

В. К. КОВАЛЕНКО

Белгородский государственный институт искусств и культуры

**«ВОЛШЕБНЫЙ РОГ МАЛЬЧИКА» Г. МАЛЕРА:
НЕКОТОРЫЕ ПРИНЦИПЫ ТЕАТРАЛЬНОСТИ**

Общеизвестно, что музыка нередко выступает частью многогранного синтеза искусств. С другой стороны, разного рода синтез преобладает на разных исторических этапах развития самой музыки. Тем не менее, если сфера музыки и, к примеру, слова изучена достаточно хорошо, то взаимодействие музыки и театра (точнее, принципов театра) оставляет за собой много вопросов, на которые предстоит найти ответы. Необходимость исследования «театральности» в зарубежной вокальной музыке не только обусловлена отсутствием фундаментальных работ по данной проблеме, но усиливается потребностями современности, которые заставляют не просто по-новому взглянуть на музыкальное искусство прошлых веков, а именно XIX века, но и попытаться найти общие грани с данным видом искусства. Одним из принципов, соединяющих современность и эпоху романтизма, может стать театрализация в камерно-вокальной музыке Густава Малера. На примере цикла «Волшебный рог мальчика» в статье анализируются некото-

рые принципы театральности, такие как персонификация, диалогичность, сближение песни со сценой со своими персонажами, пародия и гротеск. Дана подробная характеристика предпосылок, которые указывают на возможность наличия театральности в песнях композитора. Наряду с этим, в статье рассматриваются принципы цикличности данного сочинения, характеризуются образная сфера, формообразование и комплекс выразительных средств отдельных песен в их связи с театральными элементами. В заключении даны общие выводы и классификация театральности элементов в выбранном вокальном цикле, а также рассматривается один из основных принципов построения Г. Малером произведения – принцип симфонизации вокального цикла, который приводит к монументальным, поздним сочинениям Малера, таким как «Песнь о Земле» и «Песни об умерших детях».

Ключевые слова: театральность, симфонизация, гротеск, диалогичность, персонификация, экспрессионизм, драматургия, австрийская lied.

Для цитирования: Коваленко В. К. «Волшебный рог мальчика» Г. Малера: некоторые принципы театральности // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 1. С. 54–62.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-11007>

V. K. KOVALENKO

Belgorod State Institute of Arts and Culture

**«THE YOUTH'S MAGIC HORN» BY G. MAHLER:
SOME PRINCIPLES OF THEATRICALITY**

Music is known to be often a part of a many-sided synthesis of art. On the other hand, a synthesis of this or that kind prevails in different historical periods of the development of music as it is. However, if the fields of music and, for instance, words have been studied quite well, the interaction of music and theatre (the principles of theatre exactly) is a very controversial field. The need to study «theatricality» in foreign vocal music is caused not only by the lack of fundamental works on this issue but it is reinforced by the needs of modernity which make the researchers take a fresh

look at musical art of past centuries, namely the 19th century, but also try to find common lines with this art. One of the principles which connect modernity and the Romantic epoch can be theatricalisation in the chamber-vocal music by Gustav Mahler. Based on the cycle “The Youth’s Magic Horn”, the author of the article analyses some theatrical principles such as personification, dialogism, a little difference between a song and a scene with its characters, parody, and grotesque. The article contains a detailed characteristic of the premises which determine the possibility of theatricality in the composer’s

songs. The article also discusses the cyclical nature principles of the composition, and characterises the sphere of images, and a complex of expressive means of particular songs in their connection with some theatrical elements. In the conclusion of the article the author gives some general classification of the theatrical elements in the vocal cycle as well as one of the main principles of composing a piece

by G. Mahler, that is symphonisation of the vocal cycle which leads to Mahler's monumental works of a later period such as «The Song of the Earth» and «Songs on the Death of Children».

Key words: theatricality, symphonization, grotesque, dialogism, personification, expressionism, dramaturgy, Austrian lied.

For citation: Kovalenko V. «The Youth's Magic Horn» by G. Mahler: some principles of theatricality // South-Russian musical anthology. 2020. No 1. Pp. 54–62.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-11007>

Творчество австрийского композитора Густава Малера и сегодня вызывает особый интерес у ученых – как зарубежных, так и отечественных. Безусловно, его противоречивая фигура оставила яркий след в истории мировой музыки: композитор, дирижер, музыкальный деятель, известный, прежде всего, как непревзойденный мыслитель-симфонист своего времени. Особенность творческого мышления Г. Малера состоит в том, что, основываясь на идеях позднего романтизма в раннем периоде своего творчества, он стал одним из ярких композиторов-новаторов XIX–XX столетий. Повышенная эмоциональная насыщенность произведений Г. Малера позволяет соотнести его творчество и с таким направлением, как экспрессионизм.

