічних форм, що стали панівними в його творчості. Його смілива уява, як і схильність до надмірностей, інколи гротеску для досягнення бажаної експресії відбилась на взаємопроникненні в його творчості жанрів пісні та симфонії. У вокальних циклах Малер опоетизовує почуття людяності, звертається до філософських ідей та релігійних почуттів. Вагому роль у його піснях відіграють запозичення з народної пісенності. Поетичне натхнення композитора породжене інтелектуально-емоційною сферою народної поезії, яка надихала його на створення оригінальних вокальних творів [117, с. 58].

Юнацькі композиції («Весняний ранок», «Спогад», «Ганс і Грета», «Серенада з «Дон Жуана», «Фантазія з «Дон Жуана»), об'єднані в перший том пісень у супроводі фортепіано, виявляють помітні ознаки впливу стилю Р. Шумана (за винятком пісні «Ганс і Грета», що нагадує народну танцювальну музику Богемії). Першим твором більшого масштабу, в якому проступають риси раннього вокального стилю, є романтичний цикл «Пісні мандрівного підмайстра», у музичній поетиці якого експресивно втілено пристрасне переживання.

Власний текст Малера до цього опусу створений з глибоким розумінням поетичних акцентів з «Чарівного рогу хлопчика» Арніма й Brentano. Однак відомо, що з повним текстом збірки Малер познайомився лише через кілька

років [117, с.59]. Завдяки вдалому поєднанню народної поезії з музикою з'явилась низка високомистецьких творів з «Чарівного рогу хлопчика», перші з яких прозвучали з фортепіанним супроводом, пізніші – з оркестровим.⁴ У кожній із пісень міститься оригінальна музична ідея [117, с.59].

У 1901 р. Малер звертається до авторської поезії Ф. Рюккерта, в якій його привабила глибока правдивість і простота. У циклі «Пісні про померлих дітей» (1901-1904) автор обрав п'ять найкрасивіших із понад сотні віршів, він виявив витончене поетичне розуміння та створив захоплюючий зразок вокального ліричного мистецтва. Музика циклу відрізняється від «народного» настрою попередніх пісень.

1.2. Збірка «Чотирнадцять пісень і романсів [з юних років]»

У двадцятирічному віці Малер стає головним диригентом двох оперних театрів — Лайбаха, що в Словенії та Олмоуца в Чеській Моравії. В цей період, між 1880 і 1883 рр. він створив перші п'ять пісень збірки — «Весняний ранок», «Спогад», «Ганс і Грета», «Серенада з «Дон Жуана» та «Фантазія з «Дон Жуана». Збірка створювалася у два етапи. Перші п'ять пісень були написані на слова Ріхарда Леандера та Тірсо де Моліни. Р. Леандер, лікар за фахом, був близьким другом композитора. Улюбленим поетом Малера замолоду був відомий іспанський драматург доби бароко, автор знаменитого «Дон Жуана», Тірсо де Моліна. На його тексти написана четверта та п'ята пісні. Близько 100 років рання вокальна збірка Малера не викликала зацікавлення дослідників. Вперше ці пісні були опубліковані 1885 р. віденським видавництвом Шота (Schott). На прижиттєвому виданні збірки зберігся надпис від руки, зроблений самим композитором: «5 віршів, скомпонованих Густавом Малером». Вперше

⁴Пісні з супроводом оркестру (12 гуморесок на тексти з «Чарівного рогу хлопчика») належать до найпіднесеніших досягнень оркестрової майстерності композитора та є взірцями ідеального звукового співвідношення співочого голосу з оркестром. Митець-симфоніст сповна реалізував себе в мініатюрній пісенній формі. Як майстер інструментування, він спрямував свої зусилля на створення вишуканих ефектів зі скромним акомпанементом оркестру [117, с.60].

виконання цих пісень відбулося в квітні 1885 р. в програмі салонного концерту в Празі. Дві пісні з цього циклу вперше були виконані у благодійному концерті співачкою Бетті Франк з акомпанементом автора. У 1887 р. Малер розпочинає працювати диригентом Ляйпцізької опери. В цей час від онука відомого німецького композитора-романтика К. М. фон Вебера він отримує замовлення пов'язане із завершенням та оркестрацією опери «Три Пінто» («Die Drei Pintos»). Працюючи над оперою, у маєтку барона фон Вебера, Малер познайомився зі збіркою Арніма й Brentano «Чарівний ріг хлопчика», яка була видана 1806 р. Збірка містила понад 700 фольклорних текстів, з яких Малер обрав дев'ять для того, щоб покласти їх на музику. Ці пісні склали основу другого і третього зошитів вокального циклу і були присвячені дітям барона фон Вебера.

Поетична збірка Арніма й Brentano захопила композитора своєю простотою, протиставленням благочестя, гумору, кохання силам зла та жорстокості. Малера привабили опубліковані фольклористами народні тексти своєю досконалістю. Як стверджував Малер, вірші «абсолютно відрізняються від інших видів поезії, їх можна було б назвати «природою життя і мистецтва». У своїх піснях Малер не просто цитує фольклорне джерело, а істотно його переробляє. В чому полягає підхід Малера до пісенних текстів? Композитор їх часто змінював: скорочував окремі рядки або цілі строфи, вставляючи на їх місце власні. Під пером Малера ці пісні перетворювались на неповторні шедеври. Тематика пісень другого і третього зошитів збірки зосереджена на картинах природи, народного побуту, фантастики, гумористичних сценках, стосунках між закоханими, переважно між рекрутом і дівчиною. У цьому циклі також отримали відбиття дитячі враження композитора, пов'язані з годинами дозвілля, які провів юнак у Іглаві в корчмі свого батька. Саме там він мав можливість чути народні пісні й танці. Згодом цей шар міського фольклору зробить величезний вплив на формування інтонаційного словника композитора. Чимало з цих фольклорних тем композитор використав у своїх наступних творах. Із дев'яти пісень, написаних на тексти з «Чарівного рогу»,

більшість зазнала інтонаційних впливів моравської та австро-німецької пісенності, зокрема у жанрах лендлера, маршу. Чимало з цих фольклорних тем композитор використав у своїх подальших творах. [Мелодія пісні «Ганс і Грета» з першого зошита з'являється в якості побічної партії сонатного алегро Першої симфонії.] Мотив пташиних трелей з початкової пісні збірки отримує розвиток у другій пісні циклу «Пісні мандрівного підмайстра» («Сьогодні зранку я йшов полем»). А ритмоформула жалобного маршу з пісень «У Страсбурзі на валах» і «Ніколи не побачитися» вирине у четвертому номері з «Мандрівного підмайстра» («Пара блакитних очей»).

Повне видання «Чотирнадцяти пісень і романсів [з юних років] також з'явилося у 1892 р. у видавництві Шота. Спочатку композитор назвав свою збірку «Lieder und Gesänge», а доповнення «aus dem Jugendzeit» (з юних років) було додано вже після смерті Малера. Збірник був опублікований у трьох томах (відповідно по п'ять у перших двох і чотири – у третьому). Створюючи цикл, композитор орієнтувався на стилістику вокальних творів своїх попередників – Ф. Шуберта, Р. Шумана та Й. Брамса. У цій збірці досить відчутний вплив австро-німецьких та слов'янських музично-фольклорних традицій. Цікавою є подальша доля збірки, опублікованої Шотом. Манускрипт цього опусу, як і всі інші композиції Малера, зберігала його сестра — Юстина Розе. Після знищення усієї родини під час Голокосту Другої світової війни, вижили лише син Юстини — Альфред, та його дружина Марія. В довоєнній Австрії батько Альфреда був відомим професором, керівником квартету Розе, знаменитим скрипалем Арнольдом Розе. Після еміграції в Канаду у 1940-вих рр. він став професором композиції та диригування Університету Західного Онтаріо. Перед смертю професора, його дружина у 1983 р. передала увесь архів Малера на зберігання до бібліотеки імені Д. Б. Велдона у штаті Онтаріо. З цього часу почалося відродження творчої спадщини Малера. Воно пов'язане з іменем Леонарда Бернстайна, який першим активно почав пропагувати його творчість. Тоді ж композитор Лючано Беріо зробив переклад збірки «Чотирнадцяти пісень і романсів з юних років» для оркестру. Але саме її

оркестрове виконання відбулося у 2016 році, вже після смерті Беріо. У цьому вокальному циклі Г. Малер оригінально поставив і розв'язав питання єдності вокальних традицій минулого та сьогодення. У поетиці збірки можна простежити перші паростки модернізму та його різних музичних течій першої половини ХХ ст. Впливи цієї збірки присутні у творах Ф. Бузоні, А. Шенберга, А. Берга та Ріхарда Штрауса.

«Весняний ранок» («*Fruhlingmorgen*»)

(F-dur; $\frac{6}{8}$; *Gemächlich, leicht bewegt*; c-f¹)

Перша пісня циклу «Весняний ранок» (на слова Р. Леандера) («*Frühlingmorgen*» — c—f¹), що мала початкову назву «Вставай! / *Steh'auf!*», ймовірно була написана 1882 р. У тексті змальовано млявого, напівсонного сновиду, який неохоче прокидається сонячного весняного дня [111, с. 166].

Головна тональність пісні – *F-dur, Gemächlich, leicht bewegt* (Неквапливо, з легким рухом). Шестидольний метр вказує на певну мрійливість і заколисування. Пісня має куплетну форму, що складається з двох строф. Фортепіанний вступ, у якому вперше з'являється закличний мотив (тт.1-4) написаний у дусі шуманівських пісень – розлогими гармонічними послідовностями на основі тонічного органного пункту, змальовує момент весняного пробудження природи, її підбадьорливу силу.

Вокальна мелодія починається із затакту (до 5 т.) і розвивається в характері колискової. У продовженні першого речення у 8 т. з'являється «зачіпання» верхньої тоніки (f^d) із завершенням початкової фрази у 9 т. відхиленням в тональність другого щабля (*g-moll*). У другому реченні (10 т.) природа «просить» сплячого молодика прокинутись, щоб на верхньому кульмінаційному звуці(т.12) сповістити про прихід весни. Перша строфа завершується на *ritenuto* через додатковий мотив «Вставай» на доміантовій гармонії (т. 14).

Другу строфу від першої відділяє двотактовий програш (тт. 15-16) у динаміці *ppp* та *pp*, що заснований на тематизмі вступу з використанням

високої трелі у партії правої руки, що символізує пташине щебетання. Початок другої строфи, у якій йдеться про весняне пробудження комах (т.17), є видозміною вступного мотиву першої. З 20 т. гармонія відхиляється до VI_bст. – *Des-dur*⁵, фактура партії фортепіано змінюється: з'являються «пташині» трелі у високому регістрі партії правої руки (на *ppp*). У вокальній мелодії кульмінаційне *f*¹ в динаміці *р*спадає до домінанти. З 23 т. темп дещо уповільнюється, проте з 24 т. повертається до переднього разом з гармонією, яка повертається в основну тональність. У тт.24-25 характер мелодії наближений до лендлера, а з т. 26 повертається закличний мотив, побудований на поступеному низхідному русі до домінанти. У партії фортепіано права рука, повторюючи мотив вокальної партії, імітує ефект відлуння. Пісня завершується утвердженням закличного мотиву у вокальній партії та чотиритактовою фортепіанною постлюдією з темповим та динамічним «згасанням».

Спогад («*Erinnerung*») (f-moll -g-moll; ¾; Langsam und sehnsüchtig; c-g¹)

У пісні «Спогад» композитор оприявнює джерело свого натхнення. Тільки вічне кохання здатне одухотворити його творчий потенціал: «пісні викликають кохання, а кохання породжує пісні». На музичну поетику цієї пісні явний вплив зробив пісенний стиль Й. Брамса. Передусім, це – пісня-плач, який тихо підтримують тріолі фортепіанного супроводу на тоніко-домінантовому органному пункті. Майже вся мелодична лінія пісні заснована на змінному мажоро-мінорі, вплетеному в загальний низхідний рух ламентозної поспівки-фрази в обсязі кварта, що становить основний девіз пісні: «Моя любов постійно пробуджує пісні».

Д. Мітчелл вважає, що пісня «Спогад» написана у чотири частинній формі (з тонально зміненою репризою (*g-moll*). Перша частина (а) (*f-moll*) (тт.2-9) – це два чотиритактові речення, де партія правої руки дублює вокальну мелодію, а ліва супроводжує праву на домінантовій гармонії. Перша

⁵В тональності VI_b ст. часто відхилявся у власних піснях Ф. Шуберт.

кульмінація настає у т.9 на високому f^l . Перший підрозділ (а) другої частини –В – (з ремаркою «Innig» («Інтимно»)) із заповільненням (тт.12-19) заснована на математизмі першої частини. Дві початкові двотактові побудови розвиваються хвилеподібно ($D_7-t|D_7->III$), акцентуючи останню тривалість перших тактів. Інтерлюдія між другою та третьою частинами (тт. 20-21) «втихомирює» емоції. Перша фраза другого підрозділу (тт.22-25) з ремаркою «Leise bewegt» («Поступово рухливіше») та наступна «інтерлюдія» (тт. 26-27) звучать у висхідному русі на домінантовому органному пункті, що наближає ламентозну екстатичну кульмінацію. Кульмінаційна зона вокальної партії (тт. 29-33), що динамічно розвивається від pp до mf , містить гострі квінтові стрибки, зображуючи сцену божевілля героя. Партія фортепіано (права рука) сповнена дисонуючих співзвуч зі стрибками, а в лівій руці зберігається настійливий органний пункт. Фінальна точка кульмінації вокальної партії припадає на слово «klagen» / жалісно» (32 т.), повільно спускаючись по хроматизму від верхнього g^1 на велику терцію вниз, утворюючи ритмічний контрапункт з партією фортепіано. У цей момент гармонія пісні модулює з основної тональності – $f-moll$ у тональність $g-moll$. У фортепіанному басу мелодія хроматично піднімається вгору, в той час як мелодія правої руки паралельно спускається вниз, відображаючи прийом, властивий пісенному стилю Й. Брамса.

У останній «інтермедії» (тт. 34-40) емоційна буря вгамовується. Реприза пісні (тт. 41-48, $g-moll$), що звучить у початковому темпі (ремарка «esspressivo/ експресивно»), закінчується у новій тональності – $g-moll$. Чотиритактова постлюдія (тт. 49-53) продовжує темповий і динамічний спад ($p - pppp$).

«Ганс і Грета» («Hans und Grethe»)

(Es-dur; $\frac{3}{4}$; Im gemächlichen Walzertempo; B–es¹)

Найвідомішою є третя, гумористична пісня циклу – «Ганс и Грета»⁶ («Hans und Greta»), яка початково мала назву «Травневий танець на зелені» («Maitanz im Grünen») і входила до неопублікованого раннього пісенного циклу «П'ять пісень для тенора» («Fünf Lieder für Tenorstimme»), присвяченого Жозефіні Пуасль [83. с. 198]. Малер уважав, що «Ганс і Грета» стала «першою піснею, яку він погодився опублікувати» [83, с. 200]. За характером це – лендлер, написаний у народному дусі, що імітує звучання тірольського йодля. Фігури казкових героїв уособлюють пару закоханих – Густава Малера і Жозефіну Пуасль. За сюжетом, Ганс шукає, та не може знайти партнерку до танцю. Грета чекає Ганса, який знову знаходить кохану, котру шукав (на вигуках *Juch-he! Juch-he!* високі ноти слід співати фальцетом, імітуючи тірольський спів). Форма пісні – куплетна (2 куплети). Характер лендлера закладений у ремарці «Im gemächlichen Walzertempo» (У темпі вальсу) та тридольній ритміці партії фортепіано, де права рука дублює вокальну мелодію. Основна відмінність між куплетами – у тривалості інтермедій між вокальними тирадами, які у другому куплеті є довшими. Важливими з виконавського боку є темпові зміни, що вказані в ремарках у другому реченні першого та другого куплетів.

«Серенада з «Дон Жуана» («Serenade aus Don Juan»)

(C-dur; $\frac{3}{4}$; Leicht fließend; d–f¹)

Третя пісня – «Серенада» написана за сюжетом п'єси «Севільський спокусник або Кам'яний гість» Тірсо де Моліни. За сюжетом серенаду у п'єсі співає один зі слуг Дон Жуана, розповідаючи про любовні пригоди свого господаря. У пісні йдеться про намагання Дон Жуана спокусити свою чергову пасію, проте його способи не приносять бажаного результату [61, с. 288].

⁶Надалі мотиви цієї пісні композитор використав у другій частині Першої симфонії (головна партія, тт. 1–59 і 235–310), а загальну інтонаційну фабулу – у піснях із «Чарівного рогу хлопчика».

Тексти цієї та наступної пісні («Фантазії з «Дон Жуана») були суттєво перероблені самим Малером [83, с. 201].

«Серенада» явно інструментальна, на що вказує її підзаголовок «mit Begleitung von Blasinstrumenten» / «під акомпанемент духових інструментів». Вона написана в характері народної пісні, в якій простежується глибокий вплив Брамса. Будова пісні складається з двох повторів теплої, плавної мелодії (тт. 3-12), кожен період якої відповідає куплету. Мелодія надзвичайно природна, майстерно написана: послідовність її фраз є зразком різноманітної акцентуації, пом'якшеної варіаційними змінами мелодії, стабільного сходження до пізньої кульмінації у заключному такті. Наскрізний мелодичний імпульс поживляється свіжими модуляціями (друге та третє речення), в той час як перші дві фрази закінчувалися половинною каденцією (*G-dur* — *C-dur*). «Серенада» Малера свідчить про блискуче відшліфовану техніку письма молодого митця.

«Фантазія з «Дон Жуана» («*Phantasie aus Don Juan*»)

(*b-moll*; 4/4; *Träumerisch*; *B-f¹*)

Наступна пісня – «Фантазія» – також написана за сюжетом однойменної п'єси де Моліни, де героїня Тисбея — дівчина-рибалка, яка закидає невід на березі моря. Обдурена Дон Жуаном, Тисбея перебуває у пригніченому стані: «*Die Winde streifen so kühl umher, Erzählen leis' eine alte Mär! Die See erglühet im Abendrot, Die Fischerin fühlt nicht Liebesnot Im Herzen! Im Herzen!*»⁷.

Авторською ремаркою «Мрійливо» композитор намагається підкреслити характер виконання. Дівчина відчуває гіркий обман і наприкінці пісні кидається в море. Г. Малер написав цю пісню в народному характері й повільним фортепіанним вступом, що зображує нескінченний смуток «старої казки», яка заповонила Тисбею. Хоча п'єса де Моліни не вказує на характер супроводу, композитор у фортепіанній партії імітує звучання арфи

⁷ «Вітри так стрімко віють, Вони м'яко розповідають стару казку, Море світиться від червоного заходу сонця. Дівчина-рибалка не відчуває болю кохання У серці!» (переклад С. В.)

арпеджіованими акордами.⁸ Протягом пісні зберігається коливання тональностей *F-dur* і *b-moll*. Вступний рефрен у акомпанементі наполегливо спирається на *F-dur*, але за повторною будовою пісні рефрен з'являється у однойменному мінорі.

«Як змусити неслухняних дітей слухатися» («*Um schlimme Kinder artig zu machen*») (*D-dur*; 4/4; Lustig; A–fis¹)⁹

Американський дослідник творчості Малера Д. Мітчелл зазначає, що оригінальна назва цієї пісні – «*Lob der Kritik*» («Схвалення критиків»). Це дає підстави трактувати зміст пісні як висміювання критиків композитора у його власній творчості [85, с. 393].

Короткий зміст такий. Вершник натрапляє на замок і вступає у розмову з його господаркою. Він цікавиться поведінкою її дітей, і коли вона повідомляє, що її діти неслухняні, він від'їжджає, кажучи: «Мені нічого дати неслухняним дітям». Малер присвятив принаймні деякі з пісень циклу дітям родини фон Вебер, з якими близько познайомився в домі Карла та Маріон фон Вебер. Як згадує Н. Бауер-Лехнер, у пісні «Як змусити неслухняних дітей слухатися» Малер використовує зозулине кування, щоб утримувати дитячу увагу на своїй розповіді аж до кінця. Доповнення Малера про «багато подарунків», які вершник мав для «слухняних дітей», мало стимулювати їх гарну поведінку. Однак це не пояснює того поспіху, з яким вершник підходить до жінки, і факту його від'їзду, стверджуючи, що йому неслухняні діти ні до чого.

Композитор використовував текст народної пісні як основу для власної композиції, але надавав цьому народному віршу напрочуд строгу куплетність, де кожен куплет займає дві строфи тексту. Цікавою знахідкою є рух шістнадцятками, який трапляється лише на початку вокального рядка кожної

⁸Акомпанемент «Фантазії» позначено «*Der Klang einer Harfe nachzuahmen*» («Імітувати звук арфи»).

⁹Пісню вперше було виконано у 1900 р. в Мюнхені.

строфи. Гармонічні засоби, використані в пісні, досить прості: наповнені хроматичним забарвленням у ключових моментах. Один з таких моментів бачимо в 9 т., де у вокальній партії повторюється мелодичний матеріал попереднього приспіву «Ку-ку-кук». Але цим разом на словах «und niemand / і нікого») ліва рука фортепіанної партії забезпечує досить нав'язливий хроматичний акомпанемент, який підкреслює повторюваний текст.

У фортепіанному вступі та фортепіанній і вокальній партіях (на фінальному «Ку-ку» кожної строфи, де повертається хроматичний рух), композитор використовує сильні незвичні акценти. Малер змінює акомпанемент у третій строфі, хоча вокальна мелодія повторюється майже дослівно: він переносить тему в партію лівої руки, де вона проводить мелодію. Єдиним моментом, де акомпанемент не відтворює вокальну мелодію безпосередньо, є тт. 29-30. Цікаво, що в тексті у цей час матір скаржиться, що її діти «погані», і не йдуть за нею швидко. Можливо, партією акомпанементу Малер прагнув відтворити поведінку дітей, які не слідуєть за матір'ю, внаслідок чого не отримують подарунків від вершника. Малер тонко підкреслює цей текст музичними засобами. У третій та четвертій строфах акомпанемент багатший, що додатково підкреслює хроматичний октавний рух у партії правої руки на словах «sind böse, sind böse» («вони неслухняні»). Динамічні позначки у другому куплеті також відрізняються від першого. Загалом музика грайлива з раптовими динамічними контрастами та ритмічно сухою стриманістю фортепіанної педалі.

У фортопіанному супроводі композитор використав музичну стилізацію – клавесинний стиль XVIII ст., який у нього асоціюється з дитячим наївним мисленням у дусі раннього класицизму. Об'єктом стилізації Малер обирає два типи клавесинної фактури XVIII ст.: 1) сухе, безпедальне двоголося (рідко – триголося, акорди) з мелодизованим самостійним басом, з чітким ударом; 2) гомофонну фактуру з гармонічною пульсацією супроводу (тризвуки тісного розташування).

«Я йшов задоволений лісом зеленим» («*Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald*») (C-dur; 2/4; Träumerisch, durchaus zart; G–f¹)

Музикознавиця Марі Даргі розглядає цю пісню як таку, у тексті якої йдеться про «обдурене кохання». Але зміст її можна уявити й інакше: коханець був уповні вірним, але покинув свою кохану з якоїсь іншої причини [40, 133.]. Малер створює свою пісню у модифікованій три частинній формі AA¹BA², де кожен наступний розділ А відрізняється від попереднього. Гармонія звучить досить просто у мрійливому C-dur з авторською ремаркою інтенсивного застосування витриманої педалі. У тт. 15-16 Малер використовує висхідний форшлаг четвертого щабля, як і досить часто у своїх «фольклорних» творах (вони з'являються, коли гармонія модулює в паралельний мінор (*a-moll*)).

Однією з найпомітніших особливостей цієї пісні є «солов'їний» рефрен у партії акомпанементу, починаючи з тт. 6-8, що пронизує увесь твір, як сполучний матеріал між вокальними фразами. Цей прийом автор використовує згодом у рефрені фіналу Четвертої симфонії. Він складається з шістнадцятинотної квінтальної фігури, якій передують дві шістнадцяті ноти. Середина пісні (B) від ремарки «*etwas langsamer*» (трохи повільніше) ініціює арпеджію в партії лівої руки, що сповіщає про настання ночі й передчуття зустрічі закоханих. Коли коханий говорить дівчині: «*Ei, schläfst du oder wachst, mein kind, Ich hab so lang gestanden!* / Гей, чи ти спиш, чи відпочиваєш, дитя моє, бо я так довго чекав!», тт.68-74), гармонія рухається до відносно невизначеного *Des-dur* перед тим, як знову повернутися до *F-dur*. «Солов'їний» рефрен, що починається у *F-dur*, приголомшливо переходить у *D-dur*, перш ніж знову досягти основної тональності (*C-dur*). У репризі рух солов'їних трелей шістнадцятими нотами продовжується засобами акомпанементу до слів «*die Nachtigall sang die ganze Nacht* / Соловейко співав протягом усієї ночі», тт.86-90). Головний музичний образний стан в останніх рядках — стан миру й задоволення. У постлюдії фінального «солов'їного» рефрену динаміка згасає (*pp – ppp*). У трактуванні Малера ніщо не натякає на

конфлікт чи обман, це швидше мирно-екстатичний спогад про зустріч закоханих.

«Кінець! Кінець!» («Aus! Aus!») (C-dur; 2/4; Keckes Marschtempo; c-f¹)

Ця гумористична пісня Малера була написана на текст вірша з «Чарівного рогу хлопчика» під назвою «Abschied für immer» («Прощання з усім»), що був розміщений у другому томі збірника [41, с.763]. Джерело, яким очевидно користувались Арнім і Брентано, було усним, і цей вірш є чудовим зразком творчої переробки – створенням фольклористами до нього фінальної строфи. Композиція Малера є досить далекою щодо оригінальної народної пісні. Він скористався її текстом як відправним пунктом, але вільно змінив структуру, перетворивши на рондоподібну. Генрі Ла Гранж зазначає, що текстовий варіант Малер «настільки суттєво змінив, що «неушкодженими» залишилися лише кілька рядків. Перетворивши перший рядок «Heute marschieren wir» на приспів і додавши «Juch-he, Juch-he, im grünen Mai!», Малер надав пісні структуру рондо. В оригінальному тексті існувало чотири короткі строфи і довша п'ята, позаяк так було задумано упорядниками антології. У решті строф Малер дописав і вилучив кілька слів, змінив розташування двох рядків і вилучив п'ять» [41, с.763]. Надаючи назву пісні «Aus! Aus!» і підкреслюючи ці слова в кінці рефрену, композитор дає зрозуміти, що кохання пари справді закінчилося. Той факт, що розірвання їх стосунків відбувається у травні – місяці цвітіння, вегетації, родючості – додає пісні ще й іронічного забарвлення.

Малерівська ремарка «Keckes Marschtempo» (жвавий темп маршу), пояснює, що солдат анітрохи не сумує, покидаючи місто під звуки похідного маршу (C-dur). Поява дівчини позначена ремаркою – «kläglich, mit parodie» (жалібно, з пародією), натякаючи, що хоча вона й хотіла б змусити коханого відчувати провину через його від'їзд, але також не надто засмучена розлукою. Її висловлювання досить різко «переходить» у A-dur, а не в мінорну тональність, яку можна було б застосувати для втілення ляментозних

інтонацій. Музичне висловлювання дівчини закінчується до-дієз-мажорним акордом, що різко звучить при поверненні рефрену маршу (*C-dur*). Коли юнак починає втішати свою кохану після цього епізоду, з'являється *As-dur* з доволі ніжнозвучним хроматизмом у вокальній партії та плавним фортепіанним супроводом. Перед початком повторення рефрену юнак зневажливо каже своїй коханій, щоб вона витерла сльози.

За наступною спробою дівчини викликати співчуття солдата гармонія переходить у *f-moll*. У тексті це пародійне співчуття власному горю пов'язане з погрозою піти в монастир. Фактура фортепіанного супроводу підкреслює її спародійоване страждання, але ритм маршу знову починає домінувати, навіть коли дівчина продовжує викладати свою скаргу. Цей розділ закінчується акордом у *g-moll*, в момент, коли вона називає себе «бідною дівчиною». Маршовий рефрен (*C-dur*) негайно повертається, а чотирикратове повторення «*aus!*» у кінці пісні наводить на думку, що принаймні для солдата любовні стосунки завершені.¹⁰

У виконанні цієї пісні необхідно дотримуватися потрібного рівня пародійності. Обидва персонажі не надто серйозно ставляться до цього прощання. Чим більше вони занурюються в напружену для них ситуацію, тим гумористичнішою стає пісня.

«Сильна уява» («*Starke Einbildungskraft*»)

(*A-dur*; 4/4; *Sehr gemächlich*, mit humoristischem Ausdruck; e–e¹)

У пісні «Сильна уява» Малер зображує більш невинний бік кохання. Він зберігає оригінальний вірш з «Чарівного рогу хлопчика» з дуже незначними змінами, повторюючи ключові слова і дещо коригуючи два рядки. Гайнц Рьоллеке зазначає, що Brentano вже знав версію цього вірша в 1802 році, і що вірш, опублікований у першому томі «Чарівного рогу хлопчика», є, ймовірно,

¹⁰Дитинство Малера пройшло в чеському м. Іглау, що було добре знаним центром військових навчань і плацдармом для воєнних кампаній Австро-Угорщини. Малер, ймовірно, у корчмі свого батька бачив багато сцен, відображених у цій пісні.

прикладом відредагованої та зміненої версії оригіналу [116, с.25]. У цій народній пісні маємо приклад дитячої наївності, який часто фігурує в народній поезії, коли дівчинка явно пропонує себе хлопчику. Ступінь явної сексуальності в цій пропозиції залежить від уяви виконавця. Хлопчик, здається, не розуміє суті пропозиції, або намагається триматися від неї осторонь, підігруючи своєю наївністю. Заголовок вірша стає жартом: він повинен мати розвинену уяву, задовольняючись тим, що не приймає дівочу пропозицію. Пісня написана у строфічній формі, де перша строфа є зверненням дівчини, а друга – відповіддю хлопця. Важливими є повторення слів у двох строфах, де кожне повторення слугує відлунням попереднього висловлювання.

«У Страсбурзі на валах» («*Zu Strassburg auf der Schantz*»)

(*f-moll-b-moll*; 4/4; Im Volkstöne (ohne Sentimentalität, äußerst rhythmisch); A–g¹)

Ця пісня була першою спробою звернення Малера до текстів з «Чарівного рогу хлопчика». Вона присвячена оповіді про злочасного військового, якого спіймали і засудили до смерті за спробу дезертирства з армії.

Початок позначений ремаркою «*Ranz des Vaches*» (з фр. – «Клич корів») – заклику швейцарського альпійського рогу (тт.1-4), звук якого, за свідченням Ж. Ж. Руссо («*Dictionnaire de Musique*») був у Швейцарії оплакувальним інструментом. Тому заборонявся у швейцарському війську, оскільки змушував воїнів розплакатися, дезертирувати. Звук рогу викликав велике бажання повернутися до своєї країни. Герой пісні – молодий швейцарський жовнір, який чує неподалік заклики альпійського рогу з рідної Швейцарії, що сповнює його ностальгією за Батьківщиною. Мотив рогу вступає у *F-dur*, однойменній тональності до основної (*f-moll*), уособлюючи романтичний світ, далекий від світу війни, в якому зараз перебуває герой пісні. Складна тричастинна форма пісні має такі розділи: А (*F-dur/f-moll*) – 1-26 тт., В (*c-moll*) – 27-38 тт., С (*B-dur/b-moll*) – 39-48 тт., А¹ (*B-dur/b-moll*) – 49-61 тт.

Незважаючи на ключові знаки, пісня починається в тональності *F-dur*. Однак у т.12 перший звук повторюваної фрази («Das ging ja nicht an» / «Це було неможливо») – *as*–створює ефект переривання романтичного світу фамажорної «тональності альпійського рогу» (тт.9-15). Вдруге цей перехід до мінору відбувається, коли фраза «Das weiss ich schon, das weiss ich schon! / Я вже це знаю!») (тт.29-34) починається з *as*, повертаючи розвиток до початкової тональності та раптово перервавши «тональність альпійського рогу» перед нею. У репризі (*A*¹)(тт.47-61) це повторення має інший вигляд: «Das klag' ich an, das klag' ich an! / Я звинувачую себе у цьому!», що переривається звуком *des*¹. Тепер, коли юнака засуджено до смерті, за ним все ж залишається останнє слово. Герой пісні може поринути в романтичний світ, пов'язаний з семантикою звучання альпійського рогу, але це станеться лише після смерті.

Велике значення має повторення Малером переробленого тексту. «У Страсбурзі на валах» — це військова пісня-марш як за сюжетом, так і за звуковими образами, які вона створює. Неквапливі акорди, що імітують маршову ходу і барабанний дріб, стають основою фортепіанного супроводу. Малер розвінчує романтичний ідеал відважного воїна, залишаючи слухача наодинці з солдатом, який звинувачує музичний інструмент (альпійський ріг) у скоєнні дезертирства, приреченості на смерть: «Я це засуджую». У тлумаченні Малера солдат – не хоробрий воїн і не лицар: його підло обдурили, і традиційний романтичний ідеал воїна знищено.

