

*Ирина ЛЕОПА*

## ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРИРОВАНИЯ КАМЕРНО- ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛОВ ГУСТАВА МАЛЕРА

**The title of article: Especially the structuring of chamber vocal cycles by Gustav Mahler**

### **Abstract**

*The article analyzes the main structural characteristics that have become means of unification of chamber vocal cycles by Gystav Mahler.*

***Key words:** vocal cycle, intonation unity, musical-rhetorical figures, time dimension, through the development of.*

**Название статьи: Особенности структурирования камерно-вокальных циклов Густава Малера**

### **Аннотация**

В статье проанализированы основные структурные характеристики, ставшие средствами объединения камерно-вокальных циклов Густава Малера.

***Ключевые слова:** вокальный цикл, интонационное единство, музыкально-риторические фигуры, временной аспект, сквозное развитие.*

**Irina Leopa** - Nizhniy Novgorod State Glinka Conservatoire (Academy)  
*irina.leopa@yandex.ru*

**Ирина Леопа** - Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. *irina.leopa@yandex.ru*

До наших дней сохранились сорок шесть законченных произведений, созданных Густавом Малером в камерно-вокальном жанре, а также обнаружены два эскиза ранних песен на стихи Г. Гейне. Сорок три сочинения были опубликованы при жизни композитора, некоторые из них на протяжении XX века переиздавались не только в Австрии и Германии, но и в других странах. Опубликованным ранее песенным коллекциям Малера посвящены теоретические исследования, в отношении них сложились определенные исполнительские стандарты. Творческое наследие композитора содержит как сборники песен, так и вокальные циклы – «монолиты», «системно организованные на основе диалектики связей частей между собой и целым» [2, с. 17].

Два вокальных цикла Малера, ранний («Песни странствующего подмастерья») и поздний («Песни об умерших детях»), столь разные по форме, по сюжету и эмоциональному настрою, тем не менее, имеют много общего. Обе песенные коллекции являются классическими «циклами – монолитами», которые основаны на единых литературных источниках и имеют четко выраженную драматургию, отличаясь при этом сюжетной направленностью.

Цикл «*Песни странствующего подмастерья*» [8] является своеобразной новеллой, в которой выражена симультанная, непосредственная реакция индивидуума на события, происходящие параллельно в реальности; аналогичный характер присущ вокальным циклам Ф. Шуберта «*Прекрасная мельничиха*» и Р. Шумана «*Любовь и жизнь женщины*». Однако, «эпико-драматический характер повествования (*Erzählcharakter*), яркий контраст между уровнем реальности и миром грезы (*Traumwelt*), наконец, отход от «песни» как формы» [12, с.76] значительно раздвигают рамки традиционных камерно-вокальных циклических структур, принятые в XIX веке.

Первая, по-настоящему зрелая работа композитора<sup>1</sup> является полностью сформировавшимся оркестровым циклом песен – жанром, доведенным впоследствии Малером до совершенства. В отличие от предшественников, Гектора Берлиоза и Рихарда Вагнера, создавших вокальные циклы «*Летние ночи*» и «*Пять песен Матильды Везендонк*» также в двух версиях, малеровский цикл с самого начала был предназначен для оркестра. Несмотря на тот факт, что первыми были созданы фортепианные эскизы, оркестровая

---

<sup>1</sup> Г. Малер «Песни странствующего подмастерья» (*Lieder eines fahrenden Gesellen*) - вокальный цикл из четырех песен, текст которых был написан самим композитором. Над первоначальной фортепианной версией произведения Малер работал в течение 1884 – 1885 годов; оркестровая версия цикла была создана десятью годами позже, приблизительно в 1891 -1895 годах. Вторая песня цикла, «Шел я утром по полю» (*Ging heut morgen übers Feld*) была исполнена 18 апреля 1886 года сопрано Бетти Франк (партия фортепиано - автор) в рамках концерта-бенефиса Г. Малера. Впервые «Песни странствующего подмастерья» как единый цикл прозвучали в исполнении баритона Антона Систерманса (*Sistermans Anton*) и оркестра Берлинской филармонии под управлением автора 16 марта 1896 года [11, с. 48].