Безусловно, главным жанром, который воплотил основные идеи и отразил эволюцию творчества композитора, является симфония. Этот жанр стал своеобразной квинтэссенцией стиля композитора, в котором формировались основные идеи, новые приемы музыкального языка и драматургии. В данном жанре отразилась не только жизнь композитора, его мысли и переживания, но и то сложное время, в котором он жил. На этот факт указывают многие крупнейшие исследователи. Так, Д. Митчелл (D. Mitchell) в своей монографии «Годы Волшебного рога» («The Wunderhorn Years») замечает: «Я должен признаться, что устоял перед искушением попытаться утопить параллели между событиями, которые время от времени происходят в симфониях Малера, и политическими событиями двадцатого века» [1, p. 18].

Как известно, кроме девяти симфоний, Малеру принадлежат и несколько опусов камерно-вокальной музыки. Интересно, что к жанру Lied композитор обратился на протяжении

всего своего творческого пути. На первый взгляд, вокальные сочинения, казалось бы, играют второстепенную роль в жанровом наследии композитора, проявившего себя, в первую очередь, непревзойденным симфонистом. Все же, как представляется автору данной статьи, и сам жанр песни, и, в особенности, его принципы не только существенно повлияли на творческое мышление композитора, но и стали некоторым ключом к раскрытию глубинных слоев содержания многих его симфонических произведений. Таким образом, песенность как принцип мышления и песня как жанр являются той неотъемлемой частью, гранью, без которой невозможно представить самобытный творческий портрет Густава Малера. Сам композитор писал: «Задумывая большое музыкальное полотно, я всегда достигаю момента, когда должен привлечь "слово" в качестве носителя моей музыкальной идеи» [2, с. 194]. В свое время еще К. Розеншильд в одном из первых в отечественном музыковедении трудов о композиторе заметил: «Lied – это тот жанр, где с наибольшей ясностью раскрываются самые глубинные первоисточки малеровской музыки и художественного мирозерцания...» [3, с. 67].

Как отмечалось ранее, к жанру песни Г. Малер обращался на протяжении всей жизни. Разнообразен и круг поэтов, стихи которых композитор положил на музыку; среди них: И. В. Гете, Ф. Клопшток, Э. Т. А. Гофман, Жан Поль, Ф. Рюккерт и некоторые китайские средневековые поэты. Также напомним, что и сам Г. Малер является автором текстов «Песен странствующего подмастерья». Всего композитор сочинил сорок три песни.

Рассматривая проблему театральности в вокальном творчестве Г. Малера, следует отметить, что для проявления отдельных ее элементов

существуют некоторые предпосылки. Первая и, пожалуй, самая значимая – это его работа оперным дирижером на протяжении практически всего творческого пути. Свой путь оперного дирижера Г. Малер начал в небольших городках Лайбах (1881) и Ольмюц (1883), где управлял оркестром на постановках опер Дж. Мейербергера и Дж. Верди. Позже композитор работал в венском Карл-театре и Королевском театре Касселя (1883) и некоторое время он занимал должность дирижера в «Немецкой опере» в Праге.

Таким образом, Г. Малер, превосходно владея режиссерскими аспектами оперного спектакля, был знаком не только с классическим оперным репертуаром своего времени, но и с особенностями оперы как жанра. В этой связи уместно вспомнить высказывание К. Розеншильда: «...в его понимании оперное дирижирование широко включало в себя и режиссуру спектакля. <...> Он и сам был несравненным дирижером режиссерского профиля: его интерпретация охватывала собою, по существу, все компоненты оперного представления. Сценическое действие и мизансцены, декорации и освещение, костюмы и грим – все призвано было к гармоническому синтезированию посредством музыки в эстетически целостное единство, к раскрытию красоты, заключенной в звучащей партитуре композитора» [3, с. 64].

Второй немаловажный аспект наличия театральных элементов в творчестве Г. Малера – это его работа как композитора в данной жанровой области. Так, известно, что им написана опера «Герцог Эрнст Швабский» (либретто и музыка не сохранились), сказочная опера «Рюбецаль» (1879, не окончена) и музыка к живым картинам «Трубач из Зеккингена» по поэме Й. Шеффеля. Также известно, что Г. Малер закончил оперу К. М. Вебера «Три Пинто». Таким образом, композитор имел как определенную предрасположенность к созданию музыкально-сценических произведений, так и опыт их написания, что не могло не отразиться и на его вокальных сочинениях.