«Літня зміна» («*Ablösung im Sommer*»)(*a-moll- A-dur*; 2/4; Mit Humor; *e-fis*¹)

Однією з найраніших пісень з «Чарівного рогу» є гумористична пісня «Літня зміна»¹¹. Це чудова пейзажна замальовка, написана у простій двочастинній формі. Зозуля як перша птаха, що віщує настання весни, чомусь не прилетіла. Її кування в лісі після літнього сонцестояння не чути. У тексті це пояснюється тим, що вона загинула на лузі. Хто ж її замінить у лісі? На щастя,

¹¹Тематизм цієї пісні Малер надалі використав у Скерцо своєї Третьої симфонії (3 ч., 27 т.) та надав назву «Що говорять мені тварини?».

прилітає соловейко. Для пісні характерне повторення рефрену («Зозуля впала мертвою! На галявині! Вона впала мертвою!»). Партія фортепіано ілюструє шелестіння дерев і голос зозулі.

Малер спочатку відтворює пізній весняний заклик зозулі низхідними квартами у тональності *a-moll*. Ширші інтервали для втілення образу зозулиного кличу він презентує перед тим, як вона замовкла, або так різко змінила свою пісню, що німецька народна культура потрактувала це за її смерть. Заклик зозулі змінюється низхідними великими терціями на словах «Kukuk ist todt!» («Зозуля мертва!»). Малер акцентує слово «todt», щоб надати події гумористичного відтінку і підкреслити загибель цього птаха. Він використовує змінений зозулиний клич «Кукук» у кінці строфи. Музика першої строфи позначена ремаркою «*Mit Humor*» (з гумором), комічно використовуючи інтервальні та хроматичні барви.

Ці особливості поступаються місцем фортепіанному вступу до другої строфи, що модулює з *E-dur* в *A-dur* (в однойменну тональність до основної). Низхідні хроматичні шістнадцяті ноти, що додають напруги в кінці першої строфи (тт. 22-25), тепер розв'язуються в плавне, дзвінке співзвуччя, яким Малер «викликає солов'я» з низхідною серією сусідніх звуків. Модуляція в *A-dur* виконує функцію переключення згадок про світ зозулі (в тональності *C-dur*). Рух шістнадцятими триває безперервно до останнього рядка другої строфи, коли композитор починає змішувати різкі інтервали крику зозулі та пов'язані з ним хроматичні гармонії, з витонченою музикою солов'я. На початку заключної строфи (тт.51-52) Малер безпосередньо накладає низхідний сусідній звук теми солов'я на хроматично низхідну, напружену гармонію з першої строфи, фактурно повертаючи використання тріолей у вокальній партії на слові «Кукук». Різноманітні мотиви зозулі породжують відчуття очікування солов'я («Wir warten auf Frau Nachtigall / Ми чекаємо Пана Соловейка»). Пісня завершується кількома низхідними фразами зозулиного кличу, викладеними винятково чистими квартами та чистою квінтою, що базується на «тональності соловейка» — *a-moll*.

Композитор використовує відносно глузливу інтонацію для слів «Kukuk ist todt» і додає низку прикметників для характеристики солов'я: «Die kleine, feine Nachtigall, die liebe, süsse Nachtigall / маленький, прекрасний соловейко, любий, милий соловейко». Малер вказує, що текст «die liebe, süsse Nachtigall» можна пропустити на розсуд співака, з метою надати співакові час для вдихання повітря при виконанні складного пасажу. У заключній строфі він додає: «ми чекатимемо солов'я, поки не закінчиться пісня зозулі». Виконавцеві важливо показати ті музичні зміни, які Малер подає для виділення співу зозулі та соловейка. Різкий, вигадливий, характер співу солов'я контрастує з плавним витонченим співом зозулі. Позаяк «музичні жести» обох птахів накладаються один на одного в кінці пісні, важливо, щоб ці початкові фрази були чітко відтворені. Поліфонію мотивів в останній строфі можна зрозуміти лише тоді, коли вони є чітко артикульованими як за ритмічним малюнком, так і тембром голосу.

«Прощання й розлука» («Scheiden und Meiden»)(*F-dur-f-moll*; 6/8; *Lustig*; *c-g¹*)

Малер позначає фортепіанний вступ цієї пісні ремаркою «Trompetenmusik» (музики труби). І справді, цей вступ нагадує слухачеві німецьку мисливську музику. Пунктований ритм акомпанементу, на думку Г. Ла Гранжа, використовується для імітації галопа коня [41, с. 766]. Більшу частину пісні автор витримує в тональності *F-dur*, але часто відхиляється в інші тональності для втілення особливих ефектів. У «інтермедії» (тт.15-18) він потактово змінює настрій, а потім двічі у такті, перш ніж перейти в тональність *f-moll* (розмір 2/4) на словах «Und wenn es denn soll geschieden sein / І якщо треба розлучитися». Це звучання в подальшому змінюється мажорною тональністю *As-dur*, коли співак просить у дівчини віддати йому золоту каблучку. Малер апелює до широких тріолей («breiten Triolen»), щоб підкреслити галантність цього прохання. Для наступних висловлювань «*ade!* / *прощавай!*» він використовує прийом зміни наголосу, динаміки (*pp*) й

уповільнює темп (*ritardando*) для зміни настрою (від попередньої галантності – до рефрену «Scheiden und Meiden»). Це створює чудову послідовність хроматичної гармонії, повертаючись до фортепіанної інтерлюдії з чергуванням *F-dur/f-moll*. Поєднання однойменних ладів викладено у такому шаленому темпо-ритмі, що створює неоднозначне відчуття: співак ніби не зовсім впевнений, схвильований чи сумний.

Друга строфа «Прощання й розлуки» тонально трактується у зворотному порядку: *f-moll* пов'язаний з текстом, у якому йдеться про дитину, яку життя покидає в колисці, і після «ade! / прощавай!» позначається «*leise, zögernd*» (злегка, нерішуче). Друга частина строфи звучить у *f-moll* з ремаркою «*schnell steigernd*» (дедалі швидше). Після шестикратного повторення «Ade!», що виконується на *ff*, приспів повертається з подібною до першого куплету гармонією. Кінець приспіву розтягнутий, вокальна партія віртуозно сягає високого *g¹* на слові «weh! / нажаль». Останнє подвійно акцентоване «Ade! / Прощавай!» здійснюється до стійкого високого *f¹*, з постлюдією у пунктованому *F-dur*'і попередньої інтермедії. Постлюдія цим разом має мінорний прощальний характер.

У пісні «Прощання й розлука» існує певний парадокс, пов'язаний з болем розлуки (з коханою людиною, зі смертю дитини). Початкова ремарка «Lustig» (весело), заперечує переважаючий плач після болю розлуки. Хоча у цій пісні Малер не застосує пародіювання, можна помітити зв'язок із піснею «Aus! Aus!». Однак відчуття хвилювання перед лицем смерті, що зумовлює розрив родинних стосунків, тепер набуває більш реального вираження. Виконавець повинен передати цей конфлікт емоцій, що змінюється протягом усієї пісні та підкреслений великою кількістю авторських ремарок. Хоча, емоції у «Прощанні й розлуці» мають більш щирий характер, ніж «Aus! Aus!», трагічний результат розлуки є тим самим. Повторивши свій ляментозний текст, солдат відразу ж розлучається із загиблою коханою (його емоційний стан відображає постлюдія).

«Ніколи не побачитися» («*Nicht wiedersehen!*») (h-moll; 4/4; Schwermütig; B–fis¹)

Після старанного поєднання теми смерті з розлукою в «Scheiden und Meiden», Малер безпосередньо втілює сюжет «Nicht Wiedersehen», розповідаючи про трагедію «вмирання» любовних стосунків. Не збереглося доказів того, що Малер мав на меті виконувати ці ранні пісні циклічно, але цікаво, що пісні «Прощання й розлука» та «Ніколи не побачитися» протистоять одна одній, як біль від від'їзду у першій та досягнення неочікуваного рівня горя людини при поверненні додому – у другій.

Рукопис Малера містить ремарку «Schwermüthig» (меланхолійно), хоча перша строфа стосується лише відходу коханої людини. Поодинокі півтонові коливання у фортепіанному вступі створюють трагічний настрій. Вступ вокальної партії супроводжують тонічні квінти, інтервали якої автор використовує для відтворення жанру похоронного маршу, використаного у «У Страсбурзі на валах», а також у «Пара блакитних очей» із «Пісень мандрівного підмайстра». Рефреном Малер обирає свій улюблений музичний троп – акцентування четвертої тривалості і незвичний акцент на першому складі слова «ade / прощавай», що нагадує подібні моменти, використані в кількох інших його піснях з «Чарівного рогу». Після другої строфи, коли юнак запитує, де його кохана, у партії фортепіано тричі повторюється той самий мотив «ade», віщуючи майбутні трагічні новини для юнака.

У третій строфі оповідач повідомляє юнакові, що його кохана похована на церковному подвір'ї. У фортепіанній партії Малер дає вказівку зіграти тонічну квінту похоронного маршу в якості імітації церковного дзвону (wie fernes Glockenläuten). Композиція третьої та четвертої строф у Малера композиційно і за мелодикою досить подібні до початкових. Композитор розширює рефрен «ade/ прощавай» після третьої строфи, щоб підкреслити страждання тепер уже цілком поінформованої молоді людини. У четвертій строфі автор повторює текст, у якому юнак кличе свою кохану «ja rufen / так, подзвони», на *pp*). Це породжує жахливе відчуття трагедії, що охоплює його, коли він у відчай

сподівається відповіді коханої на його щирий заклик. Фортепіанний рефрен тричі проводить мотив «ade / Прощавай» після четвертої строфи, цим разом з акцентами на кожній вісімці, підсилюючи драматизм сцени.

У фінальній строфі Малер застосовує прийом, що знову дуже нагадує завершення пісні «Die zwei blauen Augen von meinem Schatz» з «Пісень мандрівного підмайстра». Жанр похоронного маршу перетворюється на медитативний стан (*H-dur*), коли у вокальній партії тихо звучать благальні рядки «mach' auf dein tiefes Grab / іду до твоєї глибокої могили». Але плач юнака залишається без відповіді. Музика повертається до динаміки *f* для останнього пристрасного вступу рефрену «ade», що сягає верхнього регістру співака, використовуючи сильні акценти на останніх вісімках.

Було б цікаво виконати «Scheiden und Meiden» і «Nicht wiedersehen» в одній програмі, оскільки їхні тексти є близькими. Плач цієї пісні вже лунає в першій строфі рефрену «ade», співакові слід зберігати найглибший рівень смутку під час виконання цього слова в кінці пісні. Цього можна досягати шляхом підвищеної уваги до акцентів і ретельного дотримання динаміки.

«Самооцінка» («*Selbstgefühl*») (*F-dur*; $\frac{3}{4}$; In verdriesslichem Ton; *G-f¹*)

«Самооцінка» – ще одна перлина у гроні жартівливих пісень циклу. Малерова ремарка «verdriesslichem Ton» (похмуро) підсумовує загальне ставлення до спроб самоаналізу ліричного героя. Ритміка пісні наближена до жанру народного лендлера. Малер використовував цей ритмічний тип протягом усього творчого шляху. Надмірні музичні ефекти яскраво висвітлюють жартівливі аспекти тексту пісні. Особливо цікаве композиційне вирішення супроводжує ремарка «verärgert» («роздратовано»), коли вокаліст стверджує власну перспективу одруження, що супроводжується скигливим хроматичним рухом фрази «Kinderschrei'n nicht hörn». Коли лікар промовляє «Ich weiss wohl', was dir ist: / Я добре знаю, що з тобою:», музика висміює героя з серйозним обличчям (*C-dur, piano*). Тривожне очікування персонажа відображено у фортепіанній інтермедії перед тим, як лікар винесе свій вердикт

(«ein Narr bist du gewiss! / Ти точно дурень!»). Схвильовані заяви пацієнта («Nun weiss ich, wie mir ist / Тепер я знаю, що зі мною не так!») не задовольняють лікаря, який повторює свій діагноз, цим разом закінчуючи на більш гострому *cis*¹. Але все ж таки дурень, схоже, задоволений цим діагнозом, і пісня закінчується на *pp* у тональності *F-dur*.

Виконавець повинен уміти змінювати тембр голосу для відтворення діалогічних висловлювань персонажа і лікаря, можливо, використовуючи для останнього більш темний тембр. Тоді реакція дурня може демонструвати наївне хвилювання і полегшення при цьому діагнозі, незважаючи на те, що лікар, по суті, образив його. Гумор від роздратування лікаря через те, що він образив пацієнта, а той його неправильно зрозумів, має бути адекватно втілений музично, і повинен бути адекватним у вокальній реалізації. Те, що дурень продовжує реагувати на діагноз лікаря із сонячним настроєм, створює враження, що він не має наміру змінювати спосіб життя.

1.2. Цикл «Пісні мандрівного підмайстра» (1883-1885)

Наступний цикл, що також належить до раннього періоду творчості Малера – «Пісні мандрівного підмайстра» («Lieder eines fahrenden Gesellen») – з'явився протягом 1883–1885 рр. у Ляйпцигу. Поштовхом до його створення стали нереалізовані романтичні стосунки композитора зі співачкою Йоганною Ріхтер, якій він був присвячений. Фатальне взаємне кохання не привело до бажаного весілля. За іронією долі композитор важко захворів: його охопила галуциногенна маячня, що знайшла своє відображення в циклі [84, с. 88].

Назва циклу має глибокий підтекст. Малер, подібною йому цеховому підмайстру, що навчається у старшого майстра, залишається відданим музичному ремеслу, пізнаючи його таємниці. Прикметник «мандрівний» вказує на пересувний спосіб життя, переїзди містами Австрійської імперії у пошуках диригентської посади як засобу для існування та утримання своїх молодших братів і сестер.

Досить цікавим є тлумачення терміну «мандрівний підмайстер», чи просто «мандрівник», як представник окремої соціальної верстви. Німецьке слово «Gesell» означає підмайстер, який завершив початковий етап навчання у майстра та почав період мандрівок, щоб удосконалити свої ремісничі навички перед тим, як десь остаточно осісти. Також, слово «Gesell» згадується в назві як «рухлива особа», описана в есе Арніма, що доповнювало перший том «Чарівного рогу хлопчика».

Загалом, термін «мандрівник» можна трактувати як метафору недостатньої орієнтації людини у професії та як літературне уявлення, що має тривалі традиції у філософських працях Ж.-Ж. Руссо та в німецькій літературі (Жан Поль, Й. В. Гете, Г. Гайне, ін.). Для Гете й романтиків, мандрівник є центральним персонажем, що шукає сенсу життя. У своїх піснях Малер прагне реабілітувати особу мандрівника, шляхом повернення до старих традицій (представлених Гете та романтиками). У часи Малера німецька аудиторія асоціювала образ мандрівника з класичним романом у віршах Гете «Роки науки Вільгельма Майстра» та відсутністю життєвої філософії головного героя [93, с.52].

Драматургія циклу споріднює його з Шубертівими циклами «Чарівна мельниківна» та «Зимовий шлях», де головним героєм також є підмайстер, що покохав доньку мельника. Згідно із задумом композитора, цикл повинен був складатися із шести пісень, але фінальної редакції зазнали тільки чотири. Прем'єра циклу (у фортепіанній версії) відбулося в 1885 р. Пісні виконувала Бетті Франк у супроводі Г. Малера [84, с. 120].¹² За сюжетною лінією цикл «Пісні мандрівного підмайстра» є більш цілісним, ніж «Пісні та романси з юних років». Він найбільше позначений впливом вокальної лірики Ф. Шуберта із властивою йому темою мрійливих мандрівок. Чотири пісні циклу

¹²Перше оркестрове виконання циклу відбулося 16 березня 1896 року в Берліні. Пісні виконав голландський баритон Антон Сістерманс у супроводі оркестру Берлінської філармонії. Диригував автор [10, с. 170].

відображають думки героя, романтичний мотив роздвоєння його почуттів – печаль і тугу за втраченим минулим, радість і віру у щасливе майбутнє.

Палітра музично-виражальних засобів циклу (мелодичних, гармонічних, фактурно-динамічних) має паралелі з «Чарівною мельниківною» Ф. Шуберта. Їхня спорідненість полягає у спільності тематики (герой Шуберта – також мандрівник), музичного тематизму (у фортепіанному вступі), елементів звукообразності. Цикл Малера сповнений музичної символіки, яка втілює вічні теми музичного мистецтва – життя і смерті, кохання й розлуки, митця і природи. Ці теми в циклі тісно переплітаються та протиставляються одна одній.

«Коли мій скарб виходитиме заміж» («Wenn mein Schatz Hochzeit macht»)

(d-moll -g-moll; 4/8 (2/4); Allegro; H-g¹)

Перша пісня змальовує почуття мандрівника при думці про те, що його кохана виходить заміж за іншого. Ця пісня написана у тричастинній репризній формі. Тональний план пісні: А (d-moll – g-moll – d-moll – B-dur – c-moll – g-moll), В (Es-dur – g-moll – C-dur (F-dur), A¹(d-moll – B-dur – c-moll – g-moll). В експозиції співак розповідає про історію одруження своєї коханої з іншим. У середній частині йдеться про красу природи. Ці протилежні теми є типовими для Малера, позаяк впливають з його особистого досвіду. Вони часто будуть діяти синергійно в його музиці, забезпечуючи контраст настроїв. У репризі герой звертається до образів природи і знову розмірковує про своє лихо.

Пісня починається з мотиву ходи мандрівника (тт.1-4) (Приклад 1 А) [41. с.743], оспівування тону a^1 , висхідної та спадної кварта (d^2-a^1). Незважаючи на те, що розповідь викладена у теперішньому часі, у німецькій мові він насправді представляє дію в майбутньому (на зразок «на жаль, коли моя кохана матиме весілля»). Це нестабільний, але нерегулярний крок через поєднання різних нотних тривалостей і двох незвичних пауз, що їх розділяють. Мотив [а] (тт.1-4) часто трапляється як «фраза-девіз» у кінці фраз і, можливо,

символізує відновлення ритму ходи. Фермата (тт. 4-5), що часто слідує за мотивом [а], передує вокальній фразі.

У мотиві [А] містяться ще два важливі субмотиви. Субмотив [Б] — інтервал чистої квати (тт. 1 і 2 між останніми трьома нотами мотиву [А] у верхньому голосі правої руки $-a^1-d^2-a^1$). Субмотив [В] — це інтервал великої (або малої секунди) (т. 1 між початковими нотами нижнього голосу у правій руці $-f^1-e^1$).

Крайні розділи тричастинної композиції визначаються насамперед диференціацією фактури, тональності та форми: розділ А у *d-moll*; розділ Б у однойменному мажорі (неаполітанський шабель попередньої тональності) і *F-dur*; та реприза [А] – в основній тональності (*d-moll*).

Підрозділам всередині великих розділів властива зміна тональностей, різних мелодичних ліній, повільніший або швидший ритм гармонічних змін. Перший розділ А (*d-moll*) має повільну гармонічну пульсацію (один акорд на такт), за винятком тт. 15-16. Тонічна функція охоплює перші дев'ять тактів. У тт.10-11 панує субдомінанта, але тоніко-домінантова педаль супроводу створює біакордову сполуку. Мотив [Б] – співвідношення чистої квати між двома акордами.

Мелодія побудована короткими вокальними фразами, розділеними інтерлюдіями. Друга фраза (тт. 10-12) є зміненою секвенцією першої (тт.5-8), обидві доповнюють мотив А, але в другій фразі він дещо змінений. Третя фраза (тт.14-17) відрізняється від перших двох відсутністю мотиву А та більшим обсягом, використанням фригійського ладу в низхідному русі. Перші три фрази утворюють форму бар. Партія правої руки слугує акомпанементом для голосу, переважно дублюючи його, а ліва утворює гармонічне тло. У тт. 19-20 ліва рука повторює інтервал *Fis-B*, що символізує мотив кроку, той час як мандрівник співає «geh' ich in mein Kämmerlein / Я піду до своєї маленької кімнати».

Відповідно до тексту, після першої строфи (т. 44) слідує цезура, за якою змінюється характер викладу та здійснюється модуляція з основної

тональності в *Es-dur*. Мандрівник співає «Blümlein blau / Синя квіточка» звертаючись, мабуть, до своєї коханої. У подальшому (т. 49) він звертається до птаха («Vöglein süß»), а партія фортепіано у високому регістрі ілюструє уривок «пташиними» мелодіями, що з'являються як мажорний варіант мотиву ходи (т.56). Можливо, звучання пташиних голосів змушують мандрівника уявити ідилічну сцену, яка викликає в нього захоплений вигук: «Ach! Wie ist die welt so schön / Ах! Який це чудовий світ». В подальшому слідує модуляція до *d-moll*, відповідно до більш похмурого характеру тексту.

У репризі (т.64) повторюється тематизм першої частини (мандрівник наказує пташкам не співати, квітам не цвісти). Мотив ходи, повторючись протягом усієї пісні, постійно нагадує подорожньому про його нещасливе кохання. Остання фраза (т.94) є ритмізованим інтервалом кварта (D–A) у низькому регістрі акомпанементу, який разом із світлим верхнім регістром фортепіано підкреслює мінорний характер у контексті заключного соль-мінорного акорду, який також «задає» ритмічну та тональну основу для наступної пісні.

«Сьогодні зранку йшов я полем» («*Ging heut morgen übers Feld*»)
(D-dur; 4/4; Gemächlich (nicht eilen); A–gis¹).

Яскравим контрастом виступає друга пісня циклу – «Сьогодні зранку йшов я полем» (*Ging heut' Morgen übers Feld – A-gis¹*), що наповнена веселим радісним настроєм. Герой спілкується з веселим зябликом, радіє сонцю й прекрасному світові, однак втрачене кохання все ж не дає йому спокою. Засобами фортепіанної фактури композитор імітує шум лісу, спів птахів; вокальною партією – щебетання зяблика.

Форма пісні – AA¹BC (тричастинна безрепризна). Поза сумнівом, найоптимістичніша з усього циклу, вона зображує мандрівника, який прогулюється ранковим полем, де милується красою природи. Це нагадує йому про власне нещастя і остаточно вводить в похмурий настрій. Пісня починається мотивом ходи, ритмічним стакато в акомпанементі, що символізує кроки, коли мандрівник співає «*Ging heut' morgen über's Feld /*

Сьогодні зранку йшов я полем». Вся пісня, а особливо початок, має яскраво виражений пасторальний характер. Малер використовує той самий інтервал низхідної кварта (d¹-a) у мотиві ходи, як і в кінці весільного мотиву першої пісні циклу. У т.6 мандрівник наслідує спів птаха («sprach zu mir der lust'ge Fink / сказав мені веселий зяблик») як позитивний відгук на красу світу: «Wird's nicht eine schöne Welt! Ei, du! Gelt! / Гей! Чи не так?! Хіба це не прекрасний світ?». Цю фразу повторює у високому регістрі права рука фортепіано, виявляючи зв'язок між природним звуком і його інтерпретацією. У подальшому (т. 32) музика ілюструє почутий мандрівником голос дзвіночків. Цей приклад синестезії підтверджує думку про те, що більша частина зображуваного відбувається у свідомості ліричного героя. Він не тільки «чує» квіти-дзвіночки, але й уявляє їхнє сприйняття світу («Wie mir doch die Welt gefällt / О, як я люблю світ!»). Малер ремаркою вказує, що цю фразу слід співати *übermutig* (дуже самовпевнено), припускаючи, що героя надихає надмірна впевненість у красі світу.

Тематизм пісні об'єднує майже остинатне повторення мотиву ходи: у т.64 стакато в партії акомпанементу звучить як його відлуння, коли мандрівник співає «Und da fing im Sonnenschein / А потім у сяючому сонці». Пасторальне звучання повертається в т. 103, але в досить похмурому настрої виникає гармонічний інтервал секунди у високому регістрі правої руки (e^3 та fis^3), на противагу октаві на початку першої частини. Це готує основу для різкої зміни характеру, коли герой запитує себе (знову мелодією, що й у мотиві ходи), чи його удача відтворить ту красу, яку він бачить навколо себе («Nun fängt auch mein Glück wohl an?»). Сумна відповідь лунає у т.115, коли він приходить до висновку: «Nein, nein, das ich mein' / Mir nimmer, nimmer blühen kann! / Ні, ні, я маю на увазі, що щастя ніколи не зможе розквітнути». Коротка постлюдія з меланхолійно спадаючою мелодією у верхньому голосі партії фортепіано завершує пісню.

«Гострий ніж у мене є» (Ich hab' ein glühet Messer)

(d-moll; 9/8; Schnell und wild; B-ges¹)

Бурхливий настрій третьої пісні відтворює сцену відчаю героя, у свідомості якого реальність і мрія злилися воедино і призвели до спустошення. Пісня починається мотивом ножа (Приклад 2), ритмічним мотивом, що складається з ре-мінорного акорду та арпеджіо VII₇^(r), що звучить на *ffu* бурхливому, шаленому настрої («Stürmisch, wild»). Мотив ножа зображує психологічний епізод, у якому мандрівник страждає від неспокійного, важкого дихання. У т.8 він вигукує «Oh weh! / На жаль!» з півтоновим спадом. У т.12 в акомпанементі звучить глумливий сміх. Бурхливий настрій продовжують нарікання мандрівника на стан відчаю та жар у грудях від розпеченого ножа.

У другій частині (т.41) характер пісні змінюється на мрійливий стан. Чітка цезура відбувається у т.45, але все ще в більш м'якому характері попереднього глузування. Піаніст виконує ритмічне стакато, що нагадує мотив ходи з другої пісні. У т.46 ліричний герой повертається у набагато спокійніший стан, розповідаючи про свої видіння – блакитні очі своєї коханої в небі та її золоте волосся у жовтому полі. У т.49, саме на слові «Augen / очі», акорд (*F-G-Des*) у звучанні фортепіано має неймовірну семантику, що ілюструє дивовижну присутність очей, від яких неможливо сховатися.

Після другої частини, схожої на перебування в стані трансу, бурхливий настрій повертається у третій (т.57–59). А зрив завершується у т.60, коли мандрівник вигукує «wenn ich aus dem Traum auffahr' / und höre klingen ihr silbern' Lachen / Коли я прокидаюся зі сну і чую її сріблястий сміх». Явний зміст фрази разом із «сноподібним» характером тактів 45–59 спонукає до прямої інтерпретації бачення блакитних очей і золотого волосся наче уві сні. «Сріблястий сміх» коханої після пробудження героя від сну містить досить пронизливий звук *f*², що звучить на *ffu* високому регістрі фортепіано. Той самий звук співає мандрівник (енгармонічно записаний як *eis*). Це нагадує гротескний насмішкуватий сміх (т.12), і знову відображає негативну присутність коханої у свідомості мандрівника. Як наслідок свого нездужання (т.68) мандрівник висловлює суїцидальні думки: «Ich wollt' ich läg' auf der

schwarzen Bahr/ könnt' nimmer, nimmer mehr die Augen aufmachen / Я б хотів лежати на чорному ліжку/ і можливо ніколи більше не відкрити очей».

Мотив ножа повертається (т.75), хоча цим разом фортепіанне *pp* та *decrescendo* є ще більш акцентованим. Пісню завершує каденція: права рука фортепіано у високому регістрі в (т.78) поєднується з похоронним звучанням басового голосу фортепіано. Мотив смерті переслідує мандрівника, що видно з його суїцидальних настроїв.

«Пара блакитних очей мого скарбу» («*Die zwei blauen Augen von meinem Schatz*») (e-moll-F-dur; A-g¹, 4/4; Alla Marcia (durchaus mit geheimnisvoll schwermütigen))

Після емоційної кульмінації третьої пісні, у четвертій, заключної пісні циклу – «Двоє блакитних очей мого скарбу» – спогади про минуле кохання все ж не покидає героя. Він розуміє, що необхідно жити далі, на слові «Ade / прощавай» відпускає свій біль. Пісня написана у формі бар (AA¹B), починається в *e-moll* і закінчується у *F-dur*, відображаючи «темною» та «світлою» тональностями внутрішній стан відчаю й умиротворення героя. Остання пісня циклу позначає момент, коли ліричний герой знову повинен переїхати в інше місце внаслідок нерозділеного кохання. Не прощаючись, він вирушає серед ночі, згадуючи ідилічне місце з липою, де все було добре і не було біди.

Пісня починається в характері похоронного маршу («Alla Marcia»), який слід співати «Mit geheimnisvoll schwermütigen Ausdruck». Ohne Sentimentalität» (З таємничо-меланхолійним виразом обличчя. Без сентименталізму). Вокальна мелодія починається з мотиву очей, викладеного у декламаційній манері («*Die zwei blauen Augen... /Пара блакитних очей...»*) (тт.1–31), де герой дистанціюється від історії кохання, рухаючись вперед, декламуючи оповідь¹³.

¹³«Die [Augen] haben mich in die weite Welt geschickt./ Da muß ' ich Abschied nehmen vom allerliebsten Platz!/ O Augen blau, warum habt ihr mich angeblickt?/ Nun hab' ich ewig Leid und Grämen! / Послали [очі] мене в світ широкий./ Мені довелося попрощатися з місцем, яке я найбільше любив!/ О блакитні очі, чого ви глянули на мене?/ Печаль і смуток тепер будуть зі мною завжди!».

Далі низхідний півтон в «Ade» (тт.27–28) є тим самим «Oh weh / на жаль» з третьої пісні, встановлюючи зв'язок з болем. У т.35 фортепіанне тремоло «завмирає» (*morendo*) і веде до цезури (т.37), після якої арпеджіований рух акомпанементу змінюють ритм і, відповідно, настрій. Починаючи з т.40, авторська ремарка «Leise bis zum Schluß» (тихо, м'яко до кінця) знаменує початок мрійливого зображення липи як ідеального місця, пов'язаного з минулим. Крім того, образ липи у композиторів-романтиків (передусім Ф. Шуберта) уособлює кохання. Зображення включає пасторальний терцієвий пасаж правої руки (т.46 і далі) та спів птахів у т.48 (інтервал сексти у правій руці фортепіано). Липа — це місце спокою й умиротворення ліричного героя, яке він повинен покинути через нерозділене кохання. Після останнього речення («War Alles wieder gut! Alles! Alles! / Lieb' und Leid! Und Welt und Traum / І все, знову все було добре! Все! Все! / Любов і горе, і світ, і мрія!»), дивовижна присутність блакитних очей знову з'являється (тт.64–67) у вигляді мотиву очей, що нагадує мандрівнику про нещасливе існування, до якого він тепер прив'язаний навіки.

1.3. Цикл «Пісні про померлих дітей»

Цикл був створений у зрілий період творчості митця (1901-1905 рр.). Г. Малер провів літо 1901 р. у своєму новозбудованому будинку в Майєрнігу на оз. Вертер (Південна Австрія). Того літа він працював особливо натхненно: почав свою П'яту симфонію, створив пісні для голосу й оркестру на тексти Фрідріха Рюккерта. П'ять із них були об'єднані в збірку «Пісні на слова Рюккерта». Малер також почав писати музику до трьох віршів з «Пісень про померлих дітей» Рюккерта, але відразу ж відклав цей проєкт. Він повернувся до нього трьома роками пізніше протягом літа 1904 року, так само проводячи час у Майєрнігу. Влітку 1904 р. він завершив Шосту симфонію і написав ще дві пісні, щоб завершити цикл «Пісні про померлих дітей». Малер диригував першим виконанням цього циклу, солістом-баритоном був Фрідріх Вайдерманом. Прем'єра відбулася у Відні 29 січня 1905 року [107, с.180].

Фрідріх Рюккерт (1788-1866) – німецький поет і професор східної словесності, який зробив багато перекладів на німецьку з китайської, перської та арабської мов. Рюккерт втратив двох дітей (що померли від скарлатини) та намагався змиритися з цією втратою, написавши збірку із 448 віршів, яку він назвав «Пісні про померлих дітей». Збірка вперше була опублікована посмертно у 1872 р. Вірші мали автобіографічне значення для поета, і багато хто припускав, що такими ж були вони і для Малера. Увагу 41-річного композитора до них привернула найтрагічніша подія його дитинства — смерть брата Ернста 13-річному віці (Густаву на той момент було 14). Цикл написаний у пізньоромантичній стилістиці, його образна сфера відображає суміш різних почуттів: туги, фантазійної анімації дітей, примирення з долею.

Цей цикл продовжує традицію «Зимового шляху» Ф. Шуберта, що вперше проявилась у «Піснях мандрівного підмайстра», згідно з сюжетом якої трагічні події породжують серію психологічних портретів, яким бракує безперервності оповіді та завершення катарсисом. Також вагомою є роль фортепіанного акомпанементу, який розкриває зміст циклу глибше, ніж сама вокальна партія. Актуальною є концепція «подвійного призначення» виконання пісень циклу як у супроводі фортепіано, так і оркестру.

«Тепер сонце хоче зійти так яскраво!» («Nun will die Sonn` so hell aufgeh`n!»)
(d-moll; 2/2; Langsam und schwermütig, nicht schleppend; d-es¹)

Перша пісня циклу написана на текст однойменного вірша Ф. Рюккерта. Його поетичний вибір Малером був зумовлений емоціями поезії Ф. Рюккерта, де настрої вражаюче змінюється від безпосередності втрати і плачу – до емоційної рішучості та оптимізму, утверджуючи ідею «вічного світла», що протиставляє особисту втрату ідеї загального спасіння. Крім того, ця пісня сповнена уявлень про світло й темряву, включаючи мотиви сонця, ночі, вічного світла, згасання ліхтарів і «радісного світла світу». Музична будова пісні відповідає короткому віршу з чотирьох строф (AA¹BA²), позаяк той самий

тематизм використовується в перших двох куплетах і, з певними змінами, в останньому. Третя строфа(d-moll) забезпечує контрастність середньої частини, розвиваючи та змінюючи музичний матеріал початкових куплетів. В австро-німецькій пісні таку музичну побудову часто використовує Ф. Шуберт, наприклад у пісні «Липа» («DerLindenbaum», але на суто гомофонній основі.