версия их явно превосходит. Тексты песен написаны самим композитором, хотя и были вдохновлены антологией немецкой народной поэзии «Волшебный рог мальчика»; они рисуют «весеннее путешествие» молодого человека, потерявшего любовь девушки, которая сделала выбор в пользу его соперника. Разочарованный герой, невинная жертва судьбы, бесцельно бредет по свету в поисках утешения. «Не часто ли сам Малер чувствовал себя так же, как и его «подмастерье», сосланный во вводящий в заблуждение жестокий мир обмана?» [10].

Заслуживает внимания различная жанровая типизация песен цикла; в некоторых источниках их обозначают как рапсодии<sup>2</sup>, в других рассматривают как баллады, подчеркивая повествовательный характер изложения (*Erzählcharakter*) в качестве одного из средств циклического объединения. В «Песнях странствующего подмастерья» представлены все стилистические и жанровые элементы ранних малеровских сочинений – народные мелодии, имитация «звуков природы», птичьих трелей, чрезвычайно драматическое и мрачное *Allegro* и горестный военный марш. Ритм маршевого шествия, проходя через весь цикл Малера и обретая, таким образом, значение одного из формообразующих приёмов, придаёт всему произведению, учитывая смысл последней песни, характер «странствия к траурному маршу» (*Wandern zum Trauermarsch*) [11, s. 60].

В цикле «Песни странствующего подмастерья» Малер представляет два принципа контрастности. С одной стороны экспонировано характерное в творчестве композитора сопоставление любви к жизни и природе с отчаянием, опустошением и смертью. С другой стороны позиционируется антагонистическое несоответствие реального мира, полного глубокого страдания и скорби вследствие особой чувствительности героя, и мира мечты-сновидения, где дается возможность реализации более счастливого существования. «Утрата самоидентификации собственного индивидуального «я», эмоциональная нестабильность изысканно отчеканена в основе всех песен цикла» [11, s. 61].

Основным методом циклического структурирования музыкального материала становится принцип интонационного единства, определяющий построение композиций на основе «родства мельчайших интонационных зерен, их прорастание, каждый раз по-новому, в различных песнях» [3, с.122]. «Краткой мотивной ячейкой, лежащей в основе всего цикла» [3, с.122], становится барочный элемент «группетто», появляющийся в

---

<sup>2</sup> Оригинальная рукопись цикла в настоящее время считается утраченной, однако рукописная копия из коллекции А. Розе, которая, вероятно, относится к 1880-м годам, называется «История странствующего подмастерья, четыре песни для низкого голоса в сопровождении оркестра». На другом, по-видимому, более позднем титульном листе, стоит заголовок «Рапсодия в четырех стихах» [10].

первых тактах начальной песни, «Когда моя любимая выйдет замуж»<sup>3</sup>, и в коем чешско-моравские исследователи обнаружили черты национального фольклора. Лейтмотив состоит из четырех нисходящих и восходящих секундовых интонаций с дальнейшим квартовым ходом. Повторяясь двадцать три раза, «вездесущий чешский мелизм» [10] проходит лейтмотивом через все песни цикла, то вопрошающе, то в качестве символа «счастливой ностальгии», сопровождая во второй песне слова «Добрый день!»<sup>4</sup>[10]. В последних тактах инструментального заключения первой песни (тт. 92 - 95) [8, s. 5] этот мотив видоизменяется. Квартовый скачок соединяется с нисходящей интонацией малой секунды, в большинстве песен Малера ассоциирующейся с выражением скорби, печали и прощания, что предвосхищает возглас «Увы!» из третьей песни, где он проводится одиннадцать раз (фактически, тринадцать), становясь центральным мотивом<sup>5</sup>, символизирующим крушение всех надежд.