Первым вокальнымopusом композитора является цикл из четырнадцати песен «Vierzehn Lieder und Gesänge. Aus der Jugendzeit» («Четырнадцать песен юношеских лет») для голоса и фортепиано, написанный в 1880–81 годах. Интересно, что девять из них написаны на тексты из цикла «Волшебный рог мальчика», а остальные шесть – на стихи Р. Леандера и Тирсо де Молины. Эти песни явились первым опытом Г. Малера в данной области и не столь ярко отражают индивидуальные черты его композиторского почерка. Как справедливо замечает Г. Розеншильд,

«...все они близки стилю Шуберта и Брамса» [3, с. 69].

Наиболее примечательным произведением камерно-вокального жанра является цикл «Волшебный рог мальчика», (Des Knaben Wunderhorn), написанный в период с 1892 по 1901 годы. Данный вокально-симфонический цикл Г. Малера является одним из ярких творений вокальной музыки рубежа веков. Всего Г. Малером написаны двадцать три песни, девять из которых вошли в ранний цикл «Четырнадцать песен юношеских лет», две – в «Семь песен последних лет», а двенадцать песен образовали вокально-симфонический цикл «Волшебный рог мальчика» в двух тетрадах. Следует отметить, что существует достаточно большой пласт научной литературы, посвященной «Волшебному рогу мальчика». В зарубежном музыкознании это, прежде всего, труды П. Штефана, Р. Шпехта, Г. Адлера, Д. Митчелла, З. Романа, и в них данный цикл рассматривается как часть общего творческого наследия композитора. В отечественном музыкознании «Волшебный рог» представлен частью (главой) монографического исследования К. Розеншильда «Густав Малер» и статьей Л. Михеевой «Чудесный рог мальчика» (1960). Данному произведению посвящена диссертация А. Горн «Поэзия "Волшебного рога мальчика" в музыкально-философском мире Густава Малера» (2002), в которой делается попытка разностороннего и многопланового анализа цикла, а также диссертация И. Леопы «Камерно-вокальное творчество Густава Малера: стиль и особенности интерпретации» (2017). Вместе с тем имеются отдельные статьи, например, Н. Королевской «К проблеме диалогизма культуры романтизма на примере вокального цикла Г. Малера «Волшебный рог мальчика» (2015) и Р. Старк-Фойта «"Волшебный рог мальчика"». Литературные влияния и язык образов в песнях Густава Малера» (2013).

Изначально данный вокальный цикл создавался для голоса и оркестра, но позже композитор сделал переложение для голоса и фортепиано¹. Об «изначальной театральности» цикла можно судить по высказываниям самого композитора: песни он назвал «юморесками». Также А. Горн в своей диссертации замечает: «Благодаря меткости психологического анализа, яркости жанровой характеристики эти стихотворения в музыке Малера выросли в драматические сценки» [4, с. 44]. Симптоматично и другое высказывание того же исследователя: «Продолжая

¹ Для удобства и наглядности найденных в данном цикле театральных элементов автор настоящей работы использует нотные примеры из переложения для голоса и фортепиано.

родовую линию немецкой песни, идущую от вокальных циклов Шуберта и quasi-народной поэзии В. Мюллера, Малер привнес в песни драматическую остроту и конфликтность содержания – черты, характерные уже для двадцатого столетия» [4, с. 52]. На диалог как многоуровневую систему цикла указывает и И. Леопольд в своей диссертации «Камерно-вокальное творчество Густава Малера: стиль и особенности интерпретации».

«Волшебный рог мальчика» в творчестве Малера – не просто сборник песен, а скорее образно-смысловой мир, грань, без которой образ Малера-композитора был бы неполноценным. Известно, что любой композитор при выборе поэтических текстов руководствуется собственным творческим чутьем. Это относится и к Малеру, так как он обращался к текстам антологии на протяжении практически всего творческого пути, а некоторые из них включил в свои симфонические произведения. Как известно, со сборником текстов немецкой народной поэзии Людвиг Иоханнес фон Арнима и Клеменс Брентано Малер ознакомился в библиотеке Веберов (точнее, внука К. М. Вебера) в конце 80-х годов XIX века. Сборник представлял собой три тома (первый – 1805 г., второй и третий – 1808 г.) немецких народных песен, различных по своей стилистике: любовных, солдатских, религиозных, застольных, детских песен и баллад. Известно, что поэтический сборник пользовался огромной популярностью среди композиторов-романтиков. Так, первыми, кто обратился к данному сборнику, были Феликс Мендельсон («Охотничья песня» ор. 86 № 3, «Любимое местечко» ор. 99 № 3) и Роберт Шуман («Совенок», «Пестрый мотылек» из «Альбома для юношества» ор. 79). Шуман был первым, кто ввел песни «Волшебного рога» в область музыкального театра (дуэт Геневеви и Голо «О, если б я был птичкой» из второго действия оперы «Геневеви»). Интересно, что И. Брамс также обращался к данным текстам. В частности, им написано два вокальных дуэта («Берегись» ор. 66 № 5, «Хороший совет» ор. 75 № 2) и песни («Любовная жалоба девушки» ор. 48 № 3, «Перебежчик» ор. 48 № 2, хор «Розмарин» ор. 62 № 1).