У повільному фортепіанному вступі (тт.1-4) жалібні сольні інтонації правої та лівої рук звучать у контрапункті. Фактура цього твору є поліфонізованою. Мелодія правої руки спадає низхідним рухом на квінту (тт.1-4), що створює настрій плачу, занурюючи у світ внутрішньої похмурості. Вступ вокальної мелодії (тт.4-8) відтворює схід сонця, а повільний низхідний рух – скорботу батька, якому світанок приніс трагедію. Контрапункти супроводу поступаються місцем жалібним аподжіатурам, що створюють ефект повторюваних зітхань. Слова, які означають світло («Sonn/сонце» і «heil/небеса», тт.6-7) Малер виділяє ритмічними тривалостями. Коли тема у правій руці фортепіано звучить у димінуції (щодо вокальної партії), відновлення початкового імпульсу підкреслено млявим його уповільнення у вокальній мелодиці. З другої вокальної фрази змінюється фактура фортепіанного викладу (арпеджіовані вісімки). Від затакту до т. 11 висхідна ляментозна вокальна мелодія, наче з великими зусиллями, досягнувши b^1 у т.13, знову повертається до тоніки (т.15). Тим часом у т.14 з'являється розспівування слова «Nacht / ніч». Автор особливо його наголошує, як символ, що є протилежним до попередніх – «Sonn» і «heil» (тт.6-7). Однак, кадансування на слові «Nacht» віщує появу світла, яке обов'язково повинно перемогти темряву.

У фортепіанному вступі до другої строфи (тт.20-22) права рука фортепіано відтворює звучання дзвіночків, які символізують вічність і музику ангелів [54, с. 321] і зчаста асоціюються у творах Малера зі світом дитинства і дитячою грою [86, с.378]. Тут повертається початковий двоголосий контрапункт. Знову інструментальне двоголосся супроводжує низхідну вокальну мелодію жалібними висхідними інтонаціями, а арпеджіовані акорди

з мелодією у високому регістрі правої руки з'являються лише з початком другої вокальної фрази. Малер звертає особливу увагу на символи світла через акцентування повтореного слова «Sonne» і подовження слова «scheinet» через додатковий музичний наголос на першому складі. Від т.40 у партії правої руки знову звучить мелодія, що нагадує початковий мотив, але тепер із ремаркою «heftiger» (жорстокіше) (Приклад 3), і вокальна мелодія до іншої вершини – *es*¹ (т.53), за якою фортепіано повторює дзвіночкоподібні звуки у високому регістрі. Ключова фраза, яку супроводжують висхідні арпеджіовані акорди супроводу – «*muß sie in sew`ge Licht* / мусять піти у вічне світло» – сповіщає про те, що темрява має розчинитися у вічному світлі. Фраза «*in sew`ge Licht* / у вічне світло», як і попередній символ світла, двічі повторена та особливо наголошена, цим разом кульмінацією. Її повторення подовжуються тривалим мелізмом (на «*ew`ge*» - т.55) та супроводжується розширенням верхньої межі діапазону, зростанням гучності звучання. Фортепіанна фактура стає прозорою: неаполітанський акорд у низькому регістрі створює відчуття безтілесності, на тлі якого поліфонічно переплітаються дві мелодії – вокальна та інструментальна, миттєво заспокоюючись, ніби світло справді поглинуло темряву. У той час, коли співак виконує свій довгий мелізм на «*ew`ge*», права рука фортепіано починає хвилюючу «контр мелодію» вісімками, та в момент, коли співак замовкає, до неї долучається ліва рука у хроматичному пасажі «*mitleidenschaftlichem Ausdruck*» / «з пристрасним виразом обличчя». Цей пасаж (тт.59-63) розвиває мотив із 14-го такту, що прозвучав у слові «Nacht». Д.Мітчелл стверджує, що справжня кульмінація пісні припадає на тт.59-63, де нестабільність музичного викладу ставить під сумнів твердження про вічне світло, натякаючи на його хисткість [86, с.93]. Отже, тут закладений емоційний конфлікт, який не отримує розв'язання до завершення циклу. У такий спосіб Малер по-своєму трактує ідею вірша Рюккerta, акцентуючи позитивне бачення «радісного світла світу», яким закінчується вірш. Схвильований розвиток пасажу є близьким до початкової жалобної теми-плачу у правій руці фортепіано, цим разом зміненої високим регістром, заснованій на інтонаціях з

43 т. У той же час «дзвіночковий» мотив звучить утретє. Д. Мітчелл припускає, що тут він виконує ту саму функцію, що й у п'ятій пісні – «У цю негоду, цю люту бурю», зупиняючи хвилювання, що було вивільнено в попередній інструментальній кульмінації [86, с.95]. Будучи крихким символом світла, звучання дзвіночків ніби «передбачає» мелодію третього (центрального) куплету – «EinLämplein / маленька лампа», де у зображенні маленького ліхтарика, що гасне, знову виникає контрастний символ світла й темряви. Яскраво символічним є трактування Малером слова «verlosch» («згасли»), яке припадає на ту саму музичну фразу, що й попереднє «scheinet / здається», однак у нисхідному русі (замість висхідного). Цим композитор підкреслює його протилежне значення. Музичний малюнок подібний до перших двох куплетів, у яких мотиви «Nacht» і «scheinetallgemein / здається загалом» переінтонуюються у фразі «FreudenlichtderWelt / дружнє світло світу». Цю фразу Малер потім повторює, щоб підкреслити її значущість у завершенні пісні. Склад «-licht / світло» набуває особливого фінального наголосу як за розташуванням, так і крещендууючою тривалістю, а в наступному такті (т.83) «дзвіночок» вчетверте звучить на «-licht» (d^3), наче останній крихкий символ світла. Цей звук, наче самотній передзвін, прорізає тишу, коли все замовкає.

Емоційний конфлікт, виражений у цій пісні, відкрито спалахує в останній, четвертій строфі, відтінюючи її більш явно, ніж попередні у вірші Рюккерта. Настрій слів «HeilseidemFreudenlichtderWelt / Слава дружньому світлу світу») – не радісний, він затьмарений ремаркою «mitErschütterung» (здригнувшись). Показово, що після переходу в однойменний мажор (d -moll – D -dur), у останніх тактах, при повторенні «demFreudenlichtderWelt», пісня завершується в мінорі. У каденції Малер уникає автентичного звороту (D -t), підходячи до неї через неаполітанський секстакорд (т.80) і посилюючи хроматизм наступного такту. «Вокальна» мала терція підкреслена як фактурою, так і «sforzando» в правій руці фортепіано та розкладеними гармоніями на слові «Welt / світ». Отже, конфлікт поетичних емоцій, що

виражений через протиставлення темряви та світла, залишається не розв'язаним.

«Тепер я розумію, чому полум'я таке темне» («*Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen*») (c-moll; 4/4; Ruhig, nicht schleppend; A–f¹)

Композиційною основою цього вірша Ф. Рюккерт обрав ренесансний сонет Петрарки, форма якого (два катрени і два терцети) була неприйнятною для втілення композиторського задуму. Малер потрактував вірш як один, складений із чотирьох катренів, додаючи до кожного з терцетів один «примарний» рядок у партії фортепіано. Музичні розділи пісні збігаються з двома строфами вірша: у тт. 6-7 і 12-13 це позначено двома основними пісенними кульмінаціями (тт.27 і 59). У той же час форма пісні більше наближається до наскрізно-куплетної, ніж будь-яка інша в циклі, «охоплюючи» кілька різних тональностей, метричних і темпових змін. Для малерівської інтерпретації вірша особливе значення мають зміни тонального плану. Музична єдність забезпечується центральним мотивом, закладеним у фортепіанному вступі, що постійно повторюється, забезпечуючи єдність тематичного матеріалу.

Початковий мотив вступу (тт.1-4) – це трансформація початку частини *Adagietto* П'ятої симфонії композитора (1902 р.). Аподжіатура та її розв'язання передають відчуття напруги з подальшим або частковим розв'язанням. Цей мотив також нагадує початковий мотив вступу до опери «Трістан та Ізольда» Вагнера. Він також тематично пов'язаний із заключною фразою першої пісні циклу «Тепер сонце хоче зійти так яскраво!» – «-licht der Welt» (тт.81-82). Перші три звуки можна трактувати в тональності *d-moll*, і лише акорд на *sforzando* та додаткове підвищення до *es¹* вказують на нову тональність, зосереджену на домінанті, а не на тоніці *c-moll*, яка залишається дуже нестабільною й невизначеною протягом перших 28 тактів пісні. Такі інтонаційні арки-повтори, що створюють інтонаційну зчепленість між завершенням однієї пісні та початком наступної (або за аркоподібним

принципом), стануть послідовним Малеровим прийомом у циклі, який забезпечує створення музичної безперервності, мета циклічності та має джерелом симфонічне композиторське мислення Малера.

Тематичні зв'язки також присутні між «FreudenlichtderWelt» першої пісні та пов'язаною важливою темою другої, де можна виявити тісний зв'язок із «темою очей», що в цьому вірші доповнює образи світла й темряви. Спочатку цей мотив стає основою вступної вокальної фрази «Nun seh' ich wohl / Тепер я розумію» (тт.5-6) (з аподжіатурою, що усуває певну гармонічну напругу), далі – вона лунає під-час вигуку «OAugen! OAugen! / О очі! О очі!» (тт.10-13), згодом знову з'являється в «derStrahl / промінь» (тт.28-30) і становить основу «Ihrwolltetmir [miteuremLeuchtensagen] / Ви хотіли сказати мені [своїм блиском]» (тт.37-41), де «Ihr / Ви» відноситься до очей, а наступне «Wirmöchtennahdirbleibengerne / Ми хочемо бути поруч з вами» (тт.42-44) натякає на вступ до тексту «Sieh` unsnuran / Лиш гляньте на нас» (тт.53-54). І знову проявляється у «WasdirnurAugensind / Це просто очі» (тт.59-60) з гармонічним дисонансом на слові «Augen». Згодом у заключній фортепіанній постлюдії ця фраза лунає тричі.

Музична мова якнайточніше відповідає розкриттю образності вірша, що виявляється у відповідності тексту та компонування щодо трактування трьох ключових слів, які виражають ідею світла: «Strahlen / блиск» (т.33), «Leuchten / сяяти» (т.40) і «Sterne / зорі» (т.65). Разом вони є найбільш чіткими посиленнями на джерело світла у вірші. Як зазначив В. К. Агаву, основна гармонія, що підтримує сенс цих слів – мажорний K^6_4 , який наближається до «секстакорду у тт. 33, 40 і 65. Вплив K^6_4 текстово ще більше підкреслюється двоооктавними арпеджіо, що символізують світло. За одним винятком, це – єдиний мажорний K^6_4 у всій пісні, який забезпечує тривке відчуття тонального центру. Цим акордом Малер підкреслює найоптимістичніші фази вірша Ф. Рюккерта завдяки неоднозначній тональній основі пісні, яка «блимає»

постійною ладо-гармонічною грою, символізуючи напругу між втратою та надією, як вказує В. Ельманн [107, с.195].

Як зазначалося вище, фортепіанний вступ починається основним мотивом у тт.1-4. Жалібна мелодія правої руки, що домінувала у вступі до першої пісні, тут пропущена: акорди створюють більш легкий ефект, і лише вони супроводжують вокальну партію у її першій висхідній фразі («Nun seh' ich wohl / Тепер я розумію»), щоб з'єднатися у «wohl / розумію» з висхідним арпеджію, символом світла. Але поява самого світла є проблематичною, бо полум'я, про яке йшлося в тексті – у минулому, і воно є «темним». Це може стосуватися просто темного відтінку очей доньки ліричного героя, бо очі справді можуть бути «темними» і випромінювати «полум'я / sprühen». Поет пише про побачену містичну правду, яку «сліпучий туман долі» раніше не давав йому побачити: світло в очах його дитини було вже потойбічним, на шляху до вічного джерела Світла.

У втіленні цієї ідеї образ «очей» є центральним у вірші та пісні. Він присутній у другому рядку – фразі «inmanchem Augenblicke» (тт.9-10), якою Рюккерт передає подвійне значення: «у багатьох митях» або «в багатьох поглядах очей». Коли оклична фраза «O Augen!» згодом лунає двічі (тт.10-13), то набуває величезного сенсу, позаяк ці слова стають ключем до розуміння перших двох рядків. Малер прив'язує цю фразу до фігури аподжіатури, як центральної в пісні, вдруге підсилюючи висловлювання улюбленим прийомом крещендування, що веде до *pp*. У т. 14 три висхідні звуки мотиву вступу ведуть до вокальної фрази, позначеної «zart» (ніжно) у «Gleichsam, umvollineinem Blicke / Мовляв, увесь у одному погляді» (тт.15-17) та зміни тональності на однойменний *C-dur*, яка лише тимчасово полегшує гнітючий настрій звучання. Тут повільна плавна вокальна мелодія, як і у всій пісні, повторює природні мелізми розмовного голосу, а музичні акценти збігаються з природніми мовними.

Мінорний колорит плачу «Dort annt` ich nicht... / Я його там не знайшов» (тт.20-22) вводить тему сліпоти, на противагу головній темі пісні про очі: «Nebel ... gewoben vom verblenden den Geschicke / Туман ... зітканий сліпучини долями» (тт.23-27). Ця фраза, на думку Е. Кравітта, свідчить про «завісу, що лежить над тією частиною існування, яку «очі» не бачать: вічне світло життя» [107, с.97]. На словах «gewoben vom verblendenden Geschicke / зітканий сліпучими долями» Малер тонко цитує у правій руці фортепіано уривок із першої пісні циклу – «Тепер сонце хоче зійти так яскраво» (тт.8-10). Кравітт припускає, що Малер мав на увазі символічне твердження: «справжня доля дітей, розкрита в цій пісні – не просто померти, а стати частиною життєвого процесу вічного відродження» [107, с.98]. Це – один з основних постулатів філософських поглядів композитора. Після пасажів, болючого *ritenuto* (на «dass sich der.../ що ...») вирішальний наголос автор робить на слові «Strahl / блиск» (тт.28), підкреслений аподжіатурою вступного мотиву в правій руці. Гармонійне вивільнення звучить у високому регістрі, що кульмінує на f^l , найвищому звукові, який існує в циклі. Повторення «dorthin / там» (тт.29-31) також підкреслює важливість визнання джерела всього світла. Через це слово встановлюється більш явний зв'язок із першою піснею (тт. 31-32), в яких фортепіано апелює до мелодики початкових тактів пісні. У слові «Strahlen / сяяти» з'являється додаткова конотація, що збігається з попереднім «Strahl»; однак там, де «промінь світла» оспівується аподжіатурою, «колективне» проміння тепер підкреслено мажорним K^6_4 , який оптимістично акцентує тональність *C-dur*. Знову наростаючі арпеджіо у фортепіано імітують ідею появи світла: приглушене арпеджіо вісімками в динаміці *ff*, кульмінує на слові «Strahlen» (т.33). Цікавою деталлю є те, що після низхідного стрибка на м.6 ($c^l - e$) на словах «alle Strahle» (тт.32-33), очікуваний рух у правій руці, дубльований спочатку вокальною партією на слові «Strahlen», рухається вгору, де вокальна мелодія спадає. При закінченні другого чотиривірша першої частини пісні музичний розвиток рухається до розв'язання в *C-dur*, але воно уникається, і перед завершенням вокальної мелодії знову лунає мотив вступу.

На початку наступного, третього розділу пісні вокальна мелодія вступає після третього повторення вступної фрази зі слів «Ihr wolltet mir ... / Ви хотіли мені ...» (тт.37-38). Потім розвиток наростає (*zurückhaltend* / стримано) не до очікуваного *es^l*, а до подовженого *d^l* на кульмінаційному слові «Leuchten / сяяти». Ре-мажорний K^6_4 , фортепіанні арпеджіо шістнадцятих та яскраві фортепіанні ефекти (права рука дублює вокальну мелодію) спрямовані підкреслити вибух великого саява світла, зображення якого Малер супроводжує ремаркою «тепло» (тт.37-41).

Цей короткий спалах осяйного *D-dur* у єпроблиском очікуваного притулку, якого не можна досягти до кінця циклу. Адже в пісні «Тепер я розумію ...» мета вічного світла ще не досягнута. Як промовляють поетові очі його дитини, вони хотіли б наблизитися до нього, але їхнє прохання нездійсненне («vom Schicksal abgesehen / відкинуті долею») (тт.48-50). Похмурість цих слів компенсується фортепіанним акомпанементом: на тлі низхідної «пригніченої» вокальної мелодії партія правої руки високо здійсмається з відлунням попередньої фрази співака. Фраза правої руки заснована на вокальній фразі, почутій під час «zu drängen eure Macht zusammen / щоб зміцнити своє панування», слугує «відсутнім» четвертим рядком тексту, доданим самим Малером.

Останній, четвертий розділ пісні (від т.53) відкривається заключним викладом «теми зору». Імперативна форма «Sieh / побачити» додатково акцентована завдяки розташуванню на початку вокальної лінії. Музична фраза повторює ту, що прозвучала в «Dort annt' ich nicht... / Я їх там нем знайшов» (тт.20-22). У двох останніх рядках узагальнено символічну полярність вірша у послідовності образів («Augen ... Tagen ... Nächten... Sterne» / Очі ... Дні ... Ночі ... Зорі»). Дослідники творчості Малера – Е. Кравітт і Є. М. Фішер стверджують, що Малер тут втілює думку про те, що очам дитини судилося стати небесними зірками [107, с.99]. Це підтверджує віру Малера в панпсихізм. Подібно до того, як їхнє значення доповнює значення сьомого та восьмого

рядків вірша («dass sich der Strahl ... / що промінь»), так само ці рядки містять одну й ту ж музичну фразу, що й попередні закінчення строф – потужну, високу вокальну мелодію, що піднімається до f^l . Кульмінаючий і завершальний характер речення підкреслено певними змінами. Тепер права рука дублює вокальну партію, підсилюючи її стрімкий висхідний рух. У фразі у «künft'gen Nächten / майбутніми ночами» вокальна мелодія різко емоційно спадає на зменшену квінту, яка попереднього разу звучала лише у фортепіано (ця фраза щоразу повторює вступ правої руки до першої пісні «Тепер сонце хоче зійти так яскраво!»), виявляючи тематичні зв'язки між обома піснями. Найбільш вражаючим є те, що в останній фразі («sind es dir nur Sterne / вони ще не є зорями» –тт.64-66) вокальна мелодія піднімається до e^l типовим для Малера прийомом «крещендо» та раптовим спадом до pp , яке вже спостерігалось в тт. 12-13 («OAugen!»). У «Sterne» (т.65) до-мажорна каденція та висхідне арпеджіо фортепіано стають останнім символічним підтвердженням ідеї світла у пісні. Пісня «Тепер я розумію» завершується трьома повторами початкового мотиву (тт.66-73), що виражають біль. В останньому з них розв'язання тонічного акорду на pp , позначеного «morendo», затримується. У завершенні пісні, суцільно пронизаної образами світла й темряви, поступове димінуендо тонічного акорду символізує згасання світла.

«Коли твоя матуся входить у двері» («Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein») (c-moll; 4/4; Schwer, dumpf; G–f^l)

Текстом третьої пісні циклу послужили два вірші Ф. Рюккерта, які дослідниця Мері Даргі пропонує розглядати як два розділи одного вірша. Укладаючи текст Рюккерта та роблячи дві паралельні строфи, Малер створює музичну композицію, симетрія якої відповідає віршу [107, с.103]. Це – єдина пісня із п'яти, у якій Малер не використовує модуляцій, виходячи з емоційного змісту вірша. Існує певна закономірність у чергуванні метричної сітки цієї композиції. У кожній строфі фортепіанний вступ (4/4) супроводжується вокальним розділом, у якому тридольний метр чергується із дводольним (3/4

– 4/4). Це необхідно для вміщення різної кількості складів у кожному рядку, що не перешкоджає плинності розгортання пісні, позаяк постійно відчувається постійний рух.

Глибоке проникнення Малера у текст вірша Рюкерта також позначилося на виборі музичних засобів. Початковий контрапункт двох інструментальних ліній (тт.1–7), що звучить у фортепіанному вступі, має серйозно-жалібний характер і нагадує світ дитинства – «інстинктивні риси дитячого танцю, який несподівано став танцем смерті» [107, с.104]. Стійкі басові звуки фортепіано (тт.1–6) відтворюють ритм кроку. Тут помітний вплив мотиву кроку Баха, Малер справді в 1901 р. захоплено вивчав Баха, як повідомляє Н. Бауер-Лехнер. (Можливо, саме в цей час була створена пісня, а не **в** 1904 р., як уважає П. Расселл) [107, с.104]. Як зазначає М. Даргі, початок пісні нагадує німецьку хоральну мелодію XVIII ст., а вокальна мелодія (від 8 т.), позначена простотою. Вона виконана штрихом *marcato*, з рівномірним крокуючим рисунком, що викликає асоціації як з кроками матері, так і важкістю серця батька (вступ на низькому *G*баритоновому діапазоні, з ремаркою *schwermitig* / *меланхолійно*). Стан пригніченості передають «паузи» між першими трьома строфами, під час яких у фортепіано продовжують звучати самостійні контрапунктичні теми. Вокальній мелодії ніби бракує енергетичного поштовху. Динаміка приглушена, голос не перевищує динамічного нюансу *mp*. Так само низхідний ритмічний малюнок другої строфи (тт.12–15) відповідає фігурі кроку першої [41, с.115].

Після слів «fällt auf ihr Gesicht erst der Blick mir nicht / спочатку я не дивлюся на її обличчя» (т.17) характер пісні явно змінюється. Малер трактує наступну фразу «sondern auf die Stelle / але на місці» як ключову емоційну точку у розвитку вірша. Ритм кроку (чвертками) зупиняється, і в т.19 з ремаркою «Etwas bewegter» права рука виконує фразу з ремаркою «molto espressivo» (дуже експресивно).

З цього моменту фортепіанна фактура вже не виконує контрапунктичні мелодії незалежно від голосу, а приєднується до нього гомофонним

акомпанементом. Динаміка змінюється, стаючи більш контрастною. У т. 21 з'являється вокальна тема, пов'язана з мотивом другої строфи (тт.12-17). Згодом у висхідному хроматичному пасажі напруга підвищується, відповідаючи тремтливому передчуттю, закладеному у словах «näher, näher nach der Schwelle / ближче, ближче до порога». Вона зростає («steigernd») до емоційної кульмінації у вирішальній фразі «dort, wo würde dein lieb' Gesichtchen sein / там, де було б твоє любе личко». Цей німий крик втрати, що починається на високому f^l позначений на f , пощаблево спадає на словах «nicht eilen / не сам». Прихована емоція, вивільнена таким чином, тепер виливається у наступних тактах, що стають імпульсом до другого «herein / в» (т. 31). Тут довгий звук G є точкою тимчасової зупинки перед останньою, дуже емоційною фразою: «wie sonst, mein Töchterlein / як інакше, моя доню». Слово «Töchterlein / донечка» повертає до низького G , з якого розпочалася пісня. Отже, протягом кількох тактів, що опускаються в жежах майже двох октав, створюється ефект значного емоційного хвилювання [40, с.125].

Особливою прикметою цього кульмінаційного уривка (тт.15–33) є відсутність пауз, на відміну від першої частини строфи, де кожен із трьох куплетів розділений фортепіанними переграми-пасажами. Цікаво, що емоційна кульмінація (т. 25) позначена не лише високим звуком і динамікою, а й гармонічним зламом, після якого гармонія поступово повертається, через домінанту до $c\text{-moll}$, який остаточно відновлюється лише на останньому складі «Töchterlein» (тт.25-33).

Друга строфа побудована за тією ж схемою, що й перша: так само розвивається гармонія, і вокальна мелодія зберігає майже аналогічний мелодично-ритмічний рух. Кульмінація цим разом інтенсивніша, ніж у першій строфі, позначена для співака ремаркою *Mit ausbrechendem Schmerz* (з вибухаючим болем). Через різну довжину двох строф у Малера уривок починається з 54 т., де залишилося лише три віршовані рядки, на відміну від першої строфи. Так повторюється емоційне «du / ти», вставляється «ach», «zu schnelle» повторюється ніби зі стогоном. Найбільша зміна стосується

останньої, ключової фрази – «erlosch'ner Freudenschein / згас вогник радості», – яка, повторюючись, вперше «розтягується» на сім звуків (майже два такти!), її останній склад позначений динамікою *crescendo* (тт.59-64).

Завершується пісня біфункційним тоніко-домінантовим акордом (Приклад 4), що є рідкісним явищем творчості Малера. Це – засіб натяку на реальність втрати, яка ще не усвідомлена батьком. Нездатність прийняти втрату дитини стає основою темою наступної пісні, яка переносить зі світу темряви, освітленої свічками, у світ сонячного денного світла.

«Часто думаю, що вони щойно вийшли! («Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen»)(Es-dur; 4/4; Ruhig bewegt, ohne zu eilen; B-ges¹)

Подібно до другої та третьої пісень циклу, четверта також пов'язана з попередньою, хоча тематичні зв'язки є менш очевидними (тт.1-3). Зміна настрою також помітніша, ніж у будь-якій із попередніх пісень, позаяк вона — єдина у циклі, написана в мажорній тональності *Es-dur* (паралельний мажор до тональності попередньої пісні – *c-moll*). Це – найпозитивніша за духом і музичною поетикою частина циклу, в якій відсутні образи темряви чи ночі. Сонячне світло, про яке йдеться в пісні, виявляється не сонячним променем внутрішнього світу поета, а символом неба. Це –

недоступні йому далекі сонячні вершини, на яких у потойбіччі живуть діти. І хоча поет вірить у те, що колись батьки дітей таки приєднаються до них, їхня теперішня втрата залишається незмінною реальністю. З одного боку, ця пісня, на думку Д. Мітчелла, «показує, що на далеких вершинах все ще світить сонце», а кожна з її трьох строф віщує ліричне передчуття світлого дня, що нарешті постає перед очима» [86, с. 358]. З іншого боку, відчувається прихованість нездійсненого прагнення поета у майбутнє возз'єднання зі своїми дітьми. Ця внутрішня напруга залишається нерозв'язаною до кінця, її дивовижно передав Малер у музичному тексті – мелодиці, гармонії, тональних змінах.

Завдяки строфічній формі вірша Рюкерта пісня Малера виявляє як відповідності, так і відмінності між строфами. Подієвий ряд тут інший, ніж у перших трьох піснях: швидший ритмічний пульс, багатша фортепіанна фактура, панує настрій пристрасного ліризму. Від початку можна усвідомити амбівалентність і напругу, які пронизують пісню. Аналізуючи цю пісню, Г. Х. Еггебрехт припускає, що вже у фортепіанній прелюдії закладено натяк на послідовні чотири «фігури», що є визначальними для тлумачення змісту пісні [45, с.225].

Перший тематичний мотив (тт.1–2), з її теплими паралелізмами секст, на думку Еггебрехта, відображає стан сповненого емоціями спокою («ruhige Bewegtheit» – спокійним рухом). Експресії цій фігурі надає акомпанемент правої руки (з ремаркою *espressivo*). До цієї фрази додається четвертий рядок кожної строфи (з ремаркою «теплий»), який також повторюється у постлюдії. Другий мотив (т.2) натякає на «Leiden / муки», муки страждання; вона повторюється в останньому такті пісні, позначеному ремаркою *morendo*. Третій мотив (т.3), що підіймається до акцентовано дисонансного *as¹*, також є тематично важливим, що позначає «bohrendes Wollen / зусилля волі». Четвертий мотив (тт.4-5), з хроматичним сповзанням, символізує «schmerzliche Vergeblichkeit» – відчуття болісної марності [45, с.225]. Аналіз початкових тактів пісні Еггебрехтом є важливим, позаяк відчуття неспокою та двозначності виходить за рамки ремарок самого Малера («Ruhig bewegt, ohne zu eilen»(спокійним рухом, не поспішаючи). Це відчуття підсилюється нагальним синкопованим ритмом в партії лівої руки, що охоплює більшу частину першої строфи.

Неспокійне відчуття початкових тактів пронизує пісню в цілому, її подальше розгортання свідчить про коливання між різними емоційними станами. Нерегулярна тривалість фраз, змінність метричної сітки сприяють створенню цього відчуття. Важливими є раптові гармонічні зміни. Перша пов'язана зі вступом вокальної мелодії, оскільки мажорна тональність несподівано поступається місцем однойменній мінорній (*Es-dur – es-moll*). Це

мінорне завершення затьмарює перші два вокальні рядки, навіюючи сумне усвідомлення омани: «Oftdenk' ich, siesindnurausgegangen! BaldwardensuewiedernachHausegelangen!»¹⁴

Подальше повернення в мажор через перехідний пасаж виявляє явне бажання композитора розкрити образи світла, центральні в цьому вірші. Поява тональності *Ges-dur* наприкінці другого вокального рядка «зупиняє» синкоповану ритміку лівої руки та наступні сексти, позаяк з'являється мотив «bohrendes Wollen» (т.3) за Еггебрехтом, у партії правої руки (тт.13-14) із витриманим останнім звуком. Він стає поштовхом до висхідного арпеджіюваного вокального пасажу, сповненого світла, який за своїм характером різко відрізняється від двох попередніх.

У піснях №1 і №2 висхідні арпеджіювані пасажі правої руки також символізували прихід світла. Однак, такі фігури відсутні в третій пісні, «темряву» якої прихід світла не розсіює. У пісні №4 ці арпеджію недвозначно символізують прихід світла, пронизуючи кожен строфу (1-ша – т.14; 2-га – т.35, 3-тя – т.58).

У музичному тезаурусі Малера перехід від мінору до мажору означає «Auflichtung» («просвітлення») [107, с.289]. Таке *Auflichtung* веде до слів надії й заспокоєння: «День чудовий! О, не хвилюйся!». Тут не лише висхідні фортепіанні арпеджію сприяють створенню ефекту світла, але й ширяння самих фраз співака у «Der Tag ist schön / день прекрасний» і «O, sei nicht bang / о, не бійся» і, що не менш важливо, фактура, в якій нижні регістри повністю зникають, а партія голосу (в динаміці *pp*) підтримується лише високим регістром фортепіано (тт.16-17).

Раптове «просвітлення» фортепіанної фактури та зниження динамічної напруги супроводжується новим гармонічним рухом. Терція *Ges-dur*'ного акорду(*b*) стає домінантовим педальним звуком, і гармонічний розвиток раптово стає яскравішим, повертаючись до *Es-dur* у «Sie machen... / Вони

¹⁴«Часто я думаю, що вони просто вийшли! Скоро вони знову повернуться додому!»

роблять ...» (т. 19), з повторенням басової фігури та початкового тематизму пісні (тт.16-22). Реприза початкового матеріалу відновлює настрій «bewegte Ruhe», однак ніби підкреслюючи розпливчавість попереднього бачення світла поетом. Вокальна фраза співака закінчується на дисонансі в останньому слові «Gang» (прохід), розв'язання якого завершує акомпанемент (т.22).

У двох наступних тактах (тт. 22-23) фортепіано повторює останню вокальну фразу у викладі, що нагадує першу пісню; вона послідовно звучить над домінантовою педаллю. У т. 23 виникає відчуття (*poco ritenuto* – більше заповільнюючи) завершення (в *Es-dur*), яке переривається, коли вокальна мелодія звучить з першим рядком другої строфи з *ges^l* (як це було несподівано на початку).

Друга строфа наслідує зразок першої, але з варіаційними змінами, що відповідають змінам у тексті вірша. Фортепіанний акомпанемент у перших двох рядках змінено: синкопована фігура в партії лівої руки зникає, і цим разом фраза з секстою, показана в тт. 1-2, звучить вище вокальної партії в правій руці фортепіано (тт. 24-25). У другому рядку слово «Hause» змінює свою семантику, воно позначає дім небесний. Цю вирішальну зміну значення підкреслює чергова фортепіанна інтерлюдія, в якій замість простого мотиву «bohrendes Wollen» (т.3), що звучав у аналогічному місці першої строфи (тт. 13-14), Малер повторює матеріал перших чотирьох тактів у лівій руці, – так що фортепіанна інтерлюдія між другим і третім рядками стає значно розлогішою (тт. 31-35). Мотив (т.3) у лівій руці згодом повторюється (на *sf*) у т.35 у правої, підсилюючи висхідні арпеджіо. І тепер Малер «виводить» світло із самої потреби людського бажання (тт.35-40).

Як і у першій строфі, появу світла супроводжує субдомінантовий ля-бемоль-мажорний акорд, що накладається на домінантовий органний пункт (з раптовою зміною динаміки). Вокальну мелодію знову супроводжує права рука на *pp*, але зі змінами. У фразі «der Tag ist schön / день чудовий» фортепіанна пертія проводить вокальну мелодію в поліфонічному оберненні, «поглиблюючи» високий регістр співака і підвищуючи інтенсивність її

звучання (тт. 38-39). У поетичному тексті Малера останній рядок другої строфи повторює останній рядок першої зі змінами тексту. Попередня фраза «Sie Machen Nur Einen Weitem Gang / Вони просто вийшли прогуляться» стає «Sie Machen Den Gang Zu Jenen Höhn / вони пішли до тих пагорбів». У останніх словах Малер розширює вокальну фразу на органному пункті (т.43), де вона втрачає зв'язок з першою строфою, зазнаючи розвитку, який раніше надавало лише фортепіано (тт. 22-23). Наприкінці першої строфи вокальна мелодія переривається, а супровід продовжує мелодичний рух. У другій строфі вокальна мелодія завершується пізніше, і роль фортепіанної партії зменшується.