Взаимосвязь первой и третьей песен проявляется также на вербальном уровне: начальный образ любимой (*Schatz*) из первой песни «Когда моя любимая выйдет замуж»<sup>6</sup> возвращается скорбным напоминанием «Когда я в небесах»<sup>7</sup>. «Когда» (*Wenn*) из первой песни направлено в будущее, *Wenn* из третьей песни относится к области ныне происходящего, реального времени. Троекратное возвращение к образу покинутой возлюбленной, каждый раз связанное с иной ассоциацией<sup>8</sup>, олицетворяет собой стремление к смерти<sup>9</sup>, претворяющееся настойчиво и последовательно. По сравнению с другими песнями, в третьей песне цикла композитор отклоняется от скрупулезного следования традиционному типу *Lied* и разрабатывает новые композиционные пути воплощения экспрессивности. В потоке вокальной партии: «Ах, что это за злой гость!»<sup>10</sup>, изображающей тяжелое психологическое состояние на грани бреда, из которого герою нет выхода, угадываются элементы, основанные на мелодических интонациях первой песни. Во второй части текста становится ясным, что это болезненные фантазии влюбленного, выдающие его

<sup>3</sup> *Wenn mein Schatz Hochzeit macht* [8, s.1].

<sup>4</sup> *Guten Tag!* [8, s. 11].

<sup>5</sup> В третьей песне цикла, «Пылающий кинжал в моей груди» (*Ich hab' ein glühend Messer in meinem Brust*), нисходящая секундовая интонация «Увы!» (*O weh!*) появляется в тт. 8-10 (2 раза), 28-30 (2 раза), 40-41 (1 раз), 50-51 (2 раза), 57-59 (2 раза), 65-66 (2 раза). В тт. 14-16 та же интонация соответствует словам «так глубоко!» (*so tief!*) [8, s.14-15, 17-20].

<sup>6</sup> *Wenn mein Schatz Hochzeit macht* [8, s. 1].

<sup>7</sup> *Wenn ich in den Himmel sein* [8, s. 18-20]

<sup>8</sup> Тт. 47-49 - «Увижу два голубых глаза» (*Seh' ich zwei blaue Augen steh'n!*);

Тт. 55-57 - «Увижу издали светлые волосы, развевающиеся на ветру!» (*seh' ich von fern das blonde Haar im Winde weh'n!*);

Тт. 62-64 - «и услышу её звенящий серебряный смех» (*und höre klingen ihr silbern Lachen*) [8, s. 18-19].

<sup>9</sup> *Todessehnsucht* - смертельное томление, страстное желание смерти [1, с. 764, 843]

<sup>10</sup> *Ach, was ist das für ein böser Gast* [8, s. 15]

глубочайшее психо-эмоциональное напряжение. Дальнейшие авторские указания, такие, как «нечто теснящее» (т. 56)<sup>11</sup>, «вперёд» (т. 60)<sup>12</sup>, «очень напирая» (т. 62)<sup>13</sup>, предполагают еще большее усугубление ситуации [8, s.19].

Вторая песня представляется наибольшим контрастом, и лишь в конце, на фоне беззаботных впечатлений от природы, выражается сомнение в реальности этого идеально прекрасного мира. Произведение композиционно связано с окончанием первой песни, где в двух последних тактах звучат на пиццикато триоли контрабасов, переходящие в регулярную пульсацию четвертями в партии флейт. Подчеркивая пограничный характер перехода, песня начинается «в неторопливом движении»<sup>14</sup>; во втором такте, после начального квартового скачка, подобного маятнику, вокальная партия подхватывает размеренную пульсацию, продолжая певучее ступенчатое движение мелодии [8, s. 6]. Возвращаясь в последней строфе к экспозиции песни, воспевающей красоту природы, герой сравнивает «прекрасный мир»<sup>15</sup> с собственным существованием [7, s. 12]. Почти незаметный, на первый взгляд, вопрос, не начало ли это и «моего счастья»<sup>16</sup>, становится причиной существенного изменения музыкального развития. Мелодический рисунок, состоящий из квартового мотива, напоминающего ход «маятника», и восходящего диатонического движения, в трех проведениях соответствует ярким образам внешнего мира<sup>17</sup>, придавая импульс дальнейшему тематическому формированию каждой строфы. Идентичный мотив финальной строфы (тт. 103 – 105), выражающий сокровенный вопрос «Только поймаю ли я моё счастье?»<sup>18</sup>, напротив, словно останавливает шествие героя, а завершение вокальной линии короткой<sup>19</sup> финальной строфы нисходящим секундовым ходом (т. 122) предвещает ключевую интонацию последующей третьей песни – горестный возглас «Увы».