Прежде чем перейти к выявлению театральности в данном цикле, следует рассмотреть проблему цикличности в целом. В ракурсе проблематики данной статьи отметим, что принципы цикличности в отдельных случаях также могут указывать на наличие театральных элементов. Ссылаясь на некоторых отечественных исследователей (Л. Михеева, А. Горн, И. Барсова, К. Розеншильд) мы смеем утверждать, что данный сборник все же можно назвать циклом в не-

котором роде, на что указывает, в первую очередь, единый текст – литературный источник. Напомним, что и сам композитор называл песни данного сборника юморесками для голоса с оркестром, и выпущены они были под одним опусом. Так, в пользу цикличности высказывается А. Горн, приводя в качестве аргументов тональные, интонационные и образно-смысловые связи внутри самих песен. Исследователь указывает на то, что это цикл, но не романтического плана (здесь нет ярко выраженного и последовательного сюжета), а характерный для XX столетия. По мнению А. Горн, он напоминает циклы Г. Вольфа, Д. Шостаковича «Из еврейской народной поэзии», Г. Свиридова «Песни на стихи Р. Бернса» и др. В анализируемом произведении А. Горн выделяет несколько идейно-смысловых блоков: первые три песни, связанные с любовной и военной тематикой, бесконфликтны; четвертая песня является своего рода интермедией; пятая и шестая – гротесковая кульминация сборника; седьмая песня, как и четвертая, выполняет функцию интермедии; восьмая и девятая образуют новый блок (как отмечает А. Горн, «их сюжеты объединяет мотив несостоявшейся встречи влюбленных» [4, с. 63]) и завершают смысловой блок любовной и военной тематики; десятая песня (юмореска) перекликается с шестой по своей сюжетно-смысловой направленности; последние две юморески в некотором роде выходят за образно-смысловую линию цикла, поскольку в них присутствует возвышенное, божественное начало (перечень песен см. ниже).

Основная черта песен «Волшебного рога» – наличие гротеска и пародии, что уже указывает на некоторую их театральность. Как замечает А. Горн, «песням из сборника "Des Knaben Wunderhorn" присуща некая тенденция к насмешке, снижению слога. В них есть пародийность самых разных оттенков» [4, с. 59]. Другой аспект театральности цикла заключается в том, что практически все произведения диалогичны по своему строению (диалог парня и девушки, ребенка и матери, диалог зверей и т. д.). Прежде чем перейти к подробному рассмотрению каждой из них, приведем последовательность всех песен:

1. «Ночная песня стража» / «Der Schildwache Nachtlied»
2. «Потерянный труд» / «Verlorne Muh!»
3. «Утешение в несчастье» / «Trost im Unglück»
4. «Кто придумал эту песенку?» / «Wer hat dies Liedlein erdacht?»
5. «Земная жизнь» / «Das irdische Leben»

Проблемы музыкальной науки

6. «Проповедь Антония Падуанского рыбака» / «Des Antonius von Padua Fischpredigt»
7. «Рейнская сказочка» / «Rheinlegendchen»
8. «Песня узника в башне» / «Lied des Verfolgen im Turm»
9. «Где звучат чудесные трубы» / «Wo die schonen Trompeten blasen»
10. «Похвала знатока» / «Lob des hohen»
11. «Три ангела пели» / «Es sungen drei Engel einen sussen Gesang»
12. «Первозданный свет» / «Urlicht»

Первая песня цикла представляет собой диалогическую, воображаемую героем сцену стража с возлюбленной. Интересно, что каждый из образов персонифицирован на уровне музыкально-выразительных средств. Так, героический и мужественный образ стража в музыке отражен тональностью до мажор, маршеобразным ритмическим рисунком, наличием форшлагов в аккордовой фактуре, восходящими ходами по звукам тонического трезвучия и декламационными элементами вокальной партии (Пример 1).