Натомість у третій строфі вокальна мелодія не переривається, а триумфально стверджує розширену завершальну фразу з фортепіано: пісня співака нарешті завершилася. Вона справді вводить в іншу атмосферу, виражаючи нову ідею, за якою діти просто «йтимуть попереду» до сонячної царини, де колись приєднуються до них їхні батьки. У початкових тактах (тт.47-50) щільні секстові мотиви замінюються вісімковими в обох руках фортепіано, що підкреслює вокальну мелодію. Зміна – від «ausgegangen / вийшли» до «vorausgegangen / пішли попереду» – підкреслена подовженням передостаннього складу з незначними змінами. Аналогічно подано подовження: це слово «Haus / дім» у другому рядку (тт.52-56), яке за третім повторенням повертається до свого первісного значення – батьківський будинок.

Найяскравіші зміни відбуваються у другій частині останньої строфи, де вокальна мелодія розширена на 11 тактів (тт.59-60), на противагу семи тактам першої строфи та восьми – другої. Знову висхідне арпеджіо у фортепіано проголошує прихід світла, але в наступній фразі – «Wir holen sie ein auf jenen Höhn / Ми хочемо, щоб вони були на тих пагорбах» – права рука у високому регістрі «передає» це велике світло вокальній фразі, надаючи їй більшої інтенсивності почуттів. На слові «Sonnenschein» («сонячне світло») гармонія повертається до *Es-dur* і супроводжується тривалою треллю (тт.64-66).

Кульмінація пісні ще не настала. Долаючи фінальну фразу «Der Tag ist schön» вірша Рюкерта, Малер повторює фразу «auf jenen Höh`n!» (запозичену з третього рядка). Співак стверджує пристрасними висхідними фразами те, що раніше звучало тільки у фортепіанному супроводі. Вокальна фраза секвенційно розвиває мотив т.65; водночас у фортепіано звучить висхідна секвенція з попереднього такту (т.64). У кульмінації (тт. 67-68) на словах «schön auf jenen Höh`n! / гарно на тих пагорбах!» права рука звучить у дуже високому регістрі, щоб викликати сяйво сонячних висот, до яких прагне співак. Настає довгоочікувана мі-бемоль-мажорна каденція (т.69).

У постлюдії звучить початковий матеріал пісні «Часто думаю...» з тривожними мелодичними півтонами та синкопованим ритмом у басу, мінорним забарвленням і ремаркою *zögernd* (вагаючись, нерішуче) і *morendo* (завмираючи).

«У цю негоду, в цю люту бурю!» («*In diesem Wetter, in diesem Braus!*»)

(d-moll / D-dur; 4/4; Mit ruhelos schmerzvollen Ausdruck; B–f¹)

П'ята, фінальна пісня циклу, є неперевершеним шедевром лірики композитора. У циклі «Пісні про померлих дітей» вона виконує функцію драматугійної кульмінації. Майстерно відтворюючи картину бурі, Малер досягає піку розвитку циклу в цілому, доводячи його конфлікт до розв'язки.

Це найдраматичніша та найбільш експресивно виражена пісня, що також має строфічну будову (5 куплетів). Подібно Бетховену в «Пасторальній симфонії» та Вагнеру у «Летючому голландці», Малер створює картину бурі, змальовуюючи звуками яскраве явище природи. З цією метою він найповніше використовує всі ресурси фортепіанної партії, збільшуючи силу звучання інструмента в міру музичного розвитку.

У музичному плані картина бурі виконує важливу структурну функцію. За репрезентативною функцією зображення бурі в Малера відрізняється від Бетховенової, позаяк це не просто зображення бурі в природі, а бурі психологічної: її лють символізує бурхливість і стан хвилювання поета,

знаменуючи звільнення всіх його стримуваних емоцій. У цьому Малер пішов значно далі Бетховена, Вагнера, і навіть Дебюссі. Найближчим «контрапунктом» до Малерового образу є образ бурі в опері «Петер Граймс» Б. Бріттена, яка виконує аналогічну функцію. Можливо, Малер обрав цей вірш усвідомлюючи, що завершення циклу вимагало саме такої кульмінації та розв'язання. Митець надав віршу Рюкерта набагато більшої сили й виразності, ніж було закладено в ньому. Як зазначає дослідниця М. Даргі, буря у Рюккерта є лише спостережуваним фактом, що стимулює певний хід думок: «... буря в природі стала символом емоційного хвилювання поета. Але в цьому вірші майже немає жодної емоції; <...> його фундаментальна безхарактерність залишає його відкритим для різних видів інтерпретацій» [40, с.326].

Малер кардинально переосмислює у фіналі циклу характер вірша, надаючи образу бурі центральну й психологічну роль. Оригінальна експресивна манера, властива останній строфі вірша, де припинення бурі створює настрій спокою, більш абсолютний, ніж у вірші Рюкерта. Відчуття глибокого фінального катарсису, виражене в останній строфі, свідчить, що з цією розв'язкою не лише пісня, але й увесь цикл досягли кінця. Відчуття емоційної завершеності підкреслено музичними засобами, не раз складними, які слугують втіленню нового настрою спокою та зв'язуванню останньої пісні циклу в єдину цілісність.

Незважаючи на відмінності п'ятої пісні від чотирьох попередніх, все ж вона створює той самий емоційний тонус. Вірш Рюкерта не демонструє явних образів темряви й світла, а «пісня» Малера непереможно нагадує ці концепти, такі базові для інших пісень, «використовуючи бурю та її припинення в якості образів психологічних станів, точно так само, як образи світла й темряви використовувалися у попередніх піснях» [107, с.142].

Формальна конструкція заключної пісні циклу та сама, що й у четвертій пісні. Це – строфічна форма, у якій кожен куплет є повторенням попереднього з варіаційними змінами. Малер відкриває кожен початковий рядок кожної строфи однотипною наполегливою фразою, але з варіаційними змінами, що

передбачають посилення бурі, внутрішньої та зовнішньої (1 строфа: тт.17-19, 2 строфа: тт.32-34, 3 строфа: тт.51-53, 4 строфа: тт.74-76). Принцип варійованого повторення також лежить в основі завершення кожної строфи.

Появі вокальної мелодії передують найрозлогіший у циклі фортепіанний вступ. З перших тактів вибухає образ бурі в могутньому низхідному русі, що характеризуватиме зміст усієї пісні та надаватиме «темного» забарвлення музичіональністю *d-moll*. Незважаючи на різкий контраст (за настроєм і темпом) з попередньою піснею, Малер знову забезпечує музичну тяглість між завершенням четвертої та початком п'ятої пісень. У басу партії фортепіано низхідний мотив (тт. 1-4) п'ятої пісні перегукується з останнім низхідним вокальним мотивом «jenen» четвертої (т. 68). Одночасно у правій руці «кластери» з квартових, квінтових та октавних вісімок звучать у партії фортепіано. Ці неспокійні мотиви, що переміщуються над нижніми, невпинно опускаються разом із «гарчачими» трелями, тремоло, динамічними сплесками та сильними акцентами, створюючи ефект хвилювання, хаотичності та емоційного піднесення. Типовими є «жалібні» мотиви правої руки з одного – двох звуків. У тт. 8-10 виникає одна особливо вагомий мотив, яка, за припущенням Е. Кравітта, заснована на ритмічних мотивах першої пісні циклу («kein Unglück, kein Unglück / жодного нещастя», тт.12-13). Ці фрази з першої пісні, суттєво пов'язані з концептом нещастя з п'ятої, мотивна основа якої пронизана почуттям провини. В них бачимо зв'язок з початком п'ятої пісні: «Я б ніколи не послав дітей у таку бурю!» [107, с.105]. Фрази тут інтонаційно «спотворені» і більш розгорнуті (тт.48-50). У першій з них ритмічний рисунок вокальної фрази змінено.

Образ бурі, що наростає, відтворено у фортепіанному вступі; її шум такий потужний, що при монотонному початку вокальної партії відчутний глибокий образний контраст (тт.16-19). У той же час наголошені слова «Wetter / погода» і «Braus / буря» контрастують з тихим сонячним днем, що передував шторму у четвертій пісні – так само, як наступні фрази «gesendet ... hinaus / відіслані... поза» і «getragen ... hinaus / несли ... поза» відлунюють у рефрені

«ausgegangen» з п'ятої пісні. Після висхідного септимового стрибка на першому «hinaus», схожому на хвилюючі висхідні стрибки, які звучать у фортепіанному вступі (тт.48-50), подальший текст «man hat sie getragen... / їх носили ...» звучать на ламентозному низхідному хроматичному мотиві, наче виконавець сам охоплений невблаганною стихією, що впливає на його психологічний стан (тт.22-27).

Друга, третя й четверта строфи схожі з першою, частково використовуючи той самий початковий музичний матеріал: у висхідній ритмічній фігурі (2: 32-34, 3: 51-53, 4: 74-76), широких висхідних стрибках, рішучих низхідних фразах. Але з'являється й новий тематизм, що варіюється у вокальній партії. Зокрема, це неявний висхідний сплеск тривоги у другій строфі («ich fürchtete, sie erkrankten / я боявся, що вони захворіють»), за яким слідує безпорадний настрій, на *pp*тілений низхідною фразою в «das sind nun eitle Gedanken / тепер це марні думки» (тт.40-44). Подібна картина, що різко зникає, виринає у третій строфі на словах «Ich sorgte, sie stürben morgen, das ist nun nicht zu besorgen / я хвилювався, що вони завтра помруть, але тепер не варто хвилюватися». В обох випадках музична лінія тонко вловлює емоційне навантаження слів, їх швидкий перехід від тривоги до безнадії.

Протягом усього твору образ стихії «вирує» в акомпанементі, і хоча динамічний рівень знижується у кожній строфі, щоб вокальний текст міг злитися з фортепіанною фактурою, натиск бурі «повертається» щоразу з дедалі більшою люттю і наростанням. Між першою і другою строфами фортепіанна «інтерлюдія» відсутня; між другою і третьою строфами вона скорочена до шести тактів; між третьою і четвертою – до восьми. «Обурення» виконавця стає дедалі сильнішим: у третій строфі він співає в динаміці *ff* на «Wetter» (погода) і «Graus» (жах), у четвертій строфі співає на *ff* упродовж перших трьох рядків (*f*– у четвертому). У той же час шторм тут досягає своєї кульмінації на трелі (гуркоті й витті). З кінця третьої строфи (т. 67) автор вимагає фактурно повнішого акомпанементу циклу (з *ff*), а в т. 73 з'являється ремарка *stetig steigend* (постійно збільшуючи). Ця строфа, що є першою

повторюваною строфою Рюкерта, знаменує кульмінацію лютою чого шторму та агонії виконавця. Напруга сягає кульмінації в кінці довгого тремолюючого крещендо (тт. 77-85), з вигуком на *ff*: «Man hat sie hinaus getragen... / Вони тільки що вийшли». Проте наприкінці наступної фрази, «ich durfte nichts dazu sagen / але мені не дозволили сказати», образ стихії раптово вщухає на «*diminuendo*». У наступному такті (т.93) лунає абсолютно «несподіваний», але знайомий звук, що пролунав у важливий момент у першій пісні. Це – тембр дзвіночка у високому регістрі фортепіано, ефект від якого – миттєвий і чарівний. Він асоціюється з «пронизливим променем «світла» (за Мітчеллом), «схожий на сонячне світло, що пробивається крізь хмари» (за Даргі); він «означає вічне світло, що відновлює життя» (за Кравіттом) [Цит. за: 107, с.115]. Щодо символічності курантів як образу світла не було жодних сумнівів не тільки через асоціації, пов'язані з першою піснею, а й тому, що своїми шістьма ударами рішуче зупиняють і розганяють бурю, гул якої чути у проміжних тактах, зменшуючи як гучність, так і темп (тт.92 – 99).

На 96-му такті звук *f* «штормового» мотиву (вісімками)переростає у *fis*, готуючи зміну мажорної тональності, що відбудеться в 99-му такті. Із 98-го такту фрази цього мотиву зазнають магічної трансформації в ніжне погойдкування акомпанементу в дусі колискової, якою завершується пісня та увесь цикл (Приклад 5 А). Останній розділ пісні –колискова, у якій діти спочивають в раю у вічному спокої, є повним контрастом до попереднього викладу. Бурхлива динаміка попереднього розділу змінюється спокійним *pp*; форсований звук – делікатним звучанням. Зникає також різкий хроматизм і різкі ритми першого розділу, голос провадить широку ліричну мелодію діатонічного типу (тт.100-106).

Некавапливий темп заключного розділу, з його експансивними вокальними фразами, породжує часте повторення слів, відсутнє в попередніх строфах (Приклад 5 В). Слідом за уривом «von Gottes Hand bedeckt» (огорнені Божою рукою) з хоральною аурою, у фіналі «Sie Ruh'n, Sie Ruh'n / Вони в мирі» (т.119) відчуття вічного миру влагоджується. Остання фраза пісні «wie in

Mutter Haus / як у материнському домі», повторюється втретє. Слово «Haus / дім» тут перегукується з його використанням у четвертій пісні, де воно означало як батьківський будинок, так і небесне житло. У даному розділі воно також фігурує у обох значеннях, позаяк діти перебувають у безпеці небесного дому, який водночас уподібнюється будинку матері («Mutter Haus»).

Після закінчення вокальної теми настає наповнений фортепіанний епілог: прекрасна мелодія правої руки перегукується з фразою співака (т. 115), на «von keinem sturm erschreckt ... / не бояться жодної грози». У т. 128 продовження теми проводиться в низькому регістрі, подальша вокальна фраза приводить пісню до фінальної каденції (т. 133) в однойменному мажорі (*D-dur*). Тим часом вісімкові фігури заколисуючого супроводу припиняються. Пісня завершується глибоким м'яким акордом у тональності *D-dur*. Колискова із заключного розділу цієї пісні, кореспондує з початком фіналу Четвертої симфонії Малера.

Отже, цикл «Пісні про померлих дітей» можна вважати вершиною вокальної творчості Г. Малера, у ньому переплелись пізньо-романтичні та неокласичні риси зрілого та пізнього стилю композитора. У цьому циклі ми спостерігаємо широке використання поліфонічних засобів, симфонізації тематичного розвитку, де композитор уникає повторів і розвиває пісенні теми варіаційним способом.

Висновки до розділу 1

Жанр пісні у творчості Г. Малера посідає одне з чільних місць. Пісня стала його творчою лабораторією, у якій митець апробував різноманітні виразні засоби, стилістичні та композиторські прийоми. У своїй камерно-вокальній творчості Малер є композитор-пізній романтик, який у власній композиторській еволюції поєднав романтичні та класичні риси, підпорядкував свою вокальну лірику впливові симфонічних форм, що стали

панівними в його творчості. Його смілива уява, як і його схильність до надмірностей, інколи гротеску для досягнення бажаної експресії відбилась на взаємопроникненні в його творчості жанрів пісні та симфонії. У своїх вокальних циклах він опоетизовує почуття людяності, звертається до філософських ідей та релігійних почуттів. Вагому роль у власних піснях Малера відіграють запозичення з народної пісенності. Його поетичне натхнення породжене інтелектуально-емоційною сферою народної поезії, яка надихала його на створення оригінальних вокальних творів.

До жанру пісні Г. Малер звертався у ранній («П'ять пісень» (1880-1883), «Пісні мандрівного підмайстра» (1883-1885), пісні на тексти зі збірки «Чарівний рік хлопчика» (1887-1890) та зрілий («Пісні про померлих дітей» (1901-1905) періоди творчості. Основною рисою стилю композитора є симфонічний розвиток в жанрі пісні. Компонуючи пісні, Малер завжди розвивав тематичний матеріал, тим самим слідуючи твердженню Ф. Шуберта про необхідність її постійного розвитку. Велику роль відігравав поетичний текст, обраний для створення того чи іншого твору. У ранній творчості композитор писав на авторські тексти (Р. Леандер, Т. де Моліна). У цей же період композитор звертається до народних текстів (збірка «Чарівний рік хлопчика»). Зацікавлення у Малера народною поезією викликане філософією Ф. Ніцше, який вважав, що саме у народній творчості відчутне поєднання Діонісійського та Аполонового начал у мистецтві. У зрілому періоді творчості Малер звертається до поезії Ф. Рюккерта. У циклі на слова Рюккерта «Пісні про померлих дітей» композитор використовує інтонаційні арки-повтори, що створюють музичну зчепленість між завершенням однієї пісні та початком наступної задля створення музичної безперервності, мета циклічності (подібно його симфоніям), яка заснована на пісенно-мисленні Малера.

На пісенний стиль Малера зробили вплив представники австро-німецької *Lied* – Ф. Шуберт, Р. Шуман, Й. Брамс. У зрілий період (цикл «Пісні про померлих дітей») композитор звертається до декламаційної мелодики Р. Вагнера. Вокальна мелодика заснована на австро-німецькій та, частково,

єврейській народній пісенності (використання фрігійського ладу, ладів з низькими шаблями, геміоліки). Фортепіанна фактура заснована на традиціях композиторів-романтиків, зокрема Ф. Шуберта. Особливістю гармонічної мови є використання ладової модальності, відхилень та модуляцій у близькі та далекі тональності. Крім того, Малер використовує музичні мотиви для охарактеризування пісень – мотиви ходи (перша і друга пісні), ножа (третья пісня), похоронного маршу і липи, як символу спокою (четверта пісня). Вперше у третій пісні з цього циклу – «У моїх грудях гострий ніж» і пісні «Спогад» (з «Чотирнадцяти пісень...») композитор вперше використовує принципи симфонічного розвитку в пісенному жанрі.

Одним з основних принципів композиційної техніки Малера в останньому циклі є двоголосий контрапункт як природний засіб для вираження контрастних станів. Він передається мелодією, пов'язаною зі зміною гармонічних функцій. У циклі «Пісні про померлих дітей» спостерігаємо відмову від педальних тонів та поліфонічну лінеаризацію музичної тканини, що зумовлює відхід від традиційного відчуття тональності, коли кожен голос стає незалежним від іншого та розвивається індивідуально.

РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНИЙ СВІТ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛІВ ГУГО ВОЛЬФА ДЛЯ БАРИТОНА

2.1. Музично-естетичні погляди та стильові риси пісенної творчості

Гуго Вольф¹⁵ (1860 – 1903) – видатний словенський композитор пізньоромантичної доби, з іменем якого пов'язано завершення розвитку жанру австро-німецької *Lied*. Пісні Вольфа мають унікальну властивість тісного взаємозв'язку між музикою, мовою та поезією. Його пісні – це стиснені до мініатюрних рамок німецького ліричного вірша масштабні музичні драми, що стали джерелом нової виразової сили його пісенних форм. Подібно до того, як

¹⁵Справжнє прізвище батька композитора – Вовк [90, с.15].

Шуберт переосмислив суть класичної опери та ораторії (Гайдна, Моцарта, Бетховена) у рамках ранньо-романтичної пісні, Вольф завершив шлях її розвитку в епоху пізнього романтизму, надавши вагнерівського оперного драматизму пісенному жанру, частково перетворивши його на вагнерівську музичну драму для голосу та фортепіано [108, с.28]. Вольф розширив пісенний тезаурус класичної німецької *Lied* до такого рівня, яку після нього ніхто не міг перевершити. Вперше ввів до австро-німецької традиційної *Lied* пародійно-комічний елемент, створивши жанр сатиричної пісні та комічної пісні-сценки.

Шлях Вольфа-композитора почався у 1875 р., у 15-річному віці, коли він вперше відкрив для себе музику Р. Вагнера. Для нього це було одкровенням, і вже до двадцятивосьмирічного віку він сформував виражальні компоненти нового пісенного стилю, набув художнього досвіду. Музична естетика Вольфа від початку була зосереджена на засвоєнні експресивних засобів виразності. На його пісенну творчість зробили глибокий вплив великі жанри опери, симфонічної поеми та симфонії (Вагнер, Ліст і Брукнер), а також малі пісенні форми, вдосконалені його великими попередниками і старшими сучасниками (Шуберт, Льове, Шуман, Ліст, Брамс).

Любов до художнього слова у композитора сформувалася ще в дитинстві. Замолоду Вольф захоплювався творами Й. В. Гете, Жана Поля, Г. Келлера, Ч. Діккенса, І. Тургенєва, М. Твена, Л. Штерна, К. Іммермана, В. Скотта, П. Меріме, Ф. Геббеля, Ж. Б. Мольєра. Композитора приваблювали філософські ідеї А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, Р.Вагнера («Опера та драма»). Як композитор-модерніст, що широко послуговувався романтичними засобами виразності, він надавав перевагу текстам поетів-романтиків (Дж. Байрон, Дж. Леопарді). При зверненні до поезії старших сучасників (Гете, Ейхендорф, Гайне, Меріке, Келлер) він виявляв високий художній смак.

Музично-естетичні погляди Вольф висловлює через своє ставлення до композиторів минулого та своїх сучасників. Ще в дитинстві він багато часу присвячував вивченню музики Баха та віденських класиків, з якою знайомився у музичній бібліотеці Відня [90. с.14]. Замолоду, працюючи музичним

критиком, він з великим пієтетом ставився до музики Й. С. Баха [90, с.33]. Вольф був знайомий з багатьма своїми сучасниками – Г. Малером, Р. Вагнером, Ф. Лістом, Й. Брамсом, А. Брукнером. З Малером він товаришував ще з часів навчання в консерваторії, однак Малер упереджено ставився до декламаційного типу мелодики, який так подобався Вольфу¹⁶. Знайомство юного композитора з вагнеровими операми – «Тангойзером» і «Лоенгріном» – справило глибоке враження на все життя. Зустріч Вольфа з Вагнером у грудні 1875 р. завершилась порадою великого майстра спробувати творити в жанрі пісні [41, с.103]. З Лістом Вольф зустрічався у 1879 р., той заохочував його спробувати писати твори більшої форми.

Як музичний критик Вольф критично відгукувався про консерватизм музики Брамса, особливо про його твори великих форм, порівнюючи їх з Вагнеровими операми. Ернст Ньюмен вважає, що Вольф високо цінував почуття піднесеності, радості. Якось він сказав: «Справжнім випробуванням композитора є те, чи може він радіти. Вагнер може радіти; Брамс не може» [90, с. 36]. Вольф уважав, що Брамсові бракує творчої оригінальності, бо той переважно наслідував Шумана і Мендельсона, а не «революціонерів» Л. Бетховена, Г. Берліоза, Ф. Ліста. Все ж йому подобалися деякі твори Брамса, зокрема кілька пісень і Струнний квінтет *g-moll* [41, с.105]. Відомо, що у листах Вольф неоднозначно відгукувався про інструментальні твори А. Брукнера, вважаючи їх буденними, позбавленими «глибокого інтелекту» та «бетховенського пафосу», однак, після особистого став його палким шанувальником. Вольф писав схвальні панегірики творам К. В. Глюка (опера «Іфігенія в Тавриді»), Й. Гайдна (ораторія «Створення світу»), камерно-інструментальним творам та пісням Ф. Шуберта і Р. Шумана, Ф. Мендельсона, К. Сен-Санса, Г. Берліоза, Л. Шпора, К. М. фон Вебера. Особливо він цінував національний дух опери «Вільний стрілець» Вебера та драматизм «Вампіра» Г. Маршнера. Серед слов'янських композиторів Г. Вольф поважав Б. Сметану,

¹⁶Їхні стосунки погіршились у 1893 році, коли Малер, вже будучи головним диригентом Віденської державної опери, відмовив Вольфу у постановці його першої опери «Коррегідор».

А. Дворжака, Ф. Шопена, П. Чайковського, М. Глінку. Несприйняття у Вольфа викликали твори Е. Гріга, а також опери італійських композиторів – «Джоконда» А. Понк'єллі та «Мефістофель» А. Бойто [41, с.105].

Працюючи музичним критиком (1884 – 1887), Г. Вольф розширює свою музичну ерудицію, глибше починає розуміти природу вокальної музики, втілення в ній еквіваленту основного настрою вірша та різноманітних його змін. Ця концепція визначає мистецьку форму його пісень, музичні ідеї, що витікають зі словесного тексту, забезпечуючи їм загальну єдність. Своїм завданням Вольф бачить відтворення життя поетичного героя в музичному тексті.

У збірці пісень на сл. Е. Меріке, наприклад, центральний поетичний образ зумовлює «залізну» логіку музичної побудови («Зітхання»), в той час як більш «розсіяний» вірш, вдумливий чи оповідний, укладається у більш гнучку формальну схему, що наскрізно розвивається («Різдвянику I», «У похід»). Структура композиції, відображаючи будову вірша, тонко варіює кожен окрему деталь, відтворює найдрібніші деталі тексту. Лише тоді, коли форма і зміст пісні безпосередньо впливали з поетичного джерела, геній Вольфа реалізувався найповніше. Його музична інтуїція проявлялася в кожному аспекті твору: мелодиці, ритміці, гармонії, контрапункті, ладо-тональних змінах, формі, фортепіанній фактурі.

Ритм, як об'єднуючий чинник поезії та музики, відіграє центральну роль у пісенній творчості композитора і слугує елементом прямого переключення з одного настрою в інший. Іноді це показово, як у жвавій піднесеній ритміці «Пішої прогулянки». Ще інтимніший зв'язок між настроєм і змістом вірша містять ритмічні зміни пісень «Різдвянику I» та «Межі людства». Вольф ніколи не повторює свої ритмічні засоби: ритміка кожної пісні створює і підтримує окремий настрій. Проникливість мелодики Вольфа пов'язана з чутливою гостротою його власного слухового сприйняття (він мав абсолютний слух, був досвідченим настроювачем фортепіано). Найменші модуляції чи відхилення для нього мали особливе значення. Його мелодика,

вокальна чи фортепіанна, часто розвивається майже незалежно протягом пісні («У похід»), є невіддільною від гармонічного контексту, який у вокальній творчості Вольфа є дуже вагомим чинником.

Вольф, як і багато інших композиторів його часу, зазнав критики за вживання «дисонансів». У листі від 21 травня 1890 р. до Еміля Кауфмана він пише: «Той факт, що мені дорікають за створення послідовностей нерозв'язаних дисонансів, залишає мене абсолютно незворушним, бо я маю можливість продемонструвати, як кожен із моїх дисонансів, якими б сміливими вони не були, ... можуть бути виправдані найсуворішими критеріями теорії гармонії» [161, с.23]. Музична мова Вольфа вирізняється оригінальною гармонією, але її випадкові дисонанси рідко видаються надмірними. Стиль композитора був глибоко вкоріненим у зрілу романтичну традицію, хоча небагато композиторів його часу використовували розширені гармонічні можливості Вагнерового типу. Натомість гармонійні ресурси (розкішні, часто оригінальні) Вольф використовував для втілення настрою вірша. У нього сформувалось тяжіння до збільшених квінт, каденційних секундових зворотів. Основне враження від гармонічної мови пісень Вольфа — не показна новизна, а глибоке оригінальне її застосування, що сягає корінням двох джерел: 1) вокальної музики німецької професійної традиції (церковні кантати Баха, зінгшпілі Моцарта, пісні Шуберта, Шумана) та 2) вагнерової пізньоромантичної гармонії [108, с.12]. Його мелодико-гармонічне письмо тісно пов'язано зі словотворенням. Виразні незалежні вокальні лінії Вольфа пристосовані до звичайних і жіночих рим німецької мови, неминуче призводить до поліфонічних накладень та еліпсисів; вони природньо втілюють складну поезію (наприклад, Е. Меріке). Тобто жанр пісні Вольф трактує як можливість дослідити природу зв'язків пізньоромантичних гармонічних засобів зі словом та його тональними змінами як важливою основою розвитку форми [57, с. 87].

Єдність малої пісенної форми Вольфа вимагає, щоб усі її компоненти були тісно поєднаними (спорідненими чи контрастними) з визначеним тональним центром. Це зумовлює специфіку гармонічної мови його пісень, яка втілює поетичний зміст двома способами. Перший – усталена основна або ж побічні тональності, у які відхиляється тоніка в момент напруги; другий – ладова модуляція, що відтворює поетичний настрій пісні – складний чи напружений, формуючи побічну опору, в яку розв'язується напружений дисонанс. Кожен спосіб є окремим аспектом загального композиційного методу, відповідаючи за емоційне напруження чи його спад в поетичній мові композитора.

Чисельними є приклади колористичних ефектів у гармонії Вольфа. Вони можуть ілюструвати словесний каламбур (початок «Пісні ельфа»), колористичний ефект («У похід»). У «Пішій прогулянці» з «Mörike-Lieder» модулююча інтермедія завершується в основній тональності – *D-dur*, наче звивиста дорога, що веде назад додому, де гармонія та тонально-модуляційні зміни відповідають змісту поезії (*D-dur – A-dur – e-moll – Fis-dur – D-dur*).

Тож не дивно, що у Вольфа, подібно Шуберту й Шуману, у пісенному компонуванні виникають певні словесні асоціації з визначеними тональностями, ключовими знаками. Композитори знають, що дієзи є відносно яскравішими або барвистішими, ніж бемолі. Як зазначає Е. Семс, у Вольфа, безперечно, такі асоціації були. Іноді його нотний запис набуває майже візуальної якості, ніби надзвичайні бемольні тональності, записані дієзними, або навпаки, не просто здавалися зручними, а відповідали якомусь уявленню про «темне» чи «яскраве» звучання. Його улюблені тональні послідовності для ефекту «освітлення» містять чотири дієзи (або чотири бемолі) при ключі з кожною тональною зміною. Вольф використовував тональність *A-dur* для «весняних» пісень (наприклад, «Наче попередження») і сприймав її як яскраву. Тональність *a-moll* мала в нього завуальоване або сумне звучання, що часто відповідало настроям лиха або втрати («Межі людяності»). *Es-dur* та *As-dur* у

Вольфа втілюють настрої безтурботної впевненості («У похід»). Тональність *C-dur* він часто обирав для показу простоти характеру («Королівська молитва»), *D-dur* – для настрою блаженного задоволення або піднесення, викликаного свіжістю росянистого ранку («Піша прогулянка»), *d-moll* – для невдоволення чи гніву («Прометей») і *Des-dur* (або *cis-moll*), залежно від настрою – для музики ночі й сну («Опівночі», «Пісня Вейли»). Пісні, що написані у тональності *h-moll*, особливо ті, що закінчуються на домінанті, мають гіркий відтінок, зумовлений розривом романтичних стосунків («Пісня закоханого») [108, с.32].

Дуже прискіпливо ставився Вольф до транспонування своїх творів. Як і більшість композиторів-пісенників доби романтизму, він підтримував транспоновані версії своїх пісень. Але його відчуття звуковисотності та тональності було настільки тонким і тісно поєднаним зі значенням слова, що будь-який відхід від оригінальної тональності не відповідав його звукоідеалу або навіть фальсифікував наміри митця.

Та музичний тезаурус Вольфа є глибшим, ніж звичайна тональна ілюстрація чи звукозображальність. Він часто блискуче наслідує фортепіанними засобами звучання інших інструментів (арфу у «Пісні Вейли»), ходу мандрівників («Арфіст II»), поступ оленів («Різдвянику I»), коней («У похід»), бичування батогоми («Самосповідь»). Звуконаслідувальні ефекти, які є близькими до мовленнєвої театральності, Вольф втілює засобами звуковисотності, ритму, фактури, темпу, динаміки. Приміром, зображення грому й блискавки у «Прометей», ефекту мерехтіння та зникнення у просторі в «Пісня ельфа», низькі стійкі звуки в пісні «Опівночі» асоціюються з темрявою ночі, створюючи настрій сну.

Автономність фортепіанного супроводу також сприяє майже симфонізованому розвитку мотивів, що відображає мінливі настрої вірша («У похід»). Фортепіанні перегри можуть поєднувати контрастні розділи пісні, передбачаючи безперервність дії у жанрі оповіді чи балади («Менестрель»)

або ліричної пісні («Піша прогулянка»). Фортепіанна постлюдія не раз схожа на вихід зі сцени, що часто нагадує оркестрове письмо Вагнера [108, с.30].

Значну частину своїх пісень (близько 20) Вольф аранжував для оркестрового виконання (1890), однак в цій версії вони ніколи не виконувались. Він ставив своїм завданням перетворити ці вокальні мініатюри на більші полотна, які могли б виконуватись у концертній залі або на сцені оперного театру [108, с.30].

На думку англійського музикознавця Еріка Семса, основа музичної експресії композитора вкорінена не лише у баладній традиції мальовничих інтермедій, яку Вольф засвоїв під впливом пісень Карла Льове (1796-1869)¹⁷, але й у новіших оркестрових прийомах, які він почерпнув із фортепіанних транскрипцій опер Вагнера. Це змусило Вольфа шукати власну пісенну концепцію як багатовимірний театр уяви, де все об'єднувала музика – конструкцію, дію, персонажів, сюжетів, іронію, розповідь, жест, пантоміму, пісню й танець, костюми, декорації і навіть сценічні ефекти, включаючи освітлення. У Вольфовій ідеї звукової еквівалентності жанру пісні можна углядіти кристалізацію власних музично-естетичних ідей, подібно аналогічним ідеям Вагнера. Але Вольф залишився в рамках пісенної традиції: фортепіанний супровід у нього назавжди залишився основою пісенної форми.