Ещё одной «мотивной ячейкой», аркой, объединяющей песни цикла, становится интонация восходящей сексты с последующим нисходящим движением. В столь важном звуковом символе безошибочно угадывается мелодический рисунок, соответствующий

<sup>11</sup> *Etwas drängend* [1, с. 224, 294]

<sup>12</sup> *Vorwärts* [1, с. 934]

<sup>13</sup> *Sehr drängend* [1, с. 224]

<sup>14</sup> *In gemächlichen Bewegung* [1, с. 166, 366]

<sup>15</sup> *Schöne Welt* [1, с. 746, 954]

<sup>16</sup> *Mein Glück* [1, с. 391, 589]

<sup>17</sup> Тт. 2 – 4 – «Шёл я утром через луг» (*Ging heut' morgens übers Feld*); тт. 30 – 32 – «Даже колокольчик на лугу» (*Auch die Glockenblum'am Feld*); тт. 65 – 67 – «И пойманный в солнечном свете...» (*Und da fing im Sonnenschein*).

<sup>18</sup> *Nun fängt auch mein Glück wohl an?* [8, s. 12].

<sup>19</sup> Первая строфа песни длится 28 тактов, вторая строфа – 35 тактов, третья строфа – 38 тактов, заключительная строфа – 25 тактов.

барочной риторической фигуре *exclamatio* (восклицание), являющейся выразительным приёмом, передающим сильные эмоции, прежде всего, жалобы и скорби. В первой и четвертой песнях проведения интонации *exclamatio*, при сохранении общего эмоционального состояния, вариативны. Диаметральными противоположными по состоянию экспрессии и соответственному музыкальному оформлению оказываются кульминации второй и третьей композиций цикла. Финальная фраза второй песни (тт.119-122) представляет собой яркий образец «тихой кульминации», выражающейся в замедлении темпа, минимизации динамики в высоком диапазоне и разреженно-прозрачной фактуре сопровождения. В высшей степени антагонистичным кажется музыкальное решение кульминационной зоны следующей композиции. Перемена лада (*Fis-dur/es-moll*), максимально плотная фактура сопровождения, эквивалентная оркестровому звучанию медных духовых, ударных инструментов и тремоло контрабасов на *ff*; вокальная линия на грани экзальтации, акцентирующая безысходность смертельного томления: «Да, я хотел бы, я лежал бы на черном катафалке»<sup>20</sup> – всё это соответствует воплощению «апофеоза, разрывающего завесу, направляющего небесное явление» [6, s.113]. Однако почти полная идентичность интонационного материала, лежащего в основе вокальной партии<sup>21</sup> обоих музыкальных фрагментов, создает обособленную, драматургически оправданную «диалогическую структуру» внутри всего цикла. На вопрос: «Теперь поймаю тоже, может быть, моё счастье?» [8, s. 10], следует тихий ответ-предчувствие: «Мне никогда не расцвести!»<sup>22</sup>, который затем утверждается в следующей песне окончательным приговором: «никогда не открывать глаза»<sup>23</sup>. Обе ответные реплики, по сути, преобразующиеся в единую языковую конструкцию, объединенную интонацией *exclamation*, заостряют смысл четырехкратного повтора слова «никогда», предвещающего окончательный распад и «дематериализацию» [11, s. 65] музыкальной ткани в инструментальном заключении третьей песни.

Эти примеры выявляют, насколько песни цикла взаимосвязаны между собой. Малер достигает циклического единства посредством весьма разнообразных средств, таких, как текстовые переключки, мотивные параллели, одинаковые музыкально-риторические фигуры.

<sup>20</sup> *Da woll' ich, ich läg' auf der schwarzen Dahr'* [8, s. 20].

<sup>21</sup> За исключением первого интервала: во второй песне один из вариантов мелодии, предложенных автором, предполагает восходящий скачок на квинту, другой вариант – на большую сексту; в третьей песне использован скачок на малую сексту.

<sup>22</sup> *Mir nimmer, nimmer blühen kann* [8, s. 13]

<sup>23</sup> *Könnt' nimmer, nimmer die Augen aufmachen* [8, s. 20].