Пример 1

Песня № 1 «Ночная песня стража», строфа 1

(Des Knaben Wunderhorn)

Gemächliches Marschtempo Leisurely marching time

Ich kann und mag nicht frühlich sein!
I can - not, will not cheer - ful be!

Речь девушки отражена как поэтическим текстом (прямая речь), так и на музыкальном уровне: смена размера (4/4 на 6/4 и 3/4) и ритми-

ческого рисунка (триоль), плавные терцовые интонации в вокальной партии (Пример 2).

Пример 2

Песня № 1 «Ночная песня стража», строфа 2

Etwas langsamer Somewhat slower

Softly and tenderly

sehr zart; die Triolen etwas flüchtig
very softly, the trioles somewhat hastily

Lieb' Ah, Kna-be, du mußt nicht
sweetheart, thou must not

*Immer sehr zart bleiben.
always very delicately.*

Отметим, что данная форма подчиняется диалогичности строения поэтического текста: АВ А₁В₁ А₂В₂. Итак, персонификация героев указывает на присутствие в песне № 1 некоторых принципов театра.

Следующая песня цикла – «Потерянный труд» – также представляет собой диалогическую сцену двух влюбленных, но, в отличие от первой, диалог в ней выражен только в поэтическом тексте через прямую речь (пометки: он, она), а в музыкальном отношении каких-либо элементов персонификации не наблюдается. Тем не менее, здесь прослеживается театральность иного плана: в некотором смысле всю пес-

ню можно уподобить пасторальной сцене¹, на что указывают такие параметры, как образный строй песни (шутливый диалог двух влюбленных), характер музыки (пометка композитора – Gemächlich, heiter / «с юмором»), тональность ля мажор, размер вальсового типа (3/8) и особенности фактурного рисунка.

Диалог влюбленных представлен и в третьей песне «Утешение в несчастье», однако это скорее дуэт разлада – каждый из героев (гусар и девуш-

¹ Напомним, что пастораль как жанр придворного театра возникла в эпоху Ренессанса и оказала значительное влияние на историю и теорию самого театра.

ка) говорят о «нелюбви» друг к другу. Персонафикация наблюдается как в поэтическом, так и в музыкальном тексте: образ гусара, скачущего на коне, представлен в музыке характерным ритмическим рисунком, изображающим бег коня, а вокальная партия девушки насыщена мягкими интонационными оборотами и плавностью голосоведения в партии фортепиано.

В следующей песне «Кто придумал эту песенку?» театральные элементы выражены не столь ярко, но и здесь при повествовании от первого лица имеет место некий «мнимый диалог» (термин Ю. Хохлова) героя с его возлюбленной, а в поэтическом тексте обращение к девушке отмечено прямой речью.

Интересным примером проявления театральные элементы является песня № 5 «Земная жизнь» – драматическая кульминация всего цикла. Здесь присутствует не просто пародия, а гротеск – ирония, возведенная в высшую степень

трагичности. Песня представляет собой сцену голодного ребенка и матери, которая обещает «дать ему хлеба», но ребенок, так и не дождавшись еды, умирает. В данном произведении кроется глубокий философский смысл: ребенок символизирует простого человека, а его мать – это судьба. Интересно, что в музыкальном отношении песня отличается целостностью с ярко выраженной персонафикацией героев, которая проявляется на интонационном уровне. Вокальная партия ребенка насыщена «молящими» интонациями посредством больших и малых секунд, а речь матери – плавными песенными, фактически убаюкивающими оборотами. В партии фортепиано также наблюдается остигнатность: на протяжении всей песни звучит непрерывное движение шестнадцатых нот, создающих ощущение драматизма и безысходности (Пример 3).

Пример 3

Песня № 5 «Земная жизнь», строфа 1

(mit beängstigtem Ausdruck)
(with a harassed expression)

„Mut - ter, ach Mut - ter, es hin - ger!
„Mol - ler, o Mol - ler so hung - ry

Таким образом, учитывая указанные особенности (наличие драматического сюжета и персонажей, их диалог и индивидуализация на уровне вокальной партии), можно утверждать, что перед нами – вокальная баллада со своими героями. По музыкальному решению ее можно сравнить с балладой «Лесной царь» Ф. Шуберта.

Ярко пародийное начало как один из элементов театра проявляется в песне «Проповедь Антония Падуанского рыбам». Данное произведение также можно назвать сценой, но несколько иного плана, поскольку здесь нет персонафикации героев, а повествование (рассказ) ведется самим автором, и о происходящем мы узнаем косвенно. Тем не менее, здесь, как и в предыдущей песне, присутствует однообразный ритмический рисунок – монотонное движение шестнадцатых нот, передающее трагическую безысходность главного героя. Как замечает А. Горн, данная песня представляет собой комическую сцену проповеди, «...где трагикомическая фигура святого символизирует неизменное одиночество и

отверженность мыслящего, чувствующего человека» [4, с. 59].