Щодо вагнерівських впливів на пісенну творчість Г. Вольфа слід зазначити, що композитор добре знав вокальні перекладення партитур опер Вагнера, здійснені Ф. Лістом (бл. 1882). Вони стали передвісниками структури фортепіанних партій його пізніших пісень (зокрема, у відтворенні оркестрових ефектів, таких як імітації струнних пасажів, вібраційні або пульсуючі ефекти *tremolando* у «Прометейі»). Драматичне втілення ліричних моментів викликає вагнерівські алюзії у свідомості Вольфа, особливо коли віршований текст

¹⁷ Німецький композитор-романтик, співак, кантор, органіст, диригент. У його доробку ораторії (17), опери (6), симфонії (2), фортепіанні концерти (2), струнні квартети (3)

асоціювався в нього з уривками чи фразами в лібрето опер Вагнера. Наприклад, у пісні «Привиди озера Муммель», де у вірші йдеться про похоронну процесію («Totengeleit»), партія фортепіано має паралелі із зображенням кортежа Тітуреля («Geleiten wir») з «Парсифаля» Р. Вагнера; початок пісні «Різдвянику I» споріднений із сценою появи Ерди у «Зігфріді» («kräftig reizt der Zauber»). У пісенній творчості Вольфа завжди яскраво помітні не тільки вербальні та візуальні зв'язки з Вагнером. Сам Вольф, як вагнеріанець, завжди тяжів до вагнерівських алюзій. Його власна стилістика та фактура партії фортепіано зазнали значного впливу фортепіанних транскрипцій опер Вагнера. Тож не дивно, що паралелі між Вольфом і Вагнером часом доволі істотні, хоча й не завжди яскраво виявлені. Спорідненість Вольфа з Вагнером вкорінена у подібному ставленні обох композиторів до музики і до вербального тексту. У Вольфа рушійна сила музичної драми трансформувалася у вокальну лірику.

Виразальні засоби вокального стилю Вольфа були близькими до музичної мови ранніх романичних пісень XIX ст. Ф. Шуберта та К. Льове.¹⁸ Словесно-музичні ідеї Шуберта були набагато глибшими; вони більш ліричні, ніж оповідні, більш поетичні, ніж живописні, і містять чіткі музичні еквіваленти внутрішнім почуттям. Вокальні твори Вагнера збагачували і розширювали ідеї його попередників. Вольф сприйняв ці спільні походження музичні ідіоми, які сформувались раніше в австро-німецькій музиці. З цієї матриці викристалізувався Вольфовий пісенний стиль. На думку Е. Семса, він виконує дві функції: символізувати почуття і творити форму [108, с. 129]. Всі пісні Вольфа заслуговують на увагу, позаяк можуть розповісти про зміст чи інтерпретацію кожної композиції.

2.2. Пісні для баритона зі збірки на сл. Е. Меріке

Збірка пісень на слова Едуарда Меріке була опублікована навесні 1889 року видавництвом Ветцлера [89, с. 65]. Першими виконавцями пісень Вольфа

¹⁸Твори останнього є переважно ілюстративно-зображувальними. Його балади з характерними фортепіанними інтермедіями є звучним еквівалентом збірки оповідань із малюнками.

були німецький тенор Фердинанд Єгер та австрійські співачки-сопрано – Фредеріке Маєр і пані Герцог [90, с. 86].

Вибір текстів Вольфом був зумовлений бажанням покласти на музику поезію його улюбленого поета. Е. Меріке (1804–1875) – німецький поет-романтик, прозаїк, лютеранський пастор – належав до так званої Швабської романтичної школи, яка продовжувала розвивати традиції Й. В. Гете.

Щодо цілісності «Mörike-Lieder» треба зазначити, що спочатку Вольф не трактував пісні як вокальний цикл. На перший погляд, вони більше нагадують збірки тих самих авторів, де пісні об'єднані за часом створення чи за якимось іншим принципом («Мирти» Р. Шумана чи шубертівська «Лебедина пісня» укладалися видавцями з пісень, які не були опубліковані самим автором за життя). Компонуючи свій опус, Вольф задумав укласти пісні не згідно з порядком їх створення, а згрупувати за змістом віршів. Всі 53 п'єси не утворили єдиної послідовності, наче глави роману, але в збірці можна простежити своєрідну історію про мандри молодого людини, яка романтично сприймає світ.

Вокальна збірка «Пісні на слова Е. Меріке» (Mörike-Lieder) була написана протягом 1888–1889 рр. у м. Петхельсдорфі, недалеко від Відня, у домі друга Г. Вольфа Генріха Кехерта. Останній познайомив Г. Вольфа з поезією Е. Меріке. Композитор назвав свою збірку «Вірші Меріке для голосу соло та фортепіано». У виданні композитор зумисне поставив своє ім'я після імені поета і вмістив на титульній сторінці портрет Меріке у знак свого пошанування його поезії.

В утвердженні пріоритету поезії перед музикою була ще й доля подяки, який став для Вольфа «посередником» у новаторських пошуках. Зрілий творчий стиль Вольфа епізодично вже проявлявся до початку роботи над текстами Меріке. Але з цієї поезії Вольф визначає для себе основні принципи пісенної естетики, коло образів і виражальних засобів. Багато з них отримають надалі інше, деколи більш поглиблене трактування в нових пісенних циклах. Але жоден із пізніших циклів композитора не перевершив цикл на вірші

Меріке за силою безпосередності, первозданності висловлювання. Наголосимо, що пісні Вольфа «реабілітували» ім'я Меріке в історії німецької романтичної поезії, коли його творчість була майже забутою.

Цикл пісень, створений у зрілий період творчості композитора, зробив його знаменитим. До поезії Е. Меріке зверталось багато німецьких композиторів, зокрема Й. Брамс, М. Рeger, Г. Пфiцнер, Р. Шуман та Р. Франц. На відміну від своїх колег, поетичні тексти Вольф прочитав цілком по-новому, що стосується не тільки широкого застосування пізньо-романтичних засобів виразності, що йдуть від Ф. Ліста та Р. Шумана. На чільне місце музичної інтерпретації композитор ставить поетичне слово, надаючи йому більшої ваги та поєднуючи пісенну мелодику з декламаційністю. Вольф втілює увесь комплекс рис пізньоромантичного музичного мистецтва: інтенсивно-алітераційний («трістанівський»), за Е. Куртом, принцип, деталізовану, часом рафіновану декламацію тексту, що обмежує прояв загальнозначущого пісенно-мелодичного мислення; індивідуалізоване формотворення. Композитор звертається в цьому циклі до техніки мотивно-симфонічного таваріаційного розвитку, а це висуває додаткові вимоги до культури слухового досвіду.

Будучи лютеранським пастором, Е. Меріке писав більшість поетичних творів на духовну та високоморальну тематику, але не оминав тем чарівних, містичних та любовних. Г. Вольф komponував пісні циклу здебільшого для високого співочого голосу, однак серед них є окремі що теситурно відповідають низькому голосу. Серед них на духовну тематику написані «Король на коронації» («Der König bei der Krönung»), «На різдв'янику» («Auf Christblume I»), «Зітханья» («Seufzer»), «Подумай, о душе» («Denk'es, o Seele!»), «Порада старої жінки» («Rath einer Alten»), «Попередження» («Zur Warnung»), «Сповідь» («Selbstgeständness»). Чарівним та містичним темам присвячені «Пісня Ельфа» («Elfenlied»), «Опівночі» («Um Mitternacht»), «Наспів Вейли» («Gesang Weylas»), «Привид озера Муммель» («Geister am Mummelsee»); темам природи – «Прогулянка» («Fussreise»).

Духовні пісні написані в молитовному характері, пісні на теми природи та кохання витримані в стилі пісень Ф. Шуберта та Р. Шумана. Твори містичної тематики збагачені звукозображальністю аккомпанементу, який відтворює спів солов'я, морську бурю, глибини озера, імітує гру арфи. Пісенну творчість Г. Вольфа вважають вершиною розвитку австро-німецької професійної пісні кінця XIX – початку XX століття.

«Король на коронації» («*Der König bei der Krönung*»)

(E-dur; 4/4; Sehr getragen; Ais–fis¹)

Ця пісня є однією з перших, написаних Г. Вольфом на слова Е. Мьоріке. Вона була створена 13 березня 1886 р. під час канікул, проведених в м. Морау (суч. Австрія) разом зі своєю сестрою Модестою та зятем Йозефом Штрассером [90, с. 22]. Пісню було опубліковано взимку 1887-1888 рр. у збірці «Шість віршів Шеффеля, Меріке, Гете та Кернера» («*Sechs Gedichte von Scheffel, Mörike, Goethe und Just. Kerner*»), яку опублікував Еміль Ветцлер за підтримки мецената Фрідріха Екштайна [90, с.56]. Видання збірки було присвячено батькові композитора Філіпу¹⁹ [90, с.56].

Прообразом пісні «Король на коронації» стала молитва короля Марка «*Mein Herr und Gott*» з третьої сцени першої дії опери «Лоенгрін» Р. Вагнера [108, с. 206]. У цьому творі композитор розвиває вагнерівської традиції — багатоголосу акордову фактуру з октавним дублюванням нижнього її шару в партії фортепіано, хроматизми та суто вагнерівські гармонічні звороти, віддаючи шану своєму кумирові [108, с. 234].

Жанрова основа твору — пісня-гимн в характері урочистого хоралу. На думку американського дослідника творчості Вольфа Чарльза Осборна, ця пісня асоціюється з вагнерівськими величними образами, а метою героя є служити своїй країні [93, с.95]. Величний акордовий супровід та повільний темп (*Sehr getragen*) слугує тлом для пощаблевого висхідного розгортання

¹⁹ Видання «Шести віршів» було другим томом із двох виданих томів пісень Вольфа видавництвом Ветцлера. До першого тому увійшов цикл «Шість пісень для жіночого голосу» (*Sechs Lieder für eine Frauenstimme*), присвячений матері Вольфа Катаріні [134, с. 56].

мелодики звуками натурального мажору, яка у другій фразі досягає першої мелодичної вершини (e^1). Принципи побудови вокальної мелодики є суто вольфівськими, що поєднують мелодичне і декламаційне начала. Голосовий діапазон пісні досить широкий (*Ais-fis¹*). У гармонічній мові відчутні впливи мелодики і гармонії пісень Шумана (хорально-модальні діатонічні та перемінно-ладові гармонії).

Двотактний фортепіанний вступ починається з III шабля, проте відразу ж зіставляється з акордами основної тональності — *E-dur*, у якій вступає голос (*Dir angetraube am Altäre*). Вже з пеших тактів твору присутні модальні гармонії у супроводі, що надають особливої опуклості вокальній мелодекламації, що розвивається широкими фразами. Також присутня ладова колористика — використання мажоро-мінору. У третьому такті Вольф незвично розв'язує D_7 у субдомінанту. Міжтактова синкопа, на межі 5-6 тт. на словах «*O Vaterland wie bin ich dein*» у Вольфа символізує ідею поклоніння і покірності. На думку Е. Семса, композитор зображує відданість короля своєму народові [108, с.25]. У гармонічного розвитку композитор використав квінтовий тональний план (*E-dur—H-dur*). Друга фраза першого речення (тт. 7-10) зазнає більшої хроматизації мелодики, відхилень у субдомінанту сферу. Гра мажоро-мінору приводить до домінантової тональності (*H-dur*). Перемінність викладу завуальована наскрізним розвитком гармонічного супроводу, де перше речення має 10 т. (2 т. вступу + 8 тт., а друге — 12 тт.

У другому реченні (тт.11-22) йдеться про Божеблагословення короля на благо служіння своєму народові (*Geuss auf mein Haupt, Herr* - Злий на голову мою, Господи, чашу миру). На межі 11 і 12 тактів на слово «Herr» (Боже) припадає міжтактова синкопа, яка символізує поклоніння Богові [161, с.25]. Та ж символіка Божого поклоніння використана у 14 такті на словах «*Friedens aus*». Функційні співвідношення створюють відчуття мажоро-мінорної змінності (*E-dur*), що експресивно зіставляється з далеким *b-moll* (тональністю тритонового співвідношення, т.15) на словах «*dass ich wie eine Sonne strahle dem Vaterland und meinem Haus!*» (І засяє сонце на мою Батьківщиною і

домом моїм). Це співпадає з точкою золотого перетину на словах «*köstlich Öl des Friedens aus*» (13-14 тт.). Відбувається тональне відхилення через *fis-moll* до *Es-dur*, де вокальна лінія досягає найвищої кульмінації у 15-16 тт. на звуці *e¹*, за яким у каденції слідує різкий спад (*f - p*), що завершується доповненням у головній тональності. Фортепіанна постлюдія, по суті, є гармонічною каденцією з улюбленим вольфівським зворотом (D-S).

«*Піша прогулянка*» («*Fußreise*») (D-dur; 4/4; *Ziemlich bewegt*; cis–e¹)

Пісня була написана 20 березня 1888 р. [90, с. 59]. Вольф в ейфорії писав до свого товариша Е. Ленга: «Я повинен відмовитися від думки, що «Перша любовна пісня дівчини» — найкраща пісня, яку я коли-небудь писав; Те що я написав сьогодні вранці, «Пішу прогулянку», ще в мільйон разів краще. <...>Музика створює і передає справжнє відчуття звільнення, піднесення, захоплення. Можливо, бачення Вольфа тут, як і у «Новому житті», більш світське і менш побожне, ніж у Меріке-поета. Але життєздатність реакції героя пісні вповні відповідає чуттєвому образу юного Меріке ...» [108. С. 255].

Можна простежити окремі стильові паралелі з вокальною лірикою Ф. Шуберта, зокрема романтичним мотивом мандрівки, започаткованим першою піснею «В дорогу» («*Das Wandern*») з циклу «Чарівна мельниківна» Шуберта. «Прогулянка» є одним із полюсів пісенного стилю Вольфа, які, маючи джерелом австрійську народну пісенність, ставлять проблему буття людського роду, започаткованого праотцем Адамом. Показовим є «нецитатне» використання фольклорного матеріалу, органічне перевтілення народнопісенної «заколисної» мелодики. Жанровими витоками «Піша прогулянка» зобов'язана традиційній австро-німецькій *Lied*, а також традиціям чоловічої хорової пісні Лідертафель («*Liedertaffel*»).

Тональність пісні – *D-dur* – у Вольфа символізує блаженне задоволення або піднесення, викликане свіжістю росистого *ранку* [107, с.25]. Пісня має складну тричастинну будову, де перша частина написана в куплетно-варіантній формі (за типом заспів-приспів). Чотиритактний фортепіанний

вступ, що вводить у загальний характер твору, слугує незмінним рефреном першої частини пісні. Особливий ритмічний рисунок, із пунктованим затактом, асоціюється із австрійським народним парним танцем (Приклад 6 А).

Перша частина «Прогулянки» складається з трьох розділів (куплетів), будова якої структурується за схемою: $A (a b) - A^1 (a1 b) - A^2 (a2 b)$. Перший куплет є восьми тактовим періодом і складається з двох взаємодоповнюючих речень (AB). Партія фортепіано створює гумористичний характер, де у лівій руці продовжується виклад синкопованої фігури вступу, що наскрізно супроводжує виклад усього твору, натомість в акордиці правої руки частково дублюється (в унісон чи терцію) мелодика вокальної партії танцювального характеру із заклично-окличними інтонаціями. Фортепіанний супровід заснований на повторенні єдиної мелодичної поспівки.

Мелодія першого куплету побудована на звуках тонічного тризвуку $D-dur$. Згідно з драматургічним розвитком, незначні мелодичні зміни відбуваються від куплету до куплету, що пов'язано з підкресленням нюансів поетичного тексту. У другому куплеті з сьомого такту відбувається розширення через відхилення в тональність домінанти ($A-dur$). У програвші додані до октав секунди у партії правої руки створюють комічний ефект.

Третій куплет у вокальній партії розпочинається з терцієвого звуку основної тональності. У 38 т. через акорд III щабля відбувається відхилення в тональність домінанти. Перша частина модулює в тональність «весняного» $A-dur$, яка слугує домінантовою тональністю до середньої частини.

Середня частина «Пішої прогулянки» (з т. 43) суттєво контрастує змісту оповіді, що підкреслено ладотональним контрастом ($A-dur - e-moll$). Тут герой звертається до праотця Адама, що уславлює Всевишнього. Вокальний форшлаг у фразі «As alte Lehrern sagen / Як говорять старі вчителі» на слові «Lehrern / вчителі» символізує насмішку героя над старим Адамом. Мелодика набуває схвильованих рис і розвивається спочатку секвенціями, заснованими на бароковій риторичній фігурі хреста, згодом набуває ляментозних рис (тт.

51-54) (Приклад 6 В). Вокальна лінія середньої частини розгортається експресивними фразами, які надзвичайно влучно відтворюють поетичний текст: «Also bist du nicht so schlimm, o alter Adam / Тож ти не такий вже й поганий, о старий Адаме». Ці фрази втіюють стан глибокого афекту і співпадають з точкою золотого перетину на словах «Liebst und liebst du immer doch» / «Ти ще любиш і хвалиш» (тт. 52-53). Мелодична лінія у цій фразі починається в динаміці f з кульмінаційної вершини-джерела (e^2) і, розвиваючись секвентно, поступово спадає на малу сексту поступеним рухом (e^2-gis^1). Нисхідний рух мелодики супроводжується спадом динаміки ($f-p$). Тиха кульмінація співпадає з точкою золотого перетину та появою тональності піднесеного *Fis-dur*. У межах її утвердження відбувається мелодичне кадансування, що завершується фразою «DeinelieberSchöpferunfErhalten» / «Твого улюбленого творця і годувальника». На думку Е. Семса, низхідна мелодика (до тоніки) у завершенні кожного куплету у Вольфа символізує стан задоволення героя пісні [107, с.25]. Переходові до репризи передують нова інструментальна зв'язка, що зберігає сталим пунктований початковий рисунок і модулює з *Fis-dur* в основну тональність (*D-dur*).

Репризна частина пісні (*D-dur*) є значно видозміненим варіантом першої, зберігаючи квадратну будову. Її заключне положення зумовлює інтонаційні зміни, що розпочинаються вже з першої фрази. Куплет складається з двох речень (4+4), де перше має схожу мелодичну лінію з третім куплетом. Друге речення є фінальним у вокальній партії. Поступовий підйом до заключної тоніки надає музичному образу відчуття задоволення й радості від чудової прогулянки [108, с.25]. Фортепіанна постлюдія розширена до шести тактів завдяки повторенню октавою вище матеріалу вступу.

«У noxid» («Auf einer Wanderung») (Es-dur; 6/8; Leicht bewegt; H-g¹)

Писати цю пісню Вольф розпочав 11 березня 1888 р., однак не завершив її. Згідно з твердженням Е. Ньюмена, він довго не міг повернутися до

початкового настрою пісні, щоб її дописати. Нарешті з'явилося очікуване натхнення, і він закінчив твір, вставивши чудову середню частину, яка добре контрастувала з крайніми розділами. Весь цей час він був дуже щасливим, щоденно працюючи над своїми піснями [90, с. 59].

Прем'єра відбулася 14 жовтня 1890 р. на концерті в Тюбінгені. Першим виконавцем, можливо, був німецький тенор Ф. Єгер – виконавець більшості пісень Вольфа [90, с. 77]. На думку Аманди Глауерт, вірш Меріке присвячений моменту захоплення, коли мандрівник втрачає будь-яке відчуття місця й часу, і Муза» оволодіває ним [57, с. 125].

Е. Ньюмен вважає, що пісня «У похід» написана у тричастинній формі. Однак те, що Е. Ньюмен називає третьою частиною, по суті є інструментальною постлюдією, яка виконує роль коди, тематично побудованої на матеріалі першої частини.

Пісня написана у складній двочастинній формі з кодою (*Es-dur, Leicht bewegt*). Основна тональність символізує настрій безтурботної впевненості. Фактура фортепіанного вступу (тт.1-4) створює грайливий образ вершника, що перебуває в доброму гуморі під враженням від чарівного містечка, куди він прибув. Особливою є фігура з пунктованим ритмом, що відтворює характер верхової їзди. (Приклад 7). А. Глауерт вважає, що Вольф тут змальовує поета, який, мандруючи пішки, шукає джерело натхнення для творчості [111, с. 125]. Фігура пунктованого ритму, видозмінюючись, пронизує всю пісню. Вокальна мелодика першої частини позначена пасторальним характером і розвивається симетричними фразами, повторюючи синкопований ритмічний рисунок фортепіанної партії з барвистими гармонічними послідовностями. Перша частина складається з трьох побудов (8+6+8), що завершуються розгорнутою зв'язкою-каденцією (т. 35-48). Особливістю гармонічної мови є використання відхилень у тональності II^b та VI^b щаблів, що є запозиченими з гармонічного стилю Ф. Шуберта. Кожне відхилення до нової тональності, часто далекої, зображує калейдоскопічність зміни краєвидів. Часта зміна тональностей відтворює картини природи чи місцини, побаченої мандрівником. Вокальна

мелодика мелодекламаційного типу вступає з 5 т. 1 реч. (7 т.) (*Es-Ces*) + 2 реч. (5+4) (*D-Des*). Вокальне доповнення, у якому мандрівний поет асоціює звучання одного пташиного голосу з солов'їним хором, звучить на *piano* на високому e^2 , відхиляючись на *ppp* у *E-dur*. У 16 т. відображено момент хвилювання ліричного героя, що відтворено висхідними стрибками у мелодиці, що кульмінує (*forte*) на високому g^2 (т. 31). Після закінчення співу (т. 34) фортепіано ще зберігає стан своєрідної ейфорії, що передався від настрою співака, поступово заспокоюючись (з т.38). Повторюваність низхідних фраз у фортепіанній інтерлюдії (тт. 38-48) символізує заспокоєння та зміну настрою – з бурхливо піднесеного – на початковий.

У другій частині пісні зображено радісне здивування вершника від краси природи. Це відтворено початковими фразами вокальної партії (тт. 48-50, 51-52). Настрій ейфорії починає спадати, настає момент розгубленості героя (т.55), адже він не розуміє, як опинився перед міською брамою. З 63 т. на словах «Ah, hier, wie ligt die Welt so Licht» / «Ах, який тут світлий світ» поет, зачарований красою навколишнього світу, починає хвилюватися. У наступних фразах (тт. 71-77, 78-81) хвилювання ліричного героя зростає. Мелодичні мотиви, хроматично здіймаючись у партії фортепіано (тт. 79-81), символізують осяяння героя – до нього приходить Муза поезії (т.82), що зображено фортепіанними арпеджіо. Герой знову заспокоюється і продовжує свою подорож (т.90), що зображено у фортепіанній постлюдії початковою ритмічною фігурою, яка згодом звучить октавою нижче (т. 99), завершуючись мотивом мандрів (т.98).

«Пісня ельфа» («*Elfenlied*») (F-dur; 2/4; Mäßig; d–f¹)

«Пісня ельфа» була створена у 1888 р. і вперше виконана в оркестровій редакції на концерті Вагнерівського товариства 15 березня 1892 р. у Берліні вокалісткою Фрідерік Мейер (сопрано) [90, с. 86]. Вірш Меріке було включено в «*Maler Nolten*» відповідно до третьої й дев'ятої сцен п'єси тіней «*Der letzte König von Orplid*» [108, с. 57]. У вірші йдеться про нічну пригоду маленького

лісового ельфа, який живе у хатці равлика. Вночі об одинацятій годині сільський сторож вигукнув: «Elfe! / Одинацята!». Цей вигук почув сонний ельф, який спросоння сприйняв його за своє ім'я і не може збагнути, хто його розбудив – соловейко чи подруга-ельфійка Сільпеліт (за Е. Меріке)? Сонний ельф вилізає зі своєї хатки і спускається в село, де бачить світло у вікні будинку. Наближаючись до вікна, він бачить святкове застілля, яке сприйняв за весільний бенкет. З цікавості він намагається заглянути блажче, та вдяряється головою об камінь і тікає назад до лісу. Йому вслід звучить: «Гей, ельфе! Чи тобі не досить?».

У наскрізно-нестрофічній формі пісні (*F-dur*, помірний темп – *Mäßig*) можна виділити п'ять епізодів. Перший розпочинається маркованими звуками вигуку *Elfe* сільського сторожа, що виголошує одинадцяту годину ночі, який маленький ельф сприймає як своє ім'я. Удари годинника імітовано звукозображальними засобами — висхідною діатонічною гамою в партії соліста, що дублюється фортепіано. Перше речення початкового епізоду починається із затакту в неосновній тональності (*Es-dur*, тт.1-9). У другому реченні фактура вокальної партії подрібнюється з відповідним ущільненням партії фортепіано, створюючи комічну характеристику персонажа і демонструючи експозицію образу. Вокальна партія другого речення схожа за викладом із першим. Протягом перших двох тактів другого речення (5-6 тт.) у вокальній партії відбувається відхилення у *B-dur*, що в подальшому модулює в основну тональність (*F-dur*). Перший епізод з наступним об'єднує 4-тактова зв'язка, у якій звукозображальними засобами відтворено бій сільського годинника на башті.

Другий епізод (у формі періоду повторної будови з проростанням) спочатку деталізовано відтворює пробудження ельфа та його нічну мандрівку лісом, у супроводі світлячків (на остинатних мотивах) до стін сільського будинку, де відбувається весільний бенкет (з т.22). У першому реченні другого епізоду (тт.14-21) вокальна лірична мелодія накладається на октавний акомпанемент фортепіанного супроводу. У лірично-запитальному типі

мелодики, що розвивається секвенціями, в партії ельфа проглядає явне зацікавлення персонажем, що його розбудив.

Друге проведення періоду (що триває 18 тактів) є найрозгорнутішим. Тут ідеться про вихід сонного ельфа у світ: він вилазить із своєї хатки і сходить з гір у долину. Цей момент також насичений звукозображальністю, імітуючи незграбні кроки ельфа. Вокальна партія розвивається так само, як і в попередній частині, лише партія фортепіано зазнає певних змін. Ліва рука протягом перших восьми тактів зберігає октавне повторення основного звуку, а далі до кінця частини (т.42) відхиляється у різні тональності, щоб завершити цю частину у тональності *D-dur*. Від її початку (т.22) у правій руці фактура супроводу змінюється спочатку тремолюванням, а далі (з т.26) – розкладеними акордами на стакато у перехресному викладі. Між цим і наступним розділом існує тритактова фортепіанна зв'язка у попередньому фактурному викладі.

Наступний епізод розпочинається із затакту (т.42) й триває 11 тактів (до т.53). У ньому йдеться про побачене ельфом весільне святкування. Вокальна мелодія (з т.42) має вже більш наспівний характер, близький до народної жартівливої пісні. У фортепіанній партії права рука зберігає попередній виклад фактури, натомість партія лівої руки представлена в акордовому викладі. Ця частина має наступний тональний план: *G-dur – e-moll – H-dur*. Висхідні звуки у партії лівої руки (т.52) символізують наближення моменту удару об стіну, що наступає на четвертій тривалості(т.53) у вигляді різкого акорду ($\Pi_5^{\#1}$ на *sforzando*). Останній епізод пісні розпочинається з вигуку на високому f^l («Pfu!», т. 53) з хроматичним спадом до тоніки. На думку Е. Семса, цей зворот символізує розчарування ельфа, позаяк йому не вдалось розгледіти весільне святкування [108, с. 60].

Останній, 13-тактовий розділ побудований на розширеному кадансу ($D_7^{\#5 \#7} - T$). Мешканці будинку гукають вслід за ельфом, який утікає від них: «Гей, Ельфе! Чи тобі не досить? Ку-Ку!». Мелодика цього розділу сповнена вокальних вигуків. Ця пісня Вольфа є чудовим зразком комічної пісні-сценки.

«*Onivnochі*» («*Um Mitternacht*»)(*cis-moll*; 12/8; *Sehr ruhige Bewegung*; *Gis-es¹*)

Пісня написана у строфічній формі й складається з двох куплетів. Фортепіанний вступ починається в низькому регістрі з м'яким перехресним ритмом вісімками тонів і півтонів, що у Вольфа асоціюється з ідеєю сну, нічного сну, як і тональність *cis-moll*. Із затактом до другого такту розпочинає свій рух вокальна мелодія, де початковий мотив від тоніки рухається рівними висхідними звуками на сексту, з 4 такту – тотожним висхідним рухом на малу септиму, а з шостого – низхідним хроматичним рухом. Стійкі вокальні звуки («*ruhn*» і «*Joch*») в кінці фрази (т.10) на *gis/as* уособлюють спокій, а тональність відхиляється до *B-dur*. У другій частині строфи (з т.11) вокальна та фортепіанна мелодії наростають та яскравішають при першій згадці про співочі потоки, що ненав'язливо підкреслюється тривалими акцентованими звуками в партії правої руки, а гармонія поглиблюється та «темніє» на слові «*Tage / день*» з відчуттям жалю за яскравим днем, що закінчився.

Такі змінні гармонії на довгих тривалостях у Вольфа символізують спокій та умиротворення. Останнє слово «*Tage*» журливо лунає в динаміці *pp* основній тональності (*cis-moll*). Тепер мелодія знову звучить у низькому регістрі. Тіні зникають, спогад зливається з ніччю, як «*vom heute gewesenen Tage*» / «з сьогоднішнього минулого дня»; вокальна мелодія двічі спадає на октаву, закінчуючись на низькій домінанті, що звучить у зворушливий момент.²⁰

У другому куплеті варіантні зміни вокальної мелодії хоч і незначні, зате найбільш ефектні. У «*klingt des Himmels Bläue süsser noch*» («блакить неба звучить ще солодше») вокальна мелодія звивається вгору, досягаючи найяскравішого кульмінаційного звуку пісні – *e¹*. Знову ж, в останньому слові «*gleich geschwungenes Joch*» («навіть вигнуте ярмо») довгий звук, що чується у слові «*ruhn*» («спокій») у кінці першого куплету, витримується ще довше, у

²⁰ Низхідні октави в кінці кожного вірша нагадують октави в кінці «*Im Walde*» Шумана Op. 39 № 11, де також йдеться про подію дня, що згадується вночі.

вигляді стійкої рівноваги. У постлюдії заколисні фрази фортепіанної прелюдії повторюються.

«Морознику I» («*Auf eine Christblume I*») (D-dur; 4/4; Mäßig langsam; c-f¹)

Меріке знайшов свою квітку чемерник (або різдвяну квітку)²¹ на церковному кладовищі в Ноєнштадті. У листі до Вільгельма Гартлауба він описує своє відкриття і здивованість цим фактом яскравими фразами, що уклалися у віршову поему. Містичне цвітіння, як він його назвав, «дивилося на нього так чарівно, що сповнило його тугою» [108, с.31]. Символіку різдвяної троянди, глибоко вкорінену в складній творчій особистості Меріке, він запозичив зі світу народної легенди про «квітку Христа», подаровану немовляті-Ісусу пастушком. Усі ці аспекти стали однаково повно відображені в романтичній німецькій літературі та поезії, що знайшли відбиття у його філософії та творчості.

Уявні роздуми Меріке про містичний символ поєднані з винахідливими варіаціями на духовну тематику. Початок пісні дещо споріднений із виходом Ерди («*Stark ruft das Lied*») у першій сцені третьої дії опери «Зігфрід» з тетралогії Р. Вагнера «Перстень Нібелунга» [108, с. 31] і починається тональністю блаженного піднесення (*D-dur*). Повільні цілі тривалості, що супроводжують початкове звернення до різдвяної квітки, поступово розгортаються уведенням коротших нотних тривалостей, які повторюються до тих пір, поки ритм повністю не трансформується у стакато вісімок у третьому куплеті, починаючи з «*Im nächt'gen Hain / В темному гаю*». Ця метаморфоза, майже ритмічна модуляція, виражає зміну внутрішнього настрою та руху – від захопленого споглядання у першій фразі – до образу тонконогого оленя, який обережно ступає повз.

Тим часом мелодико-гармонічні засоби накладають подальші контрастні візерунки та барви на фактуру фортепіанної партії. Їхні найтепліші та найрізноманітніші прояви відображені у другій строфі, де автор у стані

²¹ Інша назва – горицвіт (морозник).

ніжної меланхолії відвертається від холодної квітки, щоб оплакувати та благословляти мертвих. Можливо, Вольф знав, що уявне незнайомство з церковним цвинтарем і могилою було поетичною вседозволеністю. Насправді ж Меріке відвідав на цвинтарі родинне поховання (як він повідомив В. Гартлаубу) [108, с. 32]. Повільні початкові звуки відновлюються на «Schön bist du», а послідовність коротких вокалізованих слів натякають на Ерду в III дії «Зігфріда» («kräftig reizt der Zauber»), де таємниця також виростає з-під землі, сяючи холодним сяйвом. Словом «Zauberreich» («Чарівне королівство») Меріке забезпечує специфічний вербальний зв'язок.

Тональність середньої частини пісні (тт.14-26) – *Fis-dur* – асоціюється з настроєм ейфорії. Але пульс частішає, рух тривалостей мінімізується, і починається подальший процес ритмічного подрібнення. Тепер вокальна партія та супровід рухаються плавно, подібно описаному аромату та одягу, з відповідними вокальними кульмінаціями на словах «Wohlgeruch / Аромат» та «Brautgewand / Сукня нареченої»; у подібних образах кожна з п'яти багряних крапель Христа («fünf Purpurtropfen») втілена звучанням одного звуку на стакато з ремаркою «zart» (ніжно).