Поздний цикл «*Песни об умерших детях*» [9]<sup>24</sup>, представляет собой, своего рода, интроспективное психоаналитическое «исследование» реакции индивидуума на событие, произошедшее извне и отодвинутое на некоторое временное расстояние. Осознание и принятие факта неизбежности свершившегося, с которым человеку должно примириться, предвосхищает концептуальную парадигму искусства модерна XX века. «На весь цикл распространяется, несмотря на траур, тон ясной нежности, который уходит только в начале пятой, последней песни. В остальных случаях преобладают максимальная сдержанность и созерцательность. Вряд ли то, что он испытал, произошло на самом деле только сейчас» [7, s. 223]. Музыка и поэтическое слово каждой песни цикла дает целую и последовательную гамму переживаний – от сдержанной скорби до крика отчаяния, завершаясь смиренным, неожиданно светлым резюме: «Они укрыты от бури и грозы, спокойно спят, как в колыбели, ни ливни, ни метели не тронут их покой, укрыты надежно Господней рукой»<sup>25</sup>.

Безусловно, *Kindertotenlieder*, представляющие собой цикл, отличаются от *Wunderhornlieder* предыдущего десятилетия. Предвосхищая собственный оркестровый стиль позднего периода, Малер уменьшает плотность и насыщенность инструментального сопровождения, сводя фактуру к тонким контрапунктическим линиям, редко используя контрастные динамические эффекты. Градации эмоций extraordinary, доходя до крайностей, но теперь они более графичны, приобретая разящую обостренность и действенность. Вокальная линия больше не является производной фольклорного стиля; она становится элементом контрапунктического развития. Весь цикл погружен во тьму и горестную атмосферу; лишь дважды, в заключительных разделах четвертой и пятой песен, возникает проблеск утешения.

Тенденция, возникшая после 1900 года в песенном творчестве Густава Малера, в полной мере представлена в музыкальной «сокровищнице» – первой композиции цикла «Нынче солнце так ярко восходит»<sup>26</sup>. Уже вводный двухголосный контрапункт гобоя и валторны с самого начала определяет характер всего цикла, хотя и чрезвычайно необычен в качестве пролога песенной коллекции. Большую часть этой 84-тактовой развёрнутой песни

---

<sup>24</sup> Г. Малер «Песни об умерших детях» (*Kindertotenlieder*) – вокальный цикл из пяти песен на стихи Фридриха Рюккерта. Первая, вторая и четвертая песни написаны композитором летом 1901 года, вторая и пятая песни – в июне – июле 1904 года [11, s. 94].

<sup>25</sup> *In diesem Wetter, in diesem Saus, in diesem Braus,*

*Sie ruh'n als wie in der Mutter Haus,*

*Von keinem Sturm erschreckt,*

*Von Gottes Hand bedekket,*

*Sie ruh'n wie in der Mutter Haus* [8, s. 29-31].

<sup>26</sup> *Nun will die Sonn' so hell aufgehen* [9, s. 3].

составляют различные по структуре двух- и трёхголосные полифонические предложения. В остальных песнях цикла полифония также выступает в качестве преобладающего композиционного принципа, от прямо-таки архаической чёткости контуров до взаимодействия перекрещивающихся встречных линейных движений голоса и сопровождения (как в начале третьей строфы, в тт. 47 - 51) [9, s. 5].

Конечно, выбор композиционных средств не является самоцелью, а обусловлен реализацией возможностей, заложенных в экспрессивной палитре поэтического текста. Примечателен необычный композиционный приём, когда слова «Нынче солнце так ярко восходит» в первой части песни (тт. 4 - 8) сопровождаются нисходящим мелодическим движением [9, s. 3]. Это расхождение с традиционным звуковым изобразительным символом восхода солнца как восходящего мелодического движения объясняет специфическое понимание Солнца и Света в стихотворении Ф. Рюккерта. Давний символ положительного, обнадеживающего природного процесса своим постоянством обостряет специфический характер сиюминутного несчастья человека. Малер сопровождает заключительную фразу первой песни цикла (тт. 74 - 77): «Да здравствует светлая радость мира!»<sup>27</sup>, ремаркой «потрясенно»<sup>28</sup>. Затем, на словах «светлая радость мира!»<sup>29</sup>, переводя нисходящую мелодическую линию вокальной партии в «темный» грудной певческий регистр (тт. 79 - 82), автор усиливает композиционную форму, подчеркнуто дистанцируясь от общепринятой метафоры солнечного света [9, s. 7].