«Рейнская сказочка» (песня № 7) представляет собой небольшую сценку любовного содержания: молодая девушка, работая на берегу Некара, вспоминает своего возлюбленного, с которым находится в разлуке. Сцена встречи с ним происходит как бы в воображении героини, которая представляет, как бросит свое колечко в воду, а спустя некоторое время возлюбленный найдет его и вернется к ней.

Любовную сценку сменяет мрачная «Песня узника в башне», которая также представляет собой диалог заключенного воина и его возлюбленной, ожидающей его у ворот темницы. Интересно, что речь воина и речь девушки резко контрастны по содержанию. Узник говорит о том, что, несмотря на заточение, его мысли по-прежнему свободны и их у него никто не отнимет: «И пусть даже заточили меня в темницу, напрасно это! Потому что мои мысли разрушают барьеры и стены!». Он готов даже умереть за правду, за доброе дело. Речь девушки – это пред-

ставление того, как хорошо им было бы вместе летом на зеленом лугу: «Как весело жилось бы нам среди высоких и диких гор». Она сетует на разлуку с любимым.

Контраст мыслей двух героев данной песни выражен и в музыкальном плане. Тональность ре минор, «шуршащий» бас в низком регистре в партии фортепиано, начальный восходящий ход в вокальной партии с пометкой *Der Gefangene* / «из глубины» – все это создает мрачный образ заключенного в темницу воина. Образ девушки, напротив, представлен веселым и безмятежным, на что указывает тональность соль мажор, а также танцевальный размер 6/8 и песенная вокальная партия (в отличие от насыщенной хроматизмами партии узника). Строение всего произведения также подчинено принципам диалога и контраста – шесть строф, где одна (речь узника) сменяет другую (речь девушки). Интересно, что речь девушки, помимо тональности соль мажор, представлена также типично пасторальными тональностями си-бемоль мажор и фа мажор, а речь узника – тональностями соль минор и до мажор, но в последних тактах песни восстанавливается основная тональность – ре минор. Таким образом, здесь можно заметить не просто тональную семантику, а тональную драматургию контраста, которая призвана не только внешне, показать, репрезентировать основных героев, но и отразить их внутренний мир. Театральность данной песни проявляется на нескольких уровнях:

- 1) песня как сцена-картина заточения (можно вспомнить аналогичные оперные сцены);
- 2) диалог героев, выделенный в поэтическом и музыкальном текстах;

3) строение песни, тональная и музыкально-стилевая семантика, призванная подчеркнуть контраст героев, что также характерно для оперных сцен.

Песня № 9 «Где звучат чудесные трубы» также посвящена военной тематике, тяготам военной службы. Солдат представляет, как вернется домой к своей возлюбленной, как весело она его встретит. Вся сцена происходит в воображении солдата. Образ «ангельских труб» в песне метафоричен, он появляется в заключении каждой строфы (партия фортепиано), меняя тональную окраску (ре-минор – Ре-мажор). В первом случае фанфарный мотив – это своеобразный призыв к службе, во втором звучание труб ассоциируется с воспоминаниями героя о доме и возлюбленной. Данная фигура, изображающая звучание «ангельских труб», придает сцене и некоторые черты наглядности: «Модель фанфар также используется для ориентации начала пения, сводится к нескольким нотам, в которых доминирует маршеобразный персонаж...», – замечает P. Revers [5, с. 81].

Интересным примером театральности служит песня № 10 «Похвала знатока», которая представляет собой комическую сцену состязания кукушки и соловья. Здесь все указывает на присутствие театральных элементов: наличие персонажей, сюжета, комизм происходящего. Основные «герои» отмечены в тексте прямой речью и яркими, «выпуклыми» музыкальными штрихами. Так, в вокальной партии осла на междометии «и-а!» присутствует внезапный громадный скачок на малую секунду через две октавы (Пример 4).

Пример 4

Песня № 10 «Хвала знатока», строфа 3

The image shows a musical score for a three-stanza stanza of a song. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The vocal line has lyrics in German: "machst mir's kraus! Du machst mir's kraus! I - ja! I - ja! Ich kann's in Kopf nicht bring - gen!". There are dynamic markings like *f* and *ff* in the piano part. A note in the vocal line is marked with "(Pistel.)".