У останньому куплеті знову з'являються мотиви попередньої нічної сцени з повторюваними вісімками, які пов'язані з образом оленя, що пасеться. І тепер вони трансформуються у тріолі високих шістнадцяток, що змальовують здивованого ельфа. Врешті маленька фігурка ельфа нарешті зупиняється й зникає з тексту вірша, так само, як і його музичний образ.

«Зітхання» («Seufzer») (e-moll; 2/2; Langsam und schmerzlich; cis–e¹)

Ця, мабуть, найкоротша пісня на сл. Е. Меріке, що написана у формі періоду. Головна тональність – *e-moll*, *Langsam und schmerzlich* (Повільно і скорботно) — ремарка композитора. У віршах Меріке перед текстом є кілька латинських двовіршів під назвою «Cruх fidelis», запозичених зі «Страстного гимну Фортуната», який поет знайшов у збірці гімнів XVIII ст. Латинські вірші, що лягли в основу вірша Меріке, висловлюють глибокий жаль. Власний

настрій поета — сердечне зітхання – перетворився у Вольфа на болісний стогін.

Фортепіанна прелюдія сповнена різких дисонансів, що символізують страждання людини через втрату віри, а чотиритактова хроматична висхідна послідовність (тт.3-7) веде до низхідного ляментозного вступу вокальної мелодії, що символізує покаєння. Під «wollt' ich es hegen, willt' ich es pflegen» («я прагнув доглядати й плекати це») фортепіано повторює зворушливі початкові акорди прелюдії, передвіщаючи крах віри. У фразі «hab's nicht geheget» («я не користувався цим») фортепіано повторює хроматично висхідні октави прелюдії. Пісня досягає кульмінації у фразі про докори сумління («bin tot im Herzen / моє серце вмерло»). Постлюдія, «чіпляючись» за останню вокальну фразу, голосно вигукує «O Höllen schmerzen! / О, пекельні муки!». Лірика Вольфа перегукується з втіленням почуття провини Тангейзера з однойменної опери Вагнера: його слова «bin tot im Herzen» («мертвий в серці») і рима зі «Schmerzen» («болі») навряд чи могли бути випадковими у не надто побожного вагнеріанця, яким був Вольф: мелодія вокальної фрази Вольфрама «Den Tod, den er ihn gab im Herzen / Смерть, яку він подарував йому у своєму серці» з вищезгаданої опери Вагнера схожа на тт.55–58 цієї пісні²².

«Пам'ятай, о душе» («Denk' es, o Seele») (D-dur / d-moll; 6/8; Mäßig; c–d¹)

Оповідання Меріке «Моцарт на шляху до Праги» вважають найяскравішим у німецькій романтичній літературі. У ньому йдеться про неіснуючу подію.²³ У вірші Меріке з цього оповідання йдеться про історію однієї молодої жінки з Богемії, яка все ще перебуває під чарами почутої музики Моцарта. Вона закрила й заблокувала свій інструмент, на якому він грав, щоб жодна інша рука не торкнулася його знову. Читаючи слова пісні,

²²Оркестрова версія «Зітхання» Вольфа ще більше наближає цю паралель.

²³Під час подорожньої зупинки каретою композитор збивається зі шляху і опиняється на території великої садиби. Після деяких пригод його впізнає відомий капельмейстер з Відня, і композитора вмовляють залишитися і створити музику для весільної церемонії. Після від'їзду композитора, наречена, переставляючи нотні збірки, натрапляє на старий пісенник, з якого випадає сторінка з «Богемською народною піснею».

вона плакала, відчуваючи, що Моцартові залишилося недовго жити. Вона хвилювалася через те, що такий яскравий геній незабаром має згоріти у власному полум'ї.

Вольф зазнає у цій пісні впливу стилю Моцарта. Про це свідчать її несподівано прозора стилізована фактура та тематичні контрасти.

Пісня «Пам'ятай, о душе!» написана у простій двочастинній формі, де друга частина контрастує з першою. Тональність пісні (*D-dur*) уособлює піднесений настрій. У фортепіанній прелюдії лунає промовистий мотив дзвону (у першому реченні), а потім – легкого зітхання (у другому). Кожне речення повторюється, друге – терцією вище, для зростання відчуття напруги. Вокальна партія вступає з новим пасторальним розміром $\frac{6}{8}$. Цей мотив повторюється тоном вище. Після тривалої паузи (т.18) знову з'являються дзвінки октави в партії лівої руки, цим разом регістром нижче і зловісно наполегливі «*Siesinderlesenschon*» («Вони вже призначені»), що уособлюють думки про смерть. Гармонія і фактура тьмяніє й поглиблюється. У другій частині пісні партія фортепіано відновлює мотив зітхання та похоронного дзвону, поки початковий вокальний речитатив у пунктованому ритмі зображуватиме коней, що везуть на цвинтар труну з померлим генієм: «*ZweischwarzeRösslein* / Два чорні жеребці».

Поступ коней, запряжених у катафалк, раптово стає напруженим у момент переходу на дводольний метр ($\frac{2}{4}$): «*siewerdenschrittweisgehn* / вони підуть крок за кроком». Вокальна партія рецитуює один звук, а розмірений крок похоронного кортежу у фактурному акомпанементі поступово набирає сили, досягаючи непереборного пориву вперед. Фортепіанні акорди вибухають на *ff* *tremolandii* згодом затихають у німій тиші. У постлюдії скорботний плин початкової прелюдії ритмічно трансформується у сумний жалобний марш, що поступово завмирає.

«*Порада старої*» («*Rath einer Alten*») (e-moll; $\frac{3}{8}$; Gemessen; d–g¹)

Пісня була написана 22 березня 1888 р. в Петхельсдорфі. Вона створена у тридольному розмірі з відтінком Шубертових інтонацій, закладених у мелодичному зерні таритмічних формулах. Твір можна трактувати як невелику новелу в дусі народних пісень з їхньою сентиментальністю та моралізуванням [107, с.76]. За сюжетом, героїня пісні — юна дівчина, що мріє про поцілунок, а старша жінка радить їй стримувати себе. У мелодиці пісні Вольф відштовхується від жанрових формул народної ліричної пісенності. Згодом композитор визнав невдоволення цією піснею. І все ж створена сценка дуже реалістична за життєвою силою вислову.

Точна відповідність музики віршеві також доповнена переконливим мелодичним ритмом. Пісня починається й завершується досить безкомпромісно, стрімкими ритмами та підкресленим неритмічним акцентом, що уособлює повчання молодого дівчати старшою жінкою. А тим часом спогади старої пом'якшують її речитатив, перетворюючи на кантилену. Граційні нотки, що пролунали в перших різких фразах, починають весело щебетати для зображення птахів у «schön reife Beeren» («гарні стиглі ягоди»). Вони залишаються пом'якшеними напівпестливими фразами у «теплих» мажорних гармоніях при зверненні до дівчини («Aber mein Dirnchen / Але моє дівча»). Вокальна мелодія ненадовго «зв'язує» допоміжні звуки з тривалим звуком на «gedrehet» («повернувся»), а потім дівчина замовкає на мить, сповільнюючи на слові «schweigen» («бути тихою»). Нарешті, у третій частині знову з'являється початковий мінорний мотив. Пісню завершують дзвінкі тонічні акорди. Вольф використовує аччікатури для створення комічного ефекту, тому не дивно, що цей гармонічний прийом трапляється тут доволі часто. Приблизно те саме стосується акцентованих акордів.

«Пісня закоханого» («Lied eines Verliebten»)

(h-moll; 6/8; Stark bewegt und drängen; cis-e¹)

Ця сахвильованго-драматична пісня належить до новаторського типу Вольфової пісні — симфонічної поеми в мініатюрі. У вірші Меріке втілено

широку гаму настроїв, що переплелись у душі поета, враженого досконалою красою коханої. Від невиразних відчуттів «темних, божественних глибин», де «мелодійно шумлять джерела долі», поет звертає погляд до неба і слухає «сміх і спів зірок». Меріке знаходить нові засоби для поглиблення ліричного змісту вірша, оминаючи типові для романтичної поезії мотиви духовного розладу. Своє висловлювання він поглиблює за рахунок переростання любовної лірики в пантеїстичне переживання гармонії природи.

У пошуках адекватних музичних засобів втілення задуму поета Вольф звертається до звукових ідей симфонічної музики пізнього Бетховена і Брукнера, органічно включаючи їх складовою власної стильової системи. Інтонаційним прообразом тематизму пісні могли стати головна тема повільної частини Восьмої симфонії Брукнера, а також фінал Дев'ятої симфонії Бетховена. Вольф збагатив ліричне висловлювання образами «філософського симфонізму». Починаючи з «Пісні закоханого», він неодноразово використовував любовну тематику для зображення яскравих картин природи, що символізували екстатичне почуття єдності з усім сущим (на противагу тому, як у шубертівській пісенній ліриці мотив нерозділеного кохання став символом романтичного розладу героя з навколишнім світом).

Пісня написана у простій тричастинній формі. У вступі бурхливо-схвильована мелодія (тт.1-8) у швидкому темпі втілює ідею самотності [108, с. 21]. Її супроводжує тривожне контрапунктуюче пульсування акордики правої руки. Послідовні фрази поєднуються у тривалому розгортанні висхідної мелодії, що охоплює дві октави, перш ніж досягти миттєвої точки спокою, щоб початися знову. Мелодія продовжує розвиватися далі у потужному спогаді про окремі миті життя та кохання, позаяк дві незалежні лінії – вокальна та інструментальна – рухаються своїми шляхами в різних напрямках. Низхідна контрапунктуюча лінія вокальної партії запитально піднімається на фразі «mein gedacht?» («подумала про мене?») (т.23). Тим часом теми фортепіано, хоч і вишукано варіюються, зберігають ту саму форму і масштаб. Дві лінії – вокальна та інструментальна – розділяючись або

поєднуючись, надають нового життя та сенсу одна одній і словам тексту. Додієз-мажорним тризвуком Вольф змальовує яскравість ранкових дзвонів (у «Morgenglocken», т.20), жвавим стакато – подальшу роботу працюючого хлопця-мірошника (тт.34-40). Фортепіанна постлюдія тонко перегукується з тематизмом вступу, але раптом несподівано обривається.

«*Hasniv Weyllu*» («*Gesang Weylas*») (Des-dur; 4/4; Langsam und feierlich; des-f¹)

Вольф написав цю пісню 9 жовтня 1888 р. на віллі Й. Екштайна біля Відня. У німецькій міфології зображений Меріке острів мрії Орплід – дім богині Вейли, який перебуває під її особливим захистом. Омріяний острів – джерело її магічної сили; земля, сповнена божественністю, що очищала навколишні води, наказувала васалам поклонятися королям. Цей острів є сценою із чарівної п'єси «Останній король Орпліда» з роману Е.Меріке «Художник Нольтен», що містить, між іншими, текст «Привида озера Муммель». Цей вірш був написаний через п'ять років після створення роману. Образ чарівного королівства здійснив значний вплив на Меріке. У трактуванні Вольфа ліричний стиль вірша набув заклинального, майже релігійного характеру. Слухач ніби присутній на містичній церемонії, оскільки вона відбувається в уявному світі поета.

Ця коротка пісня написана у тональності *Des-dur* та повільному темпі – *Langsam und feierlich* (Повільно й урочисто). За структурою – це проста двочастинна форма, за жанром – своєрідна лірична ода. У першій частині твору богиня Вейла оспівує широчінь і красу свого острова Орпліда. Однотактовий вступ арпеджіюваними акордами (на *pp.*) зображує нічну гру богині на арфі. Перша частина написана у формі періоду з двох симетричних квадратних речень. Це експозиція образу чарівного острова. Вокальна мелодика першого речення (тт. 2-5) рецитують один звук на тлі арфоподібних арпеджію в партії фортепіано (*Des-dur*). У фактурі фортепіанної партії використано улюблений зворот Вольфа – *D-S* (тт. 3-4). Друге речення викладене в тональності *III* мажорного щабля (*F-dur*), проте у

подальшому модулює в ареал основної тональності. Вокальна партія зберігає декламаційний характер, проте у каденції ($K-D_7-T$) мелодика викладена у вигляді розкладеного тонічного тризвуку, стилізуючи гру арфи.

У другій частині твору йдеться про омивання берега острова давніми водами і приїзд царів на поклоніння богині Вейлі. Виклад матеріалу починається з еліптичного відхилення в тональність субдомінанти (*Ges-dur*, т.10). Гармонія супроводув початкових тактах (тт.10-11) побудована на звороті: $(D_7-|II_7^{b5}-D^4_3)\rightarrow(S)| DD_2$, в той час як вокальна партія викладена звуками D_7 . Відт.14 у партії фортепіано звучить арпеджіо при низхідному вокальному русі вокальної мелодії на квінту. На слові «Könige / королі»(т.16) у динаміці *f* звучить кульмінаційний *f*², а далі – спад до нижньої тоніки на *p*. Останні чотири акорди фортепіанної постлюдії поступово затихають у динаміці *pppp*.

«Привид озера Муммель» («*Die Geister am Mummelsee*»)

(*cis-moll*; 8/4; *Feierliches Marschtempo*; *Ais-gis*¹)

Пісня була написана травня 1888 р. в Перхтольдсдорфі (Нижня Австрія). За жанром це – балада, створена на казково-фантастичний сюжет, що зображує картину пекельного шабашу. У вірші йдеться про похоронну процесію, де партія фортепіанного акомпанементу є ремінісценцією хору лицарів Граалю «*Geleiten wir in bergenden Schrein*» з VIII сцени III дії опери «Парсифаль» Р. Вагнера [108, с. 31]. Монодійно-декламаційний стиль викладу позначений барвистою мелодико-гармонічною мовою.

Фантастичний світ озера Мерікетакож запозичив зі свого роману «Художник Нольтен», він викладений через розмову двох казкових дитячих персонажів. Їхнє видіння пророкує кінець похмурого чарівника-язичника Ульмона, який завоював чарівний острів Орплід. Підтриманий своїм народом, Ульмон заявив про рівність з верховними богами, які негайно винищили населення острова чумою і засудили короля на тисячу років небуття. Душа померлого короля веде цей діалог над своїм тілом і мріє, що король лежатиме

у кришталевій труні, усміхатиметься своїй давно померлій дружині («сяюча жінка»); і дякуватиме Богу.²⁴

Музична реалізація балади Меріке Вольфом цілком інша, ніж у творах ранніх романтиків (наприклад, Шуберта в баладі «Лісовий цар»). Вольф трактує жанр балади в жорстких рамках похмурого маршу смерті. Крім Шуберта, в жанрі вокальної балади працював Карл Льове (1796–1869), творчість якого була близькою Вольфові. Один із прийомів стилістики К. Льове – використання верхнього регістру фортепіано для блискучих і химерних ефектів у зображенні надприродних явищ – Вольф використав у цій пісні. Урочисті марші Вольфа також асоціативно можна пов'язувати з першою сценою «Парсіфаля» та «Летючого Голландця» Р. Вагнера (басовий мотив у 13-му такті пісні та теми Вольфа)[108, с.135].

Пісня наскрізної будови написана у тональності *cis-moll*. Фортепіанний вступ починається моторошними чистими квінтами в низькому регістрі, що зображає церемоніальний похоронний кортеж (із звуком приглушених барабанів та гуркотом коліс карети). У момент акордового вступу вокальної партії, у фортепіано звучать натяки на примарні трубиказкової Ельфляндії з додаванням стаккато для зображення факелів (на слові «Fackeln»). Рух процесії зображено правою рукою фортепіано, що зависає на високих тремоландо та вокальною партією (з лівою рукою фортепіано), що імітують нові мотиви. У басовому голосі контртема заснована на ритмі початкових тактів і покликана нагадати про сенс перших слів «Vom Berge was kommt dort urn Mitternacht spät?» («Що йде з гори опівночі?»), підсилюючи акцентами відчуття зростаючої загрози й моторошності.

В наступному епізоді, на «Jetzt öffnet der See» («тепер озеро відкривається») ліва рука фортепіано відтворює рух хвиль, згодом – графічно

²⁴Сьома сцена «Останнього короля Орпліда» доповнена сценічною режисурою. Вона фіксує дію в рідній для Меріке Швабії; «Ніч. Місячне сяйво. Лісиста долина. Озеро Муммель». На задньому плані схилом гори звивається велика похоронна процесія літаючих привидів. На передньому плані, на пагорбі – король і двоє дітей.

«представлені» живі сходи («lebende Treppe»), печерний гул («summen die Lieder») і молитву за упокій померлої душі («singen ihn unten zur Ruh»).

Меріке наповнює вірш яскравими барвами. Засобами фортепіано Вольф з приголомшливою віртуозністю відтворює нюанси тексту (права рука фортепіано), тоді як ліва запитує, як і раніше, ще наполегливіше, про дивні постаті, що спускаються зі схилу гори! Завдяки мальовничій інвенційності музичний ряд ілюструє примарні тумани («es geisten die Nebel»), хвилювання морської стихії («zum Meere»), тривожне запитання, раптову повторну появу привида, сильний вітер моря, що супроводжує їхнє прибуття, безнадійну спробу втечі [108, с.58]. Нарешті повторювані останні слова вірша «sie wittern, sie haschen mich schon / вони чують, вони ловлять мене», стають більш зловісними у музичному втіленні. Блискуче зображена Вольфом сцена стала фантастичного пейзажу рясніє жвакими алюзіями: від *cis-moll*, тональності ночі та снів і страхітливих D_7 (т.5) до таких тонких деталей, як точкове освітлення стаккато у «Fackeln», таємничий музичний розвиток у «Totengeleit» і порожнечі першого та останнього акордів.

«Наче попередження» («Zur Warnung»)

(a-moll / A-dur; 4/4; Sehr langsam (schleichend und trübe); H–e¹)

Ця пісня-сатира – більш народна за духом, де Вольф висміює людські вади своєї епохи: поважного критика або легковажного поета. У ній йдеться про невдалі відвідини музою безтурботного поета. Вольф створює на диво точний музичний еквівалент насмішкуватого та саркастичного гумору Меріке. У фортепіанному вступі збільшені квінти використано для створення удаваного пафосу, що сприймається «серйозно». «Хворобливо-мляві» теми чергуються з неврастенічними нападами, розгортаються з урочистістю пізніх бетховенських квартетів. Пісня написана у три частинній формі, де перша і третя заснована на мелодекламації, а середня є більш кантиленною.

Перший розділ, з його сповзаючими фігурами у фортепіано та хрипкими вставними словами *Sprechstimme* є унікальним у творчості Вольфа. У «Ja, ich

bat die Muse um ein Lied / так, я попросив у своєї музи пісню» він проникає у вокальне інтонування, хоча навіть тут слово «Lied» співак промовляє, а не співає. Це – чи не перше застосування *Sprechstimme* практиці австро-німецької *Lied*.

Глузливі гармонічні аччікатури ведуть до чудової наступної частини (у швидкому темпі), де майбутній поет дарує Музі свій шедевр. Ці аччіаккатури ілюструють спародійоване глузування Музи. Голосу доручено банальну мелодію з неправильним наголосом (на «und»), неправильним звуком (на «Wendehals / кривоший») і незграбним наполяганням на тоніці (*a-moll*). У фортепіано злегка клацаючі квінти тривіально дзвенять над жорстким «порожнім» акомпанементом, витриманим на окремих задовільнених звуках.

Вольф створює яскравий образ німецького поета, що вдаряє по своїй крихітній лірі. Ця фактура влучно поєднана з початковою фразою третьої частини «So ging es fort / так воно продовжувалося». Коли виконавець висловлює свою тривогу та страждання («mir wurde immer bänger»), ліва рука вторує йому, а потім акомпанемент весело жваво підстрибує використовуючи трелі при думці про вино. У завершенні пісні Вольф стилізує фінал, спочатку ліричною темою, а далі – бурлескним квазі-Генделівським речитативом.

«Самостійність» («*Selbstgeständnis*») (F-dur; 4/4; Mäßig; c-f¹)

Ця жартівлива пісня, що завершує збірку, написана 17 березня 1888 р., сповнена приємного шарму. Веселий вступ продовжує вокальна мелодія з простим супроводом. Жанрова основа пісні – похідний марш, трактований в гумористичному тоні, що підкреслено фактурою з пунктованим ритмом. Е. Семс уважає, що цей ритм асоціюється з ударами батога, за допомогою якого матір муштрує сина [108, с.143]. Твір написано у простій двочастинній формі, розділи якої об'єднані однаковими фортепіанними інтерлюдіями на однотоковому мотиві, який щоразу перегармонізовується; в той самий час партія лівої руки хроматичної підіймається вгору (C-dur: $S-DD^6_5-T^6_{4-^{\#5}}/S_6-D_2(\rightarrow S_6)-VIIH-T|-II-7^{\#1}-(D-7(\rightarrow III)-S|-DD^6_5-D_7-T)$).

Початок вокальної партії побудований на тоніці (*F-dur*), де мелодія розвивається від пріми до терції. Фортепіано дублює ритмічний малюнок вокальної партії. Перша частина пісні складається з восьми тактів, друга – з десяти. Вокальні частини об'єднані чотиритактовою фортепіанною інтерлюдією, де у кожному такті повторюється «дугоподібна» фраза з різними гармонічними опорами у кожному такті: $S-DD^6_5 - T^6_{4-#5} | S_6-D_2 \rightarrow (S)-VII_7$ мелод.- $T | -II-VII_7 \rightarrow (III)-III$ маж.- $S | -DD^6_5-D_7-T |$ Мелодія «*ist eben alles an mir*» («усе повинно було зосередитися на мені») повторюється зі змінами «серйозних» акцентів над хроматично висхідною акордовою лінією басового голосу. Цим композитор створює теплий емоційний образ, який концентрується на постаті однієї особи. Як висновок у фінальній постлюдії Вольф цю ж фразу використовує на словах «*Schläg' für Sechse / шість ударів*», яка постійно лунає в акомпанементі. Але цим разом Вольф нагадує удар батога, який зависає на верхньому f^1 , і ефект приголомшливий.

2.3. Пісні для баритона зі збірки на сл. Й. В. Гете

Вокальна збірка на сл. Й. В. Гете (*Goethe-Lieder*) написані для різних типів чоловічих і жіночих голосів упродовж 1888-1890 рр. Серед пісень збірки для чоловічого голосу декілька присвячено басу-баритону. Це: «*Harfenspieler*» («Три пісні Арфіста») – із віршованого роману Й. В. Гете «Роки науки Вільгельма Майстра», пісні «*Der Sänger*» («Менестрель») та «*Königlich Gebet*» («Королівська молитва») – з поетичної збірки «Балади». Зі збірки «Оди» для бас-баритона написано два твори – «*Prometheus*» («Прометей») і «*Grenzen der Menschheit*» («Межі людства»).

Перші сольні пісні на слова Й. В. Гете Г. Вольф написав між 1883–1887 рр. Сама ж збірка «*Goethe-Lieder*» була створена дещо пізніше, впродовж 1888–1890 рр. До неї увійшло 52 пісні. Створена у зрілий період творчості митця, вона належить до тих циклів, що зробили Вольфа знаменитим. Вибіртекстів був зумовлений бажанням по-новому прочитати ці пісні у порівнянні з його попередниками, зокрема романтиками першої половини XIX ст. – Ф. Шубертом і Р. Шуманом.

Поетичні тексти Гете у Вольфа отримують нове втілення. Це стосується не тільки пізньоромантичних засобів виразності, що йдуть від Р. Вагнера, Ф. Ліста, але й особливостей музичного формотворення. У своїй інтерпретації текстів Гете Вольф по-особливому виділяє кожне слово, максимально деталізуючи його, вміщуючи в особливий музичний контекст. У першому виданні цикл мав назву «Вірші Йоганна Вольфганга Гете», що підкреслювало особливу вагомість поетичного тексту.

Збірка була опублікована на початку 1890 р. видавництвом Лакома у Відні. У віршах Гете композитор виявив нову єдність філософського задуму з музикою. Пісні, що написані для баса-баритона, умовно об'єднуються темою митця, яка сформувалася під впливом філософських поглядів композитора. «Goethe-Lieder» відрізняється від інших збірок композитора епічно величним, масштабним тоном музичного висловлювання. У цьому опусі зрілого митця вперше з'являються мелодії, скомпоновані в дусі хоральних наспівів, що асоціюються з високими роздумами про суть буття. Композитор по-іншому, ніж у попередньому циклі, трактує тип пісні-монологу. Тепер це не мініатюрна афористична п'єса, а розмірений розгорнутий «наскрізний» виклад вокальною партією речитативно-декламаційної оповіді. У партії фортепіано з'являються інтонаційно-напружені хроматичні мотиви в могутніх октавних дублюваннях, без гармонічного супроводу, які стають знаками внутрішніх душевних протиріч. Нотування вокальної партії в басовому ключі підтверджує призначення цих пісень для низького чоловічого голосу. Цим Вольф ніби відроджує давню традицію співаків-чоловіків, як виконавців епічного репертуару (як це було прийнято в народній традиції з прадавніх часів). У цих піснях по-різному поєднані риси оповідного та філософського змісту.

Критик Артур Зайдль зазначає, що Вольф більше тяжів до поезії початку XIX ст. і нехтував поезією модерністів[57, с.85]. Вірші Меріке були маловідомими наприкінці XIX ст., тому Вольф міг стверджувати, що відкриває нові обрії у своїх піснях на слова поета. Але Гете був батьком німецької романтичної поезії, тому Вольф (за А. Зайдлем) підтверджував свої погляди,

звертаючись до його поезії. Вибір текстів Гете справді вплинув на визнання пісень Вольфа широкою публікою [57, с.85].

Гете не любив втручання музикантів у тонкий баланс між змістом і формою своєї поезії, тому до музичних «вільностей» композиторів він ставився підозріло. Якщо композитор клав на музику його поезію, Гете вимагав дотримуватися авторських строфічних форм [57, с.90]. Відомо, що Бетховен, свідомо порушував обмеження Гете в жанрі пісні та прагнув виявити власне трактування, яке б ставило його «вище» за поезію Гете. З розвитком жанру *Lied* така практика стала майже нормою. Ідея Бетховена щодо впливу музики на поезію (мелодія — це «чуттєве життя поезії, ... яка перетворює інтелектуальний зміст вірша на чисте відчуття»), залишалася домінуючою естетичною моделлю для розвитку романтичної *Lied*. Вольф, мабуть, був першим серед тих авторів пісень, які зробили неявний виклик Гете своєю музикою. У збірці пісень на сл. Й. В. Гетевідбулося помітне звуження діапазону та інтенсивності експресивних образів Вольфа порівняно з циклом на слова Меріке [57, с.96]. У піснях на слова Гете Вольф також намагався перенести *Lied* на новий ґрунт, використовуючи порівняння зі старим, щоб підкреслити те, що було відмінним і безпрецедентним у його власному підході [57, с.99].

Вольф намагався розкрити значення багатогранної поезії Гете, шукаючи напруженої форми, можливо, більш відповідної ліриці навіть у розлогих баладах поета. Музикознавиця А. Глауерт високо оцінює яскравість зображення сцен і принципу наскрізної дії в баладних композиціях Вольфа, називаючи їх мініатюрними операми або п'єсами в мініатюрі [57, с.99].

Особливою рисою збірки на сл. Й. В. Гете є *міні-циклічність*, заснована на принципі об'єднання пісень у тематичні групи. У своєму циклі Вольф повністю зберігає послідовність розташування текстів, укладених поетом; він яскраво відобразив стан і проблеми австро-німецького суспільства епохи *fine de siecle*. Тому ці пісні вимагають глибокого прочитання та переконливої інтерпретації їх музично-поетичних образів.

«Пісня Арфіста I» («*Harfenspieler I*»)

(h-moll / f-moll; 4/4; Sehr getragen, schwermütig; H-f¹)

Вольф розпочав писати Першу пісню арфіста 27 жовтня 1888 р. на віллі свого спонсора Ф.Екштайна біля Відня, а протягом чотирьох наступних днів написав ще дві пісні арфіста, гостюючи у свого друга Г. Кехерта у Деблінгу, поблизу Відня [90, с. 64]. Відомо, що трактування трьох Шубертових балад арфіста Вольф критикував [90, с. 78].

Текстову основу пісні взято з віршованого роману Гете «Роки науки Вільгельма Майстра». Образ старого арфіста з'явився у Й. В. Гете під враженням від подорожі Італією у 1786–1787 рр. За сюжетною фабулою, у арфіста від таємних інтимних зв'язків з рідною сестрою народилася донька Міньйон, з якою він після смерті сестри був вимушений покинути рідне село. Цей гріх змусив його божевільно блукати світом, далеко від рідної Італії. Якось арфіст зустрів мандрівну акторську трупу Вільгельма Майстра, який взяв старого музиканта з донькою до своєї трупи для сумісних виступів. арфіст вечорами замикався у кімнаті й на самоті співав сумні пісні про своє нелегке життя, сповнене почуттям провини і відчаю. Піднесеність поезії Гете надає емоціям ліричного героя універсальної якості, який промовляє від імені людства [108, с. 126]. Гуманістична ідея, закладена в пісні героя Гете, – безсилля людини перед Всевишнім і долею. У трьох піснях арфіста змальовано образ старого музиканта, зосереджено увесь біль і смуток осоромленого героя.

Пісні арфіста написані для голосу баса-баритона, що уособлює мужню сильну людину. У цих піснях-баладах гуманістичні засади Гете композитор втілює за допомогою музичної символіки.

Перша пісня арфіста написана в характері філософських роздумів. За сюжетною фабулою, у віршованому романі Гете ця пісня звучить на прохання Вільгельма. Строфічна будова вірша у Г. Вольфа отримує вигляд простої двочастинної репризної форми, в якій підкреслена симетрія, підсилена

фортепіанним обрамленням (на одному тематичному матеріалі). Мелодика цієї пісні кантиленного типу.

У першій пісні – «Хто віддається самотності / *Wer sich der Einsamkeit ergibt*» – зображено самотність людини, яка зазнала чимало нещастя у своєму житті та чекає розради. Образ старого Арфіста автор символізує арфоподібним супроводом фортепіано. У вступі (тт. 1–5) низхідним мелодичним ходом (на зменшену сексту) композитор підкреслює сум героя [108, с. 25]. Та сама мелодія зі зміненим ритмічним малюнком пронизує вокальну партію (тт. 6–8). Секундові низхідні інтонації у лівій руці партії фортепіано символізують самотність, відсторонення та ізоляцію арфіста (тт. 8–9, 15–17). Висхідна пощаблева мелодія в русі до кульмінації у лівій руці партії фортепіано, що присутня у другій частині пісні, вказує на неспокій і хвилювання старого (тт. 24–27).

Що стосується втілення образу арфіста гармонічними засобами, то особливим є використання у партії фортепіано низького неаполітанського секстакорду (II_6^b). Моменти емоційної напруженості героя композитор супроводжує дисонансними акордами фортепіанного супроводу – увідним квінтсекстакордом (VII_5^6 , тт. 17–20), зменшеним мінорним тризвуком (т. 23). Стилістика пісень арфіста витримана в традиціях втілення подібних образів Ф. Шубертом, Р. Шуманом, Ф. Лістом, Р. Вагнером. Це стосується застосування модальних гармоній, засобів мажоро-мінору, розв'язанням *D-S*, дисонансних акордів.²⁵

За допомогою музично-виражальних засобів Г. Вольф найточніше відтворив образ стражденного арфіста, втілив психологічний стан героя, в якому закладені найвагомші моральні принципи німецького мислителя.

У романі Гете (книга II, розділ 12) Вільгельм Майстер відвідує арфіста в його кімнаті. Вони говорять про самотність, а старий імпровізує свою пісню,

²⁵Особливістю гармонічної мови композитора є розв'язання акордів домінантової групи в субдомінантову (наприклад, у тт. 3, 8 пісні «*Wer sich der Einsamkeit ergibt*», у тт. 23-24 пісні «*An die Türen will ich schleichen* / Попід двері сиротливо»).

граючи на арфі. Слова «Einsamkeit — allein — ein — seiner Pein — einmal — einsam — schleicht — sein / самотність, сам, один, його біль, колись, краде, бути» створюють у вірші особливу соноричку довгого голосного звуку, що звучить як похоронний дзвін. Єдність віршів і мелодії пронизана ніжною меланхолією.²⁶Заспівана репліка Арфіста м'яко заперечує; хоча й переповнений почуттям, вона не емоційно демонстративна, а стримана, і ця стриманість незмірно посилює ефект. Дія пісні відповідає сцені роману: «старий глянув на струни і після того, як зіграв тиху прелюдію, заграв і заспівав...»), з ніжного звучання арпеджіюваних арфових акордів.

На початку твору стоїть ремарка *Sehr getragen, schwermütig* (дуже важко, меланхолійно) (у динаміці *p*). Присутність арпеджіюваних акордів викликає асоціації з Шубертовим трактуванням цього тексту в однойменній пісні з неаполітанськими акордами та нерозв'язаними побічними домінантами. Вокальна мелодія починається в т. 6 із ремарки *leise* (тихо) і рухається вниз (т.8) до слова «*allein* / один». Варто звернути увагу на наголос на слові «Einsamkeit / самотність» різними музичними засобами: 1) неаполітанським акордом; 2) подовженням такту за рахунок використання міжтактової синкопи (пунктована вісімка на третій тривалості т.5); 3) вживанням вставного слова «*ach!*» у т.8, що оточене вісімковими паузами, демонструючи відчай арфіста у зв'язку з самотністю. Обидва слова – «Einsamkeit» і «*ach!*» – супроводжуються арпеджіюваними акордами, що відтворюють звучання арфи.