При этом трагедия человеческого состояния обратно пропорциональна увеличивающейся интенсивности сравнений, описывающих Солнце и Свет. В первых двух строфах делается акцент на личном страдании индивидуума: в начале второй строфы (тт. 24 - 28) констатируется, что «несчастье произошло только со мной одним»<sup>30</sup>. В третьей строфе (тт. 47 - 59) целью становится понимание трансцендентального смысла Света: «Вам не нужно с ночью соединяться, вы должны погрузиться в свет вечности!»<sup>31</sup>. Образ Вечного Света, как символа бессмертия, акцентируется не только вербально, повторением слов, но и музыкальными средствами (тт. 52 - 59), являясь кульминационной точкой протяженной мелодической линии [9, s. 4 - 6].

По сравнению с ранними «Песнями странствующего подмастерья», в «Песнях об умерших детях» единство цикла укреплено значительно сильнее, что отразилось также в

<sup>27</sup> *Heil sei dem Freundlich der Welt!* [9, s. 7].

<sup>28</sup> *Mit Erschütterung* [1, c. 288]

<sup>29</sup> *Dem Freundlich der Welt!*

<sup>30</sup> *Das Unglück geschah nur mir allein!* [9, s. 4]

<sup>31</sup> *Du must nicht die Nacht in der verschränken, must sie ins ew'gw Licht versenken!* [9, s. 5-6].

тональных соотношениях. Перспектива безмятежного умиротворения от осознания предстоящего свидания в трансцендентальности в первой песне ещё слишком фантастична, скорбь человека безысходна. Однако в последней песне метафизическая будущность становится реальной – произведение, начавшееся в *d-moll*, в последней строфе переходит, в конце концов, в одноименный мажор (*D-dur*). Таким образом, заключительная строфа пятой песни *Kindertotenlieder* является, своего рода, «развязкой», в которой решается дилемма, обозначенная композитором в первой песне *Kindertotenlieder*, – напряжение между индивидуумом и течением мироздания (*Weltlauf*) растворяется в конце цикла.

Взаимосвязь обеих композиций выявляется, не в последнюю очередь, через соотношение окружающего мира и состояния человека. Конфликт «солнечного света»<sup>32</sup> как метафоры позитивности природы и внутреннего отчаяния воспринимаемой индивидуумом действительности, оставшийся неразрешенным в первой песне, в финальной композиции освещен с другого ракурса. Песня «В такой ветер, в такую грозу»<sup>33</sup> рисует природу в мрачных, угрожающих красках; потому образ штормового ветра совпадает с внутренним состоянием индивидуума [9, s. 23 - 29]. В последней строфе автор преодолевает внутреннее состояние человеческой природы и окружающей ситуации. Принятие факта, что бури больше не смогут причинить вреда вечному покою детей, оказывает эмоциональную поддержку и укрепляет внутреннюю уверенность [9, s. 29 - 31]. Впервые высказанная в конце предыдущей, четвертой, песни цикла [9, s. 22], надежда на «новое свидание» в «этой высоте»<sup>34</sup>, таким образом, утверждается заключительной «колыбельной» строфой финальной песни цикла.

В этих рамках, окаймляющих цикл, песни со второй по четвертую тематически отражают различные аспекты полемики со свершившимся фактом смерти детей. Малер неуклонно соблюдал принцип контрастности в отношении текстовых построений, тонального расположения и окончательной оркестровки песен цикла. Немаловажным художественно-экспрессивным методом композиции стало комбинирование различных уровней времени в рамках одного произведения. Во второй песне представляется, что индивидуум переносится в своих воспоминаниях в прошлое, к тому времени, когда ужасное событие лишь может произойти. Безусловно, последняя строфа: «Только взгляните на нас, потому что мы скоро будем далеко! То, что сейчас глаза в эти дни: в будущие ночи вы

<sup>32</sup> *Sonnenschein* [1, с. 779] – солнечный свет; солнышко, радость (в переносном смысле).

<sup>33</sup> *In diesem Wetter, in diesem Braus* [9, s. 23].

<sup>34</sup> *Wir holen sie ein auf jenen Höh'n* [9, s. 22].