Для вокальной партии кукушки композитор использует терцовые акцентированные ходы, а при пении соловья в партию фортепиано включает длинные трели. Таким образом, каждый из персонажей ярко персонифицирован на уровне музыкально-выразительных средств.

Песня № 11 «Три ангела пели» и песня № 12 «Первозданный свет» по своему образному и стилистическому решению близки кантатно-ораториальным произведениям XVII–XVIII веков. Так, «Три ангела пели» / «Es sungen drei Engel einen sussen Gesang» – это сцена Тайной вечери

Иисуса и двенадцати апостолов. Здесь представлен диалог Иисуса и апостола Петра, выраженный в тексте прямой речью. В музыкальном отношении наблюдается единство фактурного рисунка (аккордовое изложение), которое достигается за счет интонационно-ритмической формулы, пронизывающей все произведение. Интересно, что здесь Малер использует и музыкально-риторические фигуры эпохи барокко. Так, в третьей строфе на словах «Und sollt ich nicht weinen» / «И я не должен горько плакать» в оркестре появляется нисходящая секунда, прерываемая паузой, что символизирует образ скорби, плача. «Первозданный свет» представляет собой умиротворенно-философскую картину бытия, и в ней в стилистическом отношении имеются признаки жанра хорала, что, впрочем, обусловлено образным содержанием самого произведения.

Таким образом, исходя из анализа данного цикла, можно заметить проявление театральных элементов на разных уровнях и часто – сочетание нескольких элементов в одной песне. Одним из основных аспектов театральности данного цикла можно считать приближение песни к сцене – как монологической («Кто придумал эту песенку?», «Рейнская сказочка», «Где звучат чудесные трубы») и диалогической («Ночная песня стража», «Потерянный труд», «Утешение в несчастье», «Песня узника в башне», «Земная жизнь»), так и полилогической («Похвала знатока»). С данным аспектом тесно связан и другой – персонификация героев, проявляющаяся на уровне комплексов музыкально-выразительных средств.

Еще одним не менее важным театральным элементом является наличие пародии, гротеска («Похвала знатока», «Проповедь Антония Падуанского рыбакам», отчасти «Земная жизнь»). Напомним в связи с этим, что и сам композитор называл все песни цикла юморесками.

В заключение отметим, что в данном цикле ярко и многообразно проявился синтез симфонического и вокального начала. В этом отношении Г. Малер является продолжателем Ф. Шуберта, и к творчеству Г. Малера, как и к творчеству Ф. Шуберта, применяют понятие песенного симфонизма. На данный аспект обратила внимание И. Барсова – исследователь симфонического творчества композитора: «Союз песни и симфонии поражает у него органичностью; его результатом было дальнейшее развитие форм, которые у Шуберта лишь намечены...» [6, с. 383].

Действительно, песенное начало характерно для большинства симфоний композитора (Первой, Второй, Третьей, Четвертой, Восьмой), а также для «Песен об умерших детях» и, в наи-

большей степени, для «Песни о земле» на слова китайских поэтов. И. Барсова отмечает, что даже в настоящее время исследователи ставят вопрос о жанровой принадлежности последнего из указанных произведений. Так, приводя мнение Г. Редлиха, которое представляет интерес в ракурсе проблемы нашей работы, И. Барсова пишет: «По его мнению, это скорее “цикл оркестровых песен, потому что внутреннее “действие” разыгрывается между частями, как в шубертовских циклах”» [6, с. 299]. Сама И. Барсова определяет жанр по-другому: «“Песня о земле” стала симфонией, родившейся из песенного цикла» [там же]. Другими словами, это симфонический вокальный цикл, а возможность симфонизировать вокальный цикл исходит из наличия в нем драматургии сквозного типа, что встречалось уже у Шуберта.

При всем многообразии мнений ясно одно: это произведение действительно уходит своими корнями в вокальные циклы Шуберта. То же относится и к «Песням об умерших детях». Находки Г. Малера в области оркестровых песен нашли претворение и в музыке австрийских композиторов XX века, на что, в частности, обращает внимание Г. Денисова: «...Малер создал модель оркестровой песни, главным свойством которой является камерная трактовка оркестра в единстве с поэтическими текстами лирического содержания. Эта модель получила свое воплощение в сочинениях А. Шёнберга и его учеников – А. Веберна и А. Берга» [7, с. 22].

В целом, театральность как таковая применена практически ко всему симфоническому творчеству Малера, а некоторые из его симфоний даже можно назвать музыкально-театральными драмами со своим развитием сюжета и персонажами. При этом многие исследователи, в том числе И. Барсова, обращали внимание на то, что тембровая персонификация является характерной чертой всего творчества композитора.