Слова «*ein jeder* / кожен» у тт. 7-8 представлені висхідним рухом, за яким слідує інтервал малої септими, що спадає на словах «*lebt*» і «*liebt*» (жити і любити, відповідно). У цих тактах ніби виражена недовіра арфіста щодо двох понять, про які йдеться – життя та кохання. У т.9 динамічне крещендо завершується *f* на фразі «*ihn seiner Pein* / з його болем».

Фраза «*Ja! Lasst mich meiner Qual* / Так! Залиште мене з моїми муками» у затакті до т. 14 виділяється різними способами: 1) спрощенням викладу у

²⁶Цим вона відповідає попередньому зверненню Вільгельма до старого: «Я думаю, вам дуже пощастило, що у своїй самотності ви можете так приємно зайнятися й розважитися, і, оскільки ви скрізь чужий, можете знайти у своєму серці більш приємну компанію».

фортепіанній партії через різкий ритм; 2) арпеджіованою конфігурацією акордів першого й четвертого тактів; 3) зміною тональності (на *es-moll*). Прикметник «Einsam / самотній», як характеристика емоційного стану героя, з'являється через низхідний інтервал малої септими. У т.16 партія фортепіано здається нерухомою на третій і четвертій тривалостях фрази «dann bin nicht allein / так що я не буду один».

Друга строфа (т.18-30) позначена зміною ритмічної конфігурації у фортепіано через використання тріолей, що супроводжують аналогічний ритмічний рисунок вокальної мелодії. Строфа починається в динаміці *ppp* та ремарки *sehr leise* (дуже тихо) у вокальній партії. Слово «Qual / муки» підкреслено використанням неаполітанського акорду.

У останній строфі (т.30) вокальна партія звучить в унісоні з правою рукою фортепіано (до т.32), підкреслюючи різкими інтервалами зменшеної квінти, згодом – збільшеної квати зростання напруги у слові «Grabe / могила». Чотиритактова постлюдія завершує пісню фа-мінорним акордом, який демонструє смирення арфіста, якому судилося жити зі своїм болем і муками.

«Пісня арфіста II» («*Harfenspieler II*»)

(c-moll / Es-dur; 4/4; Langsam, aber nicht zu schleppend; c-d¹)

Літературним першоджерелом пісні стала однойменна поезія Гете із п'ятої книги 14 розділу роману «Роки науки Вільгельма Майстера». За сюжетом, події відбуваються після пожежі в театрі, в якому мешкав і працював Вільгельм Майстер разом із своєю акторською трупкою. Вільгельм картає себе думками про те, що саме арфіст підпалив театр і міг загинути під час пожежі. Але почувши жалібний спів арфіста, він відразу ж зрозумів його неадекватний стан безумства. У пісні зображено образ людини, яка прирікає себе на вічне поневіряння. Дві строфи вірша Гете композитор уклав у куплетно-строфічну структуру. У другій пісні арфіста – «Wer nie sein Brot mit Tränen ass / Хто не їв свого хліба зі сльозами» – низхідний півтоновий рух у партії фортепіано

символізує печаль, а синкопований ритм – покірність і смиренність перед долею (тт.1–4).

Нещасний арфіст демонструє ознаки божевілля; він стає небезпечним для себе та оточення. Він вирішує покинути Міньйон і втекти, але його відмовляє Вільгельм, після «дивної розмови», яку Гете свідомо не записав. Музика Вольфа виражає трагедію старої, збожеволілої від страждань людини, яка стала слухняною і незбагненою, як король Лір. Почуття, можливо, зображено глибше, ніж у попередній пісні арфіста, і для композитора, можливо, воно також більш особисте. Важко хворий Вольф мав вагомій підстави боятися божевілля, яке насправді «наздогнало» його через вісім років. Стриманість музичного викладу незмірно посилює ефект трагізму[107, с.115].

Початкова ремарка другої пісні арфіста – «Langsam, aber nicht zu schleppend» (Повільно, але не надто тягуче) і «dolente» (боляче) – втілюється низхідним хроматизмом, присутнім у терціях лівої руки партії фортепіано та хроматичному мотиві, який нагадує мотиви зітхання у фортепіано. Створене композитором стражденне звукове середовище виражає почуття героя. Від вступу вокальної мелодії (т.5), починається десинхронізація між партією голосу та інструмента в результаті додавання вісімки на початку такту. Це нагадує аритмію у фразі «An die Turen will ich schleichen / Попід двері сиротливо», що дала назву пісні. У т. 6 одночасне звучання вокальних тріолей і фактури акомпанементу також підкреслюють ефект ритмічної затримки. Фортепіанна інтерлюдія (тт.13-16) дуже схожа на початкову прелюдію, підсилюючи ідею постійних мандрів героя.

Друга строфа (від т.17) – «Jeder wird sich glücklich scheinen / Здається, що кожен буде щасливим» – стабілізує ритміку фортепіано та вокальної партії, додаючи повноти в акомпанементі на першій і третій тривалостях у партії лівої руки. Варто звернути увагу на хроматичну послідовність дисонансних акордів, присутню в лівій руці фортепіанного акомпанементу. Одночасно у тт. 19-22 динамічне крещендо у партіях фортепіано та голосу досягає кульмінації (на

слові «eine Träne / сльози»), одразу поступаючись місцем *p-pp-ppp*, що супроводжує звучання всієї пісні. Фінал (з т.26) базується на тематизмі прелюдії та завершується мі-бемоль-мажорним акордом (у тональності паралельній до основної, що символізує просвітлення).

«Пісня арфіста III» («*Harfenspieler III*»)

(f-moll / As-dur; 4/4; Langsam und mit tief klagendem Ausdruck; c–e¹)

Ця пісня у романі Гете з'являється раніше двох попередніх: її арфіст виконує, перебуваючи наодинці з собою у кімнаті, але під дверима його слухає Вільгельм Майстер. Ця пісня також має строфічну будову (дві строфи) і вступ, тематизм якого пронизує увесь твір, що завершується постлюдією. Зпопередньою піснею її споріднює хроматичний низхідний рух, закладений у вступі, що розвивається в подальшому. Спільним є й співвідношення тональностей, розташування кульмінаційної зони, що припадає на два останні рядки вірша. Симетрія, створена фортепіанною постлюдією, сприймається як символ безвиході. У третій пісні арфіста «*Wer nie sein Brot mit Tränen ass*» використано подібні до попередньої музично-поетичні засоби.

Ця вражаюча пісня є, мабуть, найтрагічнішою з трьох. У «Вільгельмі Майстрі» ця лірика безпосередньо передує наступним ліричним сповідям (книга II, розділ 13). Вільгельм уявляє, що його діймають злі духи; він сподівається, що музика арфіста зможе прогнати їх. Він відвідує старого в його мансарді і вже на сходах чує солодкі звуки арфи.²⁷

Третя пісня арфіста – «*Wer nie sein Brot mit Tränen ass*» («Хто не їв свого хліба зі сльозами») – починається з чотиритактової прелюдії, подібної до решти пісень персонажа (ремарка «*Langsam und mit tief klagendem Ausdruck*» (Повільно і з глибокою експресією). Пісня, мабуть, є найбільш

²⁷ «Це були зворушливі, скорботні тони, супроводжувані сумним і тривожним співом. Вільгельм підкрався до дверей, і коли старий виконав своєрідну імпровізацію, у якій постійно повторювалися кілька куплетів, співаних або декламованих, а слухач міг розрізнити деякі штрихи». Потім Гете продовжує: «Сердечний жалібний лемент проник глибоко в душу слухача. Йому здається, ніби старому сльози часто заважали продовжити гру. Потім струни арфи лунали б поодиноці, поки голос знову не приєднався тихо, ламаними звуками, впливаючи на власні емоції героя» [107, с.123].

«організованою» в циклі під оглядом структури: Вольф змінює поділ вірша Гете та komponує дві строфи пісні (по вісім і дев'ять тактів).

У інтермедії між строфами можна знайти кілька тематичних алюзій на дві попередні Пісні арфіста з цього циклу: низхідні хроматичні послідовності у партії фортепіано та наявність арпеджіованих акордів (т.4). Перша строфа (тт.5-12) наголошує слово «Tränen / сльози» – через пунктовану чвертку та зміну *b* на *bes*; а також «Nächte / ночі» – через крещендо до *f* і мелодичного ходу до *fes*.

Фраза «der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte / Небесні сили не знають вас» також виділяється різними способами: 1) використанням чверток на другій і четвертій тривалостях, т.11; 2) використанням арпеджіованих акордів на першій та третій тривалостях, сприяючи майже речитативному викладу мелодії; 3) ритмічним розширенням слова «himmlischen» («небесний»).

Фортепіанна інтерлюдія між першою і другою строфами вірша побудована на матеріалі прелюдії. Друга строфа (т.17) починається з «Ihr führt ins Leben uns hinein / Ти береш нас у життя» – характеризується динамічним наростанням щодо інтерлюдії (*mp - fff*), яка відповідає останній фразі «denn alle Schuld rächt sich auf Erden / тоді вся провина спокутується на Землі», (т. 23). Для неї властиве відновлення пульсації за допомогою арпеджіованих акордів (тт.17 і 19), раніше призупинене в інтерлюдії через використання синкоп. Вольф виділяє слова «schuldig / винний») (т.19), порушуючи повторення звуку *des*, «Rein / біль» шляхом заміни *ges* на натуральне*g*, і «Erden / земля» на тишу, створену акомпанементом після динамічної кульмінації (на *fff*). Нарешті, впливає найдраматичніший фінал усіх пісень арфіста Вольфа, позаяк композитор використовує варіаційно-змінену прелюдію, що завершує пісню ля-бемоль-мажорним акордом (у паралельному мажорі).

«Менестрель» («Der Sänger») (E-dur; 9/8; Mäßig; A–f¹)

Пісня написана 1888 р. і вводить у цикл «Балади» Й. В. Гете. У ній стверджується думка про високе призначення поета та свободу мистецтва від принизливих життєвих обставин. На текст цієї пісні ми натрапляємо у 11 розділі з віршованого роману «Вільгельм Майстер» Гете, де, за сюжетом, її вперше виконує арфіст. До її тексту перед Вольфом зверталися Шуберт і Шуман. Вірш, який три найвідоміші романтики вважали гідним музичного втілення, є цікавим під оглядом трактування Гетевої ідеї про роль митця в суспільстві. Кожен з митців поставився до обраного тексту шанобливо.

Вольф написав пісню-баладу у наскрізній строфічній формі, що відповідає віршу із шестирозділів. У ній арфіста розповідає, як колись співав перед королем. Тональний план балади такий: 1 строфа (14 т.): E-dur (6) – D-dur (8); 2 строфа (23 т.): G-dur (5+9) – E-dur (2+7+7); 3 строфа (15 т.): E-dur (9) – D-dur (6); 4 строфа (17) D-dur – E-dur; 5 строфа (17) E-dur; 6 (13+6) E-dur.

У першому розділі (A) фортепіанна прелюдія (E-dur) у помірному темпі імітує арфовий акомпанемент пісні менестреля з мелодією, що у фортепіано. Вокальна мелодекламація звучить на пунктованому ритмі, створюючи контрапункт із партією супроводу. З 9 т. пісенний акомпанемент змінюється – права рука відіграє роль ритмічної основи, а ліва – на «Der König sprach's» («Король спитав») і знову на «Der König rief» («Король закричав») імітує біг пажа пасажами правої руки у високому регістрі. У наступному розділі B (т.15) (G-dur) акорди арфи лунають під-час вітання менестрелем придворних своїм найкращим речитативом. Арпеджіований акомпанемент здійснюється і світлішає при спогляданні всіяного зірками неба («welch reicher Himmel! Stern bei Stern!» / «Яке багате небо! Зоря до зорі!») і зображують пишність декору на слові «Herrlichkeit» («пишність»).

Третій розділ – C – (з т.38) починається зарфового вступу, після якого (з 46 т.) лунає оригінальна пісня в основній тональності (E-dur). Вона представлена як соло менестреля на сцені (у розмірі 9/8). Знову в музиці домінують королівські октави лівої руки з мелодією в середньому голосі

акомпанементу, оскільки вводиться широкий вокальний розспів на останньому слові «eine goldne Kette reichen» («золотий ланцюжок дарують»). Партиялівої руки переходить у октавне звучання (як зображення лицарів).

З наступнього розділу – D – (затакту до т. 72) відновлюється тематичний матеріал пісні менестреля широкими арфововими акордами («Ich singe wie der Vogel / Я співаю, наче птах»). Коли співак просить келих вина, на що король видає розпорядження, у фортепіано знову виникають октавні ходи в партії фортепіано. Пісня менестреля тихо відновлюється, у розділі E після громового повторного вступу, щоб висловити мораль: пісенний птах і бард однаково задовольняються мізерною винагородою, будучи такими багатими на пісенний талант. Тема пісні менестреля виступає певною лейттемою. Спочатку викладена у середній мелодії фортепіано, а у вокальній партії – з п'ятої частини й до кінця шостої.

«Королівська молитва» («Der Königlich Gebet»)

(C-dur; 4/4; Feierlich gemessen und breit; c–e¹)

У мініатюрі «Королівська молитва», написаній у формі періоду, фактурними засобами зображено міць королівської влади. У вокальній мелодії втілено шляхетність короля і широчінь світу, охоплену його владою. Урочиста акордова фактура фортепіано підкреслює обсяг володінь короля за кожною появою початкової фрази «Ich bin der Herr der Welt!» («Я – володар світу!»). У другому реченні скромні октавні басы підтримують більш ліричну вокальну мелодію («Mich lieben die Edlen» / «Мене люблять лицарі»), але на словах «ich liebe die Edlen» / «я люблю лицарів» повертається попередній величний образ. Фортепіанна постлюдія зберігає величний настрій, втілений розлогими лістівськими акордами, хоча є менш об'ємною за обсягом.

«Прометей» («Prometheus») (d-moll; 4/4; Groß, kraftvoll und gemessen; B–f¹)

Балада-монолог «Прометей» (1889) разом з одою «Межі людства» утворюють частину циклу «Оди» Гете. Ця балада стала смисловою

кульмінацію «Goethe-Lieder», підсумком власних філософських роздумів композитора і його улюбленою піснею. У листі до Е. Кауфмана автор пишався цим твором, писав про велике напруження творчих сил і вважав його кращим за Шубертовий, написаний на однойменний текст. У «Прометей» Вольф з пафосом Ліста утверджує віру в безмежність людських зусиль, що стають смисловим центром твору.

Напівбог Прометей у світовій міфо-поетичній традиції завжди трактувався як союзник людини у боротьбі проти тиранії богів. За деякими грецькими міфами він став творцем людства, викравши небесний вогонь з Олімпу [108, с. 278]. За цей вчинок його покарав Зевс прикуттям до гори на Кавказі, де орел щодня добав його печінку. З часом від цих мук його звільнив Геракл. Прометей став могутнім символом гуманістичних ідеалів світової літератури, натхненником бунтівних настроїв проти тиранії влади. Ідею античної легенди Й.В. Гете виклав у формі розлогого драматичного монологу, який надихнув Вольфа на створення гостро драматичної сцени. Згідно з Е. Семсом, гимн «Прометей» – «це монументальна «симфонічна поема в мініатюрі» [108, с. 278].²⁸

Основною ідеєю Гетевого «Прометей» є утвердження активного, дієвого, героїчного первня, що складає сутність істинного гуманізму. Вольф трактує цей образ дещо по-іншому, ставлячи через нього проблему митця у тогочасному суспільстві. Через образ Прометей композитор зображує себе – молодого митця, який прагне суспільного визнання. Із життєпису Вольфавідомо, що його довго не визнавали як композитора, а твори не публікували [90, р. 35].

У монолозі «Прометей» ставиться також проблема божественної влади, за допомогою якої вищі сили керують долями простих смертних [60, с. 132]. Монолог «Прометей» є втіленням своєрідного протистояння вокаліста та бурхливої партії фортепіано: між ними точаться постійні суперечки за

²⁸Роком пізніше (1890) композитор створив оркестрову версію «Прометей».

першість у втіленні образу [60, с. 133]²⁹. Прометей, жорстоко насміхаючись над батьком-Зевсом, кидає йому виклик. Образ Зевса відтворено октавними послідовностями (в динаміці *ff*), якими той намагається залякати свого обвинувача [108, с. 133].

Важливе значення у створенні образу мають музично-виражальні засоби, позначені суто вольфівськими рисами. Грізна непокора богам, їх висміювання зображено мелодекламаційними засобами. Вокальна мелодика «Прометейя» зазнала відчутного впливу оперного мелодекламаційного стилю опер Р. Вагнера. Стилістично вона асоціюється з образом бога Вотана з тетралогії «Перстень Нібелунга»: вокальну речитацію героя супроводжують різкі стрибки в мелодії (у динаміці *ff*). Особливої впевненості створеному образу надає вибір Вольфом широкого діапазону співочого голосу – баса-баритона (*B-f²* – при теситурі *d-d¹*). Лоуренс Крамер вважає, що чоловічі образи пісень композитора втілюють Едипову парадигму – ідентифікацію людської діяльності з мужністю [60, с. 134].³⁰

У партії фортепіано можна спостерегти значний стильовий вплив музики Ф. Ліста, передусім, в оркестровому трактуванні інструмента. Бурхливі акорди фортепіано (чи оркестру в оркестровій редакції) відтворюють образ громовержця Зевса. У фортепіанному вступі образ бурі й грому змальовано різкими тремоло в партіях обох рук і октавними стрибками у партії правої руки (тт. 1–19). У фортепіано, що супроводжує спів, образ Зевса зображено акордовими тремоло, тріолями та різкими стрибками на *f* у басовому шарі фактури (тт. 25–38, 80–84, 134–144, 147–218). Певним символізмом в монолозі наділені гармонічні прийоми. Різке звучання увідного септакорду (DDVII₇) у стрибках символізує гуркіт блискавиць та злість Зевса (тт. 4–8, 10, 12–19, 25–29, 31, 33–38, 80–83, 134–137, 140–144, 159–166, 185].

²⁹Вольф справедливо вважав, що його оркестрове аранжування було невдалим, адже насичений оркестр затьмарював силу й виразність голосу.

³⁰Збагачені обертонами, низькі чоловічі голоси, завжди трактувалася як взірць сили, мужності, твердого характеру. Теситура вокальної партії лежить у середньому регістрі голосу, а «темний» тембр точно передає емоції обурення та гніву Прометейя.

Непокору Прометея зображено секвенційними висхідними великосекундовими повтореннями VII₇, повторюваними дисонансами у правій руці акомпанементу. У фактурі фортепіано особливу увагу приділено партії лівої руки. На протизвагу правій, що супроводжує вокальну партію (з аллюзією до балади «Лісовий цар» Ф. Шуберта, де використано аналогічний прийом), ліва рука впевнено веде мелодичну лінію. Така конфігурація фактури та протиставлення образів у вокальній та фортепіанних партіях уособлюють боротьбу – між правдою і кривдою, добром і злом, гуманізмом і тиранією.

Символічним є вибір головної тональності (*d-moll*), яка у композитора асоціюється з гнівом та невдоволенням. Вольф у цьому гимні проводить певні музичні асоціації з моральними чеснотами. Зокрема, засобами хроматичного октавного ходу у фортепіано композитор зображує мужність Прометея [108, с. 27, 35] (Приклад 9). Пісня-гимн «Прометей» утверджує дієво-героїчне начало, владу і силу людини-творця, її боротьбу проти тиранії); в ній відображено фундаментальні моральні якості людини в різних її станах.

«Межі людства» («*Grenzen der Menschheit*»)(*a-moll*; 2/2; *Sehr gehalten*; F–es¹)

Пісня «Межі людства» є заключною піснею у збірці «*Goethe-Lieder*». Вольф задумав її у багаточастинній формі, збагаченій різноманітними ритмічними конструкціями з метром 2/2 і стійким позначенням темпу – *Sehr gehalten* (Досить стримано). Вольф написав свою пісню у наскрізній формі з п'яти розділів, яка відповідає п'яти розділам поеми Й.В. Гете.

Шеститактовий фортепіанний вступ побудований на величному ритмі процесії, а тональність (*a-moll*) зображає похмурий образ Небесного Отця (приклад 10а). Вокальна мелодія вступає на останній слабій долі т. 6, де перший звук подовжується до сильної долі т.7. Акомпанемент починається в тому ж помірному темпі, що й фортепіанний вступ. Та сама гармонічна послідовність (*t-s-t-VI-II^b-D*) повторюється, в той час як вокальна лінія слідує ритмічному рисунку, що загалом збігається з основним ритмом акомпанементу.

Поступово висхідна вокальна мелодія пропонує мисленне осягнення людиною масштабу Всесвіту. Оскільки думки людини обмежені, вона все ще не уявляє Небесного Отця таким, яким його традиційно сприймають: благодійного Отця, благословення якого проявляються у чудесах природи, Низхідний рух вокальної лінії у тт. 13-16 можна трактувати як благословення Небесного Отця, що сходить до людини з висоти.

Коли вокальна лінія продовжує розвиватися («Küss in den letzten Saum seines kleides» /«поцілувати край Його ризи») (тт.18-21), мажорна тональність на слові «Saum» («край») передбачає приплив емоційного тепла (якби символічне цілування краю Божої ризи). Стан обожнювання стає більш інтенсивним від т. 22 через «програш», який завершує першу строфу у т. 27.

У другій частині (т.28) людина намагається зрівнятися з богами, де стрибок на септиму (тт. 28 і 29) свідчить про марні зусилля людини возвиситись до божественного образу (Приклад 9b). Половинки в першому розділі пісні (тт.1-27) уособлюють Небесного Отця; фігура з двох чверток і половинки (тт.28-35) – богів; у згрупованих чвертках (тт.36-43) людина намагається наслідувати богів; і групи вісімок (тт.78-95) – нікчемність людини у всесвітньому порядку.

У трьох тактах (тт.33-35) зображено, як людина у своїй марній спробі зрівнятися з богами, вірить, що доторкнувшись до зірок стане рівною з богами (Приклад 9c), де ритмчвертками представляють людину, яка насправді порівнюється з богами і Вічністю. Ритмічна фігура, утворена чвертками, отримує значення зміни ритму, де досягає цього шляхом фразування та неявним гармонічним ритмом, оскільки немає явних акордових послідовностей до 44 т. (Приклад 9 d). У т.44 збільшений тризвук на основі відносного *C-dur* супроводжується ще одним збільшеним тризвуком (т.45), заснованому на сьомому ступені тональності *a-moll*. Послідовність цих змінних збільшених тризвуків відбувається у тт.46-47 (Приклад 9e). У тт.48-51 та ж сама змінна секвенція знову звучить, але цим разом на цілий щабель нище, ніж у попередній секвенції. У т.52 друга частина другої секвенційної послідовності повторюється у двох тактах, де фігура завершується у 54 т.

Третя частина розвивається безпосередньо в програвші між третьою та попередньою частинами. Партія акомпанементу складається з рухливої двотактової серії (тт.55-59). У т.60 тональність відхиляється в *fis-moll* (Приклад 9f). Тут Вольф робить контраст між богами і людиною, де рухлива партія лівої руки символізує помпезність. Людина, намагаючись наслідувати богів, демонструє власну віру в існування богів.

У т. 68 знову змінюється тональність на *C-dur* (Приклад 9 g). Після т.71 слідує два такти, в яких до-мажорні тризвуки звучать на першій і третій долях т.72 і на першій долі тільки в т.73. Тризвуки звучать у правій руці, коли ліва грає тонічні й доміантові октави. Цей рисунок продовжується у тт.72 і перших трьох долях т.73. Звук До (у лівій руці) на третій долі переходить у ре, і цей звук веде до повернення тематизму перших чотирьох тактів другої частини (Приклад 9h). Музичний матеріал цих чотирьох тактів, що слугував початком другої частини, натякає на спробу людини зрівнятися з богами. У свою чергу, в тт.74-77 музика є фоном для запитання у вокальній партії: «Чим відрізняються боги від людей?». Музика здається відповідною для обох місць пісні, оскільки дві ідеї які висуває пісня, є пов'язані. Ця лінія розпочинає четверту частину пісні, що відповідає четвертій строфі поетичного джерела. Вона виділяється на підставі фермати в кінці т.77. Відповідь на поетичне питання дається в музиці (тт.78-81) (Приклад 9i). Розкладні акорди, що сприяли створенню ілюзії людини, яку б'ють хмари та вітер (тт.44-54), повертаються у новій формі, описуючи хвилі вічного потоку, що описаний у вірші Гете. Арпеджіована фігура вісімками, що звучить протягом усієї частини представляє ланцюг цивілізацій, що приходять і відходять. Зараз тональність – *D-dur*. Однак, збільшені акорди мають тенденцію до розсіювання тональності (тт.78-95).

У т.89 вокальна мелодія опускається на квінту ($d^l - g$) (Приклад 9 j), тоді як збільшений арпеджіований акорд після перших півтора долей змінюється мі-бемоль-мажорним акордом, де нова гармонія продовжується до т.90, а в т.91 D_7 цієї тональності переходить у доміанту тональності *D-dur* (т.92), де слово

«versinken / тонуть») завершує четверту строфу вірша. Ре-мажорна арпеджіована фігура (т.93) звучить ще протягом трьох тактів і веде до останньої строфи вірша.

Арпеджіований акомпанемент, що музично змальовує хвилі, продовжує здійснюватися після закінчення вокальної фрази, ніби омиваючи затонуле людське тіло. Арпеджіована фігура вісімками здійснюється в унісон в кожному такті по щаблях ре-мажорного тризвуку (Приклад 9к).

У тт.94-95 ціла нота підіймається на терцію, щоб привести до фінальної частини пісні. Широки половинні акорди (тт.96-99) дають музичне вираження поетичній ілюзії до іонів часу, крізь які продовжують йти нескінченні людські покоління. Також може матися на увазі відношення часу до простору.

У т.101 (Приклад 9l) акорди правої руки фортепіано переміщуються на октаву вгору від акордів у т.100 (Приклад 9m), а у лівій руці фортепіано акорди також знаходяться в октавному співвідношенні до вокальної партії та правої руки (т.101). Вокальна лінія на словах «und viele Geschlechter reihen sich dauernan ihres Daseins / і багато поколінь постійно шикуються у своєму існуванні» рухається по мелодійному контуру, що символізує образний підйом і падіння багатьох цивілізацій, що утримуються разом ланцюгом еволюції. Широки акорди стають ще розлогішими у т.107 (Приклад 9 n), після чого можна чіткіше визначити тональність у тоніці *D-dur*. Коли вокальна лінія завершується у т.110, тривалі високі, широкі акорди натякають на простори Всесвіту та неосяжну Вічність.

Висновки до розділу 2

Пісенна творчість Гуго Вольфа є вершиною розвитку традиційної австро-німецької *Lied*. Аманда Глауерт назвала його «Вагнером пісні» через застосування вагнерових принципів музичної драми у мініатюрній формі, специфічну декламаційність мелодики і дисонансну гармонію. Періоди творчої активності у Г. Вольфа були епізодичними. У зрілий період композиторської діяльності (1888–1890 рр.) були створені пісенні шедеври Вольфа – серед них, пісенні збірки на сл. Е. Меріке і Й. В. Гете.

Особливою рисою вокальних збірок Вольфа є *мініциклічність*, заснована на принципі об'єднання пісень у тематичні групи, де композитор зберігає послідовність розташування текстів, укладених поетами. Музична мова і стилістика пісень Вольфа ґрунтується на традиціях композиторів-романтиків, зокрема, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Ліста, Р. Вагнера.

Мелодична мова його пісень яскраво індивідуалізована, має витокami пісенну творчість К. Льове та народну пісенність (австрійську, чеську, єврейську). Крім того, завдяки впливу мелодичного стилю Р. Вагнера, вона збагачена хроматизмами.

Особливу увагу композитор приділяв вибору поетичних текстів (Меріке, Гете, Айхендорф, Келлер). Вольф намагався наблизити вокальну декламаційність до типу розмовної, тим самим визнаючи пріоритетність поетичного тексту над музичним. Тому, часто його пісні ще називають «віршами з музикою». Ритміка і форма пісень заснована на структурі й особливостях ритміки поетичного тексту. Гармонію Вольфа сучасники вважали «дикою» через часте використання різких дисонансних гармоній та незвичного розв'язання акордів домінантової групи у субдомінантову. Крім того, «пісенна» гармонія, відповідно до розвитку поетичного сюжету, поєднує гру мажоро-мінору, діатоніки для створення певної «картинності».

Пісні зі збірки на сл. Е. Меріке сповнені різноманітною тематикою: любовною, містичною, картинами природи, домашнього побуту, народної

фантастики. За допомогою музичної символіки Вольф тонко передає настрій і сутність змісту кожного вірша: ладотональними змінами він змальовує певний пісенний настрій чи сюжет. Поворотами мелодики, особливостями фортепіанної фактури він втілює особливості поетичного сюжету і сутність характерів героїв. У «Меріке-Лідер» ми знаходимо новий пісенний жанр, уведений Вольфом із народної пісенності та легкого жанру (оперети) – комічну пісню-сценку. Крім того, у цій збірці ми вперше знаходимо використання Вольфом прийому *Sprechgesang* задля наближення вокальної мелодики до розмовної декламації, тим самим виділивши вагоме значення поетичного слова.

Пісні зі збірки «Goethe-Lieder» є особливо величними, масштабним тоном музичного висловлювання. Тут Вольф використовує мелодику, скомпоновану в характері хоральних наспівів, що асоціюються з високими роздумами про сутність буття. Жанр пісні-монологу композитор втілює через декламаційність вокальною партією. У партії фортепіано з'являються інтонаційно-напружені хроматичні мотиви в октавних дублюваннях, без гармонічного супроводу, що стають характеристикою внутрішніх душевних протиріч. Нотування вокальної партії в басовому ключі підтверджує призначення цих пісень для низького чоловічого голосу. Цим Вольф відрджує давню німецьку співочу традицію епічних співців – виконавців народного епосу (балад). У піснях «Гете-Лідер» по-різному поєднані риси оповідного та філософського змісту.

ВИСНОВКИ

Пізньоромантична австро-німецька *Lied* останньої третини XIX – поч. XX ст. – періоду, що відомий у мистецьких колах під назвою «fin-de-siecle», поєднала всі стильові надбання композиторів-романтиків і неокласичні риси, а також ранньоекспресіоністичні тенденції. До видатних представників пісенного жанру цієї доби належали Густав Малер і Гуго Вольф. Обидва митці творчо зростали в одному мистецькому колі, проте мали різний погляд на пісенний жанр. Для Г. Вольфа пісня була головним способом творчого самовираження. Новацією Малера у вокальному жанрі було створення вокального циклу у супроводі оркестру, наближення пісенного розвитку до симфонічного, поєднання різних стильових і ладо-гармонічних прийомів. У творчості Вольфа притмітним є те, що він першим з представників австро-німецької пісні ввів жанр пісні-сатири та комічної пісні-сценки.

Основним жанром, у якому творив Г. Малер, була симфонія, завдяки якому митець досяг світового визнання і слави. Він був продовжувачем традицій Шубертового пісенного симфонізму та використовував тематизм власних пісень для своїх симфоній. Філософські та естетичні погляди композитора формувалися під впливом філософів-класиків – Арістотеля, Й. В. Гете та сучасних на той час мислителів – А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, З. Фройда, а також під впливом музично-філософської концепції Р. Вагнера.

На пісенну творчість Г. Малера вплинула філософська доктрина Ф. Ніцше про взаємозв'язок Діонісового та Аполонового начал у мистецтві та синтез високого й низького мистецтв, яке присутнє, згідно з твердженням філософа, у народній творчості. Згодом у Г. Малера ця ідея втілилася в піснях у супроводі оркестру та піснях на народні тексти з «Чарівного рогу хлопчика». Вокальним творам Малера властивий тип симфонічного розвитку, що притаманний його симфоніям. На цей драматургічний принцип його надихнуло твердження Ф. Шуберта, що музичний матеріал завжди повинен розвиватися.

На вокальну музику Г. Вольфа значно вплинула оперна творчість і філософські погляди титана пізньоромантичної опери – Р. Вагнера, який

порадив юному Вольфу komponувати пісні. Молодий композитор захопився Вагнеровою працею «Опера та драма» та його ідеєю синтезу музики та драми. Вольф реалізував ці принципи у жанрі пісні, створивши, зокрема, жанр мініатюрної вокальної пісні-сценки.

Вокальні цикли для баритона у творчості Малера належать до двох періодів його творчості: раннього (1880-1890 рр.) – часу створення збірки «Чотирнадцять пісень і романсів[з юних років]» і циклу «Пісні мандрівного підмайстра»; та зрілого (1901-1905 рр.) – часу написання вокального циклу «Пісні про померлих дітей». Головними героями цих циклів є закоханий юнак, солдат, мандрівник, згорьований батько.