станете лишь Звездой»<sup>35</sup>, предрекающая неизбежность угрожающей перспективы, отклоняет любую эмоциональную уверенность в положительном разрешении ситуации. Несмотря на привязку основного эскиза к *c-moll*, на протяжении долгого времени основная тональность песни остается весьма неопределенной. «Гармоническая напряженность и «недостижение» (*Nicht-Erreichen*) тоники, – и, таким образом, лишение ориентира тонального развития, – становится в этой песне композиционным приемом – «программой», реализующим созданную в тексте неизвестность развития событий» [11, s.100].

В третьей песне, напротив, доминируют определенные тональные соотношения – основная тональность *c-moll* здесь неоспорима. Поэтический текст являет собой воспоминание – как осознание прошлого. Родители умерших детей визуализируют безоблачную сцену прошлой жизни: мать заходит в дверь, и её первый взгляд падает на маленькую дочь, или она видит, как в её комнате резвятся дети.

С первой по третью песню Малер сочетает в каждой из композиций по два временных уровня: настоящее и прошлое – в первой и третьей песнях, прошлое и будущее – во второй песне. В четвертой песне представлены все три временных пласта: прошлое, настоящее и будущее, причем будущее, как уже упоминалось, прогнозируется в потустороннем, трансцендентальном существовании. Тщательно разделены временные сферы в последней строфе финальной песни, оканчивающейся смиренным принятием истины – нынешнего вечного покоя детей.

Временной аспект, тональные, образные и «фактурные» арки придают «последовательности номеров цикла черты сквозного развития и композиционно-смысловое единство» [2, с.17].

Проанализировав основные структурные характеристики обоих песенных коллекций, правомерно сделать вывод, что Малер понимал жанр вокального цикла как «сложную драматургически-сюжетную композицию» [4, с. 126], основанную на «музыкально-драматургическом типе объединения» [4, с. 127], в которой отдельные песни «группируются внутри цикла, составляя определенные стадии развития сюжета» [4, с. 128]. Малер, подобно Шуберту, создает «новеллы в песнях» [4, с. 209], перенося «на песенную форму идею высшего единства, которая ... находила себе место только в крупных инструментальных формах» [4, с. 220].

---

<sup>35</sup> *Sieh' uns nur an, den bald sind wir dir ferne!  
Was dir nur Augen sind diesen Tagen:  
in künftigen Nächten sin des dir nur Sterne!* [9, s. 11- 12].

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Большой немецко-русский словарь – 10-е изд., стереотип. – М., Рус. яз., 2003 – 1040 с.
2. Говорухина Н.О. Эволюция вокального цикла и закономерности циклообразования (на примере произведений Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности «музыкальное искусство» – ХГУИ им. И. П. Котляревского, Харьков, 2009 – 19 с.
3. Михеева Л. Чудесный рог мальчика//Советская музыка, 1958, № 7 – с. 83-87
4. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры – Н. Новгород, Изд-во Нижегородского университета, 1994 – 220 с.
5. Фишер-Дискау Д. По следам песен Шуберта (фрагменты)// Исполнительское искусство зарубежных стран (вып. 9) – М., Музыка, 1981 – с. 169-234
6. Eggebrecht H.H. Die Musik Gustav Mahlers – München, Piper Verlag, 1986 – 298 s.
7. Fischer J. M. Gustav Mahler. Der fremde Vertraute – München, Bärenreiter-Verlag Deutscher Taschenbuch Verlag, 2011 – 992 s.
8. Mahler G. Lieder eines fahrender Gesellen für Singstimme und Orchester (Klavierauszug) – C.F. Peters, Frankfurt, 1982 – 26 s.
9. Mahler G. Kindertotenlieder für eine Singstimme mit Klavier – C. F. Kahnt, Frankfurt/M, 1979 – 31 s.
10. Mouret V. Une Discographie de Gustav Mahler – [Электронный ресурс].  
Режим доступа: [www.gustavmahler.net.free.fr](http://www.gustavmahler.net.free.fr). Дата обращения: 17.06.2014.
11. Revers P. Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkführer – München, Verlag C. H. Beck, 2000 – 132 s.
12. Schmierer E. Die Orchesterlieder Gustav Mahlers – Kassel, Bärenreiter, 1991 – 293 s.