Еще раз отметим, что в некоторых симфониях Г. Малера театральность представлена в виде гротеска, маски. Ярким примером в данном отношении выступает третья часть Первой симфонии, которая, как известно, была написана под впечатлением композитора от детской картинки «Похороны охотника». Вся часть представляет собой воплощение этой ироничной «сценки» музыкально-выразительными средствами. В музыке с особой наглядностью передана сама процессия похорон через траурный марш, а голоса оплакивающих зверей – через постепенно нарастающий канон. Эффект лицемерия, маски ярко отражен тонально-гармоническими и оркестровыми средствами, а введение в музыкальную

ткань «низких» жанров придает всей сцене похорон гротескно-зловещий характер. Несмотря на то, что Г. Малера считают преимущественно драматическим композитором, он умело сочетал это свойство с театральными эффектами: «Основное различие между драматическим и театральным композитором, по-видимому, состоит в интенсивности и характере внемузыкальных ассоциаций, стимулирующих их воображение. В то время как драматическое чувство первого полностью поглощено музыкальной субстанцией, письмо второго нуждается в олицетворе-

нии драматических конфликтов в театральные персонажа, чтобы актуализировать драматическую сторону его музыкальной изобретательности. Тем не менее, драматические композиторы могут испытывать необычайное чувство к сцене, как это было в случае с Густавом Малером» [8, p. 178].

Таким образом, и в симфоническом творчестве Густава Малера можно обнаружить разнообразные проявления театральности, в том числе, в их связи с песней.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Mitchell D.* Gustav Mahler. The Wunderhorn Years. London: The Boydell Press, 2005. 497 p.
2. Густав Малер. Письма. Воспоминания / Сост., вст. ст. и примеч. И. А. Барсовой. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1968. 607 с.
3. *Rozenshil'd K.* Густав Малер. М.: Музыка, 1975. 209 с.
4. *Gorn A.* Поэзия «Волшебного рога мальчика» в музыкально-философском мире Густава Малера: дис... канд. иск. СПб., 2002. 153 с.

5. *Revers P.* Mahler lieder: ein musikalischer Werkführer. München: Beck, 2000. 137 p.
6. *Барсова И.* Симфонии Густава Малера. СПб.: Изд. им. Н. И. Новикова, 2019. 584 с.
7. *Денисова Г.* Новая трактовка жанра оркестровой песни в творчестве Г. Малера // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2016. № 3. С. 19–22.
8. *Walter B.* Gustav Mahler. New York: Dover publications, 2013. 232 p.

REFERENCES

1. *Mitchell D.* Gustav Mahler. The Wunderhorn Years. London: The Boydell Press, 2005. 497 p.
2. Gustav Maler. Pis'ma. Vospominaniya [Gustav Mahler. Letters. Memories] / sost., vst. st. i primch. I. A. Barsovoj. 2-e izd., dop. Moscow: Muzyka, 1968. 607 p.
3. *Rozenshil'd K.* Gustav Maler [Gustav Mahler]. Moscow: Muzyka, 1975. 209 p.
4. *Gorn A.* Pojezija «Volshebного roga mal'chika» v muzykal'no-filosofskom mire Gustava Malera ["The Youth's Magic Horn" poetry in the musical and philosophical world of Gustav Mahler]: dis. ... kand. isk. St. Petersburg, 2002. 153 p.

5. *Revers P.* Mahler Lieder: Engine musikalischer Werkführer. München: Beck, 2000. 137 S.
6. *Barsova I.* Simfonii Gustava Malera [Gustav Mahler's Symphonies]. St. Petersburg: Izd. im. N. I. Novikova, 2019. 584 p.
7. *Denisova G.* Novaja traktovka zhanra orkestrovoj pesni v tvorchestve G. Malera [A new interpretation of the orchestral song genre in G. Mahler's work]. Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Actual problems of higher musical education]. 2016. No. 3. Pp. 19–22.
8. *Walter B.* Gustav Mahler. New York: Dover publications, 2013. 232 p.

Коваленко Виктория Константиновна

кафедра теории музыки и вокально-хорового искусства, ассистент-стажер
кафедры теории музыки и вокально-хорового искусства
Белгородский государственный институт искусств и культуры
Россия, 308033, Белгород
lelya-frolova-87@list.ru
ORCID ID 0000 0002 6589 2180

Victoria K. Kovalenko

Department of Theory of Music and Vocal-Choral Art, assistant trainee
at the Department of Theory of Music and Vocal-Choral Art
Belgorod State Institute of Arts and Culture
Russia, 308033, Belgorod
lelya-frolova-87@list.ru
ORCID ID 0000 0002 6589 2180