Пісні для баритона у творчості Вольфа належать до зрілого творчого періоду (1888–1890 рр.), коли були написані вокальні збірки на сл. Е. Меріке та Й. В. Гете. Пісні зі збірки на сл. Е. Меріке присвячені любовній (закоханий юнак, дівчина), побутовій (юнак), казково-фантастичній тематиці (король, ельф, привид), темам природи (подорожній). В основі збірки на сл. Й. В. Гете лежить філософсько-релігійний підтекст і моралізаторська тематика (арфіст, король, Прометей).

Вокальна мелодика пісень Малера заснована на народнопісенній основі (австро-німецької, чеської, єврейської мелодики). Лише в циклі «Пісні про померлих дітей» композитор використовує принцип вокальної декламації з хроматизмами, розвиваючи принципи мелодекламації Р. Вагнера. Мелодизм Вольфа є стильовим показником його власного стилю, що має стильовими витоками народнопісенний мелодизм К. Льове та збагачений досягненнями його сучасників – Ф. Ліста. Й. Брамса, особливо Р. Вагнера («вагнерівські хроматизми»). Вольф вперше (ще дуже обережно!) починає застосовувати декламаційний тип мелодики *Sprechgesang* (щоправда, із зазначенням висоти звучання, на противагу експресіоністам, зокрема А. Шенбергові). Крім того, у вокальній мелодиці Малера і Вольфа натрапляємо на риси вокальної експресії, що сприяють реальності вияву почуттів образів пісенних героїв. Ритміка

пісень Малера часто заснована на народнопісенній ритміці, а також маршу; у Вольфа ритм залежить від поетичного наголосу на рими.

Фактура фортепіанної партії у Малера має переважно звукообразальний характер і заснована на традиціях пісенного стилю Р. Шумана, Ф. Шуберта, Й. Брамса, Л. Бетховена. Крім того, Малер використовує у фортепіанному супроводі неокласичні елементи – стилізацію клавірного стилю верджиналістів XVII ст. у піснях на тексти з «Чарівного рогу хлопчика» та поліфонічну фактуру у зрілому циклі «Пісні про померлих дітей». У піснях на тексти з «Чарівного рогу хлопчика» композитор широко послуговується елементами звукообразальності (пробудження природи, смерть зозулі, клич альпійського рогу, галоп коня). У останній пісні з циклу «Пісні про померлих дітей» використано зображення бурі засобами фортепіанної фактури.

Фортепіанна фактура пісень Г. Вольфа також багата на звукообразальні елементи, спрямовані на найповніше втілення поетичного сюжету. Він використовує пунктований ритм для зображення ходи мандрівника, акордові стрибки й дисонансне поєднання акордів у широкому розташуванні – для відображення природних явищ (грим, блискавка). Фортепіанній фактурі пісень Вольфа також властиві оркестрове трактування («згущення» фортепіанної партії), чим він завдячує впливу фортепіанного стилю Ф. Ліста.

Малер і Вольф у своїх піснях використовують мелодичні мотиви задля характеристики персонажів, явищ. Власні пісенні мотиви Малер запозичив із вокальних циклів Ф. Шуберта – закличний мотив («Весняний ранок»), мотиви ходи («Коли моя кохана виходитиме заміж»), ножа («Гострий ніж у моїх грудях»), липи, очей («Пара блакитни очей»). Особливістю пісенного стилю Малера у є тематична спорідненість між попередньою піснею та наступною, що створює тематично-мотивні арки (подібно до його симфоній, наприклад, інтонаційні арки між завершенням Четвертої симфонії та початком П'ятої). Відображення цього принципу ми спостерігаємо у зрілому циклі – «Пісні про померлих дітей». Вольф створив у жанрі пісні цілу мотивну систему, на

кшталт лейттем Вагнерових опер, де кожна тональність, мелодичний мотив, елементи фактури характеризують певне явище чи героя пісні. Нотування вокальної партії в басовому ключі підтверджує призначення цих пісень для низького чоловічого голосу, чим Вольф відрджує давню традицію співаків, як виконавців епічного репертуару. У таких піснях по-різному поєднані риси оповідного та філософського змісту («Прометей»).

Гармонічна мова пісень Малера заснована на традиціях романтичного стилю – ладової модальності, ладотональних змінах, модуляціях у далекі й близькі тональності. Вона також глибоко трансформує традиції попередників та сучасників, зокрема, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Ліста, Й. Брамса. Одним з основних принципів композиційної техніки Малера є двоголосий контрапункт як природний засіб для зображення контрастних станів. Він передається мелодією, пов'язаною зі зміною гармонічних функцій. У силу розвитку Малерового стилю спостерігаємо відмову від педальних тонів та поліфонічну лінеаризацію музичної тканини; це зумовлює відхід від традиційного відчуття тональності, коли кожен голос стає незалежним від іншого та розвивається індивідуально. Особливе поєднання акордів домінантової та субдомінантової груп створюють незвичний вражаючий ефект. У зрілому стилі сформувалось тяжіння до збільшених квінт, застосування доданих секунд у каденційних зворотах. Палке захоплення творчістю Р. Вагнера вплинуло на часте використання Вольфом дисонансних нерозв'язних акордів, внаслідок чого його часто критикували сучасники. Проте на сьогодні така Вольфова особливість не викликає подиву.

Отже, камерно-вокальні цикли Малера і Вольфа, написані для баритонового голосу, вимагають широкого впровадження до репертуару концертних програм українських вокалістів.

Список використаних джерел

1. Ботвінова І. В. Концепція національного у дослідженні творчості німецьких романтиків (на прикладі вокальних циклів Р. Вагнера та Г. Малера). *Науковий вісник Національної Музичної Академії України імені П. І. Чайковського*. Київ. 2002. Вип. 16. с. 319-329.
2. Ботвінова І. В. Образний склад та музична інтонація у вокальних циклах Ф. Шуберта, Р. Шумана, Р. Вагнера, Г. Малера: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ. 2001. 15 с.
3. Волошин М. Густав Малер. *Українська музика*. Львів. 2021. №1. с. 144-146.
4. Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга): автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Харків, 2009. 18 с.
5. Гужва О. П. Типологічні риси духовної драми. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2008. № 7. с. 60-71.
6. Элиава, К. «От баллады к балладе» (От Цумштейга до Вольфа). *Georgian Electronic Scientific Journals: Musicology and Cultural Science 2010*. №1(5). с. 68-78.
7. Кучеренко М. И. Благодаря Густава Малера ... На пороге 100-летия смерти композитора. *Культура народов Причерноморья*. 2008. № 144. с. 69–75.
8. Маценко Г. Славетні гості Львова. Львів: Апріорі. 2010. С. 172.
9. Мисик В. Захід і Схід. Переклади: серія *Майстри поетичного перекладу*. Київ: Дніпро. 1990. 543 с.
10. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації: навч. посібник. Київ: Клякса. 2013. 271 с.
11. Муляр-Огородник Т. Втілення міфологічних образів в романах Хуго Вольфа. *Музична Наука на Початку Третього Тисячоліття*. 2018. Вип. 6. с. 18-25.
12. Неболюбова Л. Малер і експресіоністична драма. *Українське музикознавство*. 1976. Вип. 1. С. 93-106.

13. Неболюбова Л. Музыкальная культура Германии и Австрии рубежа XIX-XX веков. Київ: Музична Україна. 1990.
14. Німилевич О. Михайло Волошин про творчість Густава Малера. *Українська музика*. 2021. №1. С. 133-135.
15. Остапенко О. М. Світова музична література кінця XIX - першої половини XX століття: навч. посіб. Сєверодонецьк. 2012. 181 с.
16. Остер Е. Карнавал «Чудесного Рога мальчика» Г. Малера и проблема смыслообразования на рубеже XIX–XX столетия. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 59. С. 119–127.
17. Склярєнко В. 100 знаменитых евреев. Харьков: Фолио. 2008. 511 с.
18. Степурко В. І. Аналіз музичних творів: навч. посіб. Київ: НАКККіМ. 2020. 140 с.
19. Ступель О. Образи світової поезії в музиці. Нариси. Київ: *Музична Україна*. 1971. 159 с.
20. Щитова С. Від романтизму до експресіонізму в вокальних циклах Густава Малера. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2006. Вип. 2. С. 62–69.
21. Adorno T. W. Mahler: eine musikalische Physiognomik. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1992. 226 S.
22. Agawu V. K. The Musical Language of «Kindertotenlieder». *Journal of Musicology*. 1983. №2. P. 81-92.
23. Agawu V. K. Mahler's Tonal Strategies: A Study of the Song Cyclers. *Journal of Musicological Research*. 1986. №6. P. 1-47.
24. Baechtel H. L. A Cultural Analysis of Gustav Mahler's Early «Des Knaben Wunderhorn» Settings: A Lecture-Document / University of Oregon, Eugene. Oregon. 2014. 97 p.
25. Ballinger R. Sacred Songs of Dvorak, Menotti, Ravel and Wolf: Master's Thesis / College of Arts And Sciences. Manhattan, Kansas. 2012. 97 p.
26. Banks P. The Early Social and Musical Environment of Gustav Mahler: Ph. D. Thesis/ University of Oxford. Oxford. 1980. 393 p

27. Banks P. Mahler on the performance of his Lieder (1906-7) – Critical Essay. *The Music of Gustav Mahler: A Catalogue of Manuscript and Printed Sources*:
вебсайт.URL:<https://www.mahlercat.org.uk/Pages/Essays/PerformingLieder.htm> (дата звернення – 18.09.2021).
28. Barham J. *The Cambridge Companion to Mahler / First Edition*. NY: Cambridge University Press, 2007. 437 p.
29. Barham J., Mathis-Rosenzweig A. *Gustav Mahler: New Insights into his Life, Times and Work*. Routledge; 1st Edition. 2017. 264 p.
30. Bertagnolli P. *Prometheus in Music: Representations of the Myth in the Romantic Era*. London, New York: Routledge. 2016. 388 p.
31. Blaukopf H. When Did Mahler Write the «Wayfarer's Songs»? Contributions to a Discussion. *News about Mahler Research*. 1983. №12. P. 3-7.
32. Blaukopf K. *Mahler: A Documentary Study*. Oxford: Oxford University Press. 1976. 280 p.
33. Blodgett E. D. *Songs for Dead Children*. Edmonton: University of Alberta Press. 2018. 88 p.
34. Breckling, M. M. *Narrative Strategies in Gustav Mahler's Balladic Wunderhorn Lieder*: Ph.D. Thesis / University of North Carolina, Chapel Hill. 2010, 307 p.
35. Brown M. *The Shape of German Romanticism*. Ithaca: Cornell University Press. 1979. 241 p.
36. Callaghan M. *Symphonic Metamorphoses: Subjectivity and Alienation in Mahler's Re-Cycled Songs (review)*. Project Muse. *Music and Letters*, Vol. 85, No: 3, Oxford University Press, August 2004. P. 475-477.
37. Chun Ch.Y. *The Relationship between text and music in selected Goethe-Lieder by Hugo Wolf*: Master Thesis / Chinese University of Hong Kong. 1991. 178 p.

- 38.Cvejic Z. An Encounter with Hugo Wolf in his Jubilee Year: Revisiting «Begegnung». *Muzikološki Zbornik – Musicological Annual*. Vol. 57. №1. Ljubljana: Filozofska Fakulteta Univerza v Ljubljani. 2021, P. 109–128.
- 39.Danuser H. Gustav Mahler und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag. 1996. 380 S.
- 40.Dargie E. M. Music and Poetry in the Songs of Gustav Mahler. Bern. 1981.
- 41.Decsey E. Hugo Wolf. Leipzig, Berlin: Schuster & Loeffler. 1903. 166S.
- 42.De la Grange, H.-L. Gustav Mahler. NY: Doubleday. 1973. 982 p.
- 43.Diether J. Notes of Some Mahler's Juvenalia. *Chord and Discord*. №3. 1969. P. 3-100.
- 44.Downey Ch. T. Christian Gerhaher to explore the world in Mahler's songs (an interview with Christian Gerhaher). *The Classic Review*. 15.10.2019. URL: <https://theclassicalreview.com/2019/10/christian-gerhaher-to-explore-the-world-in-mahlers-songs/> (дата звернення - 14.12.2021).
- 45.Eggebrecht, H. H. Die Musik Gustav Mahlers. Noetzel, Wilhelmshaven: Neuausgabe. 2003. 305 S.
- 46.Epstein H. Zum Problem von Hugo Wolfs Liedästhetik. *Archiv für Musikwissenschaft* 46. Jahrg., H. 1. 1989. Franz Steiner Verlag. S. 70-85.
- 47.Farmer H. G. Mahler, Gustav. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Allgemeine Enzyklopädie der Musik)*. B. 8. Laaf - Mejtus. Deutscher Taschenbuch. Bärenreiter-Verlag. München. 1989. 1489-1500 pp.
- 48.Fechner G. T. Life after Death. New York. 1943. 134 p.
- 49.Feder S. Gustav Mahler. A Life in Crisis. London: Yale University Press. 2010. 364 p.
- 50.Fischer K. Bemerkungen zu Gustav Mahlers Liedern. *Muzikološki Zbornik – Musicological Annual XIII*. Ljubljana. 1977. P. 57–67.
- 51.Fischer J. M. Gustav Mahler: The monograph. New Haven; Connecticut: Yale University Press, 2011. 766 p.
- 52.Fischer-Dieskau D. Hugo Wolf: Leben und Werk. Hamburg: Henschel Verlag in E.A. Seemann Henschel GmbH & Co. KG; 1. Edition. 2002. 560 p.

53. Fleetwood G. Q. Gustav Mahler's Kindertotenlieder: Connecting the Movements of the Song Cycle Through Schrenkerian Analysis: Master's Thesis / Missouri State University. Springfield, Missouri. 2016. 42 p.
54. Floros, C. Gustav Mahler — Visionär und Despot. Hamburg: *Arche*. 1998. 320 S.
55. Fulker R. Originalnoten von Gustav Mahler aufgetaucht. *Deutsche Welle*. 10.04.2017. URL: https://amp-dwcom.cdn.ampproject.org/v/s/amp.dw.com/de/originalnoten-von-gustavmahleraufgetaucht/a38369671?amp_js_v=a6&_gsa=1&usqp=mq331AQKKAFQArABIACA w%3D%3D#aoh=16395836463433&referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com&_tf=%D0%94%D0%B6%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BB%D0%BE%3A%20%251%24s&share=https%3A%2F%2Fwww.dw.com%2Fde%2Foriginalnoten-von-gustav-mahler-aufgetaucht%2Fa-38369671 (дата звернення - 14.12.2021).
56. Glauert A. Hugo Wolf and the Wagnerian Inheritance. *Cambridge University Press*. 1999. 169 p.
57. Glauert A. Ich singe, wie der Vogel singt!: Reflections on Nature and Genre in Wolf's Setting of Goethe's "Der Sänger". *Journal of the Royal Musical Association* Vol. 125, No. 2 (2000). Taylor & Francis, Ltd. P. 271-286.
58. G. Mahler. Briefe (1879—1911). Hrsg. von Alma Maria Mahler. Berlin — Wien — Leipzig: *Paul Zsolnay Verlag*. 1924. 493 S.
59. Haberlandt M. Hugo Wolfs Briefe an Hugo Faißt. Stuttgart: Deutsche Verlag-Anstalt, 1904. 209 S.
60. Haller S. Wort-Ton-Gestaltung in der Sinfonik Gustav Mahler. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, 2012. 382 S.
61. Hallmark S. German Lieder in the Nineteenth Century. New York; London : Routledge Taylor & Francis Group. 2010. 433 p.
62. Ham H.M. A Comparative Analysis of Selected Goethe-Lieder by Schubert and Wolf: Master's Thesis / Denton, Texas: North Texas State University. 1964. 192 P.

63. Handheide S. Das Schicksal des Soldaten in Gustav Mahlers Liedern nach 'Des Knaben Wunderhorn'. *Osnabrücker Jahrbuch Frieden und Wissenschaft*. 1/1994. P. 106–118.
64. Hansen, M. Reclams Musikführer Gustav Mahler. Stuttgart: *Reclam*. 1996. 295 S.
65. Hatch Ch. Tradition and Creation: Hugo Wolf's "Fussreise". *College Music Symposium*, Vol. 28 (1988). College Music Society. P. 70-84.
66. Johnson J. Mahler's Voices: Expression and Irony in the Songs and Symphonies. New York: Oxford University Press. 2009. 361 p.
67. Kennedy M. Mahler. Oxford: Oxford University Press. 2000. 227 p.
68. Kikkert A. W. False Dichotomies: Echoes and Foresight in Works by Marie von Ebner-Eschenbach and Hugo Wolf: Ph. D. Thesis/ Tenessi University. Nashville, TN. 2018, 188 p.
69. Killian H. Gustav Mahler in «den Errinerungen von Natalie Bauer-Lechner». Hamburg: Wagner K. D. 1984, 240 s.
70. Kosseff-Jones R. Mahlerian Tonality: Challenges to Classical Foreground Structures in the Music of Gustav Mahler: Ph. D. Thesis/ University of New York. N.Y. 2017. 234 P.
71. Kramer L. Interpreting music. Barkley and Los Angeles: *University of California Press*. 2011. 322 p.
72. Kreisel L. Gustav Mahler: Kindertotenlieder. Verarbeitung des Todes von Kindern in der bzw. mit Musik. Studienarbeit. München: *GRIN Verlag*, 2008, 32 p.
73. Lacerda A. N. A. O canto do harpista: uma interpretação de interpretações: Master's Thesis / Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Porto, Portugues. 2017. 99 P.
74. Lebrecht N. Mahler Remembered. New York: Faber&Faber. 1988, 352 p.
75. Lee, E. J. Patterns, Containment, and Meaning in Hugo Wolf's Mörike-Lieder: Ph.D. Thesis / University of Oregon. School of Music and Dance. Corvallis, Oregon. 2014. 228 p.

76. Leibensperger, P. Musical Ambiguity as Poetic Reflection: Mahler's Kindertotenlieder, №1, «Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n!»: Student's Project. Philadelphia. *Temple University Libraries*. 2008. 29 p.
77. Lynn Smith D. Gustav Mahler and his Relationship to the Problem of Nineteenth-Century Music: Master's Thesis /The University of Western Ontario. London. Ontario. 1980. 225 P.
78. Mahler A. M., Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe. Amsterdam: *Bermann-Fischer*. 1940, 2W., 1949. 472 S.
79. Mahler-Werfel A. Erinnerungen an Gustav Mahler. Frankfurt-am-Main: *Ullstein*. 1980. 392 S.
80. Mayse M. Form and Rhythm in the Moerike Lieder of Hugo Wolf: Master's Thesis / University of North Texas. Denton, Texas. 1965. 136 p.
81. Meyer G. Gustav Mahler, Des Knaben Wunderhorn, Lieder für eine Singstimme und Orchester Informationen und didaktische Hinweise. Mannheim. 1983. 8 p.
82. McClatchie St. Gustav Mahler «Liebste Justi!» Briefe an die Familie. Bonn: *Weidle*. 2006. 592 S.
83. McKinney T. R. Harmony in the Songs of Hugo Wolf: Ph. D. Thesis / University of North Texas. Denton; Texas. 1989. 578 P.
84. Mitchell D. Gustav Mahler: The Early Years. Rochester: The Boydell Press, 2003. 343 p.
85. Mitchell D. Gustav Mahler: The Wunderhorn Years. Chronicles and Commentaries. Woodbridge: The Boydell Press. 2005. 515 p.
86. Mitchell D. The Mahler Companion. Oxford: Oxford University Press. 2002, 647 p.
87. Monahan S. Negative Catharsis as Rotational Telos in Mahler's First “Kindertotenlied”. *Integral: The Journal of Applied Musical Thought*. Vol. 33 (2019). p. 13-51. URL: <https://www.esm.rochester.edu/integral/28-29-2014-2015/28-29-monahan/> (дата звернення — 19.09.2021).

88. Müller K.-J. Mahler — Leben-Werke-Dokumente. Serie Musik. Mainz: Piper-Schott. 1988. 848 p.
89. Nafisi J. Music Immanent in Words - Hugo Wolf's Mörike Lieder. In *The Australian Voice*. Vol. 15. Leura: Australian National Association of Teachers of Singing. 2013. P. 29-38.
90. Newman E. Hugo Wolf. London: Methuen. 1963. 280 p.
91. Nieden, H.-J. Komponist und Religion: Kulturhistorische Porträts. Herausgegeben von Marcel Nieden. Band 2. Berlin; Münster: Lit Verlag Dr. W. Hopf, 2019. 448 p.
92. Niekerk P. Reading Mahler. German Culture and Jewish identity in Fin-de-siècle Vienna. Camden House. 2010. 312 p.
93. Osborne, Ch. The Concert Song Companion: A Guide to the Classical Repertoire. New York: Da Capo Press, Inc. 2012. 285 p.
94. Over B. Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n: Die autografe Reinschrift der Nr. 1 von Gustav Mahlers Kindertotenlieder (Klavierfassung) kommt ans Licht. *Archiv für Musikwissenschaft* 74. Jahrg., H. 1. Franz Steiner Verlag. 2017. P. 40-54.
95. Park M. S. Doubt and Belief: Hugo Wolf's settings of Geistliche Lieder from Mörike Lieder and Spanisches Liederbuch: DMA Thesis / Cincinnati, Ohio: University of Cincinnati. 2010. 155 p.
96. Parsons J. The Cambridge Companion to the Lied. London, Cambridge: University Press. 2004. 438 p.
97. Paul S. Gustav Mahler: a study of his personality and work. HardPress. 2014. 148 p.
98. Petursdottir P. E. Des Knaben Wunderhorn. Eine Gedichtanalyse im Hinblick auf die Symbole der Gedichte der Gedichtsammlung: Bachelor Thesis / University of Iceland. Reykjavik, Iceland, 2014. 46 S.
99. Požgaj T. Gustav Mahler: Lieder eines fahrenden Gesellen (Master's Thesis). Split, Hrvatska: Sveučilište u Splitu Umetnička Akademija. 2018. 25 p.

- 100.Pfohl, F. Gustav Mahler, Eindrücke und Erinnerungen aus den Hamburger Jahren. (Hrsg. Knud Martner). Hamburg: Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner. 1973.126 S.
- 101.Pierce J. C. Wölferl's Own Howl: Musical Characterization in the Rollengedichte of Hugo Wolf: Ph.D. Thesis / University of Connecticut. Storrs, Ct, 2013. 105 p.
- 102.Reed Ph. On Mahler and Britten: Essays in Honour of Donald Mitchell in his Seventeenth Birthday. Rochester; NY: The Boydell Press. The Britten-Pearce Library, 1995. 355 p.
- 103.Reenan, S. Analytical Problems of Aesthetics, Genre, and Large-Scale Form in Germanic Music, 1905 – 1915: Ph. D. Thesis /Eastman School of Music.Rochester, New York. 2021. 396 p.
- 104.Rep M. Blue Eyes, Lacanian Real: A psychoanalytic reading of Gustav Mahler's "Lieder eines fahrenden Gesellen":autoreph. of diss. / Upsala University.Upsala. 2019. 30 p.
- 105.Roman, Z. From Collection to Cycle: Poetic Narrative and Tonal Design in Mahler's "Lieder eine Fahrenden Gesellen". *Revista de Musicología*. Vol. 16, No. 6, *Del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales Del Mediterráneo y sus Ramificaciones*: Vol. 6 (1993), pp. 3595-3602.
- 106.Roman Z. The Pianoforte And Orchestral Manuscripts of Mahler's «Lieders Eines Fahrenden Gesellen»: Compositional Process As A Key To Chronology.*Report on the International Musicological Congress Berlin 1974* (red.: H. Kühn, P. Nietzsche). Kassel: Bärenreiter Verlag, 1980, S. 402-404.
- 107.Russell P. Light in the Battle with Darkness: Mahler's "Kindertotenlieder". Bern; Berlin; Frankfurt a.M.; New York; Paris; Wien: Peter Lang, 1991, 126 p.
- 108.Sams E. The Songs of Hugo Wolf. London: Faber and Faber Ltd.,2011. 474 p.
- 109.Scheid G. Feindbild Gustav Mahler. Zur antisemitischen Abwehr der Moderne in Österreich. Wien: Sonderzahl Verlag. 2002. 336 p.

110. Shaver-Gleason L. "Songs of a Wayfarer" by Gustav Mahler. Hollywood Bowl. URL: <https://www.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/669/songs-of-a-wayfarer> (дата звернення – 18. 09. 2021).
111. Sponheuer B., Steinbeck W. Mahler-Handbuch. Stuttgart: Metzler. Bärenreiter. 2010. 504 S.
112. Stähr S. Hugo Wolf und Seine Zeit. Salzburg: Salzburg-Mayrwies. 2003. 100 S.
113. Stokes R. The Book of Lieder. The original texts of over 1000 songs. London: Faber & Faber. 2005. 736 p.
114. Stokes R. The Complete Songs of Hugo Wolf: Life, Letters, Lieder. London: Faber & Faber. 2021. 640 p.
115. Strange A. G. The Intimacy of Death: Mahler's Dramatic Narration in "Kindertotenlieder": Master's Thesis / University of North Texas. Denton, Texas. 2014. 67 p.
116. Trehwella M. Transforming Tonality: Directional Tonality of the Lieder of Hugo Wolf: Master's of Music Thesis / Michigan State University. East Lansing, Michigan. 2014. 57 p.
117. Vaaler A. Modern Antiquity: Modern Interpretations of Folk Sources in Gustav Mahler's Songs from "Des Knaben Wunderhorn": Master's Thesis / The University of Wisconsin. Milwaukee. 2013. 65 p.
118. Walter B. Gustav Mahler. Mineola; New York: Dover Publications, Inc. 2013. 147 p.
119. Walker F. Hugo Wolf. New York: Alfred a Knopf. 1968. 522 p.
120. Youens S. Hugo Wolf and his Mörike Songs. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press. 2003. 216 p.
121. Youens S. Hugo Wolf. The Vocal Music. Princeton University Press. 1st edition. 1992. 412 p.
122. Youens S. The Song Sketches of Hugo Wolf. *Current Musicology*. Vol. 0, Issue 44. 1990. P. 5-37.

123. Youens S. The Undoing of Desire: Hugo Wolf's Paired Songs in the "Mörike Lieder". *Saggiatore musicale*. Vol. 6, No. 2. Casa Editrice Leo S. Olschki. 1999. pp. 183-212.

Нотографія

1. Mahler G. Kindertotenlieder: Klavierauszug für Singstimme und Klavier. Leipzig: C. F. Kahnt Nachfolger. 1905. 29 S.

2. Mahler G. Lieder eines fahrenden Gesellen: Klavierauszug für Singstimme und Klavier. Vienna: Josef Weinberger, №40. 1897. 19 S.

3. Mahler G. Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier. Mainz: B. Schott's Söhne, No.830, 32, 34, n.d. 1892. 52 S.
4. Wolf H. Goethe-Lieder: Klavierauszug für Singstimme und Klavier. Leipzig: C.F. Peters, n.d. 1900. 189 S.
5. Wolf H. Lieder nach verschiedenen Dichtern. Mannheim: Heckel, n.d. 1897. 96 S.
6. Wolf H. Mörike-Lieder: Klavierauszug für Singstimme und Klavier. Leipzig: C.F. Peters, n.d. 1900. 190 S

НОТНИЙ ДОДАТОК

Приклад 1. Г. Малер. «Коли моя кохана виходитиме заміж» (з «Пісень мандрівного підмайстра»)

а) тт.1-5

Allegro [♩. = ♩] *) Langsam *p*

Wenn mein

Auf den fortwährenden Tempowechsel ist genau zu achten

p *pp*

b)тт.53-60

Du singst auf grü - ner Hei - de!

mf *f*

57 *f* *p*

Ach! wie ist die Welt so schön! Zi - küh! Zi - küh! Zi

[nicht schleppen] *mf* *p* *veloce*

Приклад 2. Г. Малер. «Гострий ніж у моїх грудях» (з «Пісень мандрівного підмайстра»)

Тт.1-4

Schnell und wild

Приклад 3. Г. Малер. «Вже більш ніколи не зійде сонце» (з «Пісень про померлих дітей»)
Тт. 40-46

*piu veemente
heftiger*

Приклад 4. Г. Малер. «Коли твоя матуся входить у двері» (з «Пісень про померлих дітей»)
Тт. 67-70

poco rit. morendo

Приклад 5. Г. Малер. «У цю погоду, цю люту бурю» (з «Пісень про померлих дітей»)
а) тт. 96-99

(sempre)

mf *p* *pp* *ritard.*

b) тт. 100-106

Lento, à la berceuse
Langsam, wie ein Wiegenlied
pp (Lise bis zum Schluß)

(sempre *pp* al Fine) In die - sem Wet - ter, in die - - sem

sempre pp al Fine

mit Pedal
mit Pedal

Saus, in die - - sem Braus,

Приклад 6. Г. Вольф. «Прогулянка» (зі збірки «Mörrike-Lieder»)

a) тт. 1-4

Ziemlich bewegt

mf

b) тт. 43-48

etwas ruhiger

Al - so bist du nicht so schlimm, al - - - ter A - - - dam, wie die stren-gen Leh - rer sa - gen;

Приклад 7. Г. Вольф. «У похід» (зі збірки «Mörke-Lieder»)

тт.1-5

p *immer staccato*

Приклад 8. Г. Вольф. Перша пісня арфіста (зі збірки «Göethe-Lieder»)

тт.1-5

Sehr getragen, schwermütig

p *ff*

Приклад 9. Г. Вольф. «Прометей» (зі збірки «Göethe-Lieder»)

тт. 41-48

ff *ff* *ff*

und mei - ne Hüt - te, die du nicht ge - baut,

Приклад 10. Г. Вольф. «Межі людства» (зі збірки «Göethe-Lieder»)

а)Тт.1-6

b) TT.26-32

Denn mit Göt - tern soll sich nicht mes - sen ir -

c) TT. 33-35

gend ein Mensch. Hebt er sich auf - wärts und be -

d) TT. 39-43

rührt mit dem Schei - tel die Ster - ne,

e) TT. 44-47

nir - gends haf - tendann die un - si - chern Soh - len,

f) TT. 52-56

Steht er mit fe - - sten mar - ki - gen Knochen auf der wohl - ge -

f
Büsse schwer und gehalten

g) TT. 65-67

h) TT. 74-77

pp *etwas zurückhaltend* *rit.*

Was unter - scheidet Göt - ter von Men - schen?

i) TT. 78-81

a tempo *a tempo* *pp*

Daß vie - le Wel - len vor je - nen wan - deln,

j) TT. 89-91

pp

Wel - - le, und wir ver -

k) TT. 92-94

- sin - - - ken.

l) TT. 100-104

p *geheimnis*
Ein kleiner Ring be-grenzt — un-ser Le-ben, und

p *immer pp*

m) TT. 105-110

svoll
vie-le Ge-schlech-ter rei-hen sich dau-ernd an ih-res Da-seins.

mf *p*

n) TT. 111-115

un - end - - li - che Ket-te.

mf *p* *f*

ІЛЮСТРАТИВНИЙ ДОДАТОК

Міністерство культури та інформаційної політики України

Субота
18 грудня
2021
16.00



Львівська національна
музична академія
імені М. В Лисенка

вул. О. Нижанківського, 5.
Малий зал

**Концерт аспіранта
творчої арспірантури**
Святослава Винника
спів, представлення проекту.

Творчий керівник -
професор кафедри академічного співу, народний артист України

Петро Ончул

Науковий керівник - професор кафедри
Теорії музики, доктор мистецтвознавства

Зінків І. Я.

Концертмейстр - **Галина Радченко**

у програмі концерту вокальні цикли Г. Малера
“Пісні мандрівного підмайстра” та
“Пісні про померлих дітей”

Запрошуємо!

Міністерство культури та інформаційної політики України

ЧЕТВЕР
14 КВІТНЯ
2022
15:00

Львівська національна
музична академія
імені М.В. Лисенка

вул. О. Нижанківського, 5.
Малий зал



**Концерт аспіранта
творчої аспірантури**



Святослава Винника

спів, представлення проекту

**Пісні зі збірки «Göethe-Lieder»
Гуго Вольфа для баритона**

Концертмейстр

Галина Радченко

Творчий керівник -
професор кафедри академічного співу, народний артист України

Ончул П. Є.

Науковий керівник - професор кафедри
теорії музики, доктор мистецтвознавства

Зінків І. Я.

Міністерство культури та інформаційної політики України

ЧЕТВЕР
27 ЖОВТНЯ
2022

15:00

Львівська національна
музична академія
імені М.В. Лисенка

вул. О. Нижанківського, 5.
Великий зал



**Концерт аспіранта
творчої аспірантури**



Святослава Винника

спів, представлення проєкту

Пісні зі збірки «Mörrike-Lieder»

Гуго Вольфа для баритона

Концертмейстр

Галина Радченко

Творчий керівник -
професор кафедри академічного співу, народний артист України

Ончул П. Є.

Науковий керівник - професор кафедри
теорії музики, доктор мистецтвознавства

Зінків І. Я.

Міністерство культури та інформаційної політики України

1 березня
2023
15:00

Львівська національна
музична академія
імені М.В. Лисенка

вул. О. Нижанківського, 5.
Малий зал

**Концерт аспіранта
творчої аспірантури**

Святослава Винника

спів, представлення проєкту

**РАННІ ВОКАЛЬНІ ТВОРИ
ГУСТАВА МАЛЕРА**

Концертмейстр

Галина Радченко

Творчий керівник -
професор, народний артист України

Ончул П. Є.

Науковий керівник - професор,
доктор мистецтвознавства

Зінків І. Я